



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



DOTTORATO DI RICERCA IN Miti Fondatori dell'Europa nelle arti e nella letteratura

CICLO XXV Anni 2010/2015

COORDINATORE Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese

La traduzione di un'oralità popolare mitica: Louis-Ferdinand Céline in italiano

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/03

Letteratura Francese

Candidata

Dott.ssa Valeria Ferretti

(firma)

Relatrice

Prof.ssa Michela Landi

(firma)

Co-relatori:

Prof. Jean-Yves Masson
Université Paris IV - Sorbonne

Prof. Michael Bernsen
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Coordinatore

Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese

(firma)

Vivere una sola vita/in una sola città/in un solo universo/in un solo
mondo/è prigioniero.
Amare un solo amico/un solo padre/una sola madre/una sola fami-
glia/amare una sola persona/è prigioniero.
Conoscere una sola lingua/un solo lavoro/un solo costume/una sola
civiltà/conoscere una sola logica/è prigioniero.
Avere un solo corpo/un solo pensiero/una sola conoscenza/una sola
essenza/avere un solo essere è prigioniero.

Vivre une seule vie/dans une seule ville/dans un seul univers/ est
comme vivre en prison.
Aimer un seul ami/un seul père/une seule mère/une seule famille/
aimer une seule personne/est comme vivre en prison.
Connaître une seule langue/un seul travail/une seule coutume/une
seule civilisation/connaître une seule logique/est aussi prison.
Avoir une seule pensée/une seule connaissance/un seul esprit/un seul
être est comme vivre emprisonné.

Ein einziges Leben zu leben, in nur einer Stadt, in nur einem Universum,
in nur einer Welt/ ist wie ein Leben im Gefängnis.
Nur einen Freund/ eine Mutter/ eine Familie/ nur eine Person zu lieben/
ist wie ein Leben im Gefängnis.
Nur eine Sprache zu beherrschen/ eine Arbeit auszuüben/ nur eine Sitte
zu kennen/ einer einzigen Zivilisation anzuhören/ nur eine einzige Logik
zu kennen, ist wie ein Leben im Gefängnis.
Nur einem Körper anzuhören/ nur einen Gedanken ausdrücken zu
können/ nur ein Wissen zu besitzen/ nur ein einziges Wesen zu sein/ ist
wie ein Gefängnis.

*Ndjok Ngana, Nhindo Nero, Roma, Anterem, 1994
mia la traduzione francese e tedesca.*

Ringraziamenti:

Vorrei ringraziare innanzitutto la mia Prof.ssa Michela Landi, senza la quale questo lavoro non sarebbe stato possibile. La ringrazio, oltre che per la sua professionalità, soprattutto per l'umiltà, la dedizione, la positività e la motivazione che mi ha trasmesso durante questo mio travagliato percorso.

Secondariamente, ma non per questo meno importante, ringrazio i miei genitori, Andrea, e tutte le persone care, vicine e lontane, che mi hanno supportato, sopportato, amato, fatto sorridere, fatto riflettere, in questo lungo viaggio.

Un ultimo ringraziamento va a me stessa. Mi sono persa e ritrovata più volte nell'arco delle mie peregrinazioni, ma, forse, è l'unico modo per conoscersi davvero e crescere.

Indice

Introduzione	7
Capitolo 1: Dopo Babele	12
<hr/>	
1.1 Dopo Babele	12
Una Babele felice è possibile?	14
Babele secondo Benjamin	17
Babele secondo Berman	19
Babele secondo Derrida	20
Babele secondo Meschonnic	21
1.2 L'era della ritraduzione	24
1.3 Traduzione e identità dell'opera secondo Céline	35
Capitolo 2: Un'oralità popolare mitica	41
<hr/>	
2.1 "L'âge du roman parlant": per una contestualizzazione dello stile celiniano	41
Un "Nouvel âge littéraire"	47
Il popolo secondo Poulaille, Céline e Cendrars	49
L'apporto di Cendrars	53
Dal dolore storico al dolore mitico: la rivoluzione di <i>Mort à crédit</i>	55
La voce nel testo: il ritorno di un primitivismo mitico	58
L'invenzione di un socioletto	61
Vita e forma: una riflessione a margine	63
2.2 "Lo stile sono io!"	68
Il métro e il bastone	73
La provvisorietà	74
La leggerezza e la musica	75
L'argot, vita della lingua	77
La formazione dell'argot	80
Che cos'è la letteratura? Anticipazioni di un celebre <i>questionnement</i>	85
L'invenzione di una lingua	87
La linea spezzata	92
<i>Mort à crédit</i> : un laboratorio per la "petite musique" celiniana.	95

Capitolo 3: Per un atelier di traduzione	99
3.1 Come tradurre Céline? Traduttori, registi, attori a confronto	99
3.2 Giorgio Caproni e Giuseppe Guglielmi: la sfida ermeneutica Su un'altra modalità del trasporre: Céline a teatro	104 109
3.3 Rese traduttive a confronto	118
Alcune considerazioni metodologiche	119
Strumenti di lavoro	121
Sinossi di <i>Mort à crédit</i>	123
Traduzioni a confronto	124
Conclusioni	195
Appendice	199
Bibliografia	277

INTRODUZIONE

La nostra tesi ha per oggetto la traduzione in italiano di un'oralità mitica, quale viene proposta nel romanzo *Mort à crédit* di L.-F. Céline. Adottiamo, sin dal titolo del nostro lavoro, l'aggettivo "mitica" intendendo con esso un'oralità al secondo grado che, ben lontana dalla cosiddetta "naturalità" del parlato (mito, anch'esso, letterario come vedremo), reimpiega nell'universo fittizio del romanzo strutture e lessico della lingua popolare, ibridandoli con alcune idiosincrasie d'autore. Questo particolare statuto della scrittura suscita, nel traduttore, problematiche a diversi livelli, di cui tenteremo di dar conto.

La nostra ricerca, a carattere comparatistico, muove da considerazioni sia di ordine storico e sociologico, sia di ordine stilistico e traduttologico, per poi volgersi agli aspetti più pragmatici dell'attività traduttiva.

Nella prima parte della tesi concentreremo la nostra attenzione su quelle figure del Novecento (Benjamin, Berman, Derrida, Meschonnic) che hanno contribuito con i loro lavori a sviluppare una riflessione critica duratura, e tuttora attuale, in ambito traduttologico. Le loro teorie saranno rivisitate alla luce della poetica celiniana, al fine di mettere in rilievo le profonde ragioni che determinano, in Céline, il rifiuto della traduzione. Rifiuto che deve leggersi secondo un'articolazione dicotomica: originale vs. copia, a tutto vantaggio del primo termine. L'esaltazione dell'originale contro le sue riproduzioni rende conto, in Céline, della persistenza un "mito delle origini" di cui anche Benjamin si era fatto portavoce attraverso il concetto della "pura lingua". Infatti, laddove la scrittura appare come riproduzione tecnica di un sistema (linguistico e culturale), l'oralità sembra custodire il "mito" della prima lingua: quel "nucleo" d'espressione viva e naturale che sarà poi consegnato alla storia e alla civiltà.

Tuttavia, ben diversi sono gli esiti. Se, sostiene Antoine Berman rileggendo il saggio di Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers*, la "pura lingua" è, per il filosofo tedesco, la ricerca della verità orale insita in ogni lingua, è attraverso la traduzione che tale oralità si persegue; essa, non è un nucleo originario perduto, bensì il frutto del processo di "accrescimento" storico, come "avvicinamento" alla verità. Più una lingua – attraverso la scrittura e la traduzione – si avvicina alla sua verità *orale*, più si avvicina alla pura lingua. Il testo di Rudolf Pannwitz è illuminante per la reinterpretazione, da parte di Berman, delle tesi benjaminiane:

[...] unsre Übertragungen auch die besten gehen von einem falschen Grundsatz aus sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen. sie haben eine viel bedeutendere Ehrfurcht vor den eigenen Sprachgebrauchen als vor dem Geiste des fremden Werks... der Grundsatzliche Irrtum des Übertragenden ist dass er den zufälligen

stand der eignen sprache festhalt anstatt sie durch die fremde sprache gewaltig bewegen zu lassen. er muss zumal wenn er aus einer sehr fernen sprache ubertragt auf die letzten elemente der sprache durch die fremde erwidern und vertiefen man hat keinen begriff in welchem masze das moglich ist bis zu welchem grade jede sprache sich verwandeln kann sprache von sprache fast nur wie mundart von mundart sich unterscheidet dieses aber nicht wenn mann sie allzu leicht sondern gerade wenn man sie schwer genug nimmt¹.

Il termine non fortuito di *dialetto* di cui parla Pannwitz rimanda per Berman all'essenza orale della lingua. Infatti, poiché tutte le lingue sono "la lingua", non si dà il binomio "le langage – les langues" quanto invece "la langue – les dialectes":

Il est de toute importance que nous commençons à penser les langues comme des dialectes et comme quelque chose qui fondamentalement se déploie dans l'oralité.

Questo non significa, per Berman,

mépriser "l'écrit", car précisément, il n'est d'écrit essentiel qui ne conserve un lien essentiel avec l'oralité. La traduction, prétendument limitée à la transmission du sens d'un écrit à un autre écrit – s'accomplit dans l'accentuation de l'oralité présente dans l'original. Oui, l'attention à la lettre est inséparable de l'attention à l'oralité².

Meschonnic qualche anno dopo affermava che

il y a les oralités du parler, avec leur gestuelles. Et les manières individuelles, ou culturelles, d'oraliser. [...] La poétique de la voix, c'est quand il se fait une invention du dire, une invention d'oralité qui transforme l'oralité. Le paradoxe: c'est ce qu'on appelle l'écriture, au sens poétique, qui est le lieu de cette oralité³.

Si comprende, alla luce delle successive teorie, qual è l'intento precorritore che si cela nella scrittura celiniana: la "sovversività" pulsionale della sua lingua popolare – o meglio del suo "dialetto" – testimonia dell'urgenza di ricondurre la parola – dentro il palinsesto stesso della scrittura, che è un precipitato storico – alla lingua originaria. Potremo dunque parlare, a maggior ragione, di un'oralità mitica. Questi aspetti, riconosciuti nel primo capitolo, come fondamentali ai fini della nostra ricerca, saranno ampiamente ricontestualizzati e approfonditi lungo tutto il lavoro.

Dopo esserci soffermati, nel secondo capitolo, sulla portata della ritraduzione

1 R. Pannwitz, *Die Krisis der europaischer Kultur*, cit. in A. Berman, *L'âge de la traduction. "La tâche du traducteur"* de Walter Benjamin, un commentaire, texte établi par I. Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Presses Universitaires de Vincennes, p.179. Berman riporta la seguente precisazione: "L'ortographe et le manque de majuscules dans le texte allemand sont dus à Pannwitz".

2 Ivi, pp.179-180.

3 H.Meschonnic, *Le Rythme et la Lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p.173.

riconoscendola come presa di coscienza della “storicità” del lavoro traduttivo, sempre legato a fattori di ordine sociolinguistico e socioculturale, nel terzo si affronteranno più da vicino le motivazioni del rifiuto della traduzione in Céline, mostrando come la posizione negativa assunta nei confronti della “riproduzione” si leghi alla convinzione di un’irripetibilità dell’originale, il quale si dà come indissociabilmente legato al suo presente enunciativo.

Nella seconda parte della tesi si ripercorre il contesto storico e culturale francese nel quale si inserisce l’epopea celiniana, con particolare riferimento al cosiddetto “roman parlant”. Nel successivo capitolo, concentriamo la nostra attenzione su alcuni aspetti della poetica dell’autore, con alcuni rilievi sul suo personalissimo stile. Pertinente appare, in merito, la concezione spitzeriana dello stile come provocatorio “scarto” dalla norma, in quanto, nel contesto francese, la norma è da intendersi come un valore altamente simbolico in cui si riconosce e si riconferma, ideologicamente, una identità culturale: “la *déviatio n stylistique* d’un individu par rapport à la norme générale doit représenter un pas historique franchi par l’écrivain; elle doit révéler une mutation dans l’âme d’une époque – mutation dont l’écrivain a pris conscience et qu’il transcrit dans une forme linguistique nécessairement neuve [...]”⁴. Altrettanto utili, ai fini della nostra prospettiva, appaiono le analisi di Roland Barthes. Ne *Le degré zéro de l’écriture*, quest’ultimo individua le ragioni storiche di una costruzione “mitica” stabile del linguaggio letterario in Francia, in cui la scrittura altro non è che il significante stesso del mito, ossia una forma già piena di senso che la Letteratura, come istituzione, adotta⁵. Egli nota altresì come gli eventi storici della modernità, modificando progressivamente la coscienza dello scrittore in rapporto a tale istituto, abbiano provocato, circa un secolo fa, una vera e propria crisi morale del linguaggio letterario. Allo scrittore, infatti, non resta che prendere coscienza della falsa “naturalità” della lingua letteraria, e considerarla come una costruzione ideologica. Di qui la tendenza, sempre più diffusa, verso un’ “anti-natura” del linguaggio, che Céline bene interpreta. Il sovvertimento della norma, di cui la scrittura si era, sin d’ora, fatta garante, è stato l’atto radicale con cui alcuni scrittori hanno tentato di denunciare la Letteratura come sistema mitico. Ciascuno di questi tentativi è da interpretare come la “messa a morte” simbolica della Letteratura; e il silenzio ha costituito spesso l’unica soluzione per denunciarne

4 L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, p.54.

5 Lo stile non è una forma, non è legato ad un’analisi semiologica della Letteratura. In realtà lo stile è una sostanza continuamente minacciata di formalizzazione: in primo luogo può benissimo degradarsi in scrittura: c’è una “scrittura-Malraux”, in Malraux stesso. Inoltre, lo stile può benissimo diventare un linguaggio privato: quello di cui lo scrittore fa uso *per se stesso e per sé solo*: lo stile allora è una sorta di mito solipsista, la lingua che lo scrittore parla: si capisce che a questo grado di solidificazione lo stile esige una decifrazione, una critica profonda. Cfr. R.Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp.62-64.

la finzione. Come interruzione del pacifico flusso della parola, spesso dato come “naturale”, il silenzio mette in discussione la prima e più essenziale delle funzioni del mito, e della sua conseguente suggestione: la ripetizione e la ricorrenza.

In generale, gli autori che operano nel periodo preso in esame, ovvero nella prima metà del XX secolo, perseguono un ideale di “autenticità” attingendo alla lingua orale familiare o argotica rimarcando polemicamente l’ormai avvenuto decesso del “langage académique”. Come sentenza Céline ad André Rousseaux: “Il faut s’y résigner. La langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort”⁶.

Per approfondire tale argomento ci siamo basati sulle numerose testimonianze paratestuali lasciate dall’autore stesso (lettere ad amici, traduttori e colleghi; articoli giornalistici, saggi, registrazioni audio/video, estratti dei suoi romanzi); testimonianze che abbiamo potuto direttamente consultare, in Italia e all’estero, durante l’elaborazione di questo progetto.

Nella terza parte del lavoro, dedicata alla ricezione e “trasposizione” di Céline da parte di traduttori e scenografi, abbiamo cercato di approfondire la questione, ormai leggendaria, della cosiddetta “petite musique” celiniana. Al centro della questione è la restituzione, attraverso la valorizzazione dell’aspetto performativo, di una lingua che ha tutti i tratti della teatralità e della gestualità. Anche se si tratta di approcci diversi tra loro, tutte le testimonianze pongono l’accento su questo comune denominatore. E ciò, in accordo con quanto espresso in merito da Ghignoli, il quale non ritiene casuale il fatto che l’origine del termine “emozione”, tanto caro a Céline, sia, appunto, *motus*⁷.

Infine, nell’ultimo capitolo metteremo a confronto alcuni esempi estrapolati dalle versioni italiane di *Mort à crédit* di Giorgio Caproni e Giuseppe Guglielmi (traduttore, quest’ultimo, di altri romanzi celiniani). Tale confronto, che vuole essere un laboratorio “aperto” e finalizzato ad ulteriori riflessioni e rese traduttive, sarà accompagnato dalla nostra personale proposta. Ricordiamo, in proposito, quanto Anceschi dichiarava nel suo saggio *Del tradurre*, raccomandando lo studio delle traduzioni esistenti quale chiave d’accesso principale alla conoscenza di una civiltà letteraria:

Le traduzioni ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità: quel modo di leggere, quel gusto particolare che nel discorso critico esige di essere trasposto, sia pure per immagini, in un *ériger en lois*, qui può essere dato immediatamente nel modo

6 L.-F. Céline, *Lettres*, préface d’Henri Godard, édition établie par H. Godard et Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p.493.

7 A. Ghignoli, “Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta”, in *Testo a fronte*, n.50, I, 2014, Milano, Marcos y Marcos, p.44: “Pensiamo alla poesia di Leopardi e a come egli utilizzi, come ci ricorda Georges Mounin in *Les problèmes théoriques de la traduction*, l’endecasillabo e il settenario con l’idea del movimento e dell’emozione”.

con cui nel passaggio dal testo originale al testo tradotto si sottolineano certe ragioni formali, se ne trascurano, ignorano, dimenticano altre. [...] Una storia del gusto del tradurre può essere uno degli spiragli più rilevatori che si aprono sulla storia di una civiltà letteraria⁸.

Abbiamo inoltre ritenuto opportuno riprodurre parzialmente, in appendice, il dattiloscritto della versione integrale di *Mort à crédit* terminata da Guglielmi nel 1989. Purtroppo, per motivi di vincoli contrattuali con l'editore Garzanti, è stato possibile riprodurre solo alcuni stralci – via via inseriti in contesto nel capitolo sopra menzionato – del dattiloscritto di Caproni contenente la revisione della traduzione intrapresa a partire dal 1981. Il dattiloscritto è conservato presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze⁹. È importante segnalare che entrambi i documenti sono ad oggi inediti¹⁰. Oltre alla novità documentaristica di assoluto interesse, questi carteggi sono a testimoniare di uno spaccato storico della lingua italiana nonché della sensibilità di due letterati che non senza difficoltà hanno voluto ri-creare il mito della “petite musique” celiniana. Per questi motivi, abbiamo ritenuto opportuno integrare il loro lavoro nello spazio della nostra ricerca.

L'arma migliore contro il mito, come ricorda Barthes, è forse mitificarlo a sua volta, costruendo un mito “artificiale”. Questo mito di secondo grado, pazientemente ricostituito dai frammenti di un'unità perduta, che Barthes chiama mitologia, è secondo noi l'arma con cui L.-F. Céline avversa la natura nella sua declinazione storica: la “naturezza”.

8 Cit. in F. Nasi, “Prima dei *Translation Studies*: appunti sulla traduttologia italiana del Novecento”, in *Testo a fronte*, cit., p.20.

9 Avvertenza: Si pregano le Istituzioni Culturali, gli Editori e quanti interessati, che nel corso del loro lavoro debbano citare documenti di varia natura, libri compresi, contenuti nei fondi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti di usare per riferimento la sigla **ACGV**.

10 Pietro Benzoni ha pubblicato, oltre ad alcune estrapolazioni del dattiloscritto caproniano, due stralci integrali. Cfr. l'appendice al suo volume, *Da Céline a Caproni: la versione italiana di Mort à Crédit*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000.

Capitolo I: Dopo Babele

1.1 Dopo Babele

La pluralità degli approcci traduttivi ha dato luogo, in particolare nella seconda metà del XX secolo, a un fiorire di teorizzazioni, spesso tra loro contraddittorie. Prima di entrare nel merito di queste, è opportuno definire in via preliminare cos'è la traduzione.

Paola Faini individua tre definizioni attribuite, nella storia, all'atto traduttivo: *arte* (la traduzione si trova, per così dire, “a metà strada” tra creazione e imitazione)¹¹; *abilità* (la quale implica uno statuto inferiore della traduzione rispetto a qualunque altra esperienza di scrittura, assimilandola a un mestiere o considerandola un mero prodotto di artigianato); *scienza*, la quale esclude la traduzione dal processo creativo¹².

Il dibattito sulla traduzione non è altro che il riflesso della sua natura antinomica. Da un lato, si dà la necessità di tradurre come evento dell'accomunamento, come esigenza di incontro e conoscenza. In tale ottica, la traduzione è un atto sempre possibile, ed, anzi, auspicabile. Dall'altro lato, tradurre implica la rinuncia all'originalità: se l'atto creativo è “riproducibile” – e vedremo quanto questo aspetto tocca da vicino l'esperienza di Céline – esso viene, per così dire, sminuito da questa operazione. In questa antinomia s'incunea il pregiudizio epistemologico dell'intraducibilità: mito negativo a difesa dell'originale e della sua insostituibilità. Eppure, tale antinomia sembra costituire l'anima dell'atto stesso; il quale non può aver luogo al di fuori di quella che Freud ha definito la “formazione di compromesso”. Essa, come nel *double bind* di Bateson, pone in relazione paritetica e conflittuale due pensieri, egualmente validi e condivisibili, ma non tra loro armonizzabili. Nel 1987 Jean-René Ladmiral proponeva di optare per una “morale provvisoria” accettando la pacifica coesistenza di aspetti pragmatici, teorie frammentarie, risultati acquisiti e, rinunciando momentaneamente all'elaborazione di una teoria unitaria¹³.

Una certa intrattabilità permane, d'altronde, nel significato del verbo “tra-

11 Un membro della scuola praghese, Jiri Levy, affrontò questo aspetto nella sua opera del 1963 intitolata *Umeni prekladu* (nella versione tedesca del 1969: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, “La traduzione letteraria. Teoria di un genere artistico”). Vent'anni dopo, nel 1983, Friedmar Apel muove una severa critica al testo levyano, compiendo un altro passo fondamentale per la traduttologia contemporanea. Nel saggio *Literarische Übersetzung*, osserva che tutti coloro che considerano la traduzione come arte finiscono con l'attenersi a definizioni normative o ideali.

12 Paola Faini, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2008, p.14 e segg.

13 Cfr. J.-R. Ladmiral, “Le littéralisme en traduction”, in *Traduire*, nn. 178-179, Paris, S.F.T., Paris, p.10.

durre”, che difficilmente si lascia semanticamente delimitare. Giuseppe Pontiggia risponde con un paradosso in merito alla irriducibile retorica del tradurre: “Occorre rovesciare i termini del problema e introdurre una nozione più precisa di traduzione e più ampia di fedeltà, fondata su una presunzione paranoica, su un coraggio disperato”¹⁴.

È nota l’affermazione di Umberto Eco secondo cui tradurre da una lingua all’altra è “dire quasi la stessa cosa”. Il punto è quanto deve essere flessibile quel “quasi” in cui risiede, ermeneuticamente, il compromesso: “stabilire la flessibilità, l’estensione del quasi dipende da alcuni criteri che vanno negoziati preliminarmente. Dire quasi la stessa cosa è un procedimento che si pone all’insegna della negoziazione”¹⁵.

Il paradosso idealistico dell’intraducibilità, che risale ai romantici tedeschi, riposa sulla nozione, considerata humboldtiana, ma già anteriore a Humboldt, che a lingue diverse corrispondano diverse percezioni della realtà, e che non si possa perciò, nel tradurre, mutare l’espressione senza mutare il contenuto; o addirittura che la peculiare sintesi di espressione e contenuto vada attribuita non solo a ciascuna lingua, ma a ciascun atto linguistico. La questione è, come si comprende, di carattere ontologico, in quanto investe primariamente la questione dell’identità: individuale e collettiva. Quanto, in definitiva, ciascuno è disposto a concedere del proprio sé, a vantaggio della collettività? Da questo stesso compromesso di natura politica prendono vita tutte le società e le culture; su esso si fonda l’idea stessa di comunità. E vedremo che Céline non sarà disposto a mediare, identificando nello stile proprio ciò che trascende la collettività. Lo stile, è, per dirlo con Barthes, “obtus”: intrattabile e non negoziabile; in esso riposa un’idiosincrasia – garanzia d’identità – che si rende, per definizione, indisponibile alla compromissione.

Altra pregiudiziale ostile alla traducibilità risiede nell’ambiguità del verbo “*précéder*” che, nell’accezione classica del termine, significa “avere la preminenza”. Tradizionalmente, infatti, si tende a considerare che quel che viene prima in ordine cronologico è primo pure in termini di valore: anteriorità è priorità. Gli studi filologici hanno notoriamente sconfessato questo assunto; nota la formula di Pasquali a proposito del valore dei manoscritti: *recentiores non sunt deteriores*. Susan Petrilli¹⁶ suggerisce, come punto di partenza per un corretto argomentare sulla traduzione, il ribaltamento di questo luogo comune secondo cui la traduzione presenterebbe un vizio d’origine per il solo fatto di “venire dopo” rispetto all’originale.

14 G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, Milano, Mondadori, 2007, p.23.

15 U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p.10.

16 S. Petrilli, “Traduzione e semiosi: considerazioni traduttive”, in *Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura*, anno X, nuova serie, n.2, Roma, Meltemi editore, 1999-2000, pp.9-23.

In quest'ottica, mito dell'originale e mito dell'origine si trovano a coincidere: tutte le traduzioni e le ritraduzioni, altro non sarebbero che il postumo e inane tentativo di ricostruire una Babele oramai decaduta e frammentata. Ogni traduzione, insomma, porterebbe in sé un *vitium originis* incarnando, per dirlo con George Steiner, la condizione ontologica del "dopo Babele"¹⁷. Da questo pregiudizio, come vedremo, non è scevro Céline.

Una Babele felice è possibile?

Accogliamo a presupposto iniziale di questa trattazione l'incipit del *Plaisir du texte* di Roland Barthes, secondo cui esisterebbe, alla fine della storia e delle sue logiche conflittuali, una "Babel heureuse"¹⁸: una pacifica coesistenza delle lingue. Se è il significato che separa, in quanto portatore dell'ideologia, una condivisione "erotica" del significante, che è di per sé transculturale, starebbe all'origine di questa nuova condizione di felicità. La riflessione di Barthes appare assai pertinente se applicata, retrospettivamente, al caso Céline: l'intrattabilità dello stile in termini ideologici che egli rivendica, si lega alla necessità di preservare l'io dalla compromissione storica, per riconsegnarlo ad un piacere arcaico, ancestrale, non scevro dal dolore.

Ricorda Paolo Fabbri¹⁹ che solo frammentando l'unica suprema parola gli uomini hanno assaporato per la prima volta il linguaggio; infatti, esso non ha senso che nella differenza tra i linguaggi stessi. Da questo piacere e dolore primario deriva la possibilità della comunicazione, e la scienza della lingua. Nel linguaggio adamitico – o altrimenti, nel fantasma collettivo di un'unità prelinguistica – ogni parola aderiva al mondo, e non c'era posto per il metalinguaggio: né per quello della scienza, né per quello della poesia. Il linguaggio dice l'immediata presenza del mondo. In altri termini, il sogno dell'*Ursprache* altro non è che il desiderio di recupero di una dimensione pacifica tra il soggetto e il mondo, in cui ogni immagine è espressa da una parola; ogni relazione da un nesso sintattico. Ora, se è noto che l'uomo ha sopperito alla frammentazione originaria con la cultura dell'unità e della "ricomposizione" che per lunghi secoli ha trionfato in occidente, il dramma ancestrale riemerge all'avvento traumatico della guerra, che è come una ferita inferta alla storia; ferita che fa riaffiorare il mito tragico delle origini. E accade che anche le lingue tornano a sperimentare una primitiva chiusura, come attesta la risorgenza di microlingue ermetiche: dall'*argot* popolare a quello di trincea. Non meno significativa, in questo ampio

17 G. Steiner, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Milano, Garzanti, 1994.

18 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1974, p. 10.

19 P. Fabbri, "La Babele felice. Babelix, Babelux [...] Ex Babele Lux", in L. Preta (a cura di), *La narrazione delle origini*, Bari, Laterza, 1991, pp. 237-240.

fenomeno regressivo, è la riscoperta dell'etimologia, che sempre porta con sé il sogno dell'origine. L'etimologia, ricorda Jakobson, non sta dietro di noi, all'origine del linguaggio, ma davanti a noi. Giocando con le radici dell'idioma, essa ricostruisce “verità originali a venire”²⁰.

Così, osserva, da parte sua, Paul Zumthor²¹,

Babel possède [...] une double existence: son histoire a été dite, mais elle continue à se faire. Elle signifie, pour des populations antiques, une angoisse ou un espoir que nos recherches philologiques et archéologiques nous permettent de circonscrire plus que de comprendre. Impossible de penser notre Tour de Babel comme une figure allégorique, car le propre de l'allégorie est qu'elle s'offre sans résistance aux interprétations rationnelles exhaustives. Babel n'est, à proprement parler, signe de rien, elle ne se prête pas aux descriptions sémiotiques trop nettes.

Babele non è altro, ci sembra, che la metafora semiologica per eccellenza della deriva del senso; di quella dispersione ermeneutica che viene a interessare qualunque processo linguistico. La quale produce, certo, un “inachevement du sens”, nota Zumthor, e una “fragilité relative”, ma anche “beaucoup de plasticité” che si offre ogni volta ad ogni nuova generazione: “si tant est que celle-ci éprouve le besoin de remonter à la source! Car c'est là le hic”. Contrariamente ai miti greci di cui siamo nutriti, continua Zumthor, quello di Babele “ne comporte pas de héros, et donc nous provoque avec moins d'insistance”:

le récit babélien ne connaît de personnage que collectif et sans nom; par là même, l'image qu'il transmet flotte un peu et n'interpelle qu'indirectement le sujet que je suis, que vous êtes²².

“L'énigme de Babel”, suggeriva Steiner nel 1989²³ con pertinenza al nostro caso, è forse l'indice di una “multiplication vitale des libertés mortelles”. Di qui la sua inesauribile ricchezza, che si ripropone in ogni epoca traumatica come fantasma collettivo. Se la tesi monogenista, su cui ampiamente si è espresso Genette in *Mimologiques*²⁴, non è che il riflesso storico del monoteismo religioso, il trauma bellico porta prepotentemente sulla scena un'ossessione collettiva: questo fantasma di unità altro non è che un fantasma riparatore. La “grammatica di Dio”, già denunciata da Nietzsche, crolla come Babele alla nuova prova della storia, mostrando che il nostro paradigma si è a lungo imposto a seguito delle “violences faites au réel”²⁵. Babele, si rivela dunque – nota Zumthor – come una salvifica parabola; metafora del pensiero figurativo, e sagace razionalizzazione anti-razionalistica. Le parabole, come i miti e le immagini, precisa il critico,

20 R. Jakobson, E. Waugh, *La forma fonica della lingua*, Milano, Il Saggiatore, 1984.

21 P. Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997, p. 12..

22 *Ibid.*

23 G. Steiner, cit. da P. Zumthor, *ivi*, p. 203.

24 G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1974.

25 P. Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, cit., p. 203.

sono “inachevés”²⁶; come tali, esse ci invitano a ripensarle ogni volta; a ricostruire un metalinguaggio per pensare il mondo.

Se è la frammentazione che dà accesso al metalinguaggio²⁷, esso si dà attraverso due diverse manifestazioni: quello della scienza, paradigma esterno e sempre costruito, e quello della poesia, costruito ma, almeno nei suoi intenti, interno alla percezione delle cose. Ed è proprio in questa dialettica tra paradigma interno ed esterno che si situa lo spazio mentale della traduzione: interni alla percezione sono il suono e il ritmo, al quale diamo un “nome” in una lingua. Esterna è, invece, la struttura della forma e del senso, che riposano sulla necessità della decodificazione, e implicano la condivisione.

La condizione post-babelica, da ciascuno rivissuta e riattualizzata attraverso la propria esperienza primaria del mondo, richiede questa “esteriorizzazione” e manifestazione del sé, obbligandoci alla stima oggettiva di un dato non misurabile. Si può così parlare delle lingue, secondo l’accezione di Fabbri, non come sistemi “aperti”, bensì come sistemi “dischiusi”²⁸: l’apertura non è un dato primitivo, ma una necessità di compromesso che il soggetto accetta e sperimenta come limitazione forzata e dolorosa del proprio essere.

Di qui, ci sembra, l’intrattabilità della lingua di Céline, ostile a questo atto compromissorio con il reale – reale sempre presente attraverso la sua determinazione storica – così come alla traduzione, che ne è diretta espressione. Intrattabilità che deve leggersi come un rifiuto della lingua a “dischiudersi”, in vista di una negoziazione della forma e del senso.

Un corollario della determinazione storica – post-babelica – della traduzione è la sua dimensione “morale”; essa, infatti, non può prescindere dalla “responsabilità” del traduttore, che è, comunque confrontato con una scelta sempre negoziata tra fedeltà e infedeltà; ossia, tra le esigenze intrattabili ma genuine del sé e quelle ragionevoli ma compromissorie imposte dalla “legge dell’altro”. Tale responsabilità implica l’obbedienza ad una norma, sia essa imperativa e autoritaria o pacificamente condivisa; di qui, ancora una volta, il rifiuto di Céline a questo adombramento del sé originale e originario.

Lamenta Zumthor che “le nom de Babel a été comme sequestré par les traducteurs, à titre plus ou moins d’emblème (publicitaire?) de leur activité”, e non a caso: la metafora assurge a significare “un effort conscient et avoué” per superare “la dispersion et la confusion linguistiques”²⁹. Uno sforzo culturale, insomma, in nome della comunicabilità universale. Se, per definizione, quel che non è incline a flettersi si spezza, il rifiuto del compromesso con la cultura in

26 Ivi, p. 98.

27 Ivi, p. 99.

28 P. Fabbri, “La Babele felice. Babelix, Babelux [...] Ex Babele Lux”, cit., pp.238-239.

29 P. Zumthor, *Babel ou l’inachèvement*, cit., pp. 204-205.

Céline non può che tradursi in un ammasso di macerie. I sedimenti memoriali della storia, non ricomposti perché non più ricomponibili, giacciono, stratificati nel fondo del suo immaginario individuale, a figurare un'oralità mitica come un sogno pre-babelico.

Babele secondo Benjamin

Il noto saggio di Benjamin dal titolo: *Die Aufgabe des Übersetzers*³⁰ affronta il tema della traduzione nei termini di una più estesa filosofia del linguaggio. Nella seconda parte egli ripensa da una prospettiva teologica, a partire dalla concezione ebraica del linguaggio come creazione-ricreazione, la relazione tra la pluralità delle lingue e l'essenza della lingua. Nell'ottica benjaminiana, la traduzione non è un rapporto di forme, bensì un rapporto di vita: lo scarto tra le lingue ch'essa mette in luce è all'origine di un arricchimento ermeneutico. L'atto traduttivo, infatti, portando a compimento quanto è latente nell'intenzione dello scrittore, conferisce all'opera insieme una sopravvivenza storica e una maturità postuma. L'atto traduttivo è insomma, primariamente, un atto ricettivo: solo attraverso lo sguardo "postumo" che porta a coscienza, come un *Überleben*, l'intenzione del testo, ogni idioma si fa latore della pura lingua (*die reine Sprache*). Poiché le lingue "non sono fra loro estranee, ma a priori, e prescindendo da ogni relazione storica, sono affini in ciò che vogliono dire"³¹, la traduzione è l'espressione medesima del "rapporto più intimo delle lingue fra loro". Come osservano Borutti e Heidmann commentando il filosofo

Alla traduzione Benjamin dà il compito di rendere presente il segreto lontano della lingua pura, "intensivamente nascosta nelle traduzioni" e di renderlo presente "nel sapere questa distanza" cioè nel lavoro filosofico con cui il traduttore mette in consonanza la forma dell'originale, riconciliando il modo di intendere delle due lingue³².

Per Benjamin, il linguaggio non è inteso come strumento di comunicazione, come veicolo di significati, bensì come mezzo (*Medium*) attraverso cui si completano e si integrano i "modi di intendere" (*Arten des Meinens*) delle diverse lingue naturali. Nel suo libro *Der Dialog der Sprachen*, Alfred Hirsch scrive:

In ihr [nella pura lingua] wäre das in allen Sprachen Unberührbare ergänzt. Die reine Sprache wäre eine Sprache, die nur aus Unberührbarem, nur aus Verhältnissen, nur aus Zwischenräumen und Differenzen bestehen würde: eine Sprache, die nur noch auf sich selbst verwies und keine Bedeutung mehr

30 W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Schriften*. Trad. it. *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 39-52.

31 *Ibid.*

32 S. Borutti, U. Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p.140.

repräsentierte. Die *reine Sprache* ist daher weniger eine Sprache als vielmehr der Ort, an dem und von dem her Sprache sich konstituiert [...] ³³.

Kofler fa notare, in proposito, come il termine *Aufgabe* può significare “compito” ma anche “rinuncia”. Vi è, insomma, una *via negativa* del senso, in vista di una sua “redenzione”; escatologia che, per la tradizione ebraica, si situa alla fine della storia e non al di là di essa ³⁴. Kofler sottolinea ancora come, secondo Benjamin, il traduttore è costruttore per via paradossale, ossia in quanto distruttore del senso ³⁵; dal frammento post-babelico, infatti, si avvia il processo della ricomposizione. Tale ricomposizione è, anch'essa paradossale, dacché la sola metafisica riparatrice è nella moltiplicazione all'infinito dei frammenti, in una sorta di inesauribile “polilogia” ³⁶. Il compito del traduttore consiste nell'interpretare questo paradosso: contribuire, con la propria traduzione, alla “sopravvivenza” (*Fortleben*) storica dell'originale e al contempo ricordare la vanità della storia nella sua teleologia liberatrice.

Le studiose Borutti e Heidmann riassumono le riflessioni benjaminiane in questi termini:

L'attività di traduzione sulle lingue frammentarie post-babeliche è dunque per Benjamin un movimento filosofico che mostra l'alleanza simbolica delle lingue, pensate come frammenti che, significando l'assenza di un intero, non rivelano, ma annunciano l'essere sempre a venire della lingua. Se negli approcci teorico-epistemologici alla traduzione il senso è visto ora, riduzionisticamente, come contenuto, ora, olisticamente, come sistema (teoria, lingua), nell'approccio radicalmente filosofico di Benjamin la traduzione si mostra piuttosto come un organismoificante che è frammento, annuncio, presentimento (secondo un rapporto di *Darstellung* e di *sym-bolon*) di verità ³⁷.

Il saggio di Benjamin si rivolge polemicamente contro la concezione “borghese”, formalista, del linguaggio come mezzo (*Mittel*) che “comunica”, alla quale egli contrappone, in nome della vita, l'idea della lingua come *medium* che *si* comunica. In ciò, come si comprende, la sua posizione non si discosta da quella celiniana. Ma radicale appare la distanza allorché si confrontano le rispettive concezioni dell'atto traduttivo. La traducibilità di un'opera, secondo Benjamin, consiste nella sua rilevanza storica. Traducibili sono quelle opere che partecipano essenzialmente alla dialettica storica, che sono riuscite a trasformare felicemente il contrasto tra il nuovo e il già vissuto in una forma artistica. Atto

33 A. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen: Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*, cit. in S. Borutti, U. Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, cit., p.152.

34 P. Kofler, “Walter Benjamin e l'etica della traduzione”, in R. Puggioni, *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 34.

35 Ivi, p.35.

36 Ivi, p.36.

37 S.Borutti, U. Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, cit., p.150.

riparatore secondo Benjamin, la traduzione conferisce così all'originale, immobile nella sua absolutezza, una memorabilità³⁸: Effimera per statuto, essa riscatta l'opera come “stadio del [suo] continuare a vivere”³⁹. Viceversa, è per il carattere “servile” e umbratile della traduzione che Céline, come vedremo, ne ricusa il valore e la funzione, rivendicando l'absolutezza sovrastorica dell'opera, in cui mito dell'origine e mito dell'originalità si congiungono.

Babele secondo Berman

Al dire di Buffoni, Antoine Berman non avrebbe avuto un tale impatto se, nel 1975 – con *After Babel* – George Steiner non avesse lanciato una sfida ai dogmatismi della linguistica teorica⁴⁰. Steiner, infatti, per la prima volta trattò la traduzione non come esercizio formale, bensì come esperienza esistenziale. Ma non si può dimenticare l'influenza che ha avuto, nel pensiero di Berman, la lettura di Benjamin⁴¹. I due saggi principali, *L'épreuve de l'étranger*, e *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*⁴² risentono profondamente, come fa notare Valentina Sommella, della lezione del filosofo tedesco. Incentrando la sua attenzione sulla concreta esperienza del tradurre, egli prende le distanze tanto dai saperi “positivi” che mirano a fare del tradurre l'oggetto di una scienza quanto dai propositi puramente soggettivistici dei traduttori, che spesso arretrano davanti a ogni tentativo di concettualizzare la loro esperienza⁴³. Fedele a Benjamin, egli considera la traduzione, non un atto di comunicazione, bensì come una “messa in opera” della lingua. E parimenti, pensare l'opera e la traduzione a partire dall'orizzonte della ricezione è, secondo Berman, un punto di partenza indispensabile per ogni riflessione sulla traduzione. Poiché, secondo Benjamin, una traduzione è possibile solo al momento in cui l'opera, matura, è entrata nella fase della sua *Fortleben*, ossia, della sua “vita continuata”, l'atto traduttivo è un atto cronologicamente “tardivo” ma essenzialmente “anticipatore”: attraverso la traduzione è la temporalità dell'opera che muta, accedendo ad un altro tempo della storia; o meglio, è la natura della sua temporalità che cambia: essa passa dalla *Fortleben* alla *Überleben*. Con Benjamin, inoltre, Berman discute la questione “mimetica”

38 W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., pp. 39-52.

39 Ivi, pp.39-52.

40 F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea edizioni, 2007, p.7.

41 Si veda, in proposito, V. Sommella, *Filosofia e traduzione: “Una prossimità d'essenza”*. Antoine Berman lettore del *Compito del traduttore di Walter Benjamin*, in *Testo a Fronte*, n.49, pp.169-181.

42 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984; Id., *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991.

43 V. Sommella, *Filosofia e traduzione: “Una prossimità d'essenza”*. Antoine Berman lettore del *Compito del traduttore di Walter Benjamin* cit., p. 169.

della traduzione: non si può parlare di mera imitazione o di calco servile, quanto di mimesi dinamica della “forza” del testo (si ricordi in proposito il concetto humboldtiano di *energeia*). Questa forza definita da Berman “noyau brutal⁴⁴”, altro non è che l’oralità ivi iscritta. La mimesi non somigliante, infatti, si orienta (e si ripropone qui l’escatologia benjaminiana) verso la liberazione – o restituzione (*Darstellung*) di questa⁴⁵. E se, come vede Benjamin, le lingue empiriche si sono irrigidite e formalizzate, ovvero si sono trasformate in sistemi di segni con valore puramente referenziale, il principio dell’oralità, che è la chiave di volta di tutta la traduttologia bermaniana, è la salvezza stessa dell’opera. Lungi dall’opporre, secondo un sistema binario, l’oralità alla scrittura, egli sostiene che non vi è scritto “essenziale” che non mantenga, con l’oralità, un legame profondo. Poiché tale oralità giace, latente, nell’originale come intenzione, è compito del traduttore portarla a piena coscienza⁴⁶. In definitiva, per Berman la pura lingua altro non è che l’“essence dialectale” soggiacente ad ogni opera; solo l’attenzione alla dimensione espressiva del significante potrà consentire, almeno in forma episodica, la sua realizzazione.

Comprendiamo come queste riflessioni portino, progressivamente, a coscienza critica quanto già era presente nel “noyau brutal” della lingua celiniana. L’interrogativo che sin d’ora dobbiamo porci è se sia possibile la “realizzazione intensiva” di un’opera che ha fatto dell’emergenza dell’oralità la sua cifra distintiva; essa, infatti, sembra già aver realizzato appieno – nella sua dimensione, appunto, sovrastorica – quella “liberazione” del suono dal senso che, come logica progressiva del disvelamento, spetta, secondo Benjamin e Berman, al traduttore.

Babele secondo Derrida

Nostalgia di una lingua unica e euforia della dispersione sono, scrive Camilla Miglio⁴⁷, i poli tra i quali costantemente oscilla il mito di Babele. Tra questi due poli oscilla, parimenti la poetica celiniana.

La medesima stessa tensione si ripropone nel Novecento attraverso la dialettica che, in fatto di filosofia del linguaggio e delle sue ricadute in termini di traduzione, oppone Benjamin e Derrida. Quest’ultimo, contro la tendenza alla “ricomposizione” propria delle poetiche idealistiche, postula, attraverso la nozione di

44 A. Berman, *L’âge de la traduction. La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire*, a cura di I. Berman e V. Sommella, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2008, p. 112.

45 V. Sommella, *Filosofia e traduzione: “Una prossimità d’essenza”. Antoine Berman lettore del Compito del traduttore di Walter Benjamin*, cit., p.174.

46 Ivi, p.179.

47 C. Miglio, “Tra Babele e Pentecoste: intorno a *Des tours de Babel* di Jacques Derrida”, in *Testo a fronte*, cit., n.49, p. 103.

“différance”, la valenza euforica della pulsione eccentrica del senso verso la sua disgregazione.

In *Des tours de Babel*⁴⁸, Derrida dimostra che la parola di per sé racchiude un’instabilità e una tendenza alla deriva semantica. A partire dal titolo, dove il sintagma “des tours” evoca, al contempo, la pluralità e suggerisce l’omofono “détour”, una sfida è lanciata all’unità e alla linearità. Il titolo dell’opera che già di per sé si vuole, in ragione dell’idiosincrasia linguistica del francese, in traducibile, è riflessione metalinguistica sul tema della plurivocità.

Accanto a questa intraducibilità, persiste nondimeno una necessità di figurazione: la traduzione inadeguata diventa essa stessa un “mito delle origini” da cui partire. Architettura e linguaggio si legano strettamente nella riflessione di Derrida: Babele interrotta è metafora dell’unità impossibile del senso dentro il linguaggio. Per questo l’opera acquista valore – e questo ha certo una pertinenza al caso-Céline – più nell’atto di decostruire, che nel miraggio dell’edificazione. La decostruzione del senso, aggressiva nelle epoche traumatiche – bisognava, come diceva Nietzsche, distruggere l’arte a colpi di martello – acquisisce ora, con Derrida, una *ratio* filosofica.

Jacques Derrida vede nella traduzione – accanto a Céline – un vero e proprio atto di violenza. Atto che, tuttavia, si rivela ora necessario al fine di sperimentare la nozione stessa di *différance*. Per Derrida, infatti, la traduzione è “l’espressione della differenza fra significante e significato” e il traduttore non può esimersi dall’indicare con tracce pretestuali (glosse, note, prefazioni) questa spinta eccentrica verso la deriva del senso. L’atto traduttivo si fa così rivelatore della tensione infralinguistica ed interlinguistica, e della vitalità propulsiva che ne scaturisce in termini di semiosi. Espressione *ante litteram* di questa *différance*, la scrittura dovette apparire a Céline come un male necessario.

Babele secondo Meschonnic

L’uscita da uno stato di “minorità” di kantiana memoria è possibile, agli occhi di Meschonnic, soltanto attraverso una revisione di quella che egli definisce la “langue de bois du traduire”⁴⁹; lingua rigida, che si pone in modo autoritario come verità senza alternativa; e la si deve definire lingua, anziché discorso, perché conosce solo unità di lingua, anodine e di buon senso, come lingua di partenza e lingua di arrivo, equivalenza, fedeltà, trasparenza o annullamento e modestia del traduttore, libertà e letteralità, forma e contenuto, teoria e pratica,

48 J. Derrida, “Des Tours de Babel” in S. Nergaard, (a cura di) *Teorie contemporanee di traduzione*, Bompiani, Milano, 1985. pp. 367-418 .

49 Cfr. H. Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.

poesia e prosa.

Al contempo, l'individuazione di una specificità della traduzione comporta il rifiuto sia di una definizione troppo ristretta della stessa – intesa, secondo il paradigma “esterno” di cui si è detto, come pratica artigianale situata all'ombra dell'originale –, sia di una definizione ermeneuticamente troppo ampia, che vede nella comunicazione stessa l'esito di un processo “interno” di riformulazione, attraverso cui è possibile oggettivare la propria esperienza del mondo. Tra questi due estremi – nell' *entre-deux* – si situa, a suo vedere, l'atto traduttivo che è, essenzialmente, una poetica.

La “poetica del tradurre”⁵⁰ di Meschonnic costituisce, ad oggi, una delle posizioni più nuove e originali. Essa infatti, sin dalla sua formulazione iniziale si discosta polemicamente dal termine “teoria”. Al contempo, essa mette in discussione, in seno alla “poetica” stessa, l'accezione tradizionale del termine, ovvero la riflessione che ciascun artista compie sul proprio fare, in fatto di principi, di norme, di tecniche. Meschonnic non subordina la poetica neanche alle scienze del linguaggio; anzi, rivendica ad essa una funzione critica nei confronti di queste ultime. Sin d'ora vediamo come questa “poetica”, che è contemporaneamente critica e invenzione del nuovo, non accetti definizioni acquisite ed esaustive. In nome del primato dell'espressione, essa ricusa la forma intesa come determinazione e sedimentazione storica.

Il presupposto che anima la poetica di Meschonnic è che non è possibile scindere l'unità vitale di significante e significato; è questa separazione meccanica, operata dal pensiero raziocinante, che induce a concepire la traduzione come mera traduzione del senso privilegiando così, come già Benjamin aveva visto, l'inessenziale. Lo stesso dualismo pregiudiziale è all'origine delle dicotomie di cui si è detto, le quali attestano il permanere più o meno latente di una visione ancora teologica del linguaggio, laddove la pratica traduttiva, invece, si trasforma, passando poco a poco dal dominio astratto della lingua alla priorità fenomenica del testo come discorso. Contestualmente, il paradigma scritturale dovrà cedere il posto al paradigma dell'oralità, la quale ci obbliga a tenere in considerazione, anche nel testo scritto, tutte le componenti che tale oralità costituiscono: prosodia, significanza. Al capire-interpretare di Heidegger, Meschonnic sostituisce dunque l'“entendre” (nel duplice senso di *udire/sentire* e di *capire/comprendere*), ovvero una conoscenza che sa prescindere dal solo sapere come mero atto intellettuale, per iscriversi l'esperienza del corpo e dei suoi schemi percettivi primari.

Il ritmo, che appartiene a quello che abbiamo definito “il paradigma interno” al soggetto, trova, nella metrica, la sua riduzione computabile e normativa;

50 Id., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

il suo compromesso. L' intento di Meschonnic è proprio quello di ricondurre il ritmo, sulla scia degli studi antropologici condotti da Benveniste, alla sua manifestazione “interiore”, associandolo all'idea di *Gestalt*: schema, engramma, configurazione, sempre passibile di mutazione e adattamento. Nel saggio *Critique du rythme*⁵¹, Meschonnic precisa che la “signifiante” ha per lui un valore fenomenico; essa, lungi dal potersi astrarre in un concetto universale, ha mera realizzazione solo nel testo in cui ha luogo⁵². Al centro della “signifiante” è il ritmo in tutte le sue manifestazioni e iscrizioni nel testo. Il ritmo infatti è, a suo vedere, l'organizzazione stessa del senso del discorso. È dato che il senso è l'attività propria del soggetto di enunciazione, il ritmo altro non è che l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo stesso discorso. Solo con questa visione potrà essere superato il dualismo tra ritmo (espressione del soggetto) e metro (codice formale):

[...] des dualismes se renforcent l'un l'autre: le dualisme du signe et le dualisme du rythme, car le rythme aussi est défini partout métriquement, selon une alternance binaire d'un temps fort et d'un temps faible, d'un plein et d'un creux, du même et du différent. [...]. Au contraire d'Aristote, qui disait que “les mètres sont des parties de rythmes” dans tous les dictionnaires de langues européennes que je peux lire, le rythme est défini comme une métrique⁵³.

Franco Buffoni ricorda che la definizione di ritmo proposta da Meschonnic sulla scia di Benveniste è la stessa che molti secoli prima si ritrova in Beda il Venerabile:

Il ritmo può sussistere di per sé, senza metro, mentre il metro non può sussistere senza ritmo. Il metro è un canto costretto da una certa ragione. Il ritmo è un canto senza misure razionali⁵⁴.

Se la metrica è una determinazione storica, legata a un certo momento di una certa lingua, il ritmo contiene tutte le metriche passate, presenti o future. Unità pulsiva attraverso cui ogni azione ha luogo, esso organizza in sequenze vitali la temporalità e le conferisce un senso. È dunque una poetica del *continuo* e non del discontinuo.

Meschonnic ricorda a più riprese la distinzione operata da Wilhelm von Humboldt allorché definisce la lingua non come *ergon* ma come *energeia*; non come un oggetto finito ma come un lavoro infinito delle menti:

Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefasst, ist etwas beständig und in

51 Id, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier-Poche 2009. (1982).

52 H. Meschonnic, “Traduire au XXIe siècle”, in *Quaderns*, 15, 2008, p.55.

53 *Ibid.*

54 F. Buffoni, “Per una scienza della traduzione”, in M.G. Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno Firenze, 13-16 giugno 2006*, Firenze University Press, 2008, pp.24-25.

jedem Augenblicke Vorübergehendes... Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische seyn. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierte Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zumachen⁵⁵.

La caduta della cortina metafisica che separava il linguaggio come entità astratta dall'esperienza immediata – “interna” – del soggetto ha, come Meschonnic precisa, una forte valenza etico-politica. Essa porta a coscienza, in epoca meno traumatica, quanto, a nostro avviso, Céline si proponeva: rivendicare il diritto alla vita di un soggetto che le logiche separatrici – storiche, belliche – avevano condannato, con la loro visione autoritaria e trascendente, alla reificazione:

Nous vivons dans une représentation du langage qui se donne pour la vérité et la nature du langage, pas pour un point de vue. C'est ce que les linguistes appellent le signe: du son et du sens, de la forme et du contenu, la chair et l'esprit, et finalement on oppose ainsi, dans la tradition académique, l'affect et le concept, le langage et la vie. Sans savoir qu'on n'oppose alors qu'une représentation du langage à une représentation de la vie, le générique abstrait des mots au concret individuel vivant, biologique. Mais cette pensée du langage par le signe, dans l'hétérogénéité entre elles des catégories de la raison, c'est celle qui règne depuis deux mille cinq cents ans, depuis Platon⁵⁶.

In un mutato contesto storico Meschonnic può ora auspicare, non lontano da Roland Barthes, una Babele felice; il significante ripara ciò che i significati, portatori di ideologie, avevano diviso.

1.2 L'era della ritraduzione

Il postulato della fedeltà, da rappresentazione di forza qual era, diviene segno di debolezza davanti alla constatazione dell'invecchiamento delle traduzioni. Un detto tedesco che Walter Benjamin amava citare afferma: *Einmal ist keinmal*, proposito che potremmo (ri)tradurre dicendo che “una volta non è sufficiente o non conta”⁵⁷. La ritraduzione costituisce un'illustrazione di questa affermazione.

Se l'attività del ritradurre opere già tradotte è molto antica, tuttavia la specificità di questa operazione è stata per molto tempo trascurata negli studi di traduttologia⁵⁸. È significativo il fatto, come fa notare giustamente Monti, che la voce “ritraduzione” è assente dal *Dictionary of Translation Studies* del 1997,

55 W. von Humboldt, *Schriften zur Sprachphilosophie, Werke III*, Darmstadt 1963, s. 418.

56 H. Meschonnic, “Traduire au XXI^e siècle”, cit., p.56.

57 Y. Chevrel, « La retraduction – und kein Ende », in R.Kahn, C.Seth (sous la dir.), *La retraduction*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p.13.

58 Enrico Monti ritiene che la vasta diffusione della pratica della ritraduzione all'interno dello spazio europeo risulta ad oggi poco esplorata. Cfr. E.Monti, P. Schneyder (sous la dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires et européennes: avec un texte inédit de Jean-René Ladmiral*, Orizons, Paris, 2011, p.10.

come dalla prima edizione della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (anche se successivamente integrata nell'edizione del 2004). Ma, al di là di questo, basta effettivamente dare uno sguardo al dibattito intorno al tema per capire che l'interesse per questo fenomeno antico, costante e polimorfo è piuttosto recente: ad eccezione di alcuni studi pionieristici come quelli di Paul Bensimon, Antoine Berman e Yves Gambier, noteremo la scarsa presenza di contributi precedenti al 2000. Tuttavia, si riscontra negli ultimi anni un ravvivato interesse per questo tema, forse in risposta proprio all'appello lanciato dai traduttologi.

Nel *Trésor de La langue Française*, il termine “retraduire”, indicante come prima occorrenza il significato di “tradurre di nuovo” è apparso nel 1556 (nel suo *Dictionnaire*, Huguët cita, a guisa di attestazione, una frase di Charles Fontaine, traduttore delle epistole di Ovidio: “Aymerois autant les retraduire tout de nouveau”). Nel 1672, la parola assume il significato di “traduire un texte qui est déjà une traduction” per poi arrivare a una definizione di “traduction par relais” o “traduction indirecte”, significato attestato in francese sin dal XVII secolo. Il termine “ritraduzione” farà la sua apparizione solo nel 1922, con il senso di “nuova interpretazione” di un testo di Freud ad opera di Jankélévitch (che doveva rendere in francese il lemma tedesco *Rückübersetzung*). Se il termine ritraduzione è oggi frequentemente usato dagli esperti della traduzione, altrettanto non possiamo dire del mondo dell'editoria che sfugge a questa definizione preferendole in modo sistematico l'espressione “nuova traduzione” nella volontà manifesta di sottolineare la novità dell'operazione, piuttosto che mettere l'accento sulla ripetizione dell'atto.

Queste brevi considerazioni di ordine lessicale mostrano quanto la nozione di ritraduzione sia polivalente. In effetti, può indicare una traduzione “al quadrato” cioè la traduzione di una traduzione, ma può anche rinviare a una retrotraduzione (come espresso dal tedesco *Rückübersetzung*), cioè il fatto di ritornare alla lingua originaria del testo.

Perché ritradurre? Secondo Ricoeur, nella ritraduzione si manifesta al sommo grado la pulsione riparatrice che insorge dall'insoddisfazione per le traduzioni esistenti. Per il filosofo francese, l'unico modo di criticare una traduzione è proporre, appunto, un'altra.⁵⁹

La motivazione della “riscrittura” traduttiva spazia dall'investimento ermeneutico – far conoscere (meglio) un'opera giudicata importante – al profitto economico, sfruttando il successo di un'opera già nota. Questi due tipi di interesse spesso non si escludono.

Intraprendere una ritraduzione vuol dire innanzitutto lanciarsi in un'impresa

59 A. Berman, “La retraduction comme espace de la traduction”, in *Palimpsestes*, n.4, Publications Sorbonne Nouvelle, octobre 1990, p.6.

nuova. Questa aspirazione alla novità può rispondere a diverse intenzioni. Oltre alla volontà di diffondere una migliore conoscenza dell'opera originale, tradurre per la seconda volta può significare voler tradurre contro una prima traduzione, giudicata insoddisfacente. O ancora, potrebbe trattarsi di tenere conto dell'evoluzione dell'opera originale in funzione di eventuali modifiche apportate dal suo autore.

Quello della ritraduzione è un momento “secondo” ma essenziale nella storia della ricezione di un'opera. Differisce dalla traduzione “prima” per il suo statuto paradossale. La sua presenza, in effetti, attesta contemporaneamente il fallimento della traduzione in quanto atto ermeneutico e la speranza che questa pratica “post-babelica” continua a suscitare. Per sua stessa natura, la ritraduzione ha una peculiarità: permette a un solo testo di acquisire in molteplici versioni il patrimonio di una lingua straniera.

Nel suo articolo, dal titolo: “La retraduction, retour et détour”, Yves Gambier si pone una serie di domande che riassumono buona parte degli interrogativi condivisi oggi da lettori e traduttori di tutto il mondo:

La multiplication des traductions de certains textes s'accélère-t-elle une fois que les œuvres sont tombées dans le domaine public? Quels rapports légaux ou économiques sont impliqués par un processus qui est aussi éditorial? Lorsqu'une maison d'édition se targue de proposer au lecteur une “traduction nouvelle”, qu'est-on en droit d'attendre? Et à quelles contraintes l'auteur de cette version a-t-il dû se plier? S'agit-il de se conformer à l'attente d'un public supposé? Le second traducteur doit-il tenir compte des choix du premier? Doit-il au contraire en faire abstraction? Sa “tâche”, pour reprendre l'expression de Benjamin, est-elle plus facile que celle de son prédécesseur? Qu'est-ce qui la différencie du point de vue de sa pratique langagière et des stratégies d'élucidation employées? Et surtout: y a-t-il toujours obligatoirement un gain? Celui-ci serait-il de type cumulatif dès lors qu'on en arrive à une troisième ou quatrième version? Y a-t-il une instabilité nécessaire, organique en quelque sorte, de la (re)traduction, comme celle (re)créée, de manière exemplaire, pour des œuvres fondées sur une représentation, une performance, à l'instar des poèmes homériques ou des pièces shakespeariennes?⁶⁰

A tali interrogativi, secondo Gambier, ogni traduttore dovrebbe per primo dare, o cercare di dare, una risposta: definire la periodicità e la frequenza delle traduzioni, individuare i momenti tipici della ripresa dei testi, cioè il punto di resistenza minima o di massima apertura della lingua-cultura di arrivo, i motivi per cui si ritraduce e le trasformazioni della lingua, della cultura e della letteratura ricettive, nonché le strategie, la portata e gli effetti di queste nuove traduzioni. Infine, non meno importante, cogliere le caratteristiche comuni tra le culture, qualora ve ne siano, in relazione al concetto di equivalenza, fedeltà e libertà traduttiva.

60 Y. Gambier, “La retraduction, retour et détour”, *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 39, n° 3, 1994, pp. 413-417.

Yves Gambier afferma che la ritraduzione unisce la dimensione socio-culturale e la dimensione storica: tale attività apporta cambiamenti perché i tempi sono, appunto, cambiati⁶¹.

Dieci anni dopo l'intervento di Gambier, la studiosa Isabelle Collombat dà una nuova spinta al dibattito parlando del XXI secolo come "l'era della ritraduzione". "Depuis les années 1990 – afferma Collombat – on assiste à une vague de retraductions [...] d'une ampleur et d'une soudaineté extraordinaires"⁶². Se questo fenomeno ha toccato per primo il campo letterario, si è esteso successivamente anche ad altre sfere come la storia, la filosofia o la psicanalisi. E l'ondata non smette di amplificarsi. La ricercatrice conviene con Gambier riguardo alla scarsa attenzione rivolta in ambito universitario a questo fenomeno, compresa la traduttologia stessa. Ma tiene a precisare che giornali e riviste specializzate dedicano molti articoli a ritraduzioni considerate di grande qualità.

Berman, dal canto suo, retrodata il fenomeno della ritraduzione, facendolo risalire al XX secolo. Giudicando tale pratica necessaria per opere considerate come i fondamenti della cultura occidentale - la Bibbia, ma anche la poesia e la filosofia greca, la poesia latina e i grandi testi che hanno presieduto alla nascita della letteratura moderna: Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes – lo studioso insiste soprattutto sul valore storico e culturale di questa attività; quello di darci nuovamente accesso ad opere la cui capacità di rottura e di attrazione aveva finito con il venire meno per troppa "fama" o a causa di traduzioni il cui spirito non corrispondeva più a quello della nostra epoca:

Certes, toute traduction est appelée à vieillir, et c'est le destin de toutes les traductions des "classiques" de la littérature universelle que d'être tôt ou tard retraduites. Mais la retraduction, au XXe siècle, possède un sens historique et culturel plus spécifiques: celui de nous rouvrir l'accès à des œuvres dont la puissance d'ébranlement et d'interpellation avait fini par être menacée à la fois par leur "gloire" (trop de clarté obscurcit, trop de rayonnement épuise) et par des traductions appartenant à une phase de la conscience occidentale qui ne correspond plus à la nôtre⁶³.

A seguito di una mutata episteme, infatti, ha luogo la banalizzazione del testo, come effetto di "spegnimento" del valore ermeneutico.

Ainsi, nous l'avons vu, notre vision des Grecs, de l'Ancien Testament ou même de Shakespeare est fondamentalement différente de celle du classicisme, de l'humanisme ou du romantisme. Cette volonté de rouvrir l'accès aux grands textes de notre tradition historique couvre à la fois le champ de la traduction, de

61 Ivi, p.413.

62 I. Collombat, "Le XXIe siècle: l'âge de la retraduction/The 21st Century: The Age of Retranslation", in *Translation Studies in the new Millennium: an International Journal of Translation and Interpreting*, 2004, pp.1-14.

63 A. Berman, *L'Epreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p.281.

l'herméneutique et de la philosophie⁶⁴.

Il fattore più frequentemente evocato a vantaggio delle ritraduzioni è, quella che Benjamin ha definito la “caducità” della traduzione, in ragione della sua determinazione storica. In quanto testimonianza di una sensibilità ricettiva, la traduzione è esposta ad invecchiamento. Secondo Ladmiral, le traduzioni “invecchiano” perché le lingue “invecchiano”: essendo le lingue organismi vivi, la sensibilità linguistica, mutando, richiede un nuovo atteggiamento traduttivo⁶⁵. In questa direzione va anche Meschonnic:

Les traductions ne vieillissent pas: c'est la pensée du langage qui vieillit. Et les quelques traductions celebres ne vieillissent pas plus que les œuvres. Comme la *King James Version* pour la Bible, la traduction de Galland pour les *Mille et une nuits* ou le *Faust* de Goethe dans Nerval. [...] Ce sont ces changements de climat théorique et pratique qui font vieillir d'un coup et paraître surfaites des traductions longtemps tenues pour magistrales⁶⁶.

Per altri studiosi, quali Berman, Topia e Bensimon, è l'opera ad evolvere ermeneuticamente, non la sua traduzione, che resta segnata per sempre dalla sua epoca⁶⁷. Ogni traduzione, infatti, è storica, così come lo è ogni ritraduzione. Walter Benjamin si era espresso, come ricordiamo, in proposito, mettendo in luce la suprema caducità di ogni atto traduttivo. Come la tonalità e il significato delle grandi opere letterarie si modificano con i secoli, così si trasforma la lingua del traduttore. Mentre la parola dello scrittore sopravvive nel suo stesso linguaggio, il destino della più grande traduzione è quello di perire, quando la lingua si rinnova.

Pierre-Louis Chantre tiene a precisare, da parte sua, che all'invecchiamento della lingua deve aggiungersi l'evoluzione nel comportamento stesso dei traduttori:

Il y a de multiples raisons de “retraduire” un auteur. La première, la plus évidente, est le vieillissement des traductions précédentes. [...] Mais la raison la moins apparente, la plus intéressante aussi, qui pousse à redonner des habits neufs à des œuvres déjà traduites vient de l'attitude des traducteurs. La philosophie de leur travail, leur déontologie se modifient constamment. Même si le vocabulaire et la syntaxe du français ne changeaient pas, de nouvelles traductions seraient nécessaires tous les trente ans⁶⁸.

La storicità della traduzione in qualità di “ipertesto” non fa che radicalizzarsi in presenza di un “ipertesto al quadrato” qual è la ritraduzione; il rapido avvicinarsi delle riproposte non fa che condannare la traduzione al perituro

64 *Ibid.*

65 A. Lavieri (a cura di), *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, Modena, Mucchi Editore, 2009, p. 34.

66 Cfr. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., pp.176-177.

67 Cfr. artt. P. Bensimon e A. Topia, in *Palimpsestes*, cit.

68 Cfr. Pierre-Louis Chantre, cit. in I. Collombat, *ivi*, p.10.

destino di tutti i nostri atti di comunicazione, che si avvicendano con rapidità sempre maggiore. Riguardo alla questione della periodicità e della frequenza delle ritraduzioni, Sébastien Lapaque scrive, in merito, che “les plus radicaux jugent qu’il faut retraduire tous les vingt ans. D’autres, que le travail ne doit pas cesser: sa nature l’apparente au mouvement perpetuel”⁶⁹.

Stando all’assunto benjaminiano, ogni opera sembra riconfermare, attraverso tali avvicendamenti traduttivi, il suo sostanziale, immutabile valore. Secondo Berman, che rivisita il pensiero del filosofo tedesco, “c’est seulement aux retraductions qu’il incombe d’atteindre – de temps en temps – l’accompli”⁷⁰.

A chi intraprenda una nuova traduzione un dubbio s’impone: occorre fare *tabula rasa* della o delle traduzioni precedenti o è invece opportuno conservare – e magari evidenziare – attraverso la loro co-presenza nel nuovo testo, tutte le stratificazioni che le successive proposte ermeneutiche hanno generato? In altri termini, in quale fase del lavoro ritraduttivo è auspicabile consultare versioni anteriori? Alla luce delle riflessioni sinora presentate, sembra associata l’opportunità di prendere in esame, preliminarmente alla nuova traduzione, le traduzioni esistenti, le quali ci forniscono necessaria testimonianza della “vita della lingua”: delle sue dinamiche storico-evolutive, così come delle sue idiosincrasie. Dal confronto dovrebbe scaturire una maggiore consapevolezza del processo ermeneutico. Susanna Basso, traduttrice di letteratura inglese e americana (nota soprattutto per le autorevoli versioni italiane di Alice Munro e Ian McEwan) afferma che le traduzioni esistenti debbono essere valorizzate per il patrimonio di lavoro che contengono e per la quantità di informazioni che possono fornire sul testo prescelto. Poiché calcare le orme di chi l’ha preceduto può insinuare nel nuovo traduttore la vanità della sua impresa ermeneutica, Basso auspica una mediazione tra i due termini di quella che definisce “la doppia tentazione”:

Che cosa intendo per doppia tentazione? Da un lato il rischio di valersi o doversi in ogni caso distinguere a costo di forzature continue sul proprio testo. E dall’altro, al contrario, la deriva di un’accoglienza passiva del lavoro già svolto, che si può risolvere in fiuto. È l’impegno necessario a mantenersi in bilico su questi due versanti del problema a rendere difficile una traduzione. A ciò si aggiunge l’ovvia aggravante che, se mi si affida la quinta, sesta, decima traduzione di un testo, quest’ultimo non potrà essere altro che un classico e perciò le aspettative di tutti i mondi di lettori interessati all’operazione aumenteranno in misura proporzionale. Tradurre un libro che molti hanno già letto significa destare nel lettore la consapevolezza di custodire nella memoria una traduzione, vale a dire un testo provvisorio. Sotto questo aspetto, i titoli testimoniano l’esistenza, in ogni lingua, di una sorta di catalogo dei nomi dei libri, estremamente difficile da modificare⁷¹.

Cos’è che spinge oggi un traduttore a tener conto di traduzioni considerate “so-

69 S. Lapaque, cit., in I. Collombat, *Ibid.*

70 A. Berman, “La retraduction comme espace de la traduction”, in *Palimpsestes*, cit., p.1.

71 S. Basso, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano, Mondadori, p.45.

vrastoriche”, in ragione del valore paradigmatico che è stato loro riconosciuto nell’ambito un sistema culturale?

Risponderemo, interpretando il pensiero di Susanna Basso, che il ritraduttore è preso in un doppio movimento. Da un lato, il movimento della sua lingua, che lo sollecita a rivisitare l’opera allo scopo di riconquistarla, di addomesticarla, di porre rimedio a un primo incontro mancato o difettoso o, più semplicemente, di rinnovare questo incontro sotto un altro cielo, davanti a un altro orizzonte di attesa (è quanto sostiene Marc de Launay quando afferma che il traduttore crea una dinamica d’alternanza all’interno della quale il fenomeno stesso della traduzione comporta, a più o meno breve termine, una ritraduzione). Dall’altro, il movimento di sé che lo spinge, in un particolare momento della sua “crescita” personale, ad affrontare i suoi “demoni” poiché, riprendendo le parole di Blanchot, “l’homme prêt à traduire est dans une intimité constante, dangereuse, admirable, et c’est dans cette familiarité qu’il tient le droit d’être le plus orgueilleux et le plus secret des écrivains – avec cette conviction que traduire est, en fin de compte, folie”⁷².

Il binomio opera-lingua è al centro del rapporto del “ritraduttore” con le diverse “incidenze” che deve fronteggiare: temporalità dell’opera originale, temporalità della/delle traduzioni anteriori, temporalità del loro stesso lavoro, a cui possono aggiungersi le coordinate spazio-temporali di traduzioni in lingue diverse. La ritraduzione mette così in evidenza l’asincronicità costitutiva tra i diversi stati dell’opera, mentre l’opera stessa, come “originale” – o, se si vuole, come “mito dell’originale” – continua ad esistere e a “perpetrarsi” nella sua autonoma esistenza e consistenza. Se consideriamo che vi è un “lavoro” dell’opera che continua – come “elaborazione del mito” – a compiersi autonomamente e in parallelo al lavoro ermeneutico *sull’opera*, le ritraduzioni si scontrano con una sorta di aporia. Per esse infatti, a differenza dell’opera originale, è difficile, quasi impossibile, attendere ad uno status di transtemporalità. Questa difficoltà appare più evidente quando si tratta di ri-traduzioni intralinguistiche, o metafrasi, dove la traduzione è spesso concepita come un ausilio propedeutico alla comprensione dell’originale più che come un’opera vera e propria.

Per Henri Meschonnic, la storia delle ritraduzioni dei testi classici mostra pienamente la trasformazione in essere dello sguardo e dell’ascolto⁷³. E poiché tradurre è preceduto dalla storia del tradurre, anche quello che non è stato ancora mai tradotto è sempre già un ritradurre. Per prendere un’opera cara allo studioso francese – la Bibbia – più di qualunque altro testo essa rappresenta l’attività della traduzione come atto critico. Secondo Meschonnic, infatti, la Bibbia in francese non è mai stata veramente tradotta. Nonostante le numerose versioni esistenti,

72 M. Blanchot, *Traduire*, in *L’amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p.74.

73 E. Mattioli, “Ricoeur e Meschonnic sulla traduzione”, in *Studium*, n.99, Roma, Ed. Studium, 2003, pp.687-696.

non esistono originali secondi quali furono la traduzione greca dei Settanta e la Vulgata di S. Girolamo, la Bibbia di Lutero o la King James Version; questo perché la storia delle traduzioni francesi della Bibbia è, per riprendere le parole di Emilio Mattioli, una storia di trasporti, non di rapporti⁷⁴. Da questa mancanza nasce il progetto di ritraduzione di Meschonnic, la cui idea portante è quella – per noi essenziale – di tradurre il ritmo.

La Bibbia è l'esempio più evidente della stretta relazione che intercorre, agli occhi di Meschonnic, tra ritmo e senso, da cui si ricava una lezione valida per ogni ritraduzione. La filologia, infatti, non è sufficiente ad assicurare una versione “corretta”; occorre una teoria del linguaggio e la capacità di guardare al testo come ad un insieme organico. Senza questa consapevolezza, insiste il critico valorizzando l'impresa ritraduttiva come reinvestimento ermeneutico sull'opera, non si dà ritraduzione, ma si ripete il già fatto. Siamo, dunque, nell'ordine della mimesi o, se vogliamo, della “riproduzione”. Per riprendere quanto Charles Fontaine scrive nella sua introduzione al Premier Livre des remèdes d'amour di Ovidio (1555), possiamo asserire che ritraduciamo per volontà di apportare “un progrès dans la connaissance de l'objet original”. Se accettiamo, in definitiva, il presupposto che un'opera non tradotta è pubblicata solo a metà, possiamo immaginare, come affermato anche da Antoine Vitez, che un'opera si comprenda e si apprezzi maggiormente di traduzione in ritraduzione:

Comme la mise en scène, la traduction [...] est perpétuellement à refaire. Je ressens cela comme une image de l'Art lui-même, de l'Art théâtral qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire⁷⁵.

Un pensiero, quello di Vitez che sembra fare eco alle parole di Berman; il quale sostiene, con l'idealismo tedesco cui anche Benjamin stesso si richiama, che la traduzione è presente a priori nell'originale, sostanzialmente per due motivi: il supposto originale è già di per sé traduzione e un testo ha la vocazione ad essere tradotto al fine di realizzarsi pienamente.

Susan Bassnett ci ricorda, attraverso Octavio Paz, che tutti i testi sono, come in una sorta di *mise en abyme*, la “traduzione della traduzione della traduzione”:

Every text is unique and, at the same time, it is the translation of another text. No text is entirely original because language itself, in its essence, is already a translation: firstly, of the non-verbal world and secondly, since every sign and every phrase is the translation of another sign and another phrase. However this argument can be turned around without losing any of its validity: all texts are original because every translation is distinctive. Every translation, up to certain

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ A. Vitez, *Le théâtres des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p.290.

point, is an invention and as such it constitutes a unique text⁷⁶.

Se qualsiasi nuova traduzione è destinata ad andare oltre, o “altrove”, una particolare pertinenza acquisisce il concetto di “fuga degli interpretanti” e di “semiosi illimitata” introdotto da Umberto Eco sulla scia della semiologia di Peirce⁷⁷. Se ogni interpretante di un dato segno, essendo a propria volta un segno, diventa costruzione metasemiotica transitoria (*explicans*) per comprendere l'*explicatum*, la traduzione antecedente, in qualità di “interpretato”, diviene per il nuovo traduttore l'interpretante provvisorio di un'altra traduzione, in un processo ermeneutico inarrestabile. Ove al fenomeno di interpretabilità infinita si legano, contestualmente, entropia, euforia, eccentricità, dispersione, tuttavia, ciò va, anche nella prospettiva semiologica di Eco, in direzione di un accrescimento⁷⁸. Infatti, conoscere “di più” nel segno di Peirce significa che, nel passaggio da un interpretante a un altro, il segno riceve sempre maggiori determinazioni sia per quanto concerne l'estensione che l'intensione. Procedendo nella semiosi illimitata, l'interpretazione si avvicina, anche se in modo asintotico, all'interpretazione logica finale talché, ad un certo stadio del processo interpretativo abbiamo una conoscenza maggiore del contenuto del *representamen* da cui la catena interpretativa ha preso avvio. Sappiamo qualcosa di più di un segno perché lo interpretiamo “in some respect or capacity”: un segno contiene o suggerisce l'insieme delle sue conseguenze illative più remote. La semiosi, insomma, è virtualmente illimitata ma i nostri scopi cognitivi organizzano, incorniciano e riducono questa serie indeterminata e infinita di possibilità. Nel corso di un processo semiosico ci interessa sapere solo ciò che è rilevante in funzione di un determinato universo di discorso⁷⁹. Esiste infatti, al di fuori dell'interpretante immediato – emotivo, energetico – un interpretante logico finale che Eco definisce “l'Abito”. Il formarsi dell'Abito, in quanto disposizione condizionata ad agire, arresta il processo senza fine dell'interpretazione⁸⁰. In termini testuali, stabilire di che cosa parla un testo significa prendere una decisione coerente in funzione delle letture successive che ne saranno fatte. L'Abito è dunque, in rapporto al singolo traduttore un'istanza trascendentale: è la comunità “ermeneutica” che si fa garante intersoggettivo di questo limite riconoscendo la validità di un'interpretazione. La quale non può essere né verità intuitiva, né evidenza ingenuamente realistica, ma una verità congetturale, condizionata dalle leggi interne al testo. Altrimenti, specifica Eco, non potremmo comprendere come mai, data una serie infinita di rappresentazioni, l'interpretante sia “another representation to which

76 Cfr. S. Bassnett, *Translation Studies*, London, Methuen & Co. Ltd., 1980.

77 Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

78 Ivi, p. 327.

79 *Ibid.*

80 Ivi, p. 335.

the torch of the truth is handled along”⁸¹. È evidente che la “comunità” dei lettori non è un’entità trascendentale nel senso kantiano del termine, poiché non viene prima ma dopo il processo semiotico; l’interpretazione non viene prodotta dalla “struttura” della mente umana, bensì dalla realtà costruita dalla semiosi. In ogni modo, dal momento in cui la comunità è indotta a concordare su una data interpretazione, si crea un significato che, se non è oggettivo, è almeno *intersoggettivo* ed è comunque privilegiato rispetto a qualsiasi altra interpretazione ottenuta senza il consenso della comunità.

Si comprende l’interesse che queste teorie rivestono se applicate al caso-Céline: il suo rifiuto della traduzione sembra risiedere proprio nel “condizionamento”, ossia nel “limite dell’interpretazione” che una comunità di lettori conferisce a un testo: testo dato appunto, a priori, come esempio del massimo investimento informativo e di deriva del senso. L’originalità, dispersa, eforica, emotiva, energetica, non è, altrimenti, negoziabile.

Altrettanto pertinente al nostro caso si rivela essere la teoria genettiana della letteratura come “palinsesto”⁸². Ogni testo – o oggetto – partecipa costitutivamente di quello che il critico definisce “hypertextualité” e che, in senso più ristretto, indica pratiche artistiche al secondo grado. Indicando la traduzione tra le principali declinazioni della “transposition”, Genette si richiama al pensiero di Nida⁸³: “Tout ce qui peut être dit dans une langue peut être dit dans une autre langue, sauf si la forme est un élément essentiel du message”⁸⁴, salvo poi operare una distinzione:

Il vaudrait mieux distinguer non entre textes traduisibles (il n’y en a pas) et textes intraduisibles, mais entre textes pour lesquels les défauts inévitables de la traduction sont dommageables et ceux pour lesquels ils sont négligeables.

Riguardo ai testi classici o comunque a testi appartenenti ad epoche remote, la traduzione deve affrontare non solo difficoltà di tipo sincronico, poste dalla transcodifica, ma anche, e soprattutto, di ordine diacronico⁸⁵. Questa riflessione, che appare scontata alla luce dei numerosi studi teorici sulla traduzione, merita attenzione per quanto riguarda il microfenomeno della ritraduzione. Nel caso di quest’ultimo, infatti, notevolmente più pertinente appare il secondo criterio: il nuovo traduttore è costantemente confrontato con un paradigma culturale stratificato; e necessario sarà ricostruire una “storia della ricezione”.

Parimenti, secondo G. Steiner, l’unico universale della letteratura sembra essere,

81 *Ibid.*

82 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

83 *Ivi*, p. 240.

84 E. Nida, C. Taber, *The Theory and Poetics of Translation*, Leyde, 1969.

85 G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 241.

paradossalmente, la sua storicità⁸⁶. Ogni atto linguistico ha una determinazione temporale, e, al momento in cui usiamo un termine, tutte le stratificazioni depositate su di esso dalla storia si risvegliano. Così, ogni testo è per definizione radicato in un preciso tempo storico; possiede, insomma, una “struttura diacronica”. Similmente, qualunque processo traduttivo è diacronico, anche quello che, implicitamente, compiamo all’interno del nostro paradigma linguistico; processo il quale solo raramente indugia nell’osservazione della sua “storicità”, attraverso il ruolo che ciascun termine ha svolto nell’ambito di una civiltà⁸⁷. Così, la funzione del traduttore – ed, *a fortiori*, ci sembra, quella del ritraduttore – altro non è che quella di portare a coscienza, attraverso il linguaggio, la nostra dimensione storica.

Come si evince da questa breve rassegna, quella della ritraduzione è una questione che ha trovato ampio spazio nel dibattito traduttologico degli ultimi anni. Epifenomeno della traduzione, la ritraduzione pone ai traduttori, e ai lettori, domande di ordine quantitativo e qualitativo. Valorizzando il paradigma di “storicità” già implicito nella traduzione, il fenomeno della ritraduzione ci fornisce, per effetto di contrasto, ulteriori ragioni per comprendere l’ostilità di Céline nei confronti di questa pratica. “Malinconica” e umbratile, eminentemente riflessiva, la “ritraduzione”, in qualità di epifenomeno della traduzione stessa, risente più che mai del declino della storia, e della decadenza del paradigma ottimistico fondato sul progresso. E si comprende dunque la ragione per la quale Céline ascriva per generalizzazione l’intero processo traduttivo alla servile riproduzione di schemi storici, negandogli così la possibilità “organica” dell’accrecimento. Potremmo anticipare, in merito, che ove è l’originale il depositario mitico dell’originalità, nell’ottica di Céline la ritraduzione non sarebbe altro che una ulteriore *diminutio* dell’opera traduttiva, già marchiata dallo stigma del riduzionismo tecnico.

La ritraduzione appare, in seno al più ampio *questionnement* cui è esposta la pratica traduttiva di un secolo “traumatico” qual è il Novecento, un’impresa ancor più “utopica”, nella misura in cui suppone – in ciò prona alle leggi progressive della storia ampiamente ridiscusse, come è noto, nel secolo delle due Guerre – che un’evoluzione, nella comprensione di un testo, sia possibile e che anzi questa evoluzione potrebbe andare nel senso di un miglioramento, o, per dirlo con Benjamin, di un “accrescimento ermeneutico”. In tale ottica, anche l’ottimistico credo nella “cooperazione interpretativa”⁸⁸, che è riflesso della cooperazione sociale, sembra destinato ad una revisione.

86 G. Steiner, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti, 1994, p. 49.

87 Ivi, p. 55.

88 Si veda, in proposito, U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

1.3 Traduzione e identità dell'opera secondo Céline

“Je me demande en quoi les gens me comparent à Millner qui est traduit? Alors que tout est dans l'intimité même de la langue! Dans le rendu émotif du style – Cela ne marche pas ne traduction”, scriveva Céline in una lettera a Milton Hindus del 15 maggio 1947⁸⁹.

Ci è chiaro sin d'ora quali sono le motivazioni dell'avversione di Céline alla traduzione: attraverso quest'ultima passa il “senso”, e non lo “stile”, termine che egli adotta per valorizzare l'inimitabile originalità del soggetto, e che nessun paradigma linguistico potrà mai restituire. Per la sua organica vitalità, la parola non può che essere ascritta ad un paradigma interno, il quale, ottuso e non negoziabile, si fa garante di una unicità intrasmissibile: (“rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, ne langue écrite, de le fixer sans le tuer”⁹⁰).

Se lo stile, per Céline, era dunque “intraducibile” come – per Croce – era “intraducibile” la poesia, è perché viene, sebbene con declinazioni ben diverse – riaffermato il primato eidetico dell'originalità dell'opera. Originalità che Croce identifica con l'unicità della concezione; Céline, con l'unicità dell'esperienza.

In *Bagatelles pour un massacre*, un processo è intentato alla traduzione nel nome di un nazionalismo linguistico. Nazionalismo in cui non si può non vedere una proiezione dell'identità come originalità. La lingua avversata è l'inglese; lingua che rinuncia alla propria idiosincrasia culturale per farsi, al prezzo di riduzionismi, lingua veicolare, ecumenica, valorizzando così la transnazionalità. L'inglese è anche la lingua degli Stati Uniti d'America, dove regna – e s'impone ovunque – la reificazione dell'umano, a suon di pubblicità, di macchine e di slogan; ciò, proprio in virtù dell'ecumenismo filantropico di cui quella cultura è portatrice. Esempio denuncia Céline muove, nello stesso romanzo, al sistema americano, e, in particolare al cinema hollywoodiano e alla sua *dream factory*. Il rifiuto dell'inglese come “langue de standardisation universelle” va di pari passo con i suoi propositi antisemiti, le cui ragioni sono da ascrivere al medesimo fenomeno: la standardizzazione del commercio e delle arti.

Non è questa la sede per approfondire gli aspetti ideologico-politici della produzione celiniana, ma è un fatto, come rilevato da Philippe Roussin, che la traduzione è per lo scrittore il marchio stesso di uno scambio linguistico impari e di una dominazione culturale.

Secondo Roussin, il comportamento nei confronti della traduzione è dettato da un'idea della letteratura e della lingua:

89 L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p.900.

90 Id., *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1941, p.185.

Céline appartient à la tradition vitaliste, à la veine anti-abstraite du premier modernisme, ne conflit avec l'esthétique de l'autoréflexivité et de l'impersonnalité de la littérature moderne, qui a refusé l'autonomie de l'art et, contre les poétiques modernistes, a défini la littérature comme émanation et extension de la langue commune, par un rapport à la parole vive et à la langue parlée⁹¹.

L'appartenenza dell'opera alla sua comunità linguistica è, per Céline, più determinante della sua appartenenza al mondo dell'arte. In altri termini, la lingua è "identità" di un popolo, e tale "appartenenza" – analogamente all'identità individuale – non può essere negoziata. Questa ragione è sufficiente a istruire il processo alla traduzione.

Diffusosi in Francia negli anni Venti e Trenta del diciannovesimo secolo come reazione al tendenziale sociologismo della linguistica storica, questo pensiero "primitivista" è sostenuto anche da studi linguistici che valorizzano gli aspetti idiosincratici della lingua e, nella fattispecie, l'oralità. D'importanza capitale, per il pensiero di Céline, è *Le Langage, introduction linguistique à l'histoire* (1923) di J. Vendryes, il quale rende conto dell'evoluzione linguistica in termini di progressiva emancipazione dell'espressione orale rispetto alla norma sancita dalla lingua scritta:

La constitution des langues écrites marque un temps d'arrêt dans le développement du langage. Les formes se cristallisent et s'ossifient, perdent la souplesse naturelle de la vie [...]. La langue écrite, c'est la couche de glace sur le fleuve. L'eau qui continue à couler sous la glace qui l'emprisonne, c'est la langue populaire et naturelle [...]. Le français actuel justifie assez bien la comparaison qui précède. L'écart entre la langue écrite et la langue parlée est de plus en plus grand [...]. Nous écrivons une langue morte [...], on peut prévoir qu'il ne sera de ce français littéraire comme du latin; il se conservera à l'état de langue morte, avec ses règles et son vocabulaire fixés une fois pour toutes⁹².

La presa di coscienza di una frattura oramai insanabile tra la letteratura e la lingua, la dipendenza del francese letterario dalle lingue greca e latina come lingue "morte", conducono Céline a prendere le difese dell'oralità popolare. Contro il "français décanté, français filtré, dépouillé, français figé" di autori che hanno "appris l'expérience dans les traductions grecques, la vie dans les versions latines"⁹³ e che riproducono nelle loro opere "latiniseries bigoudineuses, poulets 'traductions'⁹⁴ egli si fa paladino del diritto alla "vita" della lingua.

La questione della traduzione, considerata come un epifenomeno della più ampia questione della lingua, si fa dunque rivelatrice del peculiare statuto della

91 P. Roussin, "La traduction et l'identité de l'oeuvre littéraire selon Céline", in Y. Hersant, F. Durand (sous la dir.), *Violence et traduction*, Centre de recherches sur l'Europe (EHESS) et Université de Sofia, Sofia, 1995, pp. 160-161.

92 J. Vendryes, *Le Langage, introduction linguistique à l'histoire*, Paris, éd. cit. Albin Michel, 1968, p.303-305.

93 L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, cit., p. 112.

94 Ivi, p.111.

letteratura in Francia: incapace di affrancarsi da un inveterato classicismo, essa traduce – in senso proprio – i classici per perpetuarne il modello, e li “traspone” – in senso figurato – riproponendone gli stessi schemi, all’insegna dell’epurazione. Così, la storia della letteratura non è che il riflesso della storia dei rapporti tra lingua parlata e lingua scritta:

La langue a été enseignée aux Français par les jésuites. La phrase tombe de la chaire. Par là dessus vient Descartes avec la raison et la médiocrité, Malherbe pour tout arranger. Le résultat de toute cette jésuitisation cartésianisée c’est la suppression de tout ce qu’il y a d’émotif, la suppression de quantité de mots. On fait du français un langage pauvre⁹⁵.

Egli rovescia, provocatoriamente, questo paradigma, richiamandosi ad un falso “mito delle origini”, il Vangelo di Giovanni, per rovesciarlo in un autentico primitivismo:

Au début était le verbe, l’Eglise reprend cela après les autres. Pas du tout, au début était l’émotion⁹⁶.

Egli si richiama ad un contro-modello linguistico mai realizzato, quello proposto da Rabelais:

Le français, c’est assez récent, c’est depuis la Pléiade. Auparavant, les personnes distinguées s’exprimaient en latin. Même dans Rabelais, on le sent et il voulait faire autre chose⁹⁷.

Se Rabelais non è riuscito, contrariamente ad un’opinione diffusa, nel suo intento è perché l’influenza dei classici nel Cinquecento ha imposto il modello razional-classicista destinato a perdurare nel corso dei secoli successivi. Il modello è, infatti, è già imposto da un celebre traduttore dei classici, Amyot:

On répète partout: [Rabelais] c’est le père des lettres françaises. [...] Non [...], c’est Amyot, le traducteur de Plutarque: il a eu, dans les siècles qui suivirent, beaucoup plus de succès que Rabelais. C’est sur lui, sur sa langue qu’on vit encore aujourd’hui. Tandis que les gens veulent encore et toujours de l’Amyot, du style académique. Aujourd’hui écrire bien, c’est écrire comme Amyot, mais ça c’est jamais qu’une langue de traduction [...]. C’est ça la rage moderne du français: faire et lire des traductions, parler comme dans les traductions⁹⁸.

Una dicotomia è istituita tra la “vera letteratura”, per secoli messa a tacere, e la “letteratura-traduzione”, che ha imposto politicamente la propria autorità, cosicché la traduzione diviene estesa metafora del carattere essenzialmente imitativo della lingua francese, suggellato dal primato della scrittura sulla parola:

95 Cfr. L.-F. Céline, “Ma grande attaque contre le verbe”, in *L’argot est né de la haine*, cit., pp.11-22.

96 *Ibid.*

97 *Ivi*, pp. 63-68.

98 *Ivi*, pp.64-65.

où est la posterité de Rabelais, la vraie littérature? Disparue. La raison en est claire. Il faudrait comprendre une fois pour toutes (assez de pudibonderie!) que le français est une langue vulgaire depuis toujours [...]. La langue de Rabelais aurait pu devenir la langue française⁹⁹.

Come ben fa notare Roussin, riproponendo l'antitesi latino-lingua volgare, Céline riattualizza la storica *querelle*, "telle qu'elle s'est posée à la Renaissance"¹⁰⁰.

Il nazionalismo linguistico del pamphlettario Céline, secondo Roussin, si basa implicitamente sull'idea che la questione delle lingue sia una questione prima di tutto politica; le lingue vernacolari, come lingue degli umili, non hanno mai goduto dello stesso potere delle lingue antiche; e impossibile è rovesciare la gerarchia che la Chiesa stessa ha sancito:

Celles qui ont porté le Verbe demeurent des langues nobles ou sacrées. Il n'ignore rien de la dimension religieuse de cette question quand il attaque les langues du commentaire (hébreu, latin, grec) et ceux qui les écrivent ou qui les parlent¹⁰¹.

Quella che Roussin definisce la "parole pamphlétaire" diviene ora la lingua di rivendicazione, e insieme di rivelazione, contro la lingua-comunicazione rappresentata dalla traduzione.

Esiste, infatti, un'incompatibilità tra la discrezione storica della lingua che, come forma acquisita, pacificamente si perpetua, e l'intento di rottura del pamphlet, che traduce – se così si può dire con Roussin – le parole in atti¹⁰². Di qui la sua eminente "gestualità".

Merita tuttavia sottolineare, con Roussin, che anche la requisitoria contro la traduzione presente in *Bagatelles pour un massacre* – in cui è evidente il massacro della tradizione – è storicamente determinata. Essa si iscrive, e trova le sue ragioni profonde, nell'ambito del nuovo dibattito suscitato dalla riproduzione tecnica dell'arte e della conseguente massificazione. Nella stessa opera Céline si oppone polemicamente all'esaltazione, da parte delle avanguardie, della tecnologia e della sperimentazione, ed è in questo contesto ch'egli ricusa la pratica della traduzione, associandola ad altre pratiche quali il montaggio o il *collage*. L'assemblaggio di materiali nell'arte, infatti, testimonia dell'intrusione della tecnologia nella creazione dell'oggetto artistico, rimettendo in causa la sua unità organica. E non si discostano dagli effetti di "montaggio" – in quanto pratiche intertestuali – il *pastiche*, il plagio, la parodia:

Le pamphlétaire amalgame traduction, pastiche, copie et reproduction, alors qu'il conviendrait de distinguer entre production, copie – laquelle "exige un faire artistique" et pastiche – copie qui ne s'avoue pas et qui imite un style et non une

99 *Ibid.*

100 P. Roussin, cit., p.164.

101 *Ibid.*

102 Ivi, p.165.

œuvre déterminée¹⁰³.

La confusione, intenzionale e involontaria di Céline tra queste diverse pratiche si deve, precisa Roussin, al fatto che egli considera la traduzione come iperonimo di ogni riproduzione; la quale è, a priori, una degenerazione dell'originale in quanto ne rende l'identità irricognoscibile. In sostanza, la traduzione "affecterait aussi bien l'identité numérique que son identité spécifique"¹⁰⁴.

Sebbene non sia tanto l'individualità dell'opera quanto l'unicità di quello che essa esprime ad interessare Céline, egli può essere considerato, accanto a Benjamin, un difensore del valore assoluto dell'opera, all'era della riproduzione tecnica. E lo stile, in quanto marca distintiva di identità, non può che essere associato all'emozione, che della soggettività è la più diretta espressione. Contro la storicità e, insieme, la caducità delle opere "riprodotte" e "riproducibili", Céline esalta dunque il presente "mitico" dell'*hic et nunc* in cui si realizzano pienamente l'identità e l'originalità: ossia, l'unicità.

Céline estende, per generalizzazione, il fenomeno letterario della traduzione a tutte le arti. Come osserva Roussin, egli "assimile le substitut opéral, tenant lieu de l'original, qu'est une traduction, aux reproductions et aux transmissions d'œuvres visuelles et sonores, apparues au XXe siècle, dont les effets culturels importants sont à l'origine de l'essai de Benjamin"¹⁰⁵. E il parallelo s'impone dunque al critico con il celebre museo immaginario di Malraux. Nel museo, infatti, l'oggetto viene introdotto come "opera d'arte" solo dopo aver perso la sua appartenenza al contesto e la sua funzione. Evidente il rifiuto di Céline, in nome della vita, per qualunque "museificazione" dell'arte, sorta di reliquiario di forme desuete. Se adottiamo la divisione proposta da Goodman in *Linguaggi dell'arte*¹⁰⁶ tra arti autografiche (pittura, scultura, incisione) e arti allografiche (musica, letteratura), poi rivisitate da Genette in *L'œuvre de l'art*¹⁰⁷, diremmo che Céline identifica la letteratura come un'arte essenzialmente autografica, dove la traduzione è disprezzabile in quanto copia. La non-riproducibilità è affidata, appunto allo stile, ovvero, all'oralità, che, per la sua mera evenemenzialità, sfugge a qualunque codificazione. Secondo Roussin, paradigma di riferimento di Céline resta la pura e assoluta oralità, senza "relais scriptural": non vi è identità se non nell'*hic et nunc* in cui il soggetto enunciante è indissociabile dalle condizioni della sua enunciazione:

Le texte n'est qu'une partie de l'œuvre, l'écrit ne livre celle-ci que mutilée; la traduction, qui ne note que ce qui est déjà noté, ne peut traduire cet événement,

103 Ivi, p.167.

104 *Ibid.*

105 Ivi, p.169.

106 N. Goodman, *Linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Tascabili, 2008.

107 G. Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.

cette part essentielle de l'œuvre qui n'est pas le texte sur quoi elle opère¹⁰⁸.

Ed è dunque in questa chiave che dobbiamo interpretare la centralità che assume la gestualità nella poetica celiniana.

Alla luce di quanto detto, possiamo parlare di una sorta di cratilisimo in Céline, e di un'ostilità per tutto quanto pertiene al carattere arbitrario del segno; quest'ultimo, come icona della permanenza e della museificazione del pensiero, è costantemente alterato, deformato, mutilato attraverso i procedimenti metaplastici che conosciamo. Ma, radicalizzando questa ipotesi, è legittimo riconoscere in Céline una riconsiderazione del segno in sé, in quanto simulacro; positivo, storicizzabile, e riproducibile, esso è essenzialmente mortifero. Ad esso, il romanziere oppone, appunto, la vita del senso, intesa come "volatilità" della parola, valorizzandone il significante, ovvero ciò che di essa sfugge alla concettualizzazione.

Interessante si fa, a tale proposito, il parallelo con il cinema; allorché la fotografia, in quanto immagine positiva, appare essenzialmente mortifera, il cinema, attraverso la rapida, vertiginosa sequenza di fotogrammi, sembra riconsegnare l'immagine alla sua primitiva "vitalità", che è quella propria del vissuto. Ne consegue, appunto, per dirlo con Benjamin, una dissoluzione dell'aura. Riguardo a quest'ultimo punto, Benjamin sottolinea come il cinema¹⁰⁹, a differenza della pittura, non consenta un atteggiamento puramente contemplativo, fatto di esaltazione e rapimento. Quella del cinema non è una fruizione fatta di *raccoglimento* ma una fruizione, appunto, "distratta" in cui lo spettatore non si perde nell'opera, ma si mantiene in un atteggiamento nel quale piacere e giudizio critico coesistono senza limitarsi a vicenda. Se strumentalizzato a fini commerciali il cinema diventa un segno in quanto si carica dei gravami di un'ideologia, il mezzo cinematografico diventa, ci sembra, un contro-modello per lo "stile" della scrittura celiniana.

108 P. Roussin, cit., pp.168-169.

109 Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.

Capitolo 2: Un'oralità popolare mitica

2.1 “L'âge du roman parlant”: per una contestualizzazione dello stile celiniano

Avvalendoci della felice formula coniata da Meizoz per il titolo del suo volume: *L'âge du roman parlant*¹¹⁰ introduciamo qui alcuni elementi storico-socio-letterari che hanno portato alla crisi del romanzo naturalista, aprendo la strada ad una nuova “questione del romanzo”. Alle nuove esigenze di critica e autocritica cui il sospettoso Novecento li richiama, gli scrittori hanno reagito con una pluralità di risposte sul piano creativo e metacreativo.

Un primo interrogativo è d'ordine linguistico. Durante i primi decenni del XX secolo, lo scarto prodottosi tra la lingua orale e la lingua scritta viene commentato in Francia in modo sempre più appassionato. Deplorato o accolto dalla critica, anche il “problema della lingua” si fa nuovamente spazio nel panorama delle lettere francesi. Il linguista Charles Bally, nel 1926 lo salutava così:

L'idiome vulgaire et parlé continue sa marche, d'autant plus sûre qu'elle est souterraine; il coule comme une eau vive sous la glace rigide de la langue écrite et conventionnelle; puis un beau jour, la glace craque, le flot tumultueux de la langue populaire envahit la surface immobile et y amène de nouveau la vie et le mouvement¹¹¹.

Numerosi sono gli scrittori che invocano regolarmente la lingua parlata come modello da opporre alla tradizione scritta, facendo del linguaggio di strada un “levier argumentatif mythique”¹¹² per ripensare radicalmente la letteratura. Paul Nizan ne *L'Humanité* del 15 luglio 1936 indica già il fenomeno:

c'est un problème qui est dans l'air du temps, le problème du style parlé. Il est très remarquable que le roman français s'oriente visiblement vers la recherche d'un style parlé, chez des écrivains comme Giono, comme Aragon et comme Céline.

Lungo tutto il XIX secolo, il romanzo francese ha accordato sempre più spazio all'estrazione umile del personaggio, con conseguente pluralità dei registri linguistici; ma, essi restavano, in molti casi, confinati in situazioni topiche. Negli ultimi decenni del secolo, le classi popolari raggiunsero, a seguito della crescente attenzione politica, uno statuto di di primo piano. Statuto che può ora dirsi maturo, a seguito della promozione crescente delle classi popolari a ruolo

110 J.Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939), Ecrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, pp.15-31.

111 C. Bally, *Le langage et la vie*, Genève, Droz, 1925, p.51.

112 J.Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939), Ecrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, cit., p.29.

di soggetto storico, tanto per la centralità assunta dai movimenti sindacali quanto per la scolarizzazione di massa. I “gens de peu” occupano insomma il proscenio e l’evocazione dell’ambiente popolare diventa un passaggio obbligato. La storia della Repubblica viene in qualche modo ad istituzionalizzare un topos letterario, al punto che alla fine del XIX secolo si fa strada un “dovere democratico in letteratura” e, sul piano formale, la necessità di “stilistiche democratiche”¹¹³. La rappresentazione dei personaggi e di situazioni popolari, agli inizi del XX secolo, diventa insomma imprescindibile per chi pretende di tenere un discorso universalizzante sull’uomo e la società. Questa trasformazione si iscrive in un fenomeno generale più esteso, di cui possiamo reperire l’accelerazione a partire dai moti del 1848: i fratelli Goncourt hanno contribuito a rivendicare per il popolo il “droit au roman” (nella prefazione del 1864 a *Germinie Lacertueux*) e Romain Rolland lo considerava un “dovere” imprescindibile.

All’origine di questo rivolgimento è, al dire di Roland Barthes, la concomitanza di tre importanti fattori storico-sociali: l’inversione di tendenza della demografia europea; la sostituzione dell’industria metallurgica all’industria tessile; la divisione della società francese in tre classi nemiche. Questi fattori proiettano la borghesia in una nuova situazione storica. Fino ad allora, era stata l’ideologia borghese a dare, per riprendere le parole dello studioso francese, “la mesure de l’universel”: lo scrittore borghese, non avendo di fronte a sé nessuno per guardarlo, non prendeva coscienza di una frattura tra la sua condizione sociale e la sua vocazione intellettuale. D’ora in poi, “l’universel lui échappe” e lo scrittore sperimenta un’ambiguità ontologica: la sua coscienza non collima più con la sua condizione¹¹⁴. È in questo frangente che le forme di scrittura, secondo Barthes, si moltiplicano:

Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l’acte initial par lequel l’écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise. Chacune est une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme moderne: des écrivains sans Littérature¹¹⁵.

Lo spazio letterario riflette così i cambiamenti che, scaturiti da profondi rivolgimenti politici (la fine del Secondo Impero, la Comune) investono la sfera sociale: l’ingresso di nuovi autori d’origine modesta che devono il loro capitale culturale al sistema scolastico della Terza Repubblica, l’influenza di nuovi premi letterari (il Goncourt istituito nel 1903 in opposizione al tradizionale premio dell’Académie), la diversificazione della qualità sociale del lettorato. Anche il campo musicale e pittorico vennero investiti da questa nuova tendenza; l’introduzione di motivi triviali all’interno di generi pittorici già affermati aveva rimes-

113 Ivi, p.31.

114 Cfr. R. Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Seuil, Paris, 1953, pp.62-64.

115 *Ibid.*

so in discussione la tradizione figurativa provocando “una specie di equivalente stilistico delle rivoluzioni sociali”¹¹⁶. Bisogna innanzitutto tener conto del fatto che, per tradizione, la Francia ha maturato una forte coscienza dell’identità di linguaggio; talché il linguaggio dell’altro è avvertito come una forte marca identitaria. Di qui quella che Barthes ha a più riprese definito come la “guerre des langues” e lo scontro sociale tra linguaggi “chiusi” (come, appunto l’*argot*), i quali non sono altro che linguaggi altri.

Fino agli anni ‘30 dell’Ottocento vige quello che Meizoz chiama il “cloisonnement des voix”¹¹⁷, garante della conservazione di una gerarchia sociale tra l’intellettuale e la classe popolare. Esso implica una netta separazione tra il discorso familiare e il discorso letterario: la voce d’autore si fa garante dell’istituzione letteraria attraverso un francese normativo, mentre i dialoghi dei personaggi possono esibire, per delegazione, forme orali socialmente marcate. Il linguaggio sociale riprodotto dalla letteratura rimane pur sempre univoco, monologico, non entra mai in una dialettica. E i frammenti di linguaggio sociale sono trattati di fatto come idioletti, con funzione prevalentemente aneddótica e tipizzante.

Opportuna, in merito, la riflessione di Roland Barthes:

En général l’imitation des langages de groupe (des langages socio-professionnels) a été déléguée par nos romanciers à des personnages secondaires, à des comparses, chargés de “fixer” le réalisme social, cependant que le héros continue de parler un langage intemporel, dont la “transparence” et la neutralité sont censées s’accorder à l’universalité psychologique de l’âme humaine. Balzac, par exemple, a une conscience aigüe des langages sociaux; mais, quand il les reproduit, il les encadre, un peu comme des morceaux de bravoure, des pièces emphatiquement rapportées; il les marque d’un indice pittoresque, folklorique; ce sont des caricatures de langages: ainsi du jargon de M.de Nucingen, dont le phonétisme est scrupuleusement reproduit, ou du langage-concierge de Mme Cibot, la portière du Cousin Pons¹¹⁸.

Questa apertura ai linguaggi-altri, per quanto innocente, annuncia tuttavia “un trouble de classement”¹¹⁹. Prendendo atto della pluralità delle classi sociali così come dei loro registri, mette in discussione il principio classico dell’universalità linguistica, il quale si rivela essere il prodotto di una supremazia politica: quella delle classi dominanti le quali, come precisa Roland Barthes, “ont souhaité renverser la particularité de leur écriture en langage universel”¹²⁰.

È proprio verso il 1830 che, nel linguaggio letterario, compaiono alcune “pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu’elles fussent bien

116 J. Meizoz, *L’âge du roman parlant*, cit., p.33.

117 Ivi, p.266.

118 R. Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, cit., pp.62-64.

119 *Ibid.*

120 *Ibid.*

excentriques”:

Balzac, Sue, Monnier, Hugo se plurent à restituer quelques formes bien aberrantes de la prononciation et du vocabulaire; argot des voleurs, patois paysan, jargon allemand, langage concierge. Mais ce langage social, sorte de vêtement théâtral accroché à une essence, n’engageait jamais la totalité de celui qui le parlait; les passions continuaient de fonctionner au-dessus de la parole¹²¹.

Frattanto, il monologo di Hugo *Le Dernier jour d’un condamné* e i racconti autobiografici di Jules Vallès, assumendo in prima persona nuove forme espressive, cominciano a minare la tacita acquisizione secondo cui la figura del narratore si identifica solitamente con quella sociale del letterato, una sorta di manovratore del gioco sociale che osserva e descrive – con atteggiamento paternalistico – le sue creature dall’esterno.

La scuola cosiddetta “naturalista”, che ha in Zola il suo massimo rappresentante, non fa significativi passi avanti in tal senso; nessuna scrittura, nota Barthes, “n’est plus artificielle que celle qui a prétendu depeindre au plus près la Nature”¹²². Anzi, assumendo ora la naturalezza come postulato ideologico, essa ha prodotto paradossalmente “un art mécanique qui a signifié la convention littéraire avec une ostentation inconnue jusqu’alors”¹²³. Il realismo socialista, ereditando dal realismo borghese, ha di fatto riprodotto lo stesso modello, conservando tutti i segni convenzionali dell’arte¹²⁴. Questo linguaggio, insomma, restituisce la realtà solo tra virgolette: termini popolari vengono, per così dire, incorporati come corpi estranei in una sintassi normativa, che si fa ancora garante sociale della “letteratura”. Se infatti, commenta, Barthes, “de tous les moyens de *description* [...], l’appréhension d’un langage réel est pour l’écrivain l’acte littéraire le plus humain”, esso non è scevro da un’“espressività”: s’agit-il toujours d’une *expression*, et la Littérature n’est pas dépassée”¹²⁵.

La scuola naturalista, insomma, non esula da tutta quella corrente della “Littérature moderne” che, a partire dal 1830, momento in cui si afferma la classe borghese, è attraversata “par les lambeaux plus ou moins précis de ce rêve: un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux”¹²⁶. “Naturalezza” che, già effetto mitico della forza unificatrice della lingua nazionale, è ora anche il riflesso di una tendenza omologante della cultura cosiddetta di massa.

Un caso anteriore al 1930 da menzionare è quello di *Le Feu* (1916) di Henri Barbusse, in cui viene amplificata l’incidenza, nella finzione romanzesca,

121 Ivi, p. 62.

122 Ivi, p.95.

123 *Ibid.*

124 Ivi, p.100.

125 Ivi, p. 63.

126 Ivi, pp. 63-64.

della lingua detta popolare, senza trasgredire tuttavia il principio del “cloisonnement énonciatif”.

Céline viene riconosciuto come il primo autore ad aver infranto il tabù culturale che da sempre sancisce il “cloisonnement des voix”: il Bardamu di *Voyage au bout de la nuit* si presenta chiaramente non come l’osservatore esterno della gente dei sobborghi, delle periferie, ma come uno di loro. Meizoz ci ricorda che questa assunzione narrativa della lingua popolare era percepita dai puristi come una vera e propria devianza; un’infrazione all’unità linguistica da sempre considerata come il baluardo dell’unità nazionale:

La plupart des écrivains qui ont, d’une manière ou d’une autre, recouru à la transposition narrative du parler se sont vu, à un moment ou à un autre, reprocher l’incorrection de leurs usages. Faire entrer dans l’énonciation littéraire une variante émanant de l’autre absolu de la bourgeoisie lettrée (le “peuple”), constitue à l’époque un affront au bon usage. Pour les grammairiens normatifs et les critiques professeurs, le recours à un registre différent s’assimile à une faute de langue. Or, la catégorie du péché contre la langue est un espace particulièrement balisé et sensible, dans un état centralisé dont l’imaginaire national s’ancre dans le mythe d’une langue française universelle.¹²⁷

Coscienti della trasgressione che operano, gli autori dei “romanzi parlanti” daranno sempre più rilievo – e in modo sempre più sistematico – all’irruzione “scomoda” della parola viva nel corpo del testo:

Voyage au bout de la nuit de Céline, *Un de Baumugnes* de Giono et *La Grande peur dans la montagne* de Ramuz font signe en ce sens dès l’incipit: tous trois s’ouvrent sur la scène d’une instauration du parler. Celui-ci était comme retenu ou endigué: sa libération se fait aux risques et périls de chacun. La parole se donne dans un composé de culpabilité et de soulagement. Comme si le récit dramatisait ainsi le risque d’être *laissé à l’oral*: son imprévisibilité, son improvisation, son irrespect. Et si l’oral remettait en cause la morale même du genre?¹²⁸

Una cosa è certa: questa “irruzione” dell’oralità nel discorso autoriale porta ad una presa di coscienza: la letteratura è, come la lingua stessa, una postura e, insieme, una “narrazione” su cui poggia da secoli un’identità collettiva.

Con “récit oralisé” si indicano quei romanzi che danno a intendere l’atto narrativo come atto di parola e non come atto di scrittura. Il racconto oralizzato è dunque per primo un “artefatto letterario”; vera e propria “oralità mitica” o, per dirlo con Jean-Pierre Martin, una “fiction de voix”¹²⁹.

L’oralità, in questo panorama, può essere letta come un mito proprio perché – prendendo a modello le riflessioni di Barthes sulle mitologie contemporanee – il

127 J.Meizoz, *L’âge du roman parlant*, cit., p.280.

128 Ivi, p.282.

129 Cfr. J.-P. Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

mito è un sistema di comunicazione. “Le mythe est une parole¹³⁰” e, come tale, non è definito dal suo messaggio, ma dal modo con cui lo si proferisce. Barthes specifica inoltre che non esistono miti eterni, “car c’est l’histoire humaine qui fait passer le réel à l’état de parole, c’est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique”¹³¹.

Come ricorda Meizoz a proposito della scrittura di Céline, Spitzer adotta la formula di “style censé populacier”¹³². Il critico osservava infatti che quello che chiamiamo “francese popolare” è semplicemente definibile come un registro escluso dalla norma che viene, per così dire, recuperato e valorizzato. Catherine Rouayrenc e altri studiosi come Henri Godard e Pierre Bourdieu confermano questa accezione:

La notion de langue populaire, à la façon de toutes les locutions de la même famille (“culture populaire”, “art populaire”, “religion populaire”, etc.) n’est définie que relationnellement, comme l’ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres choses par l’action durable d’inculcation et d’imposition assortie de sanctions qu’exerce le système scolaire¹³³.

Secondo Renée Balibar, nel sistema scolastico d’Oltralpe, l’apprendimento del francese nel corso delle scuole primarie viene considerato il fondamento su cui potrà essere sviluppata una competenza letteraria che è il coronamento del mito della Francia come nazione-letteratura¹³⁴. E non è un caso, dunque, che il dibattito sull’identità come normatività, con le sue ricadute in ambito letterario, abbia avuto luogo proprio in Francia, dove imponente è la sovrastruttura culturale.

Pur non formando una vera e propria scuola di pensiero, gli scrittori francesi che lavorano nell’intervallo tra le due guerre mondiali condividono il medesimo interesse; ossia, l’urgenza di disfarsi di un’identità mitica – a lungo garantita dal romanzo psicologico – e di decostruirne il paradigma. L’interesse per gli strati popolari, dunque, non è solo di carattere storico-sociologico (o ideologico); ma anche, e soprattutto, questione ontologica.

Operativamente, gli stessi scrittori tentano di estrapolare dall’uso, selezionare e stilizzare un socioletto che qualificano a posteriori come “popolare”. Si tratta, dunque, di una ennesima forma, consapevole, di mimetismo sublimante, o, se vogliamo, mitizzante, attraverso cui è possibile assicurare all’opera letteraria come artefatto un valore aggiunto in rapporto al mero dato del reale. Salvo che questa operazione, cosciente, non è più esente da ironia.

130 R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, p.181 e segg.

131 *Ibid.*

132 J.Meizoz, *L’âge du roman parlant*, cit., p. 247.

133 *Ibid.*

134 Cfr. R. Balibar, *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974.

Un “Nouvel âge littéraire”

La questione dell'autenticità del ruolo dello scrittore è il punto centrale della concezione ideologico-letteraria di Henry Poulaille, la quale si ripercuote direttamente sul concetto di stile: si tratta non di osservare il popolo, ma di raccontarlo dall'interno in quanto soggetto di enunciazione:

Quelle place ont dans nos lettres actuelles un Ramuz, un Cendrars? Une bien mesquine, comparativement avec l'immense renommée de mille autres. Ils se préoccupent du dire plus que du bien dire [...]. C'est eux qui ont raison, les artistes venus du peuple. Le style pétrifié qui est le “style” ne leur suffit pas. Ils recréent leur style, car ils savent qu'il doit être dans le rythme de la vie, et non dans celui des livres, pour être eux et lui à la fois ce qu'ils veulent exprimer. Ils vont dans le sens de leur tempos, au contraire des autres qui restent dans le Passé sous le joug des traditions¹³⁵.

Secondo Meizoz, l'autenticità militante di Poulaille e di Céline, per quanto i due scrittori differenti siano, pone la questione del rapporto di trasparenza e conformità tra lo statuto sociale dell'autore (o quantomeno la sua postura rivendicata) e la testimonianza che egli mira ad apportare: “elle fonde son droit à dire et témoigner en connaissance de cause: elle est son brevet, son laissez-passer”¹³⁶. In *Nouvel âge littéraire*, Poulaille denuncia già la “cultura” del cosiddetto intellettuale borghese come una finzione costruita a monte dal sistema educativo nazionale:

le peuple ne croit plus aux promesses de la culture. Plus, il la regarde comme une ennemie papelarde et qu'il faut fuir, parce que fausse. On le bourre à l'école des notions variées et dont l'utilité dans la vie ne se fait jamais sentir¹³⁷.

Se Céline e Poulaille condividono, almeno nelle loro rispettive dichiarazioni, l'esigenza di una “émotion directe” in quanto fautrice della liberazione dell'uomo dal giogo delle imposizioni culturali, ben diversi sono i processi che essi mettono in atto.

Per Poulaille, la “veridicità” della scrittura si affida a due assiomi che non esiteremo a definire ideologici, e che, ancora invischiati nel paternalismo ottocentesco, sono del tutto estranei al modello celiniano. Da una parte “la letteratura sociale” che deve denunciare “la peine des hommes et la noblesse du peuple au travail”; dall'altra, la volontà di lotta. Il giornale di Barbusse, *Monde*, sbandiera due postulati simili: “il faut des œuvres qui parviennent à une expression authentique, profonde du prolétariat et qui adhèrent à ses revendications sociales”¹³⁸. A proposito della nuova letteratura proletaria, Poulaille osserva che “ce n'est

135 H. Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Librairie Vallois, 1930, p.438.

136 J. Meizoz, *L'âge du roman parlant*, cit., p.228.

137 H. Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, cit., p.436.

138 J. Meizoz, *L'âge du roman parlant*, cit., p.224.

plus un monde supposé qu'elle se propose de faire vivre, mais un monde connu. Elle est fondamentalement expérimentale"¹³⁹. Egli rivendica, riacciandosi alle mire di Zola, il fatto che per troppo tempo la scrittura è stata concepita come un fine, e non come mezzo di espressione. La nuova letteratura si caratterizzerebbe dunque per l'immediatezza e l'assenza di artificio. L'atteggiamento spontaneista di Poulaille rievoca l'opposizione, corrente all'epoca, tra affetto e intelletto; lo scrittore vuole prima di tutto "imparare di nuovo a sentire" piuttosto che comprendere. Attraverso l'"espressività" – che per Barthes è un mito poiché di fatto essa non è che "la *convenzione* dell'espressività" – una nuova dimensione della lingua è rivendicata tanto dagli scrittori, quanto dai pedagogisti e dai linguisti. Henri Frei, ricorda Meizoz, aveva ad esempio introdotto il concetto di "séquences expressive"¹⁴⁰. La nozione, tuttavia, nei suoi effetti, non si distanzia molto da quella 'libera sequenza' che Céline, per esempio, mette in campo, liberando, contro il parere dei puristi, la sintassi dalle sue clausole obbligate.

Tornando a Poulaille, nella "prière d'insérer" di *Pain quotidien*, egli avverte i critici in questi termini:

Ceux qui regrettent que je ne veuille pas m'appliquer à écrire me témoigneront à nouveau leurs regrets. Tant pis: j'avoue mon indifférence pour ce qui est du bien écrire dont ils me parlent. Je pense pour ma part que le style, c'est autre chose que du moulage de phrases et que le tempérament d'un écrivain se reconnaît non à la perfection de la phrase, ni dans le cadre de la page, mais dans ce qu'exprime cette phrase ou cette page.

Tuttavia, nelle conclusioni al *Nouvel âge littéraire*, libro-manifesto della letteratura proletaria, egli avverte l'ambiguità di tale "rivendicazione" e non nasconde le proprie riserve contro certo paternalismo e certa strumentalizzazione letteraria delle classi povere, divenute oggetto di precipua attenzione nel romanzo:

Il y a cent ans un mouvement littéraire qui se serait appelé populisme pouvait être admissible. Eugène Sue, Hugo, Balzac, puis plus tard Zola, les Goncourt, France, Huysmans s'attachant à dépeindre la vie, les mœurs des humbles, ouvriers, paysans, employés, petits bourgeois, en restant eux-mêmes de braves bourgeois avec les petitesesses de leur bourgeoisisme, eussent pu revendiquer encore ce titre de populiste avec une certaine logique. Mais aujourd'hui, après eux, et les Michelet, Cladel, Vallès, Philippe, Mirbeau, Descaves, Péguy et vingt autres, venir revendiquer le droit de parler du peuple, et prendre ce prétexte comme un drapeau, comme si quelqu'un eut songé à leur interdire de se jeter sur le "pauvre monde" en manière de réaction contre la littératurité où stagne le roman contemporain, cela ne devrait apparaître que grotesque¹⁴¹.

Una postura che fosse, contro la tradizione borghese del romanzo, aderente al proletariato, rischierebbe insomma di riprodurre la stessa mistificazione ideologica.

139 Ivi, p.264.

140 Cfr. H. Frei, *La Grammaire des fautes*, Genève, Slatkine, 1929.

141 H. Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, cit., p.439.

Nell'opera di Céline, ogni sospetto ideologico sembra essere fugato dacché, come osserva Roland Barthes,

l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit¹⁴².

Come a dire che Céline assume in prima persona il dramma di una condizione insieme al suo stesso linguaggio. Da questo momento la letteratura diventa un lucido atto di denuncia, “comme s'il lui fallait d'abord apprendre en le reproduisant le détail de la disparité sociale; elle s'assigne de rendre un compte immédiat, préalable à tout autre message, de la situation des hommes murés dans la langue de leur classe, de leur région, de leur profession, de leur hérédité ou de leur histoire”¹⁴³. Ogni uomo è in fondo, come Céline ci mostra, prigioniero del suo linguaggio.

Il popolo secondo Poulaille, Céline e Cendrars

Le Pain quotidien di Henry Poulaille, opera scritta nel 1931, viene considerata da Monchablon un'opera pioniera nell'ambito della cosiddetta “letteratura popolare”: “Il s'agit bien d'une première dans la littérature française. [...] Henry Poulaille emploie le langage parlé, décrié dans les milieux littéraires. Pour un écrivain, c'est là faire œuvre de parjure, et beaucoup ne le lui pardonnent pas”¹⁴⁴. Ad un primo approccio, saremmo portati ad affermare che Poulaille ha anticipato Céline.

Le Pain quotidien mette in scena un vissuto parzialmente autobiografico; protagonista è una coppia la cui professione è analoga a quella dei genitori di Poulaille: Magneux è carpentiere e sua moglie Hortense esercita il mestiere di impagliatrice di sedie a domicilio. Hanno un figlio che si chiama Loulou, eroe del romanzo. Ferito per la caduta da un'impalcatura, il padre si vede costretto a restare immobile a letto per sei mesi, e a causa di un'irregolarità assicurativa, teme che nessuna istituzione venga in aiuto alla sua famiglia. Questo anarchico beneficia allora della solidarietà dei suoi compagni di cantiere, che lo aiutano a tirare avanti in attesa della sua piena guarigione. Magneux partecipa agli scioperi generali del 1906; valido pretesto, per il narratore, per dedicare alcune pagine del volume alla storia sindacale.

I riferimenti a Zola sono numerosi, anche se Poulaille tiene a prendere, seppur

142 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, cit., p. 63.

143 *Ibid.*

144 M.-J. Monchablon, “L'écriture prolétarienne dans *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille”, in R. Garguilo (sous la dir.), *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, Paris, Minard, 1989, pp.105-115.

blandamente, le distanze da un autore reputato troppo intellettuale e retorico. Si iscrive tuttavia nel solco del romanzo naturalista, il cui scopo è estendere il romanzo, appannaggio della classe borghese, alla realtà sociale del proletariato. Secondo Meizoz, questo era “le seul moyen pour légitimer les productions d’autodidactes dans un combat inégal contre les écrivains instruits expérimentés”¹⁴⁵.

Come iscrive Poulaille nel corpo narrativo la parola del popolo? Tematizzando innanzitutto l’oralità dei personaggi. A questo proposito, l’incipit del romanzo possiede un valore profetico o prolettico, delle intenzioni narratoriali:

- Qu’est-ce qu’il a encaissé, le “frère”!
- Ah! t’aurais vu la “moukère si a’s’ démanchait”.
- Comme tu parles mal! dit-elle. Tu prends des mauvaises manières à l’école. Au lieu de faire le voyou, tu ferais mieux de bien apprendre¹⁴⁶.

L’uso delle virgolette – successivamente ignorato, salvo rari casi, da Céline come da Queneau – viene intanto messo a profitto da Poulaille che, così facendo, prende le distanze da un certo linguaggio, a cui attribuisce anche, per interposta persona, un “vizio di stile”. I primi due enunciati sono di Loulou, il terzo è pronunciato dalla madre, la quale viene associata alla responsabilità educativa, alla norma che giudica la parola del figlio. La variazione alla norma viene, comunque sia, recepita come tratto di “immaturità”; innocente deviazione, mal giudicata e redarguita dal mondo adulto.

Avanzando nella lettura nel romanzo ci accorgiamo che il giudizio materno nei confronti del linguaggio di Loulou è segnato da ambivalenza. Come sottolinea in proposito Meizoz,

D’une part, la mère se doit de corriger l’enfant, au nom de la norme scolaire, de l’autre, elle subit “l’attrait (de ce) vocabulaire” ainsi que des ces “expressions-images”, auxquelles elle associe le rire et la vie. Son jugement sur la langue se distribue encore ne fonction des unités linguistiques: le niveau lexical est perçu positivement, alors que le niveau morphosyntaxique reste astreint à la norme. [...]¹⁴⁷.

Questo atteggiamento, presentato come intuitivo, corrisponde perfettamente a quanto Poulaille dichiarava nei suoi scritti teorici: il lessico può servire a connotare un testo, ma la sintassi deve – in accordo con l’intento pedagogico proprio delle idee socialiste – restare semplice e corretta.

Contrariamente a Céline o Ramuz, Poulaille non lascia libero corso a un vero e proprio racconto oralizzato. Egli presenta l’oralità attraverso una strategia succedanea, quella delle “repliche narrative”. Nei dialoghi tra i personaggi, il narra-

145 J.Meizoz, *L’âge du roman parlant*, cit., p.249.

146 Ivi, p.250.

147 Ivi, p.251.

tore ha una funzione di ‘controllo’ della lingua e, per così dire, di supervisione; in alcuni casi, si concede interventi correttivi.

Poulaille dimostra, sul piano della trasposizione grafica dell’oralità, una certa audacia; moltiplica le soluzioni, e concede a delle incoerenze. Queste strategie non hanno, tuttavia, alcun valore folkloristico, anedddotico, o parodico; partigiano dell’ “autenticità” espressiva, egli la volge a fini dimostrativi. Ragione per la quale è necessario che sussista un narratore trascendente e autorevole. Così, egli non fa che riprodurre gli stessi schemi del romanzo borghese tanto osteggiato. Scrive ancora, in proposito, Meizoz:

Contrairement à la tentative de Guilloux, ou à celle plus radicale de Céline, Poulaille demeure à son insu dans les cadres de la représentation qu’il qualifie de bourgeois: la langue populaire n’est jamais qu’un exotisme qui se manifeste à l’intérieur du cadre d’une parole englobante, définie elle par le français élémentaire de l’école républicaine¹⁴⁸.

Nell’opera di Poulaille si può dunque intravedere una fase di transizione tra la “norma” e la pulsione liberatoria che caratterizzerà la scrittura celiniana; invischiato in questa “formazione di compromesso” tra il principio di realtà e il principio del piacere, così come tra il letterato e l’uomo di umili origini, egli viene a considerare Céline un impostore. In qualità di medico, e dunque appartenente alla classe colta e benestante, egli si atteggia a uomo del popolo, tradendo il principio dell’autenticità. Il suo stile, imitazione della parola popolare, si rivela essere, secondo Poulaille, una menzogna.

Secondo Bellosta, Poulaille esprime, con questo giudizio, il rifiuto categorico dello stile che tutti gli scrittori “proletari” condividono, riconoscendolo come un vezzo borghese. Respingendo, al contempo, “proustianesimo” e “populismo”, egli elegge a unico principio di autenticità (di qui la scelta autobiografica) l’origine proletaria dello scrittore: la sola che possa garantire una rivoluzione letteraria¹⁴⁹.

Ma il romanziere sviluppa anche idee più personali che Céline farà proprie. Dal punto di vista della narrazione raccomanda, ad esempio, la concisione. Concisione a cui tenderà appunto l’autore del *Voyage*, preferendo che la vicenda narrata venga presentata, come fa Dabit, “dans un raccourci saisissant” piuttosto che in “deux cents pages d’exposition” proustiane¹⁵⁰.

Tutte le sue conclusioni portano a una riflessione attenta sul ritmo, oltreché sensibile all’influenza che esercita sulla scrittura l’emergenza di altre forme artistiche: “La littérature est à la veille d’une transformation au contact de la TSF, du

148 Ivi, p.267.

149 Cfr. M.-C. Bellosta, *Céline ou l’art de la contradiction – lecture de Voyage au bout de la nuit*, PUF, Paris, 1990, p.106.

150 *Ibid.*

film et du disque, secouée par les possibilités offertes par eux, elle est bien près de mourir. Elle a fait son temps”¹⁵¹. Céline fa una constatazione analoga in una lettera del 5 ottobre 1933 a Eugène Dabit: “La vie ne passe plus par là. La TSF, le cinéma, détiennent ces friperies. C’est fini mon vieux”.

Per Poulaille, la velocità dei nuovi mezzi di trasporto, treni, aerei e automobili, impongono alla letteratura una sempre più marcata ricerca dell’istantaneità dell’immagine; il lettore si spazientisce del minimo differimento. Similmente, il cinema ha dato alla scrittura il gusto del “contatto diretto con gli oggetti” e sarà necessario che la letteratura assolve a questa nuova necessità di immediatezza. Ecco dunque preannunciati tanto il gusto di Céline per il “ritmo americano”, ben esemplificato dalla celebre metafora dello stile “lanciato come un metrò a tutta velocità”, quanto la volontà, da lui espressa negli *Entretiens*, di raccogliere la sfida lanciata dal cinema. Per Poulaille, come poi per Céline, la letteratura futura deve essere “autentica” in quanto “antintellettuale” nell’intento di rispondere alle esigenze di immediatezza vitale che regolano la nuova civiltà:

Est authentique cette littérature “qui dit la façon dont le monde est subjectivement perçu par l’écrivain prolétaire, c’est-à-dire par le plus grand nombre, par ceux qui ont affronté avec courage les réalités de la société. Cette littérature est “a-intellectuelle” à un double titre: écrite par des non-intellectuels pour d’autres lecteurs que les intellectuels, elle ne se préoccupe pas de satisfaire les canons de l’”intellectualisme”¹⁵².

Poulaille riconosce in Cendrars un maestro; la vitalizzazione cui ha esposto la parola è premessa necessaria alla “rivoluzione” nello stile e nella società:

Quelle place ont dans nos lettres actuelles un Ramuz, un Cendrars? Une bien mesquine, comparativement avec l’immense renommée de mille autres. Ils se préoccupent du dire plus que du bien dire [...]. C’est eux qui ont raison, les artistes venus du peuple. Le style pétrifié qui est le “style” ne leur suffit pas. Ils recréent leur style, car ils savent qu’il doit être dans le rythme de la vie, et non dans celui des livres, pour être eux et lui à la fois ce qu’ils veulent exprimer. Ils vont dans le sens de leur tempos, au contraire des autres qui restent dans le Passé sous le joug des traditions¹⁵³.

Retrospektivamente, queste ultime affermazioni presenti nel *Nouvel âge littéraire* ci appaiono profetiche.

151 H. Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, cit., p.433.

152 Ivi, p.436.

153 Ivi, p.438.

L'apporto di Cendrars

Autodidatta, poliglotta, di famiglia piccolo-borghese in decadenza economica e con una scolarizzazione irregolare, Cendrars farà la sua apparizione nel panorama delle lettere francesi tra il 1920 e il 1930. Naturalizzato francese alla fine della Grande Guerra, fa di tutto perché venga considerato un apolide. Ammiratore di Villon, si dissocia dalle poetiche surrealiste, considerando il movimento come una conventicola di “fils à papa”, e non si allinea con nessuna corrente letteraria. In poesia, introduce elementi narrativi, temi modernisti o popolari; nei romanzi mescola lirismo e procedimenti poetici, gioca sulla trama di romanzi d'avventura ed è attratto da forme non riconosciute dalla letteratura ufficiale come il *reportage*.

Influenzato dal vitalismo che, a partire dall'inizio del secolo con il Futurismo si è diffuso nel mondo intellettuale, la sua ideologia personale, segnata dal motivo nietzschiano del “Superuomo” e dell'io assoluto – che influenzerà inevitabilmente la sua idea di linguaggio – accorda il primato al sentimento sull'intelligenza, al primitivismo sulla civilizzazione, all'istintività sulla razionalità.

L'idea di “popolo” in Cendrars risente della visione spontaneista e anti-intellettualistica. Osserva in proposito Meizoz:

Le primitivisme est paradoxalement une stratégie de culture savante, un détour qui permettrait d'échapper à la routinisation de la littérature: re-descendre vers l'oral comme source originelle, afin d'approcher la “littérature” et la “vie”¹⁵⁴.

Nel suo manifesto proletario, Poulaille riconosce più volte Cendrars poeta, ex-combattente e romanziere schierato accanto a Ramuz, come l'“aîné” del movimento. Poulaille veicola di Cendrars un'immagine tendenziosa: valorizzando il suo spirito di autodidatta e di vagabondo anti-arrivista delle lettere francesi, oblitera di fatto – come avverrà con Ramuz – le sue origini borghesi, mettendo in risalto l'aspetto di fervente difensore della “vita” e quello dell' “anti-littérateur” dallo stile spontaneo e autentico:

[...] il ne conte pas, il raconte, son écriture est “personnelle”, quasi unique dans toute la littérature, épousant le rythme même de la langue parlée... Chez Cendrars ce n'est pas la langue qui se plie à la plume, mais la plume qui cède aux exigences de la sensation à rendre¹⁵⁵.

In realtà, come nel caso di Céline, lo stile di Cendrars, sapientemente costruito, è finalizzato a restituire l'ideologia della “spontaneità”. Egli idealizza il popolo e, in particolare quegli “artisans des faubourgs”, che sono “hommes des villes” ma non dei “prolétaires au sens marxiste”¹⁵⁶. La sua adesione, infatti, va a coloro che

154 J.Meizoz, *L'âge du roman parlant*, cit., p.288.

155 Ivi, p.290.

156 Ivi, p.299.

accettano la loro condizione sociale senza rivendicare un cambiamento. Meizoz interpreta questo atteggiamento come un partito preso anti-ideologico, che, contro le rivendicazioni socialiste di Poulaille, si riallaccia piuttosto al modello “artigianale” della poetica celiniana: “une fois encore, contrairement à Poulaille [...] ce n’est pas le syndicalisme des travailleurs qui joue le rôle d’idéal, mais comme chez Céline, l’individualisme de l’artisan auquel l’écrivain peut s’identifier”¹⁵⁷.

La lingua brutalizzata e sgrammaticata, la cosiddetta “faute de langage” è tema ricorrente nell’opera di Cendrars. La ricerca smodata del grande pubblico e di una lingua “démotique, parlée et galopante”¹⁵⁸ muove principalmente da tre elementi. Il primo, secondo Meizoz, è l’esperienza assurda e atroce della prima guerra mondiale – vissuto da Cendrars in prima persona - che lo fa entrare in contatto con una realtà linguistica violenta ed aggressiva, il cosiddetto “argot des tranchées”. Il secondo fattore è il poliglottismo: la pratica della traduzione ha consentito a Cendrars di importare nel francese altre forme e altre tradizioni retoriche. Infine, le sue origini elvetiche producono e creano un *décalage* stilistico e culturale nei confronti del francese standard.

In Cendrars come in Céline la preoccupazione per la parola viva si manifesta attraverso le idee portanti di “ritmo” e “soffio”, idee d’altronde circolanti anche in ambito della scrittura normativa (Vendryès, Cingria). In *Bourlinguer*, Cendrars esordisce significativamente con la seguente frase: “Je ne souffle mot”¹⁵⁹. Espressione che possiamo interpretare come la ricerca di un’origine dell’enunciazione, ma anche come il manifesto di una devianza letteraria: “Je ne vends pas la mèche, je ne vous avertis pas de mes intentions”¹⁶⁰.

L’“anti-poetica” rivendicata da Ramuz (“On ne fait de la poésie qu’avec l’anti-poétique”), costituisce per Cendrars lo spunto per una riflessione sulla poesia moderna. Cendrars viene, altresì, profondamente influenzato dalla lettura di Joseph Vendryès, *Le Langage*, uscito in quegli anni. Egli si soffermerà soprattutto su tre concetti-chiave: in primo luogo, la “parole”. Vendryès si sofferma infatti al lungo su quello che definisce il “soufflet vocal”, il quale regola l’intensità della voce, fornendo le basi psico-fisiche per un ripensamento delle norme metriche, riconducendo la prosodia all’oralità; in secondo luogo, la “prononciation”: per Cendrars essa non è solo un fatto di mimetismo del parlato delle diverse classi sociali, ma anche un ulteriore elemento di innovazione in fatto di prosodia. L’evoluzione naturale della lingua è un argomento accolto a motivare le ragioni di una innovazione nelle pratiche di scrittura. Vi è, infine, la “phrase”: Vendryès pone l’accento sul fatto che “la phrase est exposée à tous les accidents que com-

157 *Ibid.*

158 *Ivi*, p.300.

159 *Ivi*, p.301.

160 *Ibid.*

porte la réalisation”; sì, dunque, alla “phrase craquelée”, alla disgiunzione sintattica, e, in generale, a quella “agraphie typographique”¹⁶¹ cara a Rimbaud che scende a patti con il silenzio.

Il ritmo, in questo contesto, è accolto a sinonimo di frase, ovvero, di unità fonolessicale: in *Moravagine*, Cendrars concluderà che l’uomo è essenzialmente ritmo¹⁶².

Tale dichiarazione non fa che riconfermare un principio caro a tutti gli scrittori del “roman parlant”, per i quali “Au commencement était le rythme”. Groddeck asserirà, alla luce delle teorie freudiane, che il “ça” (*Das ding*) si manifesta “autant par le rythme que par les symboles”¹⁶³.

Tutti questi elementi, sinora valorizzati soprattutto in poesia, saranno, con Céline, alla base di un radicale rinnovamento del romanzo.

Dal dolore storico al dolore mitico: la rivoluzione di *Mort à crédit*

Non sembra esservi ombra di dubbio che Poulaille abbia esercitato una certa influenza su Céline; tuttavia, secondo Bellosta, si tratterebbe di un’influenza a carattere generale, più percepibile nelle dichiarazioni di poetica che nell’impianto stilistico della sua scrittura¹⁶⁴.

Dal punto di vista della storia letteraria, possiamo rilevare che la riflessione che venne condotta tra il 1928 e il 1932 sulla letteratura proletaria fu un passaggio fondamentale per il rinnovamento delle forme di scrittura.

Contro ogni postulato ideologico, che tende ad irretire il romanzo nelle sue determinazioni storiche, di cui si vuole il riflesso razionale, Céline si orientò verso un’apologia dell’irrazionale che sfocia nell’affermazione provocatoria del primato dell’“emozione”. Esso implica la manifestazione, nell’atto di scrittura, di quelle pulsioni aggressive che, da secoli censurate nella letteratura e nella società, tracimano in un esito parossistico, da lui definito l’“attentato”. *Mort à crédit* illustra, al massimo grado, la provocatoria ricostruzione “stilistica” (e dunque “mitica”) di un proletariato che, così, viene sottratto a qualunque strumentalizzazione ideologica. Come ben scrive Bellosta,

Mort à crédit fut l’immense travail mythographique dans lequel il s’appropria l’identité prolétarienne, tout en gardant, en grand secret, sa lucidité. [...] Ce mythe de l’origine prolétarienne lui a fait assumer, dans une création littéraire perpétuellement médiumnique, une identité qui n’était pas la sienne et qu’il répudiait à bien des égards. La fascination de l’irrationnel et le besoin de l’ordre,

161 R.Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, cit., p.100.

162 B. Cendrars, *Moravagine*, in *Œuvres complètes*, t.4, p.105.

163 G. Groddeck, *Le Livre du Ça*, tit.or. *Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig/Wien/Zürich 1923 p.101.

164 M.-C. Bellosta, *Céline ou l’art de la contradiction*, cit., p.108.

une aversion profonde pour la lutte des classes, une vieille haine antidémocratique et antilibérale, l'attachement à la nation et aux valeurs de la petite bourgeoisie, un antisémitisme qui date de l'Affaire, tout cela est investi dans une identité fantasmagique et porté par une forme puisée à la source populaire: voilà qui pourrait expliquer, par l'interférence de l'idéologie et de l'aventure artistique, comment l'auteur de *Voyage* choisit son camp à la première heure, ne 1936 avec *Mea culpa*¹⁶⁵.

Secondo Pagès, *Mort à crédit* mette a nudo l'intenzionalità celiniana, secondo due diversi procedimenti. Da un lato, il romanzo "lavora" per eccesso, proletarizzando l'infanzia del giovane Destouches; dall'altro, rende conto senza compiacimenti e concessioni della mentalità di una famiglia "piccolo-borghese", della sua "onestà" servile e avida, del suo rispetto del Lavoro e dell'Ordine stabilito. Così, egli adotta, per così dire, un punto di vista neutro, che non indulge ad alcuna solidarietà sociale, lasciando piuttosto che la dialettica tra le classi si manifesti attraverso le interne contraddizioni di ciascuna: "*Apprenti rudoyé et fils de boutiquière, Ferdinand oscille entre les forces centrifuges et centripètes des classes moyennes. Il subit sur son corps martyr le sort du prolétaire tout en incarnant malgré lui le désir d'ascension sociale d'un milieu bien-pensant*"¹⁶⁶, osserva, pertinentemente, Pagès. La portata dell'autenticità si situa così nella decostruzione totalizzante di un sapere appreso, e nella riemergenza pulsionale di una vociferazione verbo-motoria che secoli di civiltà e di educazione scolastica hanno represso. La sua postura anti-ideologica è intesa, al contempo, a sconfessare il valore simbolico dell'Intellettuale, il quale è stato da sempre il plagiatario della tradizione scolastica. Così Céline intraprende, secondo Pagès, "soit par la résistance passive d'un silence sélectif, soit par l'invective stylisée, deux processus de déprise qui lui permettent de s'arracher aux langues mortes du savoir enseigné pour mieux retourner une part encore vive du langage contre lui-même"¹⁶⁷.

La pulsione auto-aggressiva ed autoespiatoria che Pagès riconosce nella poetica celiniana, è certamente un tratto distintivo, che isola Céline sia dalla corrente spontaneista sia da quella ideologica, entrambe legate a determinazioni storiche e, per così dire, "positive". L'idea del sacrificio, del martirio e della mortificazione consente, piuttosto, una lettura in chiave mitica, arcaica, della sofferenza celiniana; sofferenza che si riflette nella spoliatura di tutti i fantasmi della storia e della civiltà.

Il popolo, in questo senso, rappresenta la miseria arcaica, non riconducibile a una precisa classificazione storico-sociale e quindi non storicizzabile. Concordiamo dunque con Pagès allorché sostiene che il mito è una componente fonda-

165 *Ibid.*

166 Y. Pagès, *Céline, Fictions du politique*, cit., pp.56-57.

167 *Ibid.*

te l'esperienza e la produzione artistica di Céline:

Le mythe ne falsifie rien, il apporte des poétiques à une coupure mentale déjà là et les déleste du poids des origines pour mieux réactiver des virtualités non conformes. S'il faut réécrire ses sources, c'est pour mieux échapper aux fatalités familiales, aux idées reçues, aux conventions morales, pour exister ne dehors des programmes élémentaires de sa naissance, pour générer d'autres modèles fidèles, eux, à l'arrachement de soi premier dont on est issu. Les livres de Céline ne se trompent pas de point de départ, ils restituent au contraire la part mythique d'un sentiment d'asocialité initial. Ce pressentiment singulier n'est pas purement théorique, c'est celui d'une singularité que sa vie a mise ne œuvre et, à rebours, que son œuvre l'a obligé à vivre¹⁶⁸.

A riprova di questo sostrato mitico che trascende, con la sua sofferenza ancestrale, la "lotta di classe", si rilevi che, in *Mort à crédit*, sono presenti figure sociali, per così dire, "fuori norma" (lo zio Rodolphe, Courtial des Pereires, etc.). O che al padre "piccolo-borghese" vengono sostituite figure non identificabili socialmente, che a loro volta scatenano una serie delirante di eventi. Da un ordine familiare circoscrivibile, si scivola costantemente verso micro-mondi inclassificabili, popolati da figure archetipiche, che hanno l'assolutezza del mito: dall' "employé d'assurance", alla "cloche", al "bohème", al "vadrouilleur", al "bricoleur" e, infine, all'"inventeur". È così significata una progressiva "deriva" del senso, in rapporto allo spazio ideologico che lo assicura o lo trattiene.

Il fatto che Céline voglia riconoscersi, piuttosto che nel "proletario", nell'"ouvrier" appare, in tal senso, emblematico: ricusando una categoria sociale fortemente ideologizzata, e legata ad idee progressiste, egli rivendica, attraverso questa appartenenza, per così dire, "neutra", la propria condizione, che racchiude, secondo Pagès, tre connotazioni principali: essere figlio di una "ouvrière en dentelle"; essere scrittore ed essere medico; senza che, tali attività o provenienze possano, in qualche modo, connotare aprioristicamente (socialmente) l'individuo. Pagès tiene a sottolineare, in proposito, che è "dans l'éclatement polysémique du mot ouvrier que s'opere le brouillage spécifiquement célinien"¹⁶⁹.

L'impronta "arcaica" della scrittura celiniana che abbiamo testé riconosciuto è, in larga parte, tributaria della psicanalisi; l'irruzione dell'inconscio, che frantuma l'unità del soggetto, rende impraticabile il romanzo psicologico, che mantiene inalterata la volontà cosciente dell'io narrante, mentre l'io si proietta salvificamente sui diversi personaggi. Anzi, ha luogo oramai irrevocabilmente, il fenomeno opposto; quel fenomeno che, in termini narratologici, è definito, con Genette, "focalizzazione interna", ma che ha conseguenze profonde sul piano ontologico: l'autore, ora soggetto plurimo, assume, come identità espiatoria, il punto di vista dei suoi personaggi. Come bene osserva Godard, nella sua ricca

168 *Ibid.*

169 *Ivi*, p.65.

introduzione all'edizione della Pléiade da lui curata,

À la différence du narrateur de la *Recherche du temps perdu*, Bardamu et Céline n'ont plus sur les gens avec lesquels ils vivent, ni sur eux-mêmes, de connaissance privilégiée. Le narrateur célinien peut multiplier les assertions, elles ne sont jamais que les jugements d'un individu, pas un savoir. Il n'a pas même le recul, minimum mais décisif, que lui donnerait une narration "à la troisième personne", pas plus qu'il n'a sur ceux dont il raconte l'histoire la supériorité d'une langue "soutenue". Plus de psychologie, de sociologie ni de description, le champ laissé au roman est désormais réduit – ou précisé. À l'origine du modernisme de Céline dans ce domaine, il y a cette première prise de conscience¹⁷⁰.

La voce nel testo: il ritorno di un primitivismo mitico

Reporté à la langue, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens, ou – c'est la même chose – ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la "triste et sauvage histoire des hommes", est la boîte de Pandore¹⁷¹.

Con queste parole di Barthes introduciamo una preoccupazione condivisa dagli scrittori del primo Novecento – tra cui Céline e Cendrars¹⁷² – i quali hanno costruito sul primato della voce un mito letterario: il primitivismo, lo spontaneismo. Questa nuova urgenza coincideva con la comparsa del *jazz âge*, la radio e la telefonia. Il fumetto e il cinema, come "arti parlanti" suggeriscono nuove realizzazioni mimetiche, nuove invenzioni verbali. L'avvicinarsi delle innovazioni tecnologiche è ancora abbastanza lento perché esse possano essere identificate, e, ancor prima che incorporate, trasposte alla letteratura come voci allotrie, stranianti. Così Aragon scrive, nel 1926, ne *Le paysan de Paris*: "Il paraît que le téléphone est utile: n'en croyez rien, voyez plutôt l'homme à ses écouteurs se convulsant, qui crie allô! Qu'est-il, qu'un toxicomane du son, ivre-mort de l'espace vaincu et de la voix transmise?"¹⁷³.

Nel suo studio sulla vocalità nel testo, Martin ci ricorda che il momento in cui, a un anno di distanza l'uno dall'altro, vengono pubblicati *Voyage au bout de la nuit* di Céline e *Chiendent* di Queneau, non rappresenta solo un momento cardine nella trasformazione dell'estetica letteraria, ma anche un momento di intensa riflessione collettiva sulla rilevanza del "parlato" nella lingua letteraria. Cos'è, infatti, il "parlato" in letteratura, se non un fantasma di voce che ci riconduce ad un'identità mitica perduta?

170 H. Godard, "Préface", *Romans, t.1*, p.XX.

171 R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p.95.

172 Cfr. B. Cendrars, *Les confessions de Dan Yack*, 1929.

173 Cfr. J.-P. Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sartre, Sarraute*, Paris, José Corti, 1998, p.41.

La voix [...] Paradis, nature et bonheur de la langue émotive, origine perdue et retrouvée de l'écriture, elle nommerait un lieu magique d'énonciation, un lieu qui pourrait n'être pas seulement linguistique, mais par exemple social et affectif, de haine et de révolte (Céline), ou encore insituable, existentiel et symbolique (Beckett). Une langue, c'est autant pour la faire entendre que pour la donner à lire¹⁷⁴.

Il critico solleva opportunamente il problema di quell'oralità di recupero che Zumthor ha definito "oralité seconde"¹⁷⁵. A suo vedere la riproposizione della "fiction oralisée" nel XX secolo è un atto insieme estetico, linguistico e politico. La voce nella scrittura riflette, infatti, "la fiction d'un imaginaire, l'utopie d'un secret. Un mythe, un mirage, au mieux, une métaphore, qui ne fait que redoubler le mythe et la métaphore de la voix sensible. Elle pourrait être un malentendu que la littérature de ce siècle a entretenu comme jamais"¹⁷⁶. Martin legge, come già aveva fatto Barthes, in termini erotico-tipografici il desiderio di trasporre il parlato o il linguaggio popolare in Queneau e soprattutto in Céline; desiderio contrassegnato da tics grafici e da strutture ripetitive. Tratti idiosincratici che spesso si confondono, aneddoticamente, con quelli che il critico definisce gli "effets peuple"¹⁷⁷. I testi stessi mirano a restituire, come tratti secondari al messaggio, e del tutto "mitici", il tremolio articolatorio, o il rumore organico dell'emissione vocale. La punteggiatura è quindi da intendersi non come indicatore logico, ma come indicatore ritmico; essa, con le sue diverse pause, disegna una prosodia, una disposizione del testo; è, al contempo, un dispositivo erotico, che valorizza la respirazione e le sue oscillazioni. Insomma, il "roman parlant" può essere, al contempo, *roman des voix* ma anche *roman de la voix*¹⁷⁸.

Le interviste televisive o radiofoniche, ad esempio, fungono, nel caso di Céline, da inedito paratesto della sua produzione letteraria, soprattutto nel momento in cui la pubblicazione della prima parte della trilogia ha rotto il silenzio indotto dal suo forzato esilio:

D'une part, Céline a sans doute eu conscience que pour présider à sa propre réhabilitation, il fallait qu'il se commente lui-même, qu'il double sa voix écrite; qu'il n'hésite pas, au cours de cette autopromotion à emprunter les voix de la logosphère. D'autre part, un tel doublage permet de relayer l'effet de voix dans l'œuvre par l'effet de voix dans la mémoire sonore, d'élever l'écoute à une dignité d'une lecture et même d'une relecture¹⁷⁹.

Céline, così facendo, "connota" la sua voce, dotandola di una postura enunciativa:

174 Ivi, pp.14-15.

175 P. Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, *passim*.

176 J.-P. Martin, *La Bande sonore*, cit., p.33-34.

177 Ivi, p.166.

178 Ivi, p.35.

179 Ivi, p.164.

La voix audible de Céline, comme la voix du texte célinien, est précisément située. Son lieu est à la fois biographique et historique. Sa pose anti-intellectuelle et populiste est indissociable de la construction d'une image, celle de l'écrivain peuple et réprouvé¹⁸⁰.

Una voce, quella celiniana, esibizionista e seduttrice. Perfino nelle sue debolezze ed esitazioni, nelle sue riprese “un peu asthmateuses”¹⁸¹, essa trasmette l'illusione della spontaneità, l'impressione di un flusso ininterrotto. La sua forza è probabilmente nel fatto di non corrispondere a quanto un uditore può aspettarsi dalla voce di uno scrittore di quell'epoca, tanto dal punto di vista della dizione quanto dal punto di vista del lessico, soprattutto se comparato, specifica Martin, alle voci di Gide, Malraux o Mauriac, i quali attingono, per la dizione stessa, a modelli attoriali. Quello di Malraux, ad esempio, è Sarah Bernhardt¹⁸².

Allo stesso tempo, è opportuno ricordare che anche la registrazione è un “fantasma” di voce; una traccia evanescente, una presenza-assenza. Separata dal corpo e dall'identità che l'ha emessa, essa recupera, per dirlo con Benjamin, la sua “aura”. Se molti scrittori hanno valorizzato questa componente “mitica”, che contribuisce alla “costruzione” del personaggio letterario, per una sorta di rovesciamento mortificante, che mira al totale disinvestimento connotativo, la voce di Céline intensifica e riattiva paradossalmente l'aura. Egli, infatti, mostra così, nota Martin, la sua aderenza letterale a se stesso.

In Céline si individuano, precisa il critico¹⁸³, diverse tipologie di voce: la voce mistica, dettata da sé a sé; la voce registrata radiofonica, che crea un immaginario vocale; la voce della strada e infine la voce musicata, jazzata, della lingua, dove il significato delle parole è un aspetto del tutto secondario. Quel che è certo è che la voce, in Céline, è sinonimo di singolarità, autonomia, soggettività. Vi è, prima ancora che una “mitografia della scrittura”, una mitografia dell'oralità fondata sulla spontaneità.

Significativo in tal senso il parallelo, proposto da Martin, tra Céline e Marguerite Duras. La voce sarebbe per entrambi – in modo decisamente ostentatorio per il primo – un rimedio alla guerra delle lingue, poiché le trascenderebbe tutte. Tale ipotesi è per noi interessante per due ragioni; in primo luogo, perché riconfermerebbe l'idea che la lingua di Céline è una lingua non socialmente –ideologicamente – connotata; in secondo luogo, perché essa può ricondursi primariamente ad un “piacere” arcaico, della lingua, che Roland Barthes ha notoriamente definito “le plaisir du texte”.

Come ci ricorda Barthes,

180 Ivi, p.165.

181 Ivi, p.166.

182 *Ibid.*

183 Ivi, p.167.

*L'écriture à haute voix [...] appartient à la signifiance; elle est portée [...] par le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art: l'art de conduire son corps [...]*¹⁸⁴.

Dal punto di vista linguistico, la scrittura ad alta voce è, per così dire, un'istanza regressiva, primaria, che non tiene conto dei tratti distintivi (fonologia), impiegabili nelle unità di senso, ma si riconduce alla fonetica come espressione immediata della *phoné*:

son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage¹⁸⁵.

È, secondo Barthes, al cinema che la “grana” della voce può oggi trovare degna espressione, come una prima, aderente, manifestazione del “fantasma” vocale poi riprodotto dalla scrittura. Avvicinando fisicamente le voci, il grande schermo le farà ascoltare

dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal), pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe: ça jouit¹⁸⁶.

L'invenzione di un socioletto

Tra il 1915 e il 1939 si forma, secondo Rouayrenc, un nuovo “codice”, non tanto della lingua parlata in generale, quanto del linguaggio popolare¹⁸⁷. Essa individua, alla base di questa trasformazione, alcuni fatti linguistici, che chiama “dénoteurs”, e che sono raggruppabili nelle seguenti categorie grammaticali: morfosintassi (nella quale iscrive il pronome dimostrativo neutro “ça”; la soppressione della prima parte del morfema atono di negazione e del pronome personale “il”); sintassi (presenza del morfema “que” all'inizio dell'inciso, dislocazione della frase per distacco di uno dei suoi costituenti annunciato o ripreso da un pronome); fonetica (elisione del pronome personale soggetto di

184 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, pp.104-105.

185 *Ibid.*

186 *Ibid.*

187 C.Rouayrenc, “Le parlé dans le roman: variations autour d'un code”, in *Versants*, n.30, Paris-Genève, Champion-Sltakine, 1996, p.31.

seconda persona e del pronome relativo soggetto; la forma sincopata: “ben” per l’avverbio “bien”), etc. Questi “dénoteurs” si devono da un lato ad un fattore “socioculturale” generale, ovvero lo scarso dominio della lingua di riferimento; dall’altro, a “faits de registre” indicativi di una situazione di enunciazione libera, “sans contrainte” e utilizzati indipendentemente dalla classe sociale del locutore. Proponendo una stilizzazione di tratti spontanei, il linguaggio parlato nel romanzo può, anche secondo la studiosa, definirsi come un socioletto di convenzione; un “parler réduit au code”:

En effet, dans l’écrit, l’oral et par conséquent tout langage dont on veut qu’il soit perçu comme populaire, ne peut être que de convention. L’oral ne saurait passer tel quel à l’écrit, écrit et oral se sont éloignés et c’est précisément le caractère conventionnel de ce code qui est la condition de la lisibilité et de la littérarité de ce qui, dans l’écrit, relève de l’oral¹⁸⁸.

La sua interpretazione rafforza dunque la nostra ipotesi; ovvero, che l’oralità celiniana altro non è che un’ “oralità seconda”, o, altrimenti, un’ “oralità mitica”. Rouayrenc passa ad analizzare nel dettaglio i costituenti di questa ricomposizione linguistica, che va nella direzione di una “decumulazione” logico-sintattica. Molteplici i casi di enallage ed anacoluto. Sul piano morfosintattico – e lo vedremo nell’ultima parte, riservata all’analisi stilistica dei passi traduttivi – Céline utilizza correntemente il pronome avverbiale “y” in luogo del dativo d’attribuzione “à lui” o del pronome complemento (“lui”); più raramente come pronome soggetto (“il” e varianti grammaticali). Impiega inoltre con frequenza la forma apocopata “qu” propria del pronome relativo oggetto per il pronome relativo soggetto. Sul piano sintattico, egli perturba lo svolgimento sintagmatico dell’enunciato con frequenti disgiunzioni e inversioni (metatassi): stacca all’inizio di frase il tema, qualunque sia la sua funzione, riprendendolo successivamente tramite un “pronom de rappel” o con una ripresa anaforica introdotta dall’espletivo “que” a sostituire l’inversione soggetto-verbo (“Vas-y, qu’il dit”). Sostituisce inoltre l’ipotassi con la paratassi o l’ipoparatassi, e pratica una falsa coordinazione tra membri sintatticamente slegati al fine di mettere in rilievo il singolo sintagma, inteso come unità fonolessicale; a frasi sintatticamente e semanticamente compiute possono seguire sintagmi paragogici, da intendere anch’essi come elementi fonolessicali con funzione espletiva, come è il caso del “quoi” controtonico (“je suis d’accord, quoi”). Una frase può costituirsi, inoltre, per ellissi della forma verbale, di un solo sintagma nominale con valore predicativo.

In generale Céline, continua Rouayrenc, tende a sopprimere “tout outil relationnel, procédé qu’il ne fera qu’amplifier tout au long de son œuvre”.

Per il ricorso sistematico al “fraseggiare ritmico” potremo parlare di “clausole”,

188 Ivi, p.35.

la cui caratterizzazione (sospensiva, conclusiva) sarà contrassegnata dai segni di interpunzione; sono conclusive clausole contrassegnate dal punto, o dal punto esclamativo; sospensive quelle caratterizzate dalla virgola, dal punto interrogativo oppure, marca stilistica celiniana, dei punti di sospensione. Questa pratica sistematica di aposiopesi (o reticenza) ha una valenza principalmente strutturale, in quanto essa accentua visivamente, spaziando i due segmenti interessati, la digiunzione. Utilizzando inoltre la maiuscola dopo i punti di sospensione, l'autore istituisce un'ambivalenza formale: un "brouillage" tra frase scritta e enunciato orale.

Altri procedimenti generatori di ambivalenza si riscontrano a livello morfolessicale: il significante subisce infatti una serie di alterazioni e di deformazioni (metaplasmi) a seguito di suffissazione spesso ridondante, con valore espressivo ed affettivo. Egli rivisita inoltre una pratica ricorrente tra i surrealisti: quella di rompere la catena associativa attraverso l'introduzione di un elemento allotrio; un caso eclatante è l'alterazione di locuzioni idiomatiche, o stereotipiche. È così che lo scrittore forza le frasi a "sortir des gonds pour ainsi dire"¹⁸⁹; questa energia, così liberata, attesta il piacere del linguaggio come pura "dépense", e rivendica i diritti della vita contro gli antichi privilegi della forma.

Vita e forma: una riflessione a margine

Ogni morale, come norma codificata, rappresenta una forma di tirannide contro la "natura" e anche contro la "ragione". Tale costrizione è stata per Nietzsche veicolata principalmente attraverso il linguaggio:

Per comprendere lo stoicismo o Port-Royal o il puritanesimo, si richiami alla mente la costrizione grazie alla quale ogni linguaggio ha raggiunto forza e libertà – la costrizione del metro, la tirannide della rima e del ritmo. A quante tribolazioni non si sono sottoposti, in ogni popolo, i poeti e gli oratori!¹⁹⁰

Ogni artista sa quanto sia distante dal suo essere "più naturale", la libertà dogmaticamente imposta, e quanto rigorosamente egli obbedisca a molteplici leggi non scritte.

La morale "positiva" che si piega al singolo individuo al fine di assicurare la sua "felicità", altro non è se non una proposta di comportamento in rapporto al grado di *pericolosità* con cui il singolo individuo vive con se stesso¹⁹¹. Per il filosofo tedesco, la dabbenaggine e la fiduciosa beatitudine propugnate dalle "idee moderne" sono, accanto alla stupidità borghese, un insulto al valore dell'individuo:

189 Cfr. L.-F.Céline, *Lettres*, cit., p.900-901.

190 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1988, p.85 e segg.

191 Ivi, p.125.

Studiate o psicologi la filosofia della “regola” in lotta con l’“eccezione”: oppure, per parlare più chiaramente: fate l’oggetto della vostra vivisezione l’ “uomo buono”, l’ “*homo bonae voluntatis*”...voi stessi!¹⁹²

La critica alla tradizione borghese proviene anche, come è noto, dal versante opposto; quello neo-marxista di Lukács. Prendendo come spunto la produzione narrativa di Storm, ultimo rappresentante della grande letteratura borghese tedesca, egli riflette sul fatto che è la professione borghese a rendere borghese l’esistenza:

Per il vero borghese la sua professione non è occupazione, ma forma di vita, qualcosa che per così dire è indipendente dal contenuto, qualcosa che determina la cadenza, il ritmo, il contorno, in una parola, lo stile della vita¹⁹³.

Professione borghese come forma di esistenza significa innanzitutto il primato dell’etica sulla vita; significa che la vita viene, per così dire, inquadrata in una legge formale. L’etica ispira ad ogni uomo il senso della comunità, se non altro tramite il riconoscimento dell’utilità diretta e calcolabile, del lavoro finito, per quanto limitato esso sia. Il ruolo della “genialità” nell’attività umana può essere riconosciuto, pertanto, solo in termini di irrazionalità. La sua efficacia, che non può essere commisurata né a qualcosa di interno né a qualcosa di esterno, viene sempre al tempo stesso sopravvalutata e sottovalutata:

L’uomo che vuole essere “autentico” deve strappare alla vita la coerenza, deve afferrare così forte questo Proteo eternamente mutevole, affinché esso non possa più liberarsi quando gli viene rivelata la formula magica. Forse il gesto è – per usare la dialettica di Kierkegaard – il paradosso, il punto in cui realtà e possibilità si scindono, materia e gas, finito e infinito, forma e vita. In una parola [...], il gesto è il grande paradosso della vita, poiché ogni fuggevole istante della vita si placa nella sua immobile eternità e diventa in essa vera realtà¹⁹⁴.

La forma, come regolatrice della pulsione vitale, è alla base delle teorie freudiane. Secondo il padre della psicoanalisi, tutte le scelte della psiche sono dettate dal principio del piacere¹⁹⁵: l’uomo desidera la piena felicità, l’appagamento immediato e incondizionato dei suoi desideri, ma tale desiderio si scontra quasi sempre con il principio di realtà, ovvero con le costrizioni morali e le tradizioni sociali che sono ostili al pieno soddisfacimento del piacere.

Mentre il principio di piacere cerca la soddisfazione immediata del bisogno in modo completamente irrazionale, il principio di realtà persegue l’appagamento del desiderio ponendosi obiettivi estesi nel tempo e sublimando l’impossibile appagamento immediato in rappresentazioni sostitutive. In altre parole, di fronte

192 Ivi, p.127.

193 G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Milano, Sugar Editore, p.93.

194 Ivi, p.98.

195 Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Adelphi, 1991.

all'impossibilità di un appagamento completo, il principio di realtà agisce in modo da adattare il soddisfacimento del desiderio alle situazioni avverse. Il principio di realtà è un principio regolatore, ha lo scopo di rinviare la gratificazione in funzione delle condizioni imposte dal mondo esterno.

Il bambino tenta di appagare i suoi bisogni attraverso una "ricreazione allucinatoria" della percezione di appagamento. Un parallelo può essere fatto con il comportamento di Céline che ricostruirà un'oralità fizionale al secondo grado all'interno della scrittura-Norma. È evidente che la realizzazione dell'opera altro non è che una formazione di compromesso tra il principio di piacere, portatore di una gratificazione temporanea, e il principio di realtà, dove una "sofferenza" generata dalla pulsione di autoconservazione accompagnerà la ricerca di uno Stile unico e irripetibile. Potremmo riconoscere nella sintassi (e, nella fattispecie, nella sintassi celiniana) il lavoro della sublimazione, alla ricerca dello Stile; nel lessico, la risposta immediata del piacere. La parola, nota Barthes,

peut être érotique à deux conditions opposées, toutes deux excessives: s'il est répété à outrance, ou au contraire s'il est inattendu, succulent par sa nouveauté. Dans les deux cas, c'est la même physique de jouissance, le sillon, l'inscription, la syncope: ce qui est creusé, pilonné ou ce qui éclate, détonne¹⁹⁶.

Esiste tuttavia, come sappiamo, anche una pulsione di morte, che coniuga – altro aspetto pertinente, al caso di Céline – immediatezza e dolore. Osserva Freud, un copioso, esorbitante piacere anche nei propri dolori, nel proprio farsi-soffrire – e tutte le volte che l'uomo si lascia persuadere all'autonegazione in senso *religioso* o all'automutilazione, [...] o in generale a fuggire i sensi, a disincarnarsi, alla contrizione, alle convulsioni penitenziali dei puritani, alla vivisezione della coscienza e al pascaliano *sacrificio dell'intelletto*, è la sua crudeltà ad attirarlo e a incalzarvelo segretamente, è quel pericoloso brivido di una crudeltà rivolta contro *se stesso*¹⁹⁷. È evidente l'influenza che queste riflessioni hanno avuto sulle poetiche negative del Novecento, tributarie delle due guerre. "Le déchaînement est toujours la ruine d'un être qui s'était donné les limites de la bienséance¹⁹⁸", scrive Bataille, riportando alla ribalta storica il complesso personaggio del marchese de Sade ed eleggendolo a portavoce di una tradizione incentrata sul male in letteratura. Un *fil rouge* sembra unire l'esperienza di Sade e quella di Céline; entrambi sembrano promuovere una filosofia dell'"Être suprême en méchance-té". Sostituendo a Dio – principio supremo della Forma – la Natura come pura pulsione vitale, essi si fanno critici radicali della morale positiva. Sade ama il Male e attraverso i suoi scritti lo rende desiderabile. I suoi libri restituiscono l'impressione che con una rivoluzione esasperata, si otterrà l'impossibile e il

196 R.Barthes, *Le plaisir du texte*, cit., p.12.

197 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., pp.138-139.

198 G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p.16.

contrario della vita¹⁹⁹.

Nel contesto di quanto evocato da Nietzsche, Freud, Lukács e da quegli autori che rappresentano il Male in letteratura, è opportuno collocare una riflessione che Céline formulò in un curioso testo in “omaggio” a Zola, dove faceva “il punto” della situazione socio-letteraria del suo tempo²⁰⁰. Come ricorda Godard, egli vi afferma che il naturalismo zoliano è impossibile da ricreare, poiché è in atto una trasformazione politica e un cambiamento radicale della civiltà, che trasforma il “positivismo” in una cultura della negatività, o, quantomeno, in un cinismo avverso alla legge della storia. Crediamo che sia opportuno citarne un esteso stralcio:

Le naturalisme, qu'il le veuille ou non, devient politique. On l'abat. Dès l'âge de dix ans, le destin de l'homme semble à peu près fixé dans ses ressorts émotifs tout au moins; après ce temps, nous n'existons plus que par d'insipides redites, de moins en moins sincères, de plus en plus théâtrales. Peut-être, après tout, les “civilisations” subissent-elles le même sort? Zola n'avait point à envisager les mêmes problèmes sociaux dans son œuvre, surtout présentés sous cette forme despotique. La foi scientifique, alors bien nouvelle, fit penser aux écrivains de son époque à une certaine foi sociale, à une raison d'être “optimiste”. Zola croyait à la vertu, il pensait à faire horreur au coupable, mais non à le désespérer. Nous savons aujourd'hui que la victime en redemande toujours du martyr, et davantage. Avons-nous encore, sans niaiserie, le droit de faire figurer dans nos écrits une Providence quelconque? Il faudrait avoir la foi robuste. Tout devient plus tragique et plus irrémédiable à mesure qu'on pénètre davantage dans le destin de l'homme. Qu'on cesse de l'imaginer pour le vivre tel qu'il est réellement...On le découvre. On ne veut pas encore l'avouer. Si notre musique tourne au tragique, c'est qu'elle a ses raisons. Les mots d'aujourd'hui, comme notre musique, vont plus loin qu'au temps de Zola. Nous travaillons à présent par la sensibilité et non plus par l'analyse, en somme “du dedans”. Nos mots vont jusqu'aux instincts et les touchent parfois, mais, en même temps, nous avons appris que là s'arrêtait, et pour toujours, notre pouvoir²⁰¹.

Lo scrittore osserva che, nel momento in cui le civiltà si “normalizzano” in senso morale e giuridico, si manifesta in ogni individuo una resistenza a tale normalizzazione. Egli reagisce, come sembra, con quella che potremmo definire, freudianamente, la “pulsione di morte”, ossia, scatenando l'istinto all'odio e alla vendetta, frammisto ad un sentimento di annichilimento. Tutte queste manifestazioni sono da ascrivere, secondo Céline, all'istinto di distruzione: “c'est lui qu'on cultive dès l'école et qu'on entretient tout au long de ce qu'on intitule encore: la vie. Neuf lignes de crimes, une d'ennui”²⁰².

199 Ivi, p.14

200 “Hommage à Zola”, in L.-F. Céline, *L'argot est né de la haine!*, proposé par Raphaël Sorin, notice biographique de Bernadette Dubois, Bruxelles, André Versaille éditeur. Nota dell'editore: “En 1933, à Médan, Céline prononça ce discours, le seul de sa carrière littéraire. Robert Denoël en publie le texte ne 1936, dans une plaquette: *Apologie de Mort à crédit*”.

201 Ivi, pp.53-57.

202 Ivi, p.58.

Il passo che segue è fondamentale per comprendere le profonde ragioni del rivolgimento che avvenne nella storia della letteratura e in quella personale di Céline:

Il n'est peut-être que temps, en somme, de rendre un suprême hommage à Emile Zola à la veille d'une immense déroute, une autre. Il n'est plus question de l'imiter ou de le suivre. Nous n'avons évidemment ni le don, ni la force, ni la foi qui créent les grands mouvements d'âme. Aurait-il de son côté la force de nous juger? Nous avons appris sur les âmes, depuis qu'il est parti, de drôles de choses²⁰³.

L'eredità di Zola sembra essere insostenibile per le generazioni future:

L'œuvre de Zola ressemble pour nous, par certains côtés, à l'œuvre de Pasteur si solide, si vivante encore, en deux ou trois points essentiels. Chez ces deux hommes, transposés, nous retrouvons la même technique méticuleuse de création, le même souci de probité expérimentale et surtout le même formidable pouvoir de démonstration [...]. Ce serait beaucoup trop pour notre époque.

Secondo certe tradizioni, aggiunge Céline,

je devrais peut-être terminer mon petit travail sur un ton de bonne volonté, d'optimisme. Mais que pouvons-nous espérer du naturalisme dans les conditions où nous nous trouvons? Tout et rien. Plutôt rien, car les conflits spirituels agacent de trop près la masse, de nos jours, pour être tolérés longtemps²⁰⁴.

Il dubbio stesso sembra essere oramai in via di estinzione:

Le doute est en train de disparaître de ce monde. On le tue en même temps que les hommes qui doutent. C'est plus sûr²⁰⁵.

La fine della scuola naturalista, apogeo dell'ottimismo illuministico, segna catastroficamente, per Céline, l'inizio di anni bui per la storia dell'umanità; in primo luogo, per l'avvicinarsi dei regimi dittatoriali, che hanno messo l'uomo di fronte all'illusione storica della perfettibilità:

Depuis Zola, le cauchemar qui entourait l'homme, non seulement s'est précisé, mais il est devenu officiel. À mesure que nos "Dieux" deviennent plus puissants, ils deviennent aussi plus féroces, plus jaloux et plus bêtes. Ils s'organisent. Que leur dire? On ne se comprend plus.

L'Ecole naturaliste aura fait tout son devoir, je crois, au moment où on l'interdira dans tous les pays du monde.

C'était son destin²⁰⁶.

Non resta, ora, che il disincantato cinismo delle idee e delle forme.

203 Ivi, p.59.

204 *Ibid.*

205 Ivi, p. 60.

206 *Ibid.*

2.2: “Lo stile sono io!”

Roland Barthes osservava che lo stile è sempre stato intrappolato in un sistema binario o, meglio, in un paradigma mitologico a due termini, i quali hanno cambiato nome e a volte contenuto, a seconda delle epoche e delle dottrine²⁰⁷. Se il primo sistema binario, costituito dall’antinomia Fondo-Forma, proviene da una delle prime classificazioni della Retorica classica, che opponeva *Res e Verba*²⁰⁸, la seconda opposizione, più vicina a noi in ordine cronologico e tributaria del paradigma saussuriano *Langue-Parole* (o Codice-Messaggio) è quella tra Norma e Scarto:

Le style est alors vu comme l’exception d’une règle; il est aberration d’un usage courant qui est tantôt visé comme verbal, tantôt comme prosaïque. De même que l’opposition Fond/Forme implique une vision finalement morale [sous couvert d’une logique de l’endoxa]: il y a réduction du systématique au sociologique [le code est ce qui est garanti statistiquement par le plus grand nombre d’usagers] et du sociologique au normal, lieu d’une sorte de nature sociale; la littérature, espace du style [...] prend alors une fonction shamanique, que Lévi-Strauss a bien décrite dans son Introduction à l’œuvre de M. Mauss: elle est le lieu de l’anomalie [verbale], tel que la société le fixe, le reconnaît et l’assume en honorant ses écrivains, tout comme le groupe ethnographique fixe l’extra-nature sur le sorcier [à la façon d’un abcès de fixation qui limite la maladie], pour pouvoir la récupérer dans un procès de communication collective²⁰⁹.

Esiste una possibilità di ricondurre ad unità queste antinomie? L’unica che sembra esserci concessa è, *extrema ratio*, quella fornitaci della metafora musicale. O, almeno, essa costituisce, per Céline, il solo principio di unificazione tra la vita e la scrittura.

Da un’intervista a Céline, Elisabeth Porquerol ebbe l’impressione che il linguaggio gli sembrasse insufficiente. Tale impressione non fa che riconfermarsi ogni volta che Céline ripete, nel tentativo di riassumere le caratteristiche della sua arte, il termine “musica”. Colui che avrebbe voluto essere un compositore, non fa che elaborare questo desiderio attraverso il medio della scrittura. La musica, intesa come suono e ritmo, si ritrova costantemente nei testi e nella corrispondenza celiniana. Gli esempi sono numerosi; mi permetterò di citare solo quelli più significativi.

Prima dell’uscita del *Voyage*, Céline scriverà al suo editore, con la sua inconfondibile marca stilistica, caratterizzata dalla compresenza dei diversi socioletti: “De grâce surtout n’ajoutez pas une syllabe au texte sans me prévenir. Vous

207 “de Res (ou matériaux démonstratifs du discours) dépendait l’Inventio, ou recherche de ce que l’on pouvait dire d’un sujet (quaestio); de Verba dépendait l’Elocutio (ou transformation de ces matériaux dans une forme verbale), laquelle Elocutio était ne gros notre style”. R. Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 141-142.

208 Ivi, p.141.

209 *Ibid.*

foutriez le rythme par terre comme rien”²¹⁰. Le pagine finali di *Rigodon*, il cui titolo, in fatto di concezione del ritmo è eloquente, mostrano una preoccupazione analoga: “il faut se méfier des correcteurs, ils ont n’est-ce pas le ‘solide bon sens’...le solide ‘bon sens’, mort du rythme!...”²¹¹.

Dalla lettera menzionata precedentemente a Milton Hindus, si evince che lo scopo dello scrittore sia per Céline quello di “resensibiliser la langue, qu’elle palpite plus qu’elle ne raisonne - TEL FUT MON BUT”²¹², mentre in termini di falsa modestia egli scrive a un altro corrispondente: “La nature m’a doté d’un certain sens du rythme, d’une imagination pseudo-musicale”²¹³. Pochi anni dopo, a Albert Paraz, riprendeva un’idea già manifestata a Jean Paulhan, spiegando di voler forgiare “un langage rythmé interne”, dove il ritmo e la cadenza sono fondamentali.

Probabilmente Céline intendeva la musica come il fine ultimo cui tende la scrittura quando scriveva ancora a Paraz: “Je demeure toujours dans mes pénibles livres à un tout petit poil de la musique”²¹⁴. La metafora musicale, è come si accennava, il solo comparante utile a descrivere tutti quegli aspetti della parola e della scrittura che rinviano, per mimetismo più o meno esplicito, alla gestualità e alla processualità, siano essi ritmico-prosodici, fonostilistici, soprasegmentali. La formula “prose versifiée”, a cui allude lo scrittore²¹⁵ per descrivere la propria ricerca stilistica all’interno della forma romanzo, ci riconduce al seguente passo tratto dalle conversazioni con Robert Poulet:

En réalité je n’aimais que les poètes. Les vers, ça me frappe, ça me touche, ça m’impose. Je les tourne et les retourne dans ma tête, pour voir comment ils sont faits; comme on examine le mécanisme d’une montre. Ces contraintes mystérieuses, compter les syllabes, chercher des rimes, accueillir des images; cette forme sévère, pareille à celle qui enferme les objets...les vers ce sont des bijoux bien ciselés et bien astiqués²¹⁶.

Ed è forse proprio per il fatto che questo *leitmotiv* occupa una posizione centrale nel suo progetto di scrittore che i testi di Céline sono così complessi da rendere in traduzione: in essi la forma del significare, inerente ad ogni lingua ma, per dirlo con Barthes, “ottuso”, è forse più pertinente del significato stesso, a cui attribuiamo il principio di “ovvietà” o, altrimenti, di transitività e trasmissibilità. L’espressione “petite musique” da lui foggiate tuttavia non è stata ad oggi, secondo Donley²¹⁷, esaminata in modo approfondito. Ed è quello che ci proponia-

210 L.-F. Céline, lettera a R.Denoël, in L.-F. Céline, *Lettres*, cit, p.314.

211 Cfr. L.-F. Céline, *Rigodon*, in *Romans II*, Paris, Gallimard, 1988.

212 *Ibid.*, *Lettres*, cit., p.901.

213 *Id.*, Lettera a E. Bendz (autunno 1948), in *L’Herne* 3, p. 120. .

214 L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p.1217.

215 *Ibid.*

216 Cfr. R.Poulet, *Entretiens familiers avec Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Plon, 1958.

217 M.Donley, *Céline musicien. La vraie grandeur de sa petite musique*, Saint-Genouph,

mo, preliminarmente, di fare.

Per parafrasare le parole di un poeta americano, Wallace Stevens, la musica è quello che proviamo, non il suono. Ossia, non nella sua manifestazione oggettiva, ma in ciò che di essa si imprime nei vari strati nella coscienza. Non dissimilmente, Céline si pronunciava in una delle prime lettere a Gallimard²¹⁸: la musica ha innanzitutto a che fare con le emozioni. Cos'è l'emozione in termini musicali, e, più specificamente, che cosa intende con essa Céline? Per quest'ultimo come già, benché in modo radicalmente diverso, per Rousseau, la musica è un principio dinamico che sollecita, per simpatia, gli organi della percezione e del movimento, trasmettendo poi alla psiche – o anima – le sue sensazioni. In *Bagatelles pour un massacre*, lo scrittore conia l'appellativo “phonos” (“phonographes”) per riferirsi a quegli autori le cui opere sono da considerarsi inautentiche da un punto di vista emotivo. “S'ils n'ont pas leur propre petite musique” - aggiunge proseguendo con questa analogia - è “à cause de la mécanique de la fatigue cérébrale”. Per produrre un “objectif langage robot, il n'y a plus besoin d'avoir une âme”. Céline disprezza la musica quando è “dégobillée par toutes les mécaniques du monde”²¹⁹. Le interpretazioni meccaniche – eseguite da una macchina o da un musicista/scrittore mediocre – non sono suscettibili di variazione o improvvisazione, pertanto sono senza vita. Céline, lo sappiamo, non amava le macchine. Faceva, come ha spesso detto rivisitando la metafora tessile – artigianale – della scrittura, del “cucito manuale”.

La necessità di associare la musica alla componente vitale dell'umano e il concetto alla macchina, affonda le sue radici nelle filosofie organiche di inizio secolo, primo tra tutti Bergson, a cui si richiamano almeno in parte gli studi di Susanne Langer. In un capitolo di *Filosofia in una nuova chiave*, la studiosa americana afferma che la musica è capace di costituire un “analogo della vita emotiva” in un modo che non è consentito alle altre arti:

Le strutture tonali che chiamiamo musica comportano una somiglianza logica stretta con le forme del sentimento umano – forme di crescita e di attenuazione, flusso e rottura, conflitto e risoluzione, velocità e pausa, formidabile eccitamento, calma o lenta messa in movimento e passaggi sognanti [...] la grandezza, la brevità e lo scorrere continuo di ogni cosa vitalmente percepita. Questo è il modello o la forma logica della sensibilità: e il modello della musica è *questa stessa forma*, modellata nel suono puro e misurati silenzi²²⁰.

Sono tali schemi vitali, o engrammi, che consentono alla musica, priva di funzione referenziale e concettuale, di configurarsi come “il mito della nostra vita

Librairie Nizet, 2000, p.2.

218 L.-F. Céline, *Lettres*, cit., pp.1465-1466.

219 L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, 1937, pp.166-168.

220 S.K. Langer, *Feeling and Form. A theory of Art*, Charles Scribner's Son, 1953, Trad. it. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1965, p.43.

interna”²²¹. Il proprio di ogni musica è infatti di approfondire la comprensione di quello che Langer chiama “la grandezza e brevità e l’eterno trascorrere di tutto ciò che è vitalmente sentito”²²² e diventarne contemporaneamente la metafora. Già nel 1854, il musicologo E. Hanslick, nel suo libro poi divenuto celebre, *Von Musikalisch Schönen*, attaccò per la prima volta la teoria imitativa di ascendenza classica asserendo che non esiste il bello naturale nella musica e precisando che non c’è musica in natura: quest’ultima ci fornisce il materiale sonoro; ma la musica è possibile solo grazie alla psiche umana²²³. Queste idee Céline le aveva probabilmente assimilate attraverso gli scritti di un filosofo e psicologo francese, Théodule Ribot (1839-1916), pioniere della psicologia sperimentale. Ribot, trattando delle emozioni, si riferisce frequentemente al loro rapporto con la musica. Ne *La logique des sentiments*, egli scrive più precisamente che la musica non è l’arte di esprimere i sentimenti e le passioni attraverso i suoni. Più esatto è definirla come una serie di “formes sonores en mouvement [...] une arabesque [...] un kaléidoscope”²²⁴. Egli ripete testualmente le parole di Hanslick senza citarne l’autore: la musica non può esprimere il contenuto dei sentimenti, ma soltanto il loro aspetto dinamico. Jules Combarieu cita Ribot più di una volta ne *La Musique, ses lois, son évolution*: “La musique ne traduit les émotions qu’indirectement [...] la seule chose qu’elle puisse imiter ou reproduire directement, dans la passion, c’est son dynamisme”. E precisa:

Le sentiment se manifeste toujours en nous par des variations quantitatives que l’on peut observer tout d’abord dans le “crescendo” ou le “diminuendo” de toutes les fonctions de nos organes. [...] Un état affectif quel qu’il soit se ramène à une exaltation ou à une dépression de l’énergie. Or c’est d’abord cela [...] que la musique peut “rendre”. Elle néglige les représentations et les concepts qui accompagnent l’état affectif: elle n’en retient que l’énergie. Elle est pour ainsi dire le dynamomètre de la vie sentimentale²²⁵.

Combarieu sottolinea, in proposito, che se la musica “est l’art de penser avec les sons”, questo “acte de l’intelligence” altro non è che un processo di trasposizione. Ed è proprio quest’ultimo termine che Céline adotta per definire il suo progetto stilistico. Nelle parole di Combarieu, il vero compositore – e per esteso il vero scrittore – “transpose ses sentiments...il les objective, il les domine”²²⁶. Quando Céline scrive che i suoi libri sono tutti contenuti all’interno di un’unica “tension transposée musicale extrême du premier mot au dernier”²²⁷, sembra ri-

221 Id., *Philosophy in a New Key*, Harvard, 1942, p.199.

222 E. Hanslick, *Von Musikalisch Schönen*, Leipzig, 1854, Trad.it. *Il Bello musicale*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2007, pp.37-44.

223 *Ibid.*

224 Th. Ribot, *La logique des sentiments*, Paris, 1905, p.131.

225 J. Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution*, Paris, 1907, p.113.

226 *Ivi*, p. 55-56.

227 L.-F. Céline, *Lettera ad Albert Paraz*, in *Lettres*, cit., pp.899-900.

assumere gli scritti dei teorici che abbiamo appena citati.

Tale dinamismo passionale, trasposto così ad un dinamismo scrittorio, non è quello, come sembra, di una determinata emozione, ma quello della vita stessa. Più che un'espressione sintomatica delle emozioni che prova, l'artista ci presenterebbe una metafora della sua esperienza, della sua conoscenza del sentimento umano in generale. La sua preoccupazione riguarda la "morfologia" del sentimento in quanto tale, della sua formulazione e rappresentazione simbolica. Per Roland Barthes, la musica è "un champ de signifiante et non système de signes"²²⁸. Elle possède une "expressivité", à défaut d'"expression"²²⁹. Dunque, l'accento è posto sul processo, che diviene, esso stesso, forma del significare. In quest'ottica, non dobbiamo sottovalutare il valore del silenzio, che è forma del significare almeno quanto la parola o il suono: il portato delle emozioni taciute è analogo a quello che esprime la musica in rapporto alle arti della parola. In merito ai "silenzi" intercalari della "musique" celiniana, l'autore stesso si esprime, scrivendo a Milton Hindus: "c'est leur trognon qui m'intéresse, pas ce qu'ils disent mais ce qu'ils sont"²³⁰. Egli si esprime sullo stesso tono in una lettera al Dottor Camus:

Je ne retiens des hommes que la façon plus ou moins heureuse qu'ils ont de former des phrases [...] Mais le sens de la phrase, je m'en fous. Je ne le retiens même pas. Tout est dans les bibliothèques [...] Son corps et sa musique seuls m'intéressent²³¹.

È in nome di questo vitalismo psichico che Céline denuncia i limiti del pensiero argomentativo e raziocinante, e del suo meccanicismo. Se, come amava ripetere, la storia è accessoria, l'insistenza eccessiva sul primato del concetto a partire dal Rinascimento ha costituito, a suo vedere, una limitazione delle nostre percezioni, improntandone tutto il sistema educativo. A partire dalle prime pagine di *Semmelweis*, lo vediamo criticare le istituzioni scolastiche per la loro rinuncia a prendere seriamente in considerazione gli aspetti non cognitivi; e, in particolare, quella che Donley definisce "la vie profonde", "la vie intérieure"²³².

Il rifiuto del meccanicismo – e del suo retaggio nella tradizione francese – si estende anche alla musica; agli occhi di Céline essa non consiste nell'apprendimento meccanico di un'abilità, in vista di produrre o meglio riprodurre suoni". È invece l'arte di esprimersi in un ritmo personale. L'importanza che lo scrittore conferisce al "langage de l'intimité des choses", e al collocarsi attraverso di esso "dans l'intimité des choses", appare anche nella sua corrispondenza

228 R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992, p.273.

229 *Ibid.*

230 Cfr. lettere a M. Hindus, in *Lettres*, cit., pp.899-901.

231 Lettera al Dottor Camus, cit. in J.Meizoz, *L'âge du roman parlant*, cit., p.28.

232 M. Donley, *Céline musicien*, cit., p.27.

con Paulhan:

avoir quelqu'un qui leur parle [aux lecteurs] dedans. A l'intérieur. Voilà. Et non pas à leur oreille, mais par les yeux, que la chimie se fasse dans leur tête, et directement. [...] Souvent les gens me disent: oh, vous devriez lire tout haut. Mais non, ce serait grotesque. [...] Je suis un bonhomme pour l'intimité²³³.

Il valore aggiunto, nella parola, così come nella musica, è dunque la singolarità dell'esperienza, che si riconosce in una nuova accezione di "style". Céline, che si considerava prima di tutto uno stilista, o meglio, per usare un suo metaplasmo, "stilicieu", sembrava associare questa prerogativa ad una pulsionalità vitale. Se altri autori contemporanei non possiedono una personale "petite musique", è perché sono ossessionati dal "frénétique châtrage" del significato e non si occupano a sufficienza del significante, che è il corpo della parola. A tal proposito, poneva l'attività di scrittura in parallelo con il lavoro degli impressionisti: "Les peintres se sont débarassés du sujet, une cruche ou un pot, ou une pomme, ou n'importe quoi, c'est la façon de rendre qui compte". Conta il processo sempre più del risultato; e ciò, in tutte quelle arti, la cui corrispondenza sembra allora potersi realizzare solo sul piano dello "stile", ossia della maniera di significare:

L'histoire je la conforme absolument au style, de même que les peintres ne s'occupent pas spécialement de la pomme. La pomme de Cézanne, le miroir de Renoir, ou la bonne femme de Picasso, ou la chaumière de Vlaminck, ils sont le style qu'ils lui donnent²³⁴.

Per stile infatti, come commenta Godard, s'intende il fatto di considerare "les particularités de son usage de la langue comme les indices d'une manière d'être dans le langage, et tenter de mettre celle-ci en rapport avec sa manière d'être dans le monde"²³⁵.

Il métro e il bastone

Particolarmente efficace, ad esprimere questa processualità inscritta nel ritmo vitale, è la nota metafora del métro presente negli *Entretiens avec le professeur Y*; la sua propulsività – in ciò egli si avvicina tanto al vitalismo futurista quanto alla poetica 'ferroviaria' di Cendrars – è accolta a modello di un "trasporto emotivo" che coniuga, in nome della suprema autenticità, istantaneità e continuità. Nel metrò della scrittura egli vorrebbe far entrare, secondo le sue stesse parole, la totalità del mondo e della sua esperienza: il ritmo se ne farà garante, in qualità di "moyen permanent de cette transposition du réel en une seule grande

233 Id., lettera a J. Paulhan, cfr. in *Lettres*, cit. (anni 1947-1955).

234 Cfr. *Lettres à Albert Paraz: 1947-1957*. Edition établie et annotée par Jean-Paul Louis. Paris, Gallimard, 1979.

235 Cfr. H. Godard, Notice, in *Romans I*, pp.1309-1416.

unité de langage”²³⁶.

Nella lettera a Claude Jamet, Céline paragona la scrittura tradizionale a un viaggio “in superficie”, mentre la propria rivoluzione stilistica si avvicina a una discesa “nell’intimità delle cose, nella fibra, il nervo, l’emozione delle cose [...]”. Il pittore Jean Dubuffet sembra aver ben compreso questo aspetto. Nel suo articolo “Céline pilote”, scrive: “La pensée analytique est une chose et l’art en est une autre.[...] Il vous expédie en un tourne-main, en une demi-ligne ce que la pensée analytique, avec ses pieds lourds, en parvient pas à énoncer dans tout un volume”²³⁷. Così, la frase complessa, sottomessa al principio spazializzante – e paralizzante – dell’organizzazione in parti, viene rianimata attraverso il suo fluire uniforme ed ininterrotto.

Accanto alla metafora del métro, che sussume concretamente l’idea di pulsionalità emotiva e vitale, la metafora del bastone dell’acqua è accolta a significare l’idea di “trasposizione” di cui si è detto sopra. Tale trasposizione, operata dall’emotività sul dato reale, si trasmette per via immediata alla lingua parlata, che subisce, appunto, per effetto di rifrazione, una “deformazione”²³⁸.

La provvisorietà

L’intento che Céline si era prefissato era quello di coniugare due istanze apparentemente inconciliabili: perfezione linguistica e dinamismo. Si trattava di mettere a punto un procedimento in cui, come voleva Nietzsche, la parola, plastica, danzasse. Confessò il suo disgusto di veder fissata per sempre quella viva sostanza che, frutto di notti insonni, estraeva dal suo cervello traumatizzato dalla guerra.

L’avversione per le macchine costantemente ribadita da Céline presenta conseguenze importanti tanto sul piano della creazione quanto sul piano della sua attività di scrittore. Necessario è dunque render conto delle implicazioni che la tecnofobia celiniana ha anche in quest’ultimo campo. Negli *Entretiens*, la condanna della modernità macchinista, dalle cui conseguenze palesemente si dissocia, investe specificamente il mondo della parola, trascritta e registrata che, come ben vedrà Roland Barthes, consegna la parola ad una sua definitiva, e come mortifera, immobilità: “...tous vos systèmes dictaphones, jabotophones, microsillants, valent pas tripette! toute cette mécanique tue la vie! m’entendez-

236 Cfr. L.-f. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, cit.

237 J. Dubuffet, cit., in *L’Herne* 5, p.223.

238 Spiegando il processo di deformazione o di trasposizione del linguaggio parlato, affinché sembra che la pagina scritta trasmetta “l’effet de vie spontanée”, Céline impiega l’immagine di un bastone immerso nell’acqua: “Ainsi le bâton que l’on plonge dans l’eau n’aura l’air droit dans l’eau qu’à condition que vous le cassiez avant de l’enfoncer dans l’eau – mais pas trop casser – juste ce qu’il faut”, Id., *Lettres*, cit., p.900.

vous? “anti-vie”[...] la machine à écrire itou!...”²³⁹. Come ad esorcizzare i suoi fantasmi di morte, in una sorta di “autofiction” ante-litteram, Céline riesce abilmente a insinuare nella coscienza del lettore che il testo stampato che compra in libreria non è sempre la versione definitiva delle sue opere. Nicole Debie fa notare che “Rien n’est immobile dans les écrits de Céline”²⁴⁰. La testimonianza di Maria Canavaggia, segretaria e correttrice delle bozze dell’autore, nonché traduttrice di letteratura italiana e angloamericana, può confermarci queste osservazioni. Coinvolta, a partire dal 1936, nel processo di editing degli scritti celiniani, ci apporta in merito alcune precisazioni fondamentali:

S’il se décidait de changer un mot, il ne se contentait jamais de le remplacer par un autre. Il recomposait entièrement sa phrase, parfois même aussi les phrases environnantes, selon les exigences de sa “cadence”. Quelquefois en pianotant comme s’il avait compté les pieds d’un alexandrin²⁴¹.

Canavaggia sottolinea inoltre l’importanza che Céline affidava, in questo processo preparatorio, alla lettura del suo testo ad alta voce, ossia a quella modalità ‘recitativa’ che avrebbe fatto risaltare al meglio il fraseggio. Max Dorian, raccontando l’arrivo delle bozze stampate del *Voyage*, lo conferma:

Tonitruant, postillonant, gesticulant, rigolant, il nous lisait tout haut des passages des épreuves que nous recevions au fur et à mesure de l’imprimerie. C’est ainsi qu’il nous revela son secret: le *Voyage* est prose sonore, composée pour être lue à haute voix. Mais pour arriver à ce rythme, que d’efforts, de remises en chantier²⁴².

Anche Joseph Delteil sembrava essere di questo parere quando scriveva, nel suo articolo “Céline l’oral”, che “les livres de Céline sont essentiellement des livres parlés”²⁴³. La lettura a voce alta è un’abitudine che egli mantenne fino alla fine. Secondo Donley, la confusione e il disordine non interessano Céline in quanto tali, ma a causa della mobilità che suggeriscono²⁴⁴; ogni elemento capace di interrompere l’immobilismo – “*choc, trouble, secousse, vertige, ébranlement*” – è sostanza ‘motiva’ e motivante: come un gioco di rimandi sonori, siamo d’accordo con Donley nel far risuonare tra loro “mozione”, “emozione”, “commozione”²⁴⁵.

La leggerezza e la musica

Il sema della leggerezza (veicolato principalmente da forme verbali qua-

239 L.-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, cit., p.65.

240 Cfr. N. Debie, *Louis-Ferdinand Céline*, Lyon, Editions Emmanuel Vitte, 1961, p.100.

241 Cfr. L.-F. Céline, *Lettres à M. Canavaggia 1936-1960*, vol.1, J.-P. Louis, Tusson Du Lérot, 1995.

242 M. Donley, *Céline musicien*, cit., p.66.

243 J. Delteil, cit., p.57.

244 Cfr. M. Donley, *Céline musicien*, cit., p.278 e segg.

245 Ivi, p.250.

li *voltiger*, *virevolter*, *pirouetter*, *tourbillonner*), così come il sema del movimento oscillatorio (*bringuebaler*, *chalooper*, *osciller*) si legano precipuamente all'emozione. Il primo, legato al volo, il secondo, al bilateralismo inscritto nel movimento corporeo, e primariamente appreso attraverso l'atto materno del cullare, sono, in qualità di fantasmi regressivi dell'uomo maturo, diversamente rielaborati come figure di movimento nella scrittura. Il movimento oscillatorio che s'instaura nell'osmosi tra il "narratore" e il lettore costituisce un importante *leitmotiv* nei testi di Céline. Tuttavia, se si esamina più da vicino questo tratto, sembra che in seno al personaggio stesso del "narratore" esista un'alternanza simile, di espansione e di contrazione o – per riprendere un'espressione che Céline adotta per Jeronimus Bosch, un'alternanza di "audace et pudeur combinées"²⁴⁶.

Al sema della leggerezza non può che associarsi la musica e, in particolare la musica antecedente al Romanticismo; quella che, non ancora greve di simbolismo e virtualità semantica, esprimeva primariamente la levità; Donley mette in parallelo Céline con Couperin, che all'epoca incarnava lo spirito della musica francese, in opposizione alla successiva influenza dominante della musica tedesca²⁴⁷. D'altronde, Céline non fa mistero della sua avversione per la letteratura francese filosofica "à messages", à "idées" di tendenza filogermanica; ancor più marcata è la sua posizione quando tenta di definire, per via di negazione, e poi di affermazione, il proprio stile: "Je ne suis pas comme Romain Rolland, Renan et tant d'autres – pas germanisant pour un sou – Le moins germanisant des Français, le plus français celté des Français – [...] Je suis pour Couperin"²⁴⁸.

Se Bach e Scarlatti hanno conosciuto un successo ben più grande di Couperin in quanto le loro composizioni per clavicembalo hanno potuto essere facilmente trascritte per il pianoforte, la musica di Couperin resta intimamente legata – come osserva Donley – allo strumento "delicato" per cui è stata scritta. Delicatezza, levità, appunto, che si ripropone nell'aggettivo con cui Céline qualifica la propria musica: "petite", appunto. Con ironia, altra figura della *detractio*, Céline simula la modestia: "Je l'appelle petite musique parce que je suis modeste"²⁴⁹. Infine, come la prosa di Céline, la musica di Couperin è intrascrivibile, intraducibile:

Le souci de Couperin pour le délicat, le léger, apparaît dans le style luthé ou brisé qu'il a fait sien. Il s'agit de la texture arpeggiée empruntée au luth, dans laquelle les accords sont brisés pour transmettre une impression de mouvement et une légèreté de toucher. Comme Beussant l'écrit: "on dirait qu'il fait perdre à la musique sa masse et son épaisseur"; "il dissout les masses sonores en chatoiements imprécis

246 Ivi, p.252.

247 Ivi, p.222.

248 Ivi, p.118.

249 Ivi, p.188.

et fluides, créant une polyphonie éclatée²⁵⁰.

Nella descrizione di Donley rivivono, insomma, la forma “eclatée” o “brisée” di Céline, le frasi “arpeggiate” e sospese, i tre punti di sospensione, o ancora tutti quegli accorgimenti linguistici che, favorendo la decumolazione sintattica, alleggeriscono il testo. Pierre Monnier è d’accordo con Jean Dubuffet quando afferma che Céline possiede “un art inégalable de la litote²⁵¹. Alla litote è senz’altro da ascrivere la sospensione di parola altrimenti nota come aposiopesi (dal greco: “tacere”), e graficamente indicata dai tre punti. In questo stesso contesto ci è consentito di apprezzare le ragioni dell’insistenza di Céline sulla necessità del pudore e della reticenza, nonché quel che intendeva dire allorché affermava di essere “raffiné”, qualificando i suoi testi come “sue raffinatezze”: “Voyez le théâtre chinois, c’est de la dentelle²⁵²”.

È probabile che Céline abbia trovato conforme al suo anticartesianismo un contemporaneo di Couperin, La Fontaine, e in particolare alcune delle sue *Fables*. L’immagine, sopra evocata, del bastone nell’acqua sarebbe, secondo Donley, una rivisitazione dell’asserto lafontainiano: “Quand l’eau courbe un bâton, ma raison le redresse”. In effetti, una simile combinazione (l’artificio al servizio della spontaneità) è esattamente ciò che identifica La Fontaine come stilista: “Le comble du raffinement et du naturel à la fois²⁵³”.

Il successo di Céline, conclude Donley, è di aver realizzato quel miracolo tanto auspicato da Baudelaire e Claudel:

Ceux-ci, comme Proust et même Diderot, ne font guère que parler de ces questions, ou d’en faire parler leurs personnages. Pour Céline – les mêmes soucis, les mêmes intuitions quant à la nature de la musique et de la vie intérieure imprègnent ses textes à tous les niveaux. A tel point que, même si toutes les références explicites en étaient ôtées, la musique resterait encore inscrite au plus profond de sa prose, imprégnant chaque fibre, caractérisant les images, les thèmes et les structures, comme un peu de levain qui, même caché, agit sur l’ensemble de la pâte. Elle est, pour reprendre sa propre métaphore, une “catalyse de toute grâce”, un “point de catalyse” autour duquel tout tourne²⁵⁴.

L’argot, vita della lingua

Secondo la definizione di Guiraud, l’argot è “la langue spéciale de la pègre, c’est-à-dire l’ensemble des mots propres aux truands, et des malfaiteurs, créés par eux et employés par eux à l’exclusion des autres groupes sociaux qui

250 Ivi, p.186.

251 Ivi, pp.295 e segg.

252 *Ibid.*

253 Ivi, pp.310 e segg.

254 *Ibid.*

les ignorent ou ne les utilisent pas en dehors de circonstances traditionnelles”²⁵⁵. Alcuni requisiti contraddistinguono questo particolare socioletto dalle altre varianti di matrice popolare. In primo luogo, un vocabolario tecnico che designi concetti, attività, categorie e strumenti appartenenti al mondo della *pègre*, e che ne rifletta la peculiare *forma mentis*. Si tratta di un vocabolario “esoterico”, che deve restare segreto per ragioni innanzitutto operative. Molti di questi termini, mutuati da altri socioletti, ma anche da alcuni dialetti, quali il provenzale, vengono risemantizzati e riconnotati a scopo distintivo e settario; ciascuno si caratterizza, pertanto, quale “signum différenciateur par lequel l’argotier reconnaît et affirme son identité et son originalité”²⁵⁶. La difesa del gruppo e l’identificazione costituisce la ragione stessa dell’*argot*, così come la premeditazione ne costituisce il segno distintivo; come bene osserva Guiraud, “dès qu’un groupe vit en société close, dès qu’il prend conscience de sa différence et de sa supériorité, un argot se forme”²⁵⁷.

Come ogni lingua organica, esso è caratterizzato da una marcata tendenza neologica a scopo funzionale; dunque, da una “hypertrophie des formations expressives”²⁵⁸. Guiraud rivisita, a proposito dell’*argot*, la definizione che ne dette Alfredo Niceforo:

Un langage special qui reste intentionnellement secret, ou qui forge toutes les fois que la nécessité le réclame, des mots et des phrases intentionnellement maintenus dans l’ombre, car son but consiste essentiellement dans la défense du groupe argotier...L’intention de demeurer secret afin de protéger le groupe argotier, ou l’intention de naître dans l’ombre – la prémeditation – forme sa marque d’identité²⁵⁹.

Così, difesa e proliferazione neologica vanno di pari passo: “Plus le groupe a besoin de lutter et de se cacher, plus l’*argot* devient complexe, étendu et organisé, et d’un simple recueil de paroles qu’il était, il devient une véritable langue enrichie du plus complet des dictionnaires”²⁶⁰.

A partire dalla fine del XIX secolo, la ricchezza lessicale dell’*argot* inizia ad essere sistematicamente catalogata e studiata da un punto di vista scientifico, ma è con Lazar Sainéan, all’inizio del XX, che l’*argot* conquista la propria autonomia e la propria identità linguistica. Per Sainéan, l’*argot* antico è una lingua segreta, parassita e artificiale in via d’estinzione. La maggior parte dei suoi successori riprendono questa tesi; negano, tuttavia, il carattere artificiale dell’*argot*

255 P. Guiraud, *L’argot*, Paris, PUF, 1969, p.7.

256 Ivi, p.9.

257 Ivi, p.10.

258 Ivi, p.40 e segg.

259 A. Niceforo, *Le génie de l’argot: essai sur le langage spéciaux, les argots et les parlars magiques*, Paris, Mercure de France, 1912, p.10 e segg.

260 *Ibid.*

antico. Secondo Guiraud, esso non è artificiale nella sua modalità di creazione lessicale, quanto piuttosto nel suo utilizzo²⁶¹. Molti termini o sintagmi, come accaduto più di recente in ambito militare con lo sviluppo dello spionaggio, altro non erano che messaggi criptati, conati sotto stretto controllo di un'autorità specializzata e insegnati ai nuovi adepti nell'ambito di un generale addestramento operativo.

Si può, tuttavia, parlare di un'artificialità di riflesso per l'*argot* antico. Come ogni altro fenomeno sociale, ogni fenomeno linguistico, allorché è caduto in disuso per mutate circostanze storiche, non può che essere tenuto in vita attraverso l'archiviazione, la folklorizzazione, o l'osservazione scientifica.

Tra gli *argot* più vicini a noi, uno dei più vivi è quello che si lega al contesto della guerra del 1914-1918; esso si sviluppa, per riprendere i termini di Guiraud, “de l'esprit poilu, de la solidarité et de la fierté du combattant, de son mépris du civil et de l'embusqué”²⁶²; invece, il soldato del 1940 che non ha avuto in generale il sentimento della sua missione né l'orgoglio della sua condizione, non ha avuto praticamente gerghi. Questo rinnovamento dell'*argot*, è di carattere più stilistico che semantico; implica più elementi idiosincratici che strettamente neologici.

Fino al XIX secolo, il mondo del crimine ha costituito una società chiusa. Successivamente la *pègre*, rompendo il suo isolamento sociale, perde il beneficio dell'isolamento linguistico. Questo è dovuto a diversi fattori: la scomparsa di grandi gruppi, la demolizione di vecchi quartieri, la soppressione di carceri metropolitane, l'organizzazione della polizia provinciale, lo sviluppo delle telecomunicazioni. Il gergo della malavita è condannato a volgarizzarsi rapidamente, con conseguente ibridazione e banalizzazione semantica. Di qui l'attenzione di cui esso è fatto oggetto in ambito scientifico; ma anche la sua rivitalizzazione creativa attraverso la scrittura romanzesca.

Superate le barriere tra i linguaggi che connotano le diverse classi sociali, si rende disponibile alla letteratura un immenso potenziale espressivo che corrisponde anche alla liberazione di un inconscio collettivo a lungo censurato. Tale espressività, infatti, come è noto, è tanto più sensibile negli strati incolti della società, meno segnati dall'impronta dell'educazione e dalla codificazione dei comportamenti sociali. Come nota Guiraud,

Il y a dans tous les parlars populaires une hypertrophie de l'affectivité. Ceci par l'absence d'une éducation qui inhibe, ailleurs, l'étalement de nos sentiments et de nos émotions; faute, d'autre part, d'une instruction qui nous impose les contraintes d'un langage appris et dont les règles se sont définies par des emplois

261 P.Guiraud, cit., p.29.

262 Ivi, p. 97.

purement cognitifs et logiques²⁶³.

Dal punto di vista linguistico questa libertà espressiva, più aderente all'esperienza quotidiana, si caratterizza per la concretizzazione dell'astratto, per il discredito dei principi di elevazione sociale (intelletuali, morali) e per una certa dose di ironia.

La formazione dell'argot

L'*argot* è essenzialmente una lingua parassita; crea, come ricorda Guiraud, relativamente pochi termini ex novo; piuttosto, “il modifie superficiellement l'aspect de mots existants”, oppure, “remet périodiquement à la mode des mots anciens tombés en désuétude”²⁶⁴.

Sul piano morfologico, l'*argotier* conia neologismi per composizione o derivazione di termini in uso nella lingua familiare; sul piano semantico, risemantizza e ricontestualizza termini altrui, siano essi di estrazione popolare, o appartenenti alle diverse lingue settoriali.

Tuttavia, ben difficile è circoscrivere la matrice di questi imprestiti se provenienti dalla lingua familiare, in quanto fluido è il concetto stesso di “lingua del popolo”: “populaire, vulgaire, commune, d'usage, parlé, etc., autant de nuances sensibles, certes, à une oreille exercée mais qui éludent toute définition un peu précise dès que le linguiste veut leur appliquer ses critères”²⁶⁵ precisa, opportunamente, Guiraud. E ribadisce:

Il n'y a pas de terme définissant, parce qu'il n'y a pas de réalité à définir... La difficulté est d'abord, comme le révèle l'incertitude de la terminologie, de circonscrire le champ d'étude. La notion de langue populaire est aussi complexe que la notion même du peuple²⁶⁶.

L'*argot* risulta dunque essere un linguaggio aperto, in movimento e pronto ad accogliere sempre nuove suggestioni. È un linguaggio, al tempo stesso “libre, imagé” e “expressif”. Frequenti sono le formazioni lessicali su base onomatopeica.

L'*argot* non fa eccezione alla cosiddetta “legge del minimo sforzo”, quale è stata formulata da André Martinet. Sul piano morfologico, esso privilegia infatti, tendenzialmente, la sintesi, l'agglutinazione, la crasi. Di contro al principio analitico, che ha bandito nel Seicento la suffissazione sintetica, riabilita il valore connotativo-affettivo dei suffissi: dai peggiorativi “-aud”, “-ard”, ai diminuti-

263 Ivi, p.41.

264 Ivi, pp. 99-100.

265 Ivi, p.77.

266 *Ibid.*

vi “-ette”, “-ot”, “-on”; ai collettivi: “-asse”, “-ousse”, “-ouille”, “-aille”, etc. anch’essi aventi valore dispregiativo.

Ad una analoga necessità si ascrivono il caso del troncamento lessicale o dell’apocope (“pauv” per “pauvre”) e, sul piano intrafrasale, l’aposiopesi e la prosiopesi che rispondono, in generale, alla necessità della condensazione espressiva.

La stessa tendenza alla sintesi si riscontra, sul piano semantico, nella frequenza di omissioni (ellissi) e condensazioni (metafora). Alla centralità che riveste, nell’*argot*, l’azione a discapito del pensiero argomentativo si deve il valore assunto da alcune categorie grammaticali, quali il verbo (particolarmente interessato dalla neologia), a discapito dell’aggettivazione e della predicazione (che tende invece alla tautologia, come attesta la ricorrenza di aggettivi assiologici o di epiteti di natura)²⁶⁷. Una figura ricorrente è la serie sinonimica, o correzione in presenza, che rientra nell’ambito retorico della *expolitio* o riformulazione. Può trattarsi di una correzione vera e propria, o di produrre una gradazione di maggiore o minore intensità espressiva (climax).

In ambito sintattico si ricorda invece il già menzionato fenomeno della decumulazione attraverso la frase disgiunta e la paratassi.

Molteplici anche i casi di alterazione morfologica per metaplasmo, per ricostruzione paretimologica o analogica, per metatesi (la quale dà luogo frequentemente al *calembour*), per assimilazione o dissimilazione di suoni omorganici; per agglutinazione o disagglutinazione. E, ancora, fenomeni di aggiunzione, come l’epentesi (*gaffre* > *gaffe*) o, viceversa, di elisione, come la sincope.

Senza dubbio il morfema, inteso come unità fonolessicale, è il tassello a partire dal quale ha luogo la proliferazione neologica dell’*argot*; esso, infatti, ha al contempo, valore costruttivo e valore fonico. Altro fenomeno di prim’ordine è la ricostruzione su base paretimologica; sulla radice si impiantano e germinano nuovi morfemi, dando luogo a derivazioni multiple, spesso coesistenti. Così, chiarisce Guiraud, “est-il vain de défendre une étymologie contre les autres; c’est *par* les autres, le plus souvent, qu’elle se justifie”²⁶⁸.

Passando in rapida successione gli scrittori francesi che hanno sfruttato le potenzialità dell’*argot* in letteratura, Guiraud non può che soffermarsi su Céline in cui riconosce, più che un uso sistematico dell’*argot*, un diffuso fenomeno di “*argotisation*”:

En ce qui concerne la stylisation de l’argot; un des plus remarquables me paraît celui de Céline. Ici, la langue devient entièrement personnelle; moins que ses mots, ce sont ses moyens et son esprit que l’auteur emprunte à l’argot; il en tire une langue âpre, corrosive, virulente, qui fait de Bardamu le héros noir de

267 Per alcuni di questi aspetti rinviamo a P. Guiraud, cit., pp. 106-107.

268 *Ibid.*

l'anarchie, submergeant une société absurde et un ordre injuste dans les âcres vomissements de sa révolte. Mais il s'agit ici moins d'argot que d'une langue plus ou moins argotisée [...]²⁶⁹.

Come Céline ebbe a scrivere negli *Entretiens*, "l'émotion ne se retrouve, et avec énormément de peine, que dans le parlé..."²⁷⁰. Dell'oralità, l'*argot* costituisce il nucleo più vitale e connotante. Ed esso, per definizione, non è mai neutro, in quanto portatore di affettività. Secondo le parole di Godard "Faire passer l'émotion dans le langage écrit revient [...] à y faire passer le langage parlé ou argotique qui est la seule expression linguistique possible. La grande gloire, mille fois proclamée, de Céline, est d'avoir réussi ce tour de force"²⁷¹.

Nella prefazione al dizionario dell'*argot* di Émile Chautard²⁷², Henri Godard afferma che, relativamente allo stile celiniano, si trattò di abbandonare la frase scritta per prendere a modello la parola interiore. Per quanto concerne il suo lessico, vi era l'*argot* propriamente detto. Questi aspetti, giudicati eccessivi per l'epoca, dovettero giocare un ruolo, non sappiamo di quale entità, nel rifiuto parziale che ricevette *Mort à crédit* al momento della sua pubblicazione, tanto da parte della critica e del pubblico, quanto da parte degli intellettuali: Malraux e Queneau, che avevano accolto favorevolmente *Voyage au bout de la nuit*, indietreggiarono in realtà di fronte a *Mort à crédit*. Secondo Godard, Céline non aveva una conoscenza diretta dell'*argot*:

Dans sa vie, il n'avait eu de contact qu'avec de pseudo-argots: le vocabulaire spécifique de l'école communale, celui des commis de boutique (les roupiots), celui de l'armée et plus particulièrement d'un quartier de cavalerie. Tout au plus ses fréquentations des souteneurs de Londres en 1915, puis celle d'Henri Mahé, avaient-elles pu le familiariser avec l'argot de la prostitution²⁷³.

Ad ogni tappa della sua creazione, Céline si interroga su quanto già realizzato, foss'anche sotto forma di rielaborazione creativa. Per quanto riguarda l'*argot*, dai diversi interventi pronunciati durante la sua attività di scrittore, emergono qua e là elementi che ne giustificano l'"incorporazione" nel suo proprio stile, nonché riflessioni sul suo utilizzo. L'aspetto che salta maggiormente agli occhi è l'aggressività verbale e – per estensione – sociale insita nell'*argot*. È questo stesso aspetto che Céline sottolinea in un'intervista del 1957: "L'argot ne se fait pas avec un glossaire mais avec des images nées de la haine, c'est la haine qui

269 Ivi, pp.113-114.

270 Cfr L.-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, cit.

271 Cfr. H. Godard, "Un art poétique", in *Revue des Lettres Modernes*, L.-F. Céline 1(1974), pp.7-40.

272 Henri Godard, Préface à É. Chautard, *La vie étrange de l'argot*, Paris, Bartillat, 2013, (1ère édition: Denoël et Steele, Paris, 1931).

273 Ivi, p.11.

fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère"²⁷⁴.

Dopo la pubblicazione di *Mort à crédit*, il critico André Rousseaux ebbe a notare che l'efficacia del romanzo era indebolita dalla presenza dell'*argot*, per il fatto che la terminologia argotica è da considerarsi effimera. Céline ribatte asserendo che vi aveva fatto ricorso proprio per questo motivo: "Vous l'avez dit elle meurt vite cette langue. Donc elle a vécu, elle VIT tant que je l'emploie"²⁷⁵. Così, è l'effimero insito nella scrittura – la sua stessa volatilità – che si attesta come principio vitale.

In Céline, la scelta dell'*argot* non si limita alla portata di aggressività sociale. Poiché l'*argot* è percepito come un linguaggio "organico", in continuo rinnovamento, esso tocca Céline in quel che c'è di più intimo nel suo sentimento di vita: gode di questa solo quando la sente minacciata. Nell'*argot*, vi è un continuo, rapido avvicendamento di neologismi e di termini in disuso. Il lessico usitato che si fa dunque immediata espressione di un *presente* sentito come tale e, come tale, rivendica il proprio vantaggio sulla lingua convenzionale, formalizzata dai dizionari. In questi ultimi, dove si stratifica la storia della lingua, Céline non vede altro che "niaise pretention, insupportable, à l'éternité d'une forme d'écrire"²⁷⁶. La pulsione di morte insita nell'aggressività verbale dell'*argot*, provocatoriamente rovesciata in pulsione vitale, è all'origine della neologia celiniana; egli non esita a incoraggiare questa libera creatività lessicale con suoi propri conii. Questi ultimi alimentano, da un lato, la libertà creatrice della lingua riconfermandone, contro il principio autoriale, il valore dell'anonimato, e, dall'altro, rivendicati come anonimi collaborano, in quanto mistificazioni dell'*argot* collettivo, al "mito" stesso della scrittura celiniana. E non è un caso che diversi lemmi entrati successivamente nei dizionari di *argot* siano neologismi attribuibili a Céline.

Lo stesso accade per la voce critica di Rousseaux, che Céline incorpora e assimila in modo tendenzioso al proprio discorso; non solo, infatti, egli mette in discussione, disorientando il lettore, gli imprestiti dall'*argot*, ma aggiunge un interrogativo inteso a mettere in luce i limiti stessi del pensiero logico di cui Rousseaux si è fatto portavoce: "Pourquoi je la forme moi-même [cette langue argotique] si tel est mon besoin dans l'instant?"²⁷⁷

Effettivamente, possiamo riscontrare, a partire dai glossari presenti in appendice ai romanzi pubblicati nell'edizione della Pléiade (tomo primo, sezione: "Vocabulaire populaire et argotique") che più di un termine dalle risonanze argotiche è

274 L.-F. Céline, *L'argot est né de la haine*, cit., p.84.

275 Id., *Lettres*, préface d'Henri Godard, édition établie par H. Godard et Jean-Paul Louis, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p.493.

276 *Ibid.*

277 *Ibid.*

un'invenzione di Céline, ora nella sua forma, ora nel senso suggerito. Un esperto come René-Louis Doyon se ne era accorto poco tempo dopo la pubblicazione di *Mort à crédit*, nel giugno 1937. Nella sua prefazione alla terza e ultima opera di Chautard, il *Glossaire typographique*, si complimentava con Céline per aver annesso la microlingua argotica alla lingua francese, anche se ne faceva notare le idiosincrasie, ovvero le libertà e le accezioni personali che lo scrittore conferiva a quei termini²⁷⁸. Ma, quel che conta, è l'illusione romanzesca di una lingua vera: che alla lettura, "c'est juste pas le mot qu'on attendait, pas la situation qu'on attendait. C'est transposé dans le domaine de la rêverie entre le vrai et le pas vrai, et le mot ainsi employé devient en même temps plus intime et plus exact que le mot tel qu'on l'emploie habituellement"²⁷⁹. *Argot* o meno, secondo l'analisi di Godard, lo scopo della creazione linguistica dentro la scrittura romanzesca è quello di conservare nella parola, oltre al suo significato accreditato, un margine connotativo che obblighi il lettore a investirvi un po' della sua fantasia o della sua esperienza interiore; in altri termini che lo coinvolga nel suo presente. Essendo l'*argot* una lingua brutale, il suo utilizzo richiede, nota Céline, piccole dosi:

L'argot est un langage de haine qui vous assoit très bien le lecteur...l'annihile!..à votre merci!..il reste tout con!...[...] Mais attention! gafe!...j'ajoute: l'émoi de l'argot s'épuise vite! deux, trois couplets! deux, trois bons vannes...et votre lecteur se ressaisit!...un livre tout entier d'argot est plus ennuyeux qu'un "Rapport de la Cour des comptes"...[...] retenez ça: piment admirable que l'argot!...mais un repas entier de piment vous fait qu'un méchant déjeuner!²⁸⁰

La sua funzione è infatti decisiva nel compito che la letteratura deve assolvere:

Ce n'est pas seulement une question de langue ou de style. Une telle pratique, réfractée dans l'emploi de l'argot comme dans le reste, ne tend à rien de moins qu'à prêter à la littérature une portée existentielle, dans la mesure où elle permet au lecteur de retrouver en lui ce sentiment de vie au présent que travaux et divertissements s'emploient en permanence à oblitérer en nous, et qui est pourtant ce que nous ne cessons de désirer²⁸¹.

Riteniamo, in definitiva, che pur mutate le condizioni, la definizione che Erich Auerbach ha proposto riguardo allo stile di Montaigne, potrebbe ben essere applicata a Céline in fatto di cooperazione ermeneutica:

L'ordre est plusieurs fois rompu, certaines propositions anticipées, d'autres omises, afin que le lecteur complète par lui-même. Le lecteur doit collaborer; il

278 Cfr. R.-L. Doyon, préface à É. Chautard, *Glossaire typographique comprenant les mots classiques, ceux du langage ouvrier consacrés par l'usage, comme les nouveaux qui le seront demain, avec les poésies & chansons de métier*, Paris, Denoël, 1937.

279 Cfr. L.-F. Céline, *Lettres*, cit.

280 Cfr. H. Godard, "Un art poétique", in L.-F. Céline I. *Pour une poésie célinienne*, textes réunis par J.-P. Dauphin, Paris, Minard, 1974, pp.7-36.

281 Ivi, p.16.

est jeté lui-même dans le mouvement de la pensée, mais à chaque instant on attend de lui qu'il s'étonne, qu'il vérifie, qu'il complète. [...]. Il doit rester constamment actif, car chacune de ces formulations est si particulière qu'elle demande à être assimilée; aucune n'entre dans un schéma intellectuel ou verbal tout fait²⁸².

Che cos'è la letteratura? Anticipazioni di un celebre *questionnement*

Il celebre paradosso di Malraux, secondo il quale il romanziere non crea, come sarebbe facile affermare, per esprimersi, bensì si esprime per creare, come qualunque artista, ben si attaglia al caso di Céline²⁸³.

Secondo Godard, le dichiarazioni dello scrittore risalenti all'epoca della stesura e pubblicazione del *Voyage au bout de la nuit* costituiscono, degli interrogativi che si potrebbero già riassumersi nell'interrogativo sartriano: "Qu'est-ce que la littérature?". Sappiamo, d'altronde, quanto Sartre deve a Céline, a partire dalla *Nausée*, che lo cita in esergo. Senz'altro, la questione cruciale del *questionnement* che investe il romanzo è quella dell'autorialità, che già si profila come appannaggio storico dell'identità borghese. Principio a cui si oppone la ricerca di un anonimato in cui l'apporto dell'oralità appare determinante.

Nemmeno nel *Voyage Céline* aveva scritto come parlava. Non si era accontentato di opporre il francese popolare al francese *châtié*, che da tre secoli era considerato l'unica "buona lingua" e l'unica degna di essere impiegata in una scrittura che ambisse ad essere socialmente reputata come letteraria. Contrariamente a quanto accade nel romanzo naturalista in auge nel secolo precedente, la cui adesione al vissuto popolare poggia, in accordo con le idee marxiste, su un pregiudiziale rifiuto della ricerca stilistica vi è, come oramai si conviene, un'elevata attenzione all'espressione nel romanzo celiniano; in ciò, Céline conferma un trattamento più autentico della realtà popolare, di cui è nota la fervida creatività linguistica. A questo proposito, era comprensibile che i commenti e le critiche a lui rivolte si fossero a lungo soffermate sul registro linguistico adottato: tale scelta era avvertita come infrazione a un tabù letterario. La forza rivoluzionaria della scrittura celiniana era dunque di natura sia stilistica che sociale. Costringeva a prendere coscienza, al di là della cortina intellettuale che separa la realtà dalla sua rappresentazione, che la suddivisione della società in classi implicava anche un diverso socioletto. Al contempo, faceva apparire il francese normativo come un infingimento "classista", a cui tutta la letteratura, fino ad allora, aveva aderito. La rivolta, allora, doveva esprimersi non nella lingua del narratore, sempre sospetta di paternalismo, bensì nella lingua di coloro che subiscono un'ingiustizia e che si fanno direttamente protagonisti del riscatto.

282 E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1969, p.290.

283 Cfr. H. Godard, *À travers Céline, la littérature*, Paris, Gallimard, 2014.

Nel *Voyage*, la rivolta supera d'altronde il suo primo bersaglio, sociale, per mirare ad altre forme di oppressione metafisiche come ad esempio la morte. Ad essere formulata nella lingua degli oppressi, questa protesta vecchia quanto il mondo assumeva una forza nuova mentre la lingua assumeva la propria autonomia come strumento di sovversione. È senza dubbio per la radicalità di questa posizione enunciativa che il romanzo produsse un tale effetto; la letteratura si faceva per la prima volta portatrice di una pulsionalità vitale che si esprimeva attraverso il medio linguistico: “une langue plus imagée, plus colorée et plus affective que l'autre”, come nota Destruel:

Depuis 1932, un linguiste avait reperé et étudié la multiplication dans le roman des phrases du type “Tu parles si ça a dû la faire jouir, la vache!”, qui enfreignent la règle grammaticale en répétant une seconde fois, sous la forme, selon le cas, d'un substantif ou d'un pronom, un élément de sens dont la charge émotive n'a pas été épuisée par la formulation précédente²⁸⁴.

La lingua di Céline presenta, secondo la visione di Destruel, una marcata componente psicosomatica e pulsionale; la sua logorrea, effetto giubilatorio ed euforico di una liberazione del corpo dalla schiavitù del concetto, esibisce l'emozionalità più arcaica; quella di uno stato “anté-discursif, du pré-langage où la parole renvoie au silence et les mots aux choses”²⁸⁵. Céline pretende, aggiunge Chesneau, di essere l'uomo del “ritorno alle origini”, “tous les autres ayant fait défection, par conformisme, par lacheté, par incapacité biologique ou pour tout autre raison”²⁸⁶.

Le analisi di Destruel hanno un riscontro evidente nel “plaisir du texte” barthesiano:

En écrivant son texte, le scripteur prend un langage de nourrisson: impératif, automatique, inaffectueux, petite débâcle de clics [...]: ces sont les mouvements d'une succion sans objet, d'une oralité indifférenciée, coupée de celle qui produit les plaisirs de la gastrosophie et du langage²⁸⁷.

Poiché, continua Destruel,

L'Homme éprouve le monde, la vie par le seul truchement qui vaille pour Céline, celui des sens et des sentiments, il reviendra à l'auteur de retrouver une osmose avec le monde grâce à un autre véhicule que le langage fallacieux de la communication, ne mimant par son style la puissance de l'être, l'évidence de ce qui est. Le style célinien sera l'expression la plus directe possible – au plus loin de toute médiation référentielle – des affects, et non des percepts, encore moins des concepts, si l'on peut dire²⁸⁸.

284 P. Destruel, *Louis-Ferdinand Céline. L'écriture en conflit*, Paris, Armand Colin, 2005, p.53.

285 Ivi, p.54.

286 A. Chesneau, “Céline et l'ordre des mots”, *Actes colloque Céline*, 1986, p.35.

287 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp.11-12.

288 P. Destruel, *Louis-Ferdinand Céline. L'écriture en conflit*, cit., p. 58.

Lo scrittore tende, insomma, a sbarazzarsi di qualsiasi illusione referenziale, affinché sia possibile riscoprire, attraverso la materialità del testo, l'evidenza del mondo e la sua apprensione immediata, attraverso quella che egli definisce, conferendogli particolare pregnanza, "l'emozione". Adottando, come poi Roland Barthes, metafore gastronomiche a rendere conto dello spessore e consistenza della materia linguistica, nella postfazione del 1933 al *Voyage* dal titolo "Qu'on s'explique...", Céline darà il nome di "pâte" alla sua scrittura: "cette pâte de vie, dangeureuse et refaite, par chapitres..."²⁸⁹.

L'invenzione di una lingua

Il primo atto della creazione linguistica è per Céline un atto di sostituzione. Si tratta innanzitutto, di sostituire al francese normativo, con la sua marca di "letterarietà", un francese popolare, ora solo familiare, ora argotico. In secondo luogo, di costruire una polifonia di registri. Céline non ha fatto dell'*argot* la sua prerogativa esclusiva. Esso costituisce lo sfondo, la dominante del suo stile – tuttavia non la sua unica cifra stilistica, come lo scrittore stesso precisa:

Ils me font chier avec l'argot. On prend la langue qu'on peut, on la tortille comme on peut, elle jouit ou ne jouit pas. Voltaire me fait jouir, Bruant aussi. C'est le pageot qui compte, pas le dictionnaire. Tous ces rafignoleurs d'argot suent l'impuissance. Les mots ne sont rien s'ils ne sont pas notés d'une musique du tronc. On peut écrire à la Sévigné une lettre à la petite cousine qui fasse pâmer les débardeurs. On peut rendre des viols en Chautard, chiader Villon, Rictus, la Maub, que tout un régiment débande. La magie n'est pas dans les mots, elle est dans leur juste touche...ainsi du piano – des airs de Chopin – des notes...²⁹⁰.

Tutte le forme sintattiche e le varietà lessicali del francese sono virtualmente messe a disposizione, a mo' di "campionatura linguistica": dalle microlingue settoriali (dizionari specializzati, glossari tecnici, con particolare attenzione all'ambito medico) ai diversi socioletti. Una stratificazione si rileva anche sul piano diacronico, avvicinandosi o sovrapponendosi tra loro le diverse fasi evolutive della lingua (arcaismi o termini desueti, fino a risalire al Medioevo). Céline tramuta tale "plurivocità", come osserva Godard, in strumento di creazione:

Si le faire entendre à l'écrit est, comme on l'a soutenu, une des vocations du roman, il accomplit celle-ci comme personne. La variété de ses expériences et son sens de la langue se conjuguent pour faire passer dans le texte à très peu d'intervalle des échos de toutes les voix qu'il a entendues, dont certaines ont été un moment de la sienne. Dans la prose segmentée à l'extrême de la seconde moitié de son œuvre, une oreille attentive ne cesse de percevoir, parfois pas la seule modulation d'un mot au suivant, un très large spectre de ces voix au milieu

289 Cfr. "Notice", *Romans t.1*, p.1112.

290 M. Donley, *Céline musicien*, cit., p.80.

desquelles nous vivons sans les entendre²⁹¹.

Godard rileva un'analogia stratificazione anche nelle successive fasi di elaborazione linguistica che caratterizzano i suoi otto romanzi; stratificazione che va, tuttavia, nel senso di una progressiva acquisizione della coscienza metalinguistica in atto:

Céline est passé d'un roman au suivant par approfondissements successifs de ses intuitions. Une nécessité continue et inflexible l'a conduit d'une trouvaille initiale spectaculaire, mais de portée limitée, à la création d'une variété inédite dans l'histoire de la prose française. Plus même que de style, il s'agit d'une manière toute nouvelle d'écrire le français²⁹².

Questa sperimentazione progressiva modificava via via la posizione del romanziere rispetto alla pratica narrativa. Se ad inizio secolo e soprattutto dalla fine degli anni '20 un certo modello dominante di romanzo che fino allora aveva prodotto numerosi capolavori, aveva smesso di soddisfare, è perché matura una coscienza critica nei confronti della finzione narrativa. Céline intuisce precocemente l'entità di questa maturazione in atto: la logica di un racconto in prima persona implica, ad esempio, che il narratore sia presente tanto nella storia narrata quanto nel tessuto narrativo. È con lui che inizialmente il lettore deve fare i conti. La narrativa francese, dopo lo sviluppo e il successo del romanzo nel XIX secolo, iniziava ad entrare in competizione con un contraddittorio desiderio di realtà. È questo desiderio che la presunzione autobiografica cercava intanto di soddisfare. Secondo Godard, una parte significativa dell'impatto di novità della scrittura celiniana proviene dalla presa di coscienza del definitivo superamento del romanzo realista e psicologico:

Que faire du roman, s'il doit renoncer à cette double fonction documentaire et psychologique dont les generations de romanciers et de lecteurs avaient fait, ou cru faire, sa raison d'être? Quel parti peuvent encore tirer de cette forme traditionnelle d'écriture ceux qui ne héritent dans le monde d'après 1900 et surtout d'après 1918?²⁹³

E che ne ora è dell'immaginario che presiede alla scrittura romanzesca? Si tratta di ripensare l'immaginazione come stratificazione della memoria linguistica inscritta nel soggetto narrante:

La nouveauté par rapport à l'usage précédent est que cet imaginaire, au lieu d'être tout entier livré à lui-même dans l'invention de l'histoire, est greffé sur la mémoire. Céline est aidé en cela par le tour de sa propre imagination: comment le lecteur prendrait-il pour purement autobiographiques des épisodes "énormes" les uns autant que les autres, qui sont en permanence situés dans un registre d'hyperbole?

291 Cfr. H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 183.

292 Ivi, pp. 183-185.

293 *Ibid.*

Poussé d'un côté par le besoin de quitter la fiction et de se rattacher à un réel supposé, de l'autre par une imagination qui lui fait constamment dépasser cette réalité, Céline est en train de mettre au point une nouvelle modalité du roman²⁹⁴.

Quanto alle idee, di cui spesso la critica francese ha obiettato l'assenza nei romanzi di Céline, quest'ultimo ribadisce a più riprese quanto poco sia interessato ad esse, così come a quei romanzi che possono essere intesi come la semplice illustrazione di una filosofia o di un'ideologia: "Les idées, rien n'est plus vulgaire. Les encyclopédies sont pleines d'idées, il y en a quarante volumes, énormes, remplis d'idées. Très bonnes, d'ailleurs. Excellentes. Qui ont fait leur temps"²⁹⁵. Lo scrittore definisce polemicamente "français de lycée"²⁹⁶, la lingua stereotipa e decantata che i romanzieri a lui precedenti hanno adottato; lingua appunto portatrice di idee le quali, gregarie e tutte simili tra loro, non sono che dei *cliché* tecnicamente riproducibili.

Céline appartiene insomma a quel genere di scrittori che si sono mostrati più sensibili di altri all'invecchiamento delle forme narrative. La nuova modalità del romanzo da lui avviata può leggersi, secondo Godard, come un'anticipazione del genere *autofiction* che otterrà il suo pieno successo qualche decennio dopo in Francia:

Dans cette alliance du vrai et du fictif, se trouvait anticipé de trente ans ce qui sera théorisé au milieu des années 1970 sous le nom d'autofiction et deviendra dans les décennies suivantes la formule de la production romanesque caractéristique de l'époque²⁹⁷.

Il romanzo psicologico o d'idee si avvale di un lessico "strumentale", tendenzialmente astratto quanto selettivo e circoscritto; si ripropone così la questione dibattuta nel periodo classico, a seguito della censura che operarono i Malherbe e i Boileau sulla grande espansione neologica del Cinquecento. La principale ragione del carattere "mortifero" della lingua letteraria, secondo Céline, è proprio la sua povertà terminologica. Il romanziere cita, in proposito, Rabelais: "Rabelais a vraiment voulu une langue extraordinaire et riche. Mais les autres, tous, ils l'ont émasculée, cette langue, jusqu'à la rendre toute plate"²⁹⁸.

La seconda ragione si deve alla sintassi autoritaria del francese normativo, che la lingua letteraria non fa che sottoscrivere. Tale rigidità ha, come è noto, una matrice storica nel cartesianismo linguistico di Port-Royal il quale poneva, a garanzia della chiarezza, l'immutabilità dell'ordine della frase soggetto-verbo-complemento, a cui si attribuiva un valore metafisico, riconoscendogli

294 *Ibid.*

295 J.Meizoz, *L'âge du roman parlant*, cit., p.403.

296 *Ivi*, pp.410 e segg.

297 H. Godard, *Poétique de Céline*, cit., p.90.

298 L.-F. Céline, *Rabelais il a raté son coup*, cit., pp.63-69.

la prerogativa della naturalezza, ovvero, della razionalità e della sua immediata conseguenza, la chiarezza: si tratta del cosiddetto *ordo naturalis*, noto anche come “ordine diretto”. “Il n’existe – nota in proposito Chesneau – dans le monde entier qu’une seule langue que son génie préserve de l’inversion, et qui sera donc la langue internationale de l’intelligence: le français”²⁹⁹. Inteso a valorizzare la logica progressiva del ragionamento deduttivo, l’ordine diretto raccomandava la cosiddetta “cadence progressive”, o “cadence majeure” in cui, come ricorda bene Chesneau, “le segment le plus long s’énonce en dernier”³⁰⁰. “C’est – aggiunge – ce double mythe de clarté et d’harmonie, mais distordu et retourné, que se nourrissent les colères et les enthousiasmes de Céline”³⁰¹.

In età più vicina a noi, Paul Bourget e Anatole France, riconosciuti come i maestri della frase “ben filata”, sono oggetto della polemica celiniana, che si avvale in proposito di una metafora antropomorfa: le loro “articolazioni” frastiche sono come le giunture di una corazza che affosserebbe l’emozione³⁰².

Céline asserisce, provocatoriamente, che un “ordine naturale” esiste, è quello che è inscritto nel nostro corpo, e che si adatta spontaneamente al proprio bisogno di espressione:

Bouger les mots, la place des mots. [...] Les gens disent en parlant de moi: “Il a l’éloquence naturelle...il écrit comme on parle...c’est les mots de tous les jours... ils sont presque en ordre...on les reconnaît!” seulement voilà! C’est “transposé”. C’est juste pas le mot qu’on attendait, pas la situation qu’on attendait. C’est transposé dans le domaine de la rêverie entre le vrai et le pas vrai, et le mot ainsi employé devient en même temps plus intime et plus exact que le mot que l’on emploie habituellement³⁰³.

Céline restituisce così attualità e vitalità ad una vecchia teoria stilistica sviluppata sotto l’Ancien Régime e quasi del tutto dimenticata a partire dalla Restaurazione³⁰⁴, ma che costituisce, dal Seicento, la base degli studi retorici in Francia. Infatti, è proprio questo assetto normativo dell’enunciato francese che, per Chesneau, diviene la chiave di lettura della “petite musique”. Contravvenendo alla norma mitica della “naturalezza” in nome della “natura” reale del parlato, che è quella dell’inversione e della dislocazione, egli torna a conferire vitalità alla lingua letteraria:

La trouvaille de Céline, c’est d’avoir enraciné ses inversions à lui dans le terreau populaire de la langue parlée. Cela lui permet d’ériger son système: l’émotion est

299 A. Chesneau, “Céline et l’ordre des mots”, *Actes du colloque Céline*, 1986, p. 35.

300 Ivi, p.36.

301 Ivi, p.38.

302 Céline, lettera ad A. Rousseaux, in *Lettres*, cit.,pp.492-493.

303 *Ibid.*

304 Ivi, p.37.

à l'idée ce que la langue parlée est à la langue écrite. Le "rendu émotif du langage parlé" a trouvé sa formule"³⁰⁵.

È in questione anche la sequenza determinante-determinato, ovvero aggettivo-sostantivo; sequenza che è stata, come è noto, oggetto di polemiche filosofiche tra i sostenitori dell'essenzialismo, seguaci di Aristotele, e del sensualismo di eredità illuministica. Laddove la tradizione normativa favorisce la posposizione del determinante (che così porta, del sostantivo, una determinazione oggettiva), la modernità torna a valorizzare la sequenza inversa, ovvero l'anteposizione, avvertita come marca affettiva ed emotiva attraverso cui il soggetto si iscrive nel discorso. Se, in virtù del principio della cadenza maggiore, l'anteposizione era tollerata in caso di aggettivi brevi e assiologici (in cui alla brevità si associa la scarsa rilevanza semantica: "bon", "beau/bel", etc.), Céline antepone provocatoriamente determinanti la cui massa fonica e valenza semantica è imponente; alla cadenza minore così costituita si associa allora un inedito rilievo conferito al predicato, che è la voce della "rivolta" del soggetto rispetto al tradizionale valore metafisico del sostantivo.

Nel 1935 Léo Spitzer, sebbene non menzioni la dottrina dell'ordine diretto, rileva le inversioni che caratterizzano *Voyage au bout de la nuit* e, specificatamente, la ricorrenza della "sequenza proibita" verbo-oggetto-soggetto, oppure la costruzione oggetto-verbo-soggetto. Più specificamente egli, da "stilisticien", fa notare la particolarità del cosiddetto "tour de rappel", ovvero la ripresa anaforica nella frase disgiunta che, tratto inconfondibile di oralità, è bandito dalla sintassi normativa. Charles Bally, in *Linguistique générale et linguistique française* (1932) fornisce già una teoria di quella che chiama "la frase segmentata": "cette lettre, je ne l'ai jamais reçue". La segmentazione, così caratteristica della sintassi francese moderna, è un procedimento a carattere espressivo-affettivo, in quanto permette di distinguere nettamente il tema e il predicato, rendendoli autonomi l'uno dall'altro, e mettendoli entrambi in rilievo. È, ricorda Spitzer, quel che non hanno intuito i grammatici classici:

C'est ce que n'ont pas vu les grammariens qui ont effleuré cette question; ils sont partis de l'hypothèse que, dans toute cette phrase, il ne peut y avoir qu'une seule idée dominante. Ceci est très juste, mais ce rythme de balance doit avoir une explication psychologique: pourquoi, en effet le sujet parlant éprouve-t-il le besoin de reposer sa phrase sur l'instabilité de deux sommets d'intensité? Ne sont-ce pas des forces psychologiques contraires qui se rencontrent dans ce tour expressif de la langue française?³⁰⁶

La frase disgiunta di Céline è, a suo avviso, la testimonianza di quanto lo scrittore consideri ogni membro come sintatticamente autonomo, e passibile di es-

305 Ivi, pp. 41-42.

306 L.Spitzer, *Une habitude de style, le rappel chez Céline*, pp.444-445.

sere “attratto” dall’influenza di altre parti della frase: Un esempio come *Et puis là, figure-toi que j’ai rencontré notre capitaine; il était appuyé à un arbre, bien amoché le piston* mostra questa separazione dal racconto oggettivo tramite la scelta di vocaboli differenti: “c’est avec le tour syntaxique familier que le terme familier est solidaire”³⁰⁷. Esiste, dunque, una “somiglianza”, un’affinità profonda tra la struttura della frase e il messaggio, che concorrono, parimenti, alla significazione globale. Ad esempio, in *Voyage au bout de la nuit*, gli esseri che si cercano, cercano un’unica idea: devono viaggiare fino in fondo a se stessi, nella notte, soli, per ritrovarsi, e ritrovare se stessi. Parimenti, due forze contrarie lottano nella frase segmentata che, espressione di un’autosservazione nichilista, non nega, alla mente e al corpo, il viaggio verso nuove sponde³⁰⁸. E che sia il lettore l’unica alterità redentrice?

Le costruzioni a richiamo in Céline sono, in ogni caso, espressione dell’isolamento, della frammentazione e disgregazione dell’essere esposto al dramma lacerante della guerra. Occorre, si chiede Spitzer, ricordare l’idea che Pascal ha dello stile, e cioè di un simbolo della decadenza umana e una conseguenza del peccato originale? Proprio perché si è smarrito, l’uomo deve ricostruire, con lo stile, un surrogato di identità individuale e sociale; esercitarsi nell’arte della persuasione e dell’autopersuasione. La scienza dello stile, chiamata “stilistica”, è in definitiva, per Spitzer, una scienza nata dalla disperazione: “ce n’est qu’après avoir désespéré de la vie qu’on “fait” du style et qu’on l’étudie”³⁰⁹.

Il “tour de rappel”, che recupera – e, per così dire, riscatta – l’elemento principe della frase spinto in fondo all’enunciato, sembra render conto di una metafisica rovesciata, solo principio di sopravvivenza dell’uomo moderno. Una nuova tassonomia è anche una nuova assiologia: una nuova grammatica delle cose che, dopo la morte di Dio, per dirlo con Nietzsche, denega il principio dell’immutabilità ed espone gli elementi della frase alla stessa condizione effimera a cui la legge impietosa della natura espone l’uomo.

La linea spezzata

L’esigenza della decumulazione produce una linea spezzata. Come sottolinea Chesneau, lo stile di Céline “glisse de plus en plus vers les conglomerats de syntagmes, mi-suspensifs, mi-exclamatifs, séparés entre eux par des ponctuations très fortes et dérivant comme des icebergs dans l’énoncé”³¹⁰. Nei frammenti linguistici si può rilevare l’alternanza degli enunciati “emotivi” da cui il verbo

307 *Ibid.*

308 Ivi, pp. 449-450.

309 *Ibid.*

310 A. Chesneau, cit., p.44.

è assente, e degli enunciati “à idées” che formano lo sfondo, fino ad arrivare, nella trilogia finale dei romanzi celiniani, ad una sorta di idioletto mitico, a volte insondabile perfino dallo stesso Céline:

Le langage de Céline de la dernière manière (trilogie) tient un peu de l'idiolecte, c'est-à-dire d'une langue si particulière et si personnelle qu'elle n'est guère comprise que du seul être qui l'invente et qui la parle. L'idiolecte n'ayant qu'une valeur réduite de communication, celui qui l'emploie se coupe lui-même de la communauté, et inversement celle-ci ne le reconnaît plus comme sien³¹¹.

La “discontinuità” è sicuramente uno dei tratti più caratteristici dello stile di Céline e, insieme, della sua “poetica aperta”. I sintagmi dislocati e giustapposti che interessano lunghi passi richiedono la cooperazione ermeneutica del lettore, da cui ci si attende, appunto, la ricomposizione, in un'unità di significato, dei diversi segmenti. Tratti soprasegmentali quali l'intonazione, l'accento, l'intensità, o addirittura prossemici (quali il gesto e lo sguardo) vi sono iscritti come articolazioni inesprese, capaci tuttavia di agire come marche di una pulsionalità che irrompe nella frase frammentandone il dettato continuo; dettato che così rivela – in filigrana – tutte le sue ‘suture’. L'ellissi, ampiamente utilizzata da Céline, contribuisce a questo effetto.

Cesellando incessantemente gli slanci, le battute d'arresto, le accelerazioni, le reticenze, Céline segnala costantemente la presenza di una mimica corporea che, istantanea e traumatica, interviene nella linearità apparente del discorso come interrogazione rivolta al lettore. Come nota ancora Godard, Céline chiede al lettore di seguire

non plus la courbe d'une phrase, avec ses attentes tour à tour créées et satisfaites jusqu'au moment où elle se referme sur elle-même, mais la progression d'un présent qui se vit, se réalise à chaque instant, par l'écriture; un présent qui, au lieu de se laisser effacer par l'énoncé auquel il donne naissance, cherche au contraire à s'imprimer en lui et à y rester comme pris sur le vif. Si Céline maintient ou invente hésitations, faux départs, ruptures, c'est pour suggérer que cet écrit n'en est pas présentés – se présentent – l'un après l'autre; il n'est pas, comme l'est normalement l'écrit, situé dans l'espace de la page, mais pris, comme l'oral, dans le déroulement du temps. Mieux il se laisse prendre par lui, d'instant en instant, plus il a de chances en retour de le capter, de syntagme ne syntagme³¹².

Il rapporto con il tempo – e la sua linearità – è un tassello altrettanto fondamentale per la formazione dello stile celiniano. È, secondo Godard, nello stile che Céline dà la risposta finale a un interrogativo presentatosi molte volte nell'opera ad altri livelli. La sua prerogativa consiste infatti, nell'aggirare il problema concettuale, risolvendolo attraverso il tempo della scrittura. In altri termini, egli non tenta di negare il tempo attraverso la creazione di una forma inalterabile,

311 *Ibid.*

312 H. Godard, *Poétique de Céline*, cit., p.84.

quanto piuttosto di “ingannarlo” in un miraggio di compresenza. Entro lo spirito sequenziale, logico-discorsivo della lingua scritta, tutto il lavoro di Céline mira, attraverso il ricorso sistematico alla decumulazione frastica, a ricostituire un presente “mitico”, dato come simultaneità; prerogativa, appunto, dell’immagine e del *tableau*. Come osserva ancora Godard:

Nous vérifions quotidiennement que la communication est précaire, mais les textes écrits, d’habitude, effacent par leur sûreté cette donnée de notre expérience. Céline réintroduit dans l’écrit le rappel des manques qui font de la constitution finale d’un sens quelque chose de toujours improbable. Touchant tantôt au signifié, tantôt au signifiant, tantôt à leur liaison, inventant des mots, il remet en mémoire que la langue n’est qu’un code, et qu’il n’en faut pas beaucoup pour le brouiller. À l’opposé de tout cratylisme, il est de ceux pour qui et avec qui les plaisirs du langage sont inséparables du sentiment de son étrangeté et de sa fragilité³¹³.

I suoi romanzi partecipano insomma del progetto novecentesco di restituire all’uomo la sua inquietudine davanti al linguaggio. Céline dà del linguaggio una duplice esperienza, quella delle sue mancanze e quella delle sue conquiste: la comunicazione che avrebbe potuto non verificarsi, o che a volte non viene prodotta, o solo abbozzata, stabilita comunque momento per momento, non cessa di rappresentare una vittoria sul suo contrario, “victoire jamais définitivement acquise, mais renouvelée, d’un sens qui ne passe jamais qu’ à travers, ou malgré tout, - entouré pour cela de l’aura qui s’attache à toute existence en péril”³¹⁴.

Ecco dunque che Céline illustra *ante litteram*, con il suo vivo esempio, l’accezione organica, ottusa e insieme mitologica dello stile di cui farà portavoce Roland Barthes:

des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l’écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi, sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l’auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s’installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut: il est une forme sans destination, il est le produit d’une poussée, non d’une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée [...] il est la “chose” de l’écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude³¹⁵.

Lo stile, suggerisce Barthes, è di fatto una metafora: vale a dire un’equazione tra l’intenzione letteraria e la verità carnale dell’autore; lo stile è il solo vettore in grado di immergersi pienamente nell’opacità della persona.

313 Ivi, p.67.

314 *Ibid.*

315 R. Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp.19-20.

Mort à crédit: un laboratorio per la “petite musique” celiniana.

Il grande impatto emotivo che suscita *Mort à crédit* si deve al definitivo affrancamento della scrittura dalla funzione strumentale del linguaggio e dei suoi codici espressivi, per farne un laboratorio di libera creazione. Con *Voyage au bout de la nuit*, il rifiuto delle forme tradizionali e la ricerca di forme nuove aveva conosciuto un'accelerazione formidabile e raggiunto una soglia decisiva; soglia che il successivo romanzo verrà a oltrepassare. Céline ormai si interessa non tanto all'effetto di sorpresa, di rottura o di scandalo, quanto alle possibilità che offre una lingua allorché si è liberata della sua strumentalità al concetto per farsi strumento di espressività orale e corporea. La marca più caratteristica di questa “mimologia frastica” è l'interruzione sistematica della catena parlata – garante dell'ordine logico – a mezzo dell'aposiopesi; figura dell'espressività soprasegmentale, quest'ultima, graficamente indicata dai tre punti, traduce, più d'ogni altra, la censura e l'omissione, a seguito dell'irruzione, nel principio frastico sinora pacificamente inteso, dell'inconscio e delle sue pulsioni. D'altronde, come bene ha visto Adorno, vi è una “fisiognomica dell'interpunzione”: una somatizzazione, e insieme, un ritmo di parola che essa configura³¹⁶.

Come ricorda Henri Godard nella sua “notice” introduttiva all'edizione della Pléiade, la “segmentation du discours” è, per Céline, un “préalable”, con i suoi “problèmes connexes de ponctuation”, che contribuiscono a costruire – con il loro sovrappiù di artificio – un'oralità mitica:

Dans la très grande majorité des cas, le dernier effort de Céline vise à effacer ce qui pouvait subsister encore du découpage de la phrase écrite, à en casser un peu plus la linéarité et les hiérarchies. En effet, la structuration du discours écrit est faite pour donner au texte une sorte d'autonomie par rapport à son auteur, et une permanence au-delà du temps de l'écriture. Or ce que Céline attend de cette simulation de l'oral qu'il ne cesse d'approfondir, c'est précisément la suggestion d'un discours qui, tout écrit qu'il est, lu en l'absence de l'auteur et bien après le temps de l'écriture, paraisse ne faire qu'un avec ce locuteur et avec le temps de sa parole³¹⁷.

I punti di sospensione apparivano già nella scrittura antecedente a *Mort à crédit*: la novità è nell'impiego sistematico e più complesso di questa strategia metagrafica. Questa marca interpuntiva non è che l'aspetto più apparente del processo di decostruzione della frase scritta che Céline sta mettendo in atto.

Lo spostamento dell'attenzione dal piano semantico (portatore di ideologia) al piano fonostilistico significa oramai attribuire il primato alla componente prosodica. Essa, infatti, risveglia quella pulsionalità articolatoria che, da secoli sotto-

316 Th. Adorno, *Interpunzione*, in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, p.39.

317 H. Godard, “Notice”, in L.-F. Céline, *Romans I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1981, pp.1355-1356.

messa, come il corpo, alla concettualità, appare ora capace di risvegliare l'energia pulsionale del soggetto scrivente, e di trasmetterla al lettore. Per riprendere le parole di Godard, Céline “n'écrit que pour faire passer cette vibration en même temps que le sens – quand cela est possible – ou parfois à ses dépens”³¹⁸.

A partire da *Voyage au bout de la nuit*, Céline si è orientato verso il ritmo sincopato della musica afroamericana, con le sue scosse, le sue turbolenze e risacche, i suoi controtempi. Attraverso l'alternanza di cumolazioni e decumulazioni nel dettato frastico, egli ottiene increspature e distensioni improvvise, accelerazioni e decelerazioni. Alterna, così, un *crescendo* e un *decrescendo* dell'emotività. Basti un esempio, tratto da *Mort à crédit*: “*Je connaissais tous les colporteurs, c'est l'heure ou ils rentrent avec leurs carrioles... Ils tirent, ils poussent, ils s'exténuent...*”.

Tradotta sul piano del processo – e non del significato – la “petite musique” da lui auspicata acquisisce ora tutta la sua pregnanza: la musicalità del testo, a cui la tradizione assegna un mero valore metaforico e suggestivo, non può che agire, autenticamente, attraverso la forma del significare; e, più precisamente, nella messa in forma della materia sonora. Se il francese è dotato, come oramai si conviene, di un “accent de groupe” nessuno, osserva Godard, pronuncia mentalmente alla stessa velocità tutti i gruppi di parole: “*...on l'élèvera bien! Tu verras! Je te jure Auguste! T'énervé pas! Il comprendra plus tard!... Il fera son possible aussi... il sera comme nous!... Pas mon petit?...*”.

Céline è il primo a sottolineare questi aspetti. Già nel *Voyage*, lo stile di parola della vecchia signora Henrouille appare come una *mise en abyme* della sua stessa intenzione di scrittura:

Sa voix [...] reprenait guillerette les mots [...] et vous les faisait sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement.

Una scrittura che Céline non smetterà di perseguire inventandosi una cadenza cassée diversificata e perfezionata, è il caso di dirlo, à longueur de pages.

Potremo dunque parlare, per i sintagmi dislocati di *Mort à crédit*, di “unità fonoprosodiche intercalari”, mono- e polisillabiche, strutturate tra loro secondo una successione variamente cadenzata. Tali unità hanno una funzione morfologica, ovvero costruttiva: esse possono essere reimpiegate in strutture complesse e variate, a seconda delle esigenze ritmiche. Si comprende allora come l'interpunzione, sia con valore sospensivo (tre punti), sia con valore pulsivo più o meno forte (punto, virgola), funga da indicazione cadenzale (la “vive cadence”), disegnando, appunto, una figura ritmica.

Tra le “unità fonoprosodiche” complesse possiamo evocare, ad esempio,

318 H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985. cit., p. 52.

la struttura ottosillabica, che appare come una costante ritmica in *Mort à crédit*. Essa, di cui è noto l'impiego in tutta la tradizione poetica romanza (dall'ottonario italiano all'*octosyllabe* francese), è considerata anche come l'unità frasale della musica, che consiste, appunto, in otto battute. È noto, d'altronde, che il numero otto è considerato un numero aureo dai cognitivisti, e un'unità mnemonica. L'antropologo M. Jousse sottolinea la "prédominance de huit syllabes" per ogni "oscillazione" (strofe-antistrofe) nei canti aramaici. Parimenti, i Salmi sono divisi in due colli di 8 + 8. Così egli commenta: "les psychologues ont senti que l'octosyllabe jouissait d'un traitement de faveur dans notre organisme": si tratterebbe infatti di uno "schema del pensiero" che comporta una sola emissione del soffio³¹⁹.

Altra figura ritmica complessa è quella dell'accumulazione asindetica o polisindetica; schema plurimembre, esso può essere costituito da una sequenza sinonimica, quasi-sinonimica, paronimica, paragrafica; o, semplicemente, da una figura metrica.

Riportiamo, a mo' di esempio, il caso di: "Ils tirent, ils poussent, il s'exténuent..." sopra citato: struttura triadica (trimembre) in asindeto la cui figura metrica globale è, appunto, ottosillabica.

Questi pochi esempi valgono a darci la misura della raffinata ricerca fonostilistica che anima l'opera celiniana. Essa è volta a mettere definitivamente in crisi il paradigma, oramai invalso, della "naturalzza", del discorso orale, prevalente nelle poetiche realistiche del secolo precedente. Come osserva ancora pertinentemente Godard,

Céline ne cherche pas à faire *naturel* ce qui ne serait qu'une autre forme stéréotypée de l'écrit, mais à créer une immédiateté de la langue. [...] L'intonation, comprise comme une manifestation pulsionnelle du sujet dans son discours, est à la fois un "signal d'émotivité" et un "organisateur syntaxique", composante de l'inscription trans-syntaxique de l'émotion, [...] inhérente aux structures élémentaires de l'énonciation³²⁰.

Combinando in modo inedito pulsionalità e raffinatezza stilistica, Céline satira la propria scrittura dei fantasmi dell'inconscio, che irrompono, per scosse e sussulti, nell'elaborazione impossibile di una realtà atroce. Assai pertinente allora è la metafora sismografica adottata da Godard, a rendere conto dello stile celiniano:

L'émotion n'interesse Céline qu'autant qu'il s'efforce de la saisir avec les mots, et la phrase à laquelle il travaille avec cette patience inlassable est une phrase dont chaque mot, chaque passage d'un mot à l'autre parviendra à dessiner comme

319 Cfr., in proposito, M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 236, 271-272. Si veda anche: P. Canettieri, *Ritmo e scienze della cognizione: un approccio storico*, in *Ritmologia. Il ritmo nel linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 148.

320 Cfr. H. Godard, *Poétique de Céline*, cit.

un sismographe l'incessant surgissement des émotions du narrateur. Plus il va, plus il s'attache à rompre les connexions de toute sorte que les habitudes, les conventions et même les lois de la langue tendent à imposer au discours pour parvenir à faire de la phrase ce pur tracé sensible. Il n'est donc pas étonnant qu'il considère son travail tantôt sous un angle tantôt sous l'autre, et c'est aussi bien ce qui nous autorise à étudier successivement cette volonté de prendre l'émotion comme principe d'écriture, puis les moyens auxquels recourt Céline pour "faire passer" cette émotion dans le langage écrit³²¹.

Attraverso tale "sismografia" del dolore egli rende conto, a un tempo, del superamento dell'illusione realistica – illusione concettuale – e della persistenza di un dramma non verbalizzabile che solo la scrittura, come espressione mimica del corpo, può assumere e somatizzare.

Dopo la morte di Céline, Dominique De Roux apriva significativamente il volume a lui dedicato con queste parole: "Le langage n'est jamais innocent: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles"³²².

321 Cfr. Id, Notice, in *Romans I*, cit. pp.1328-1329.

322 D. De Roux, *Céline*, Paris, L'Herne, 1972.

Capitolo 3: Per un atelier di traduzione

3.1 Come tradurre Céline? Traduttori, registi, attori a confronto

Céline non amava le traduzioni. E si capisce perché. Uno scrittore come lui, che dell'innovazione stilistica più trasgressiva e provocatoria aveva fatto il suo punto di forza, non poteva non vedere nel passaggio a un'altra lingua un impoverimento e una banalizzazione intollerabili. Eppure, la fortuna della sua opera nella seconda metà del secolo scorso è andata vertiginosamente estendendosi a livello internazionale, non soltanto grazie agli studi critici, moltiplicatisi in Francia e altrove, ma anche e soprattutto per le tante edizioni e riedizioni dei suoi romanzi nelle diverse lingue europee ed extraeuropee. Per quel che ci riguarda da vicino, Céline in Italia è uno degli autori francesi del Novecento a godere ormai di una fortuna editoriale costante, tanto da essere stato tradotto e ritradotto quasi integralmente.

In un convegno dal titolo: “Tradurre Céline”³²³ Gianfranco Rubino, considerando il favore del pubblico italiano nei confronti delle opere celiniane, si chiede: a quale livello il lettore non francofono le recepisce attraverso le traduzioni? E quali obiettivi deve porsi il traduttore se intende preservare almeno l'essenziale della forza d'impatto di quei testi? La ricchezza d'informazione del testo moderno esige ricerche sempre più raffinate, specialmente se trattasi di nuove sperimentazioni verbali. Certo, il fascino degli scritti celiniani risiede soprattutto nel funambolismo verbale che allestisce un pirotecnico spettacolo linguistico. E la peculiarità di una strategia discorsiva, che non ha eguali nella letteratura francese del ventesimo secolo, dipende a sua volta dall'interazione dinamica tra una sintassi sapientemente manipolata, un lessico spinto fino ai limiti dell'idioletto, un ritmo ansimante e spasmodico. Come riprodurre, ad esempio, la sintassi e il lessico di un basileto idiosincratico come l'*argot* d'impronta parigina degli anni Trenta e Quaranta in un idioma corrispondente? Data la sfaccettata realtà metropolitana dell'Italia di quegli anni, quale gergo eleggere? O, altrimenti, quali dialetti fra i tanti esistenti (o scomparsi) nella penisola? D'altronde, il vocabolario celiniano è solo in parte basato su un *argot* riconoscibile, perché in molti casi annovera idiotismi. Come restituire questi ultimi? Riguardo poi alla cadenza della frase e del periodo, è possibile restituirla prescindendo

323 G. Rubino, (a cura di), *Tradurre Céline*, atti del Convegno Università di Cassino 10-11 marzo 1997, Laboratorio di Comparatistica Dip.to di Linguistica e Letterature Comparete, Università di Cassino, 2001.

dalla diversità dell'impianto prosodico dell'italiano e del francese, che non è di poco conto?

Se la strategia delle equivalenze, la dialettica dell'essenziale e dell'accessorio, della sostanza e degli scarti, rientra in una problematica generale della traduzione, essa risulta ulteriormente complessa se applicata a un autore come Céline, dove il testo presenta il massimo investimento di informazione in ragione della stratificazione di sottocodici. Se per il traduttore non può esistere un "nucleo" simbolico della lingua letteraria da preservare, come non può esistere una gerarchia di socioletti – e di qui sorge il problema della negoziazione con il senso, dell'empiria e dell'arbitrio nel lavoro traduttivo – ciò si richiede, *a fortiori*, per il caso di Céline.

Al problema di ordine generale si aggiunge, nel suo caso, un problema specifico, che è quello rappresentato dall'*argot*; sottocodice già di per sé idiosincratico (effetto di un preciso contesto storico-sociale), a cui si aggiungono, *en abyme*, gli idiotismi d'autore, che costruiscono un'idiosincrasia mitica. D'altronde, Céline stesso non ha mai trattato l'*argot* come "oggetto estetico" o "realistico", il sottocodice che elegge non è quello fattuale della sua epoca, bensì quello "simbolico" di un Villon e di un Mandrin: lingua topica del rischio e dell'odio, come recita il celebre asserto che dà il titolo ad uno dei suoi scritti: *L'argot est né de la haine*³²⁴. Ci troviamo, insomma, di fronte a uno "pseudo-argot", secondo il termine coniato da Jacques Cellard³²⁵.

Come non è possibile individuare un "nucleo" simbolico della lingua in ragione della stratificazione, in essa, dei diversi sistemi di significazione, nonché della mobilità organica delle sue componenti, impossibile è fornire una definizione precisa dell'*argot*, a causa della contaminazione avvenuta, dalla metà circa dell'Ottocento in poi, con la *langue populaire*. Per evitare il sospetto di essenzialismo, da tempo si è preferito pluralizzare il termine (*les argots*), arrivando a proporre, come ha fatto il Centre d'Argotologie, il termine "jargot" o "non-conventionnel" che investirebbe per Cellard i registri popolare, argotico e sessuale. Su questa complessità si interrogano, contestualmente, critici e traduttori. Secondo Lino Gabellone, l'idioma di Céline impone al traduttore non solo un'anamnesi della propria lingua parlata, ma anche il recupero di un orecchio sia linguistico che musicale nel quale venga a risuonare, come la "petite musique" celiniana, la memoria prosodica collettiva, che detta una struttura frastica, un ritmo:

L'esigenza maggiore, mi sembra, e che è quasi impossibile soddisfare pienamente, non è soltanto quella di restituire una lingua oralizzata, ma di riascoltarla attraverso una nuova oralizzazione, una recitazione ad alta voce che spezzi l'illusione di

324 Raccolto in L.-F. Céline, *L'argot est né de la haine!*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2009.

325 Cfr. J. Cellard, A.Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette, 1980.

un ritmo interiore, di un ritmo implicito, e tenti di ricostituirlo in una zona di scambio che è quella dell'intonazione reale, per calcolarne l'effetto³²⁶.

I paratesti che i traduttori italiani hanno inserito nelle varie edizioni italiane delle opere di Céline ci aiutano a comprendere meglio il problema. Si istituisce infatti, tra la testimonianza empirica del testo tradotto e l'atto critico del paratesto, una sinergia operativa rivolta via via – senza presupposizioni teoriche – a motivare gli esiti della negoziazione in atto. Citiamo, tra gli altri: Giorgio Caproni, “Problemi di traduzione”, articolo apparso sulla rivista *Il Verri*; Gianni Celati e la sua nota introduttiva al *Ponte di Londra* del 1971, nel volume che riunisce *Casse-pipe* e *Guignol's band I e II*, e la postfazione a *Viaggio al termine della notte* di Ernesto Ferrero.

Caproni vede, ad esempio, nell'*argot* un lessico specifico che rappresenta la “difficoltà-madre” dei suoi problemi di traduzione. Al contrario Ferrero vi individua un problema iniziale e non sostanziale; sintattico più che lessicale.

In un'intervista rilasciata dopo la pubblicazione della sua traduzione italiana di *D'un chateau l'autre*, Renato dalla Torre ammette di trovare difficoltà nel restituire un linguaggio asciutto e “pseudopopolare”:

Il linguaggio di Céline è un caso speciale, cioè si tratta di una parlata popolare liberamente ricreata in forma telegrafica con l'inserimento a sorpresa di *argot* spesso desueti. Perciò ho incontrato non poche difficoltà nel lungo e paziente lavoro di interpretazione e traduzione, specialmente quando le frasi si ponevano come geniali ma complicati “rompicapo” [...] ³²⁷.

Giuseppe Guglielmi, nella sua versione di *Casse-pipe*³²⁸, invitava a trovare termini che risultassero comprensibili “da Bolzano a Catania” e “a non usare una lingua troppo verde, troppo argotico-goliardica, perché l'operazione che Céline stesso compie è un'operazione letteraria sul linguaggio parlato: l'*argot* è presente nei suoi testi in modo *omeopatico*”³²⁹. Secondo Gianni Celati, in *Guignol's band II* vi è la ricerca sfrenata di un'infraverbalità che resta confinata in quel sottosuolo dove albergano tutti i gerghi, tutte le parlate che la civiltà respinge; linguaggio non perfettamente codificabile finché non si fa lingua, ma inadatto a farsi lingua per la necessità di vivere come rifiuto del codice privato, pena la sua trasformazione in pittoresco relitto³³⁰.

Minimo comune denominatore di chi ha tradotto è comunque, almeno nelle intenzioni, l'urgenza della comprensibilità, allo scopo di rispettare anche il rifiuto

326 L. Gabellone, “Inventare la lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione”, in *Tradurre Céline*, cit., p.76.

327 R. Dalla Torre, *Invito alla lettura di Céline*, Milano, Mursia, 1979, p.36.

328 G. Guglielmi, *Casse-pipe*, Torino, Einaudi, 1995.

329 *Ibid.*

330 *Ibid.*

opposto da Céline a un *argot* antico usato in chiave ermetica, come la definizione espressa “scientificamente” da Marcel Schwob nel suo celebre studio (secondo cui l’*argot* è “la langue spéciale des classes dangereuses de la société”³³¹). Paolo Carile, dal canto suo, rimproverava a Caproni di non aver tenuto sempre presente, nella sua versione di *Mort à crédit*, la necessità di una trascrizione in un italiano vivo, di effetto immediato, senza alcun diaframma letterario che decantasse la forza e la brutalità della frase celiniana³³². Ernesto Ferrero, ritraduttore del *Voyage*, ricorre, invece, ai dialetti, al parlar basso in quanto capaci di evocare una dimensione affettiva, familiare, di fornire “calore più che colore”.

Quanto poi alle innumerevoli difficoltà tecniche dovute alla polisemia e alla connotazione, Caproni ha adottato una soluzione “caso per caso” che si è presentata come più o meno “facile” a seconda del “genio” delle due lingue, eliminando tuttavia, dietro consiglio dell’editore, o avvolgendo in prudenti eufemismi, le espressioni più oscene. I *faux-sens*, i controsensi e i calchi, anche se sono senza dubbio più rari che nel “doppiaggio” di Alex Alexis (primo traduttore italiano di *Viaggio a termine della notte*), saltano all’occhio. Ne citiamo, a mo’ di esempio, alcuni: il deverbale *prises* è reso con il generico “prese”, invece che con l’equivalente referenziale “prelievi di sangue”; il gallicismo: *j’étais bien en train de ronfler* con “stavo proprio per mettermi a russare”, invece di “stavo proprio russando”; *C’est la fête à la grenouille?* con il calco: “È forse la festa della raganella?": qui, appunto, la traduzione letterale è priva di significato se consideriamo che nell’*argot* parigino *grenouille* equivale a “femmina”, “prostituta”³³³; e ancora, in: *je vois tout drôle alors d’un seul coup...* il termine *drôle*, in un contesto che descrive un accesso di furore, è stato tradotto secondo la *lectio facilior*: “ridicolo”; *dérider* con il calco analogico: “prendere in giro” invece che con il corrispettivo: “distendere”, “rasserenare”. Su un piano più generale, ciò che ci sembra nuocere maggiormente nella resa caproniana di Céline, sono gli abusi delle espressioni toscaneggianti (questo difetto era presente anche nella prima traduzione del *Voyage*); l’uso eccessivo dei diminutivi, a cui si conferisce come è noto una marca emotivo-affettiva, nonché la predilezione per certe espressioni rare, che concorrono a determinare le notevoli discordanze di registro talvolta riscontrate fra l’originale e la traduzione. Abbiamo già osservato come Céline parta da un canovaccio espressivo proletario-piccolo borghese sul quale ricama varianti linguistiche che in genere ne abbassano il tono, lo degradano ad un registro grottesco od osceno. Questo personalissimo impasto linguistico è il veicolo espressivo “mitico” di un ambiente riconducibile a squallidi sobborghi urbani

331 M. Schwob, G. Guieysse, *Étude sur l’argot français*, (1a ed. 1889), Paris, Editions du Boucher, 2013, p.7.

332 P. Carile, *Céline. Un allucinato di genio*, Bologna, Patron, 1969, p.58.

333 <http://www.cnrtl.fr/definition/grenouille>. Pagina consultata il 20/11/2014.

ove le parole sono sudice come le cose, come il paesaggio disumanizzato, come la sordida esistenza che i personaggi vi possono condurre rabbiosamente. E le parole si deformano, si decompongono, come le cose e le persone immerse nel bisogno, nel vizio, nell'abiezione. Scrive Carile: "Il doppiaggio del Caproni non riesce a rendere sempre la cupezza di questo *milieu* ossessionante a volte fino all'alienazione"³³⁴. Si può aggiungere, sul piano della connotazione, che in vari casi un'analisi onomasiologica più attenta avrebbe evitato una serie di sfasature nella resa del romanzo. Ad esempio, *mâle* può rendersi, connotativamente, come "marito", ma la tendenza ad usare forme alterate per arricchire la connotatività, induce Caproni a tradurlo con "maritozzo", termine che nell'italiano corrente si riconduce, denotativamente, a un dolce tipico; il sintagma *les petits boulots* è reso con il lezioso "sgobboncelli": vezzeggiativo a connotazione folklorica e paternalistica che ci allontana dall'impronta cinica con cui è resa da Céline la miseria anche intellettuale di famiglie di poveri lavoratori. Non intendiamo dilungarci in un'analisi più particolareggiata. Oltre a quanto fin qui si è già rilevato, espressioni e vocaboli quali: *marcolfa*, *agrotanti*, *codione cancarone*, *gabbio*; *sgnàcchera*, *laida*, *cianfrusaccole*; *guiderdone*; *borborigmi*, *lucori*, *forbicio*, *prescia*, *gallera*, *ghiozzo*, *cagnoli* confermano questa tendenza generale.

334 P. Carile, cit., p.59.

3.2 Giorgio Caproni e Giuseppe Guglielmi: la sfida ermeneutica

Ezio Raimondi, in un'intervista recente prima della sua scomparsa, parla di Céline intrecciando un parallelismo con la lingua manzoniana:

Quella di Céline era una frase che sembrava diventare racconto luttuoso, immerso nel parossismo dell'abiezione, e che invece rivelava un'interna misura, un concertato, ed era percorsa da una segreta musicalità che sembrava salire dagli inferi, da avvertire a poco a poco dentro ciò che pure rappresentava una realtà sordida e atroce. Si trattava di sentire, dentro una lingua, questa tonalità forte, ed era un'operazione che lentamente mi sembrava di poter compiere anche nel discorso su Manzoni, avvertendo il senso di una lingua composita e paradossale nel suo massimo di concretezza e vitalità, con il suo intreccio di intensità nascoste. [...]³³⁵.

Raimondi si chiede se anche Manzoni non agisse da traduttore, nel momento in cui volgeva in italiano l'originaria forma dialettale incontrando nelle intenzioni quello che si proponeva Guglielmi nel tradurre Céline: da una parte rendere in italiano lo scrittore francese e dall'altra rivelare attraverso di lui le potenzialità ancora nascoste della nostra lingua, in modo cioè che il rapporto istituito con lo scrittore francese non fosse un mero rapporto di conoscenza ma, nel senso più positivo del termine, un rapporto di contagio e di accrescimento³³⁶.

Parlando più nello specifico del suo rapporto con la parola celiniana, condivisa per molto tempo con l'amico Guglielmi, Raimondi dichiara:

Ma non basta dire che tutte le traduzioni di Céline venivano provate a voce alta: ciò che si metteva alla prova, ritmo contro ritmo, erano il francese e l'italiano, che il più delle volte usciva sconfitto, poiché in molti casi la sensazione era che da una parte ci fossero piëtre acuminatae e dall'altra...ciottoli di ceramica. Il problema era andare verso l'asprezza tagliente, la densità *fauve* che caratterizza la pagina di Céline³³⁷.

E specifica quelle che erano le loro comuni preoccupazioni:

Senza mai aggiungere parola al testo, ponevamo una cura intensissima alla densità, al peso specifico delle parole e al loro gioco ritmico di cadenze semantiche, cercando in ogni modo di conservare i movimenti imprevedibili della pagina di Céline, che proprio quando si è rinchiusi nel buio della prigione o di un bombardamento si apre d'improvviso all'azzurro del cielo e alla vertigine di una paradossale purezza, che si immerge e resiste, quasi frammento di un paradiso perduto nel fango del comico quotidiano³³⁸.

Pertinente, appare allora a Raimondi, l'idea di "maschera acustica", mutuata da Canetti e Bachtin:

335 E. Raimondi, *Camminare nel tempo. Dialoghi con Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti*, Aliberti Studi Unipress, Reggio Emilia, 2006, p.149.

336 Ivi, p.150.

337 Ivi, p.151.

338 *Ibid.*

In Céline i personaggi non sono tanto caratteri quanto maschere acustiche, attori insieme grotteschi e sinistri di una commedia da fine del mondo, più ancora che negli *Ultimi giorni dell'umanità* di Kraus³³⁹.

Quanto a Giorgio Caproni (1912–1990) medesimo, così egli apre il già citato intervento sulla rivista *Il verri* (n.26, genn-feb. 1968, cfr. *supra*), poi pubblicato in *La scatola nera*:

Non ricordo senza tremori il mio “doppiaggio” di *Mort à crédit*. Fu, da parte mia, un impulsivo atto d'amore, e si sa come ogni atto d'amore, finita l'esaltazione e la gratitudine per quanto s'è ricevuto, lasci sempre l'ombra – rimorso o sospetto – di ciò che in cambio non s'è dato o addirittura s'è tolto³⁴⁰.

In una sorta di autoanamnesi, Caproni riconosce nell'atto traduttivo inteso come atto d'amore, la risposta ad un'esigenza interiore che anima la sua stessa scrittura:

In me la spinta a tradurre, identica all'urgenza del mio scrivere in proprio, forse è nata dalla certezza che ogni poeta vero, più che inventare, scopre: desta e pone in luce in noi – per dirla con René Char – *dei bouts d'existence*. Talché anche nell'atto della traduzione (né sembri un paradosso) chi scopre non è il traduttore, ma il poeta che vien tradotto, il quale, investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che era già in lui, ma dormiente: notturno; e a questo in quanto ogni poeta è un uomo e il suo mondo è quello dell'uomo; e tutto il piacere del traduttore (se piacere può dirsi), tutta l'impellente attrazione che lo induce a tradurre, consiste nel sentire e godere, grazie a quel certo testo, un allargamento nel campo della propria esperienza e coscienza: del proprio essere o esistere, più che del conoscere³⁴¹.

Un moto proiettivo, insomma, attraverso cui è possibile esteriorizzare, comprendere, e nuovamente incorporare nel proprio dettato poetico, come esperienza formativa, l'esperienza dell'altro.

In *Divagazioni sul tradurre*, tuttavia, Caproni sembra abbandonare il principio motivo dell'empatia per riconoscere piuttosto, nella traduzione, un'abilità tecnica, e quasi artigianale:

un'arte proprio nel significato primordiale e generalissimo di *téchnes*. Così come lo è – o lo era un tempo – il costruire un mobile, o il dipingere un quadro, o il comporre una poesia o una novella³⁴².

mentre rifiuta la motivazione affettiva, sopra rivendicata, della “congenialità”:

Il criterio della cosiddetta “congenialità” (stilistica soprattutto), tranquillamente posso affermare di non averlo mai seguito in ogni mio scontro (giacché di scontro – e non d'incontro – si è sempre trattato) con gli autori da me tradotti: Proust,

339 *Ibid.*

340 G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 53.

341 *Ivi*, p. 37.

342 *Id.*, “Divagazioni sul tradurre”, in *La scatola nera*, cit., p.60.

Char, Céline, Maupassant, Cendrars, Genet, Frénaud³⁴³.

Queste due posizioni, apparentemente inconciliabili, sembrano trovare un punto di tangenza in quella che potremmo definire (con Girard), la “rivalità mimetica” del traduttore con il suo modello; principio secondo cui è la dialettica istituita con l’altro, a seguito della “resistenza” di quest’ultimo ad essere compreso (e, per così dire, addomesticato) che scatena il moto ermeneutico:

Ma penso comunque di essere sempre stato in linea con me stesso: con la mia convinzione che l'arricchimento o accrescimento di coscienza sia tanto più probabile, quanto più difficile o addirittura ostica è la lettura, e quindi la traslazione. Difficoltà che ci obbliga a calarci sempre più a fondo non soltanto nel testo ma, in primo luogo, in noi stessi, appunto per scorgere e catturare in noi stessi, e nel modo più chiaro la genuina forza del testo reclamante la nostra voce³⁴⁴.

Altra possibilità di conciliazione sembra essere costituita dalla “fedeltà” filologica all’autore tradotto, a cui debbono aggiungersi i necessari elementi di contesto, storici e sociologici. Essi verranno in soccorso, come saperi “acquisiti”, all’innato “sentire” musicale del testo:

Soltanto un orecchio finissimo, unito a una perfetta conoscenza filologica delle due lingue e a una perfetta conoscenza storica e sociologica delle due diverse culture, potrà soccorrere il traduttore nel cercar di salvare (asintoticamente, magari) il senso letterale senza distruggere le vibrazioni della poesia, ma sempre a patto – e questo è il punto – ch'egli non dimentichi un solo istante se stesso: ch'egli batta sull'unico banco di prova di se stesso la doppia moneta della sua e dell'altrui parola, si da far scaturire dal suono una serie di armonici diversi [...] ma tali comunque da avvicinarsi quanto più possibile al valore dell'originale³⁴⁵.

Ed egli si dichiara in totale accordo con Iginio De Luca quando afferma che “di tutti gli aspetti del discorso poetico il traduttore non può non privilegiare il movimento”³⁴⁶, o con Elio Chinol quando sostiene che “il ritmo va sostenuto a qualsiasi costo”³⁴⁷. Se sopra abbiamo messo in luce alcuni limiti della traduzione caproniana in fatto di scelte lessicali e loro implicazioni di ordine semantico, vedremo in che modo egli risponderà all’aspetto “musicale” – prosodico in particolare – del testo celiniano, qui ritenuto come essenziale e, ci sembra, prioritario.

Rivisitare il ricchissimo percorso umano e culturale di Giuseppe Guglielmi (1923-1995) non è cosa semplice³⁴⁸. Per gli aspetti che a noi interessano, ri-

343 Ivi, pp. 63-64.

344 *Ibid.*

345 Ivi, p. 65.

346 Cfr. *Premio città Monselice per una traduzione letteraria*, Monselice, n.3, 1974.

347 *Ibid.*

348 Grande animatore della vita culturale bolognese, Guglielmi è stato direttore del Consorzio provinciale per il servizio della pubblica lettura e del prestito e, nel 1974, ha fondato e diretto l’Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna, la cui biblioteca porta il suo nome. Ha inoltre collaborato con Andrea Emiliani e Pierluigi Cervellati alla politica culturale della Regione.

cordiamo che l'esperienza poetica e quella traduttiva si sono felicemente intrecciate, occupando a lungo la sua riflessione, fino al momento della scomparsa³⁴⁹. L'intellettuale bolognese amava spesso citare le riflessioni dei romantici tedeschi per elucidare la sua idea di traduzione:

La traduzione, in special modo dei poeti, è uno dei compiti più necessari per una letteratura, sia per fornire a coloro che non conoscono la lingua, forme dell'arte e dell'umanità che altrimenti gli resterebbero estranee e che sono sempre di cospicuo vantaggio per ogni nazione, sia per aumentare – ciò soprattutto – l'importanza e la capacità espressiva della propria lingua³⁵⁰.

Egli aveva sicuramente una concezione tradizionale della traduzione, come resa mutabile di un originale immutabile. Per questo le traduzioni – a parte alcuni casi esemplari come le *Histoires extraordinaires* di Poe nella versione di Baudelaire, lo Shakespeare di A.W. Schlegel o l'*Iliade* di Monti – sono sempre “sbagliate”³⁵¹.

Guglielmi tenne a Cattolica un seminario di quattro incontri su Céline in occasione del centenario della nascita³⁵². Le lezioni consistevano nella lettura di testi già tradotti seguita da un'analisi stilistica. Infatti, a suo dire, “Il problema non è mai quello di inferire sui testi precedenti o antigrafì, ma di trovare possibilità ulteriori”³⁵³.

Sempre riconoscente a Gianni Celati per la versione italiana di *Guignol's band I-II*, Guglielmi lamentò l'eccessiva libertà stilistica del traduttore. La scrittura di Céline è lenticolare, flaubertiana: occorre tradurla secondo il paradosso dello specchio, cioè con l'acribia e la fedeltà che sottendono all'invenzione, ottenendo così un risultato che andasse al di là della pura piacevolezza. Per questo, dichiara Guglielmi, quando gli venne proposto di tradurre *Nord*, “la prima cosa che ho dovuto apprendere è che non si poteva né si doveva andare ad orecchio”³⁵⁴. “Se sono riuscito a tradurre Céline – continua Guglielmi – è perché mi sono messo nella condizione di reinventarlo nella fedeltà del testo. Riprodurre facendo non un calco inerte, ma un calco vivo”³⁵⁵.

Presso Einaudi, la traduzione di *Nord* esce nel 1975. Le difficoltà imposte

349 Oltre a Céline, Guglielmi ha tradotto opere di autori quali, Queneau, Gide, Thibaudeau e i saggi di Gilles Deleuze, Henri Focillon e Jean Starobinski. Sue le raccolte di poesie *Essere e non avere* (1955), *Panglosse* (1967) e *Ipsometrie* (1980), nonché altre poesie pubblicate in alcune antologie del Gruppo 63. Ha collaborato a diverse riviste letterarie prestigiose (*Il Verri*, *Il Caffè*, *Rendiconti*).

350 W. von Humboldt, Introduzione alla traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo, in S. Neergard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp.135-136.

351 Colombo-Toscani, cit., p. 93.

352 Evento organizzato dal Centro Culturale Polivalente nell'ambito della manifestazione “Libri in cerca di gloria” (10-13 maggio 1994).

353 E.Colombo-Toscani, cit., p.92.

354 M. Raffaelli, “Céline centenario e dannato”, *Il manifesto*, 16 gennaio 1994, in Colombo-Toscani, cit., p.188.

355 Ivi, p.80.

dalla lingua dell'ultima produzione celiniana hanno sicuramente appassionato molto il traduttore italiano, come riportato dalla meticolosa analisi tematica raccolta nel volume di Colombo-Toscani. Secondo Guglielmi, *Nord* è l'apoteosi dell'autodistruzione della parola, che si trasforma in gesto, in ruminazione disperata o in dissociazione anarchica nell'invettiva. La trasgressione del codice linguistico operata da Céline si fa espressione di una lacerazione dell'unità del soggetto e, al contempo, ironia disperata di travestimento e seduzione: "Quand on écrit, la feuille de papier elle s'en fout. Faut la séduire"³⁵⁶. Nella premessa all'edizione italiana di *Nord*, Guglielmi riconosce nella narrazione celiniana

la storia profanata, il racconto impuro contro il racconto puro, il racconto che si mima nell'ossessione della "petite musique", nel "colorante" della putrefazione e della morte. Non restano che i fantasmi, i furori della corte dell'ira, la letteratura "minore", extraterritoriale, rivoluzionaria che non si ferma a *Guignol's band*, ma giunge fino a *Nord*, all'intensità senile del suo egocentrico caos³⁵⁷.

La "petite musique" non è per Guglielmi una litote, in quanto "non si tratta affatto di una musichetta, ma di una grande musica"³⁵⁸. Di fronte a colui che definisce un "Gadda potenziato" è richiesto al traduttore un atteggiamento filologico: "Il testo di Céline esige un'umiltà linguistica e grammaticale, esige che il traduttore si faccia grammatico e attinga a tutte le risorse della filologia"³⁵⁹.

Evocando e valutando il lavoro di Caproni su *Mort à crédit*, Guglielmi si cimenterà nella ricostruzione mitica del ritmo celiniano, avvertito come la dominante imprescindibile per chi lavora con la sua materia linguistica:

Si avrà modo di notare che la traduzione di Caproni, nonostante alcune scorrettezze, fornisce un pezzo di narrativa accettabile, il cui difetto maggiore risiede nella totale mancanza del ritmo che c'è nell'originale; la mia traduzione tenta proprio di riprodurre questa sonorità, questa cadenza³⁶⁰.

Guglielmi amava ricordare che un'opera come quella di Céline paga la sua riuscita "non con la sua illeggibilità, che sarebbe ipotesi risibile, ma con l'illeggibilità della sua continuità"³⁶¹.

Già pronta, nella sua versione integrale, nel 1989, la traduzione di *Mort à crédit* era ancora inedita quando la morte colse Guglielmi, il 29 settembre 1995³⁶². Per questioni editoriali legate ai diritti d'autore, essa resterà tale. Vige dunque, ad oggi, la sola versione di Giorgio Caproni edita da Garzanti.

356 L.-F. Céline, cit. in Colombo-Toscani, *Ibid.*

357 G. Guglielmi, "La corte dell'ira", in L.-F. Céline, *Nord*, Torino, Einaudi, 1975, p.418.

358 M. Raffaelli, cit., p.81.

359 Cfr. Colombo-Toscani, cit., p.91.

360 Ivi, p.93.

361 Colombo-Toscani, cit., p.192.

362 Appena qualche settimana prima della sua scomparsa, un ultimo tentativo, destinato però a fallire, si deve a Roberto Calasso, intenzionato a stamparla presso le edizioni Adelphi

Guglielmi, come si è sopra ricordato, attese diversi anni alla revisione del testo con l'amico Ezio Raimondi. Del paziente laboratorio ci fornisce testimonianza, in aggiunta al breve capitolo che Raimondi gli dedica in *Le voci dei libri*³⁶³, il dattiloscritto dello stesso Guglielmi, qui riprodotto parzialmente in appendice.

Su un'altra modalità del trasporre: Céline a teatro

Come già osservato da Gabellone, la resa italiana di Céline non può scaturire da una semplice trasposizione da scrittura a scrittura, a tavolino, ma deve passare attraverso una lettura e una rilettura fortemente intonativa, quasi ad affermare che il canone soggiacente ai testi dello scrittore francese sia più teatrale che romanzesco. Proprio questo aspetto, negli ultimi anni, ha interessato molte compagnie teatrali europee e internazionali che hanno cercato di mettere in evidenza la componente mimico-gestuale inscritta nel testo narrativo³⁶⁴. In uno studio del 2008, Johanne Bénard riuniva alcuni adattamenti scenici di registi d'Oltralpe che si erano cimentati con la poetica dell'emozione celiniana. Se, afferma la studiosa, Céline ha pubblicamente rinnegato il valore aggiunto della "riscrittura", intesa come rielaborazione stilistica dell'emotività,

ce serait une erreur de prendre Céline à la lettre en condamnant avec lui la réécriture de son œuvre, mais encore, et surtout, [...] ce serait se méprendre sur la poétique celineienne, qui, dans son essence, pourrait être justement une poétique de la traduction (le passage de la langue parlée à la langue écrite) ou de l'adaptation (la transposition de l'émotion d'une langue ou d'un médium à un autre)³⁶⁵.

Le pièces prese in esame da Benard sono intese a mostrare non solo l'importanza che assume l'iscrizione del corpo nella parola celiniana come marca di scrittura emotiva, emozione ma anche l'importanza che essa riveste nel processo della trasposizione stessa.

Nonostante alcune differenze su cui non possiamo qui estenderci, sia lo spettacolo di Romeo Castellucci, *Concerto d'après Voyage au bout de la nuit* (in scena ad Avignone nel 1999) sia quello di Frank Castorf, *Norden* (sottotitolo: "une grande-guignolade de Louis-Ferdinand Céline") presentato a Avignone nel 2007, valorizzano, a detta della studiosa, un'estetica del caos. Il disordine creato da Castorf è principalmente dovuto a suoni e ai movimenti degli attori:

L'esthétique de Frank Castorf est celle du désordre, du chaos, de la fureur, du "trash". Si le spectacle comporte quelques moments d'accalmie, quelques scènes

363 Cfr. capitolo settimo, "La domenica del traduttore".

364 Cfr. J. Bénard, "Céline transposé: l'adaptation des romans de Céline au théâtre", *Études celineiennes*, n.4, SEC, Paris, 2008, pp. 5-24.

365 Ivi, pp.6-7.

“paisibles” à deux ou trois acteurs seulement, l’ensemble est marqué par le mouvement, les cris, le déchaînement. La musique est présente, produite en direct [...] elle participe au tohu-bohu, généralement aux interstices de ce qui demeure une trame narrative, ne venant recouvrir parfois certains échanges, ce qui oblige les acteurs à hurler de plus belle³⁶⁶.

L’adattamento di Castellucci è una partitura atta a riprodurre, secondo la definizione del suo stesso autore, un “caos organizzato”, ovvero, un’eterofonia, se non una cacofonia di voci che sembrano non potersi ricomporre coralmemente:

Au niveau acoustique, Romeo Castellucci invite sur le plateau quatre chanteurs de formation, un acteur-figurant et un donneur de sons qui n'est autre que lui-même en charge de machines électroniques, analogiques, digitales, et polymorphes. Sa mise en scène retient la ligne musicale du texte cèlinien qu'il décompose en deux. D'abord, un travail sur les voix, ordonné par Chiara Guidi, qui a découpé certaines passages du livre comme une partition, et interprété par trois femmes et un homme qui sont chargés de “moduler” cette partition épousant les six stations précédemment mentionnés et dont les notes correspondent aux mots éruptés, murmurés, hurlés, tordus, pleurés, assenés par les chanteurs utilisant leur voix comme un instrument soumis à toutes les tortures. [...]Ce sont des bruits du quotidien amplifiés qui illustrent la guerre et ses horreurs, l’Afrique et sa primitivité, l’Amérique et ses usines³⁶⁷.

Il carattere sperimentale di queste rappresentazioni potrebbe destabilizzare lo spettatore dandogli l’impressione dell’impossibilità di un adattamento teatrale del testo celiniano. Ma è lo stesso Castellucci a prevenirla, invitandolo a vedere oltre le apparenze e precisando che, conforme alle intenzioni di Céline la sua impresa mira a rendere presente un mondo attraverso un “suonare insieme”, benché discordante, quale si esprime appunto, in senso etimologico, nella “sinfonia” o nel “concerto”:

La portée torrentielle du roman ainsi que la surprenante précision de l’écriture de Céline ne présentent aucune tendance analytique [...], elles ont la fonction de “rendre présent” un monde. Aucune forme ne peut alors égaler ce “rendre présent” si ce n’est le concert symphonique³⁶⁸.

Gli spettacoli di Castorf e Castellucci puntano a costruire uno spazio audiovisivo eterogeneo per riprodurre, con lo straniamento, l’emozione che Céline ha cercato. L’esperienza teatrale di Antonin Artaud appare, in questo contesto, imprescindibile; egli per primo ha proposto, in *Le théâtre et son double*, un teatro che “risvegli” cuore e nervi perché, come nota ancora J. Bénard, “il s’adresse à l’organisme entier, qu’il arrache à la parole ses possibilités d’expansion hors des mots; qu’il donne une grande place au langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes; qu’il présente de la musique une idée concrète,

366 I. Milkoff, “Nord en Avignon”, *Études cèliniennes*, n.3, p.155.

367 J. Bénard, cit., p.16.

368 Ivi, p.13.

grace à la recherche de vibrations de sons inaccoutumés ou la production des sons ou des bruits insupportables, lancinants³⁶⁹.

Castellucci non vede nelle dichiarazioni di Artaud una distanza netta dalla poetica di Céline:

Je ne vois pas de distinction vraiment nette. S'il est vrai qu'il existe de très fortes différences, il y a des similitudes tout aussi fortes. Il suffit de penser au concept que ces deux auteurs ont de la parole, la parole comme chute. On vient de parler de l'alchimie de la transformation, de la transmigration d'une forme dans l'autre³⁷⁰.

Castellucci si fa mediatore di un attraversamento della materia che lo trasporta in una realtà ultima, “où les frontières de la vie et de la mort sont inopérantes, mais où règne ne maitre l'émotion”:

Un bon morceau de théâtre doit pouvoir se condenser dans une image, qui est l'image d'un organisme, d'un animal: avec cet esprit. Cet animal est une présence, très souvent un fantôme, qui traverse la matière, et moi avec lui. Le problème est d'être pèlerin dans la matière. La matière est l'ultime réalité. C'est la réalité finale qui a pour limites la respiration et la chair du cadavre. C'est un pèlerinage que nous faisons dans la matière. C'est, donc, un théâtre des éléments. Les éléments ne sont que ce qu'il y a de plus purement communicable, comme la plus petite communication possible. C'est ce qui m'intéresse: communiquer le moins possible. Et le plus petit degré de communication possible se trouve dans la surface de la matière. Dans ce sens-là, et paradoxalement, c'est un théâtre superficiel, fait de surface, parce que c'est un théâtre qui recherche l'émotion³⁷¹.

La materia teatrale di Castellucci sembra far eco alla “pâte de vie”³⁷² della scrittura celiniana; al contempo, l'economia della parola, la reticenza, conduce – come nell'aposiopesi celiniana – a un di più drammatico inscritto nella gestualità.

Diversamente, Castorf opta per una resa espressionistica, contrassegnata dalla provocazione, la rottura, la disumanizzazione, la scarnificazione per consegnare, della parola celiniana, una resa plastica piuttosto che organica:

La voix célinienne et le personnage de Céline sont diffractés, dispersés, ce qui désincarne et la voix et le personnage mais en restitue sur le plan dramaturgique la polyphonie et la plasticité, évite l'identification psychologique du spectateur, renvoie l'acteur à son rôle de médium et l'empêche lui aussi de s'identifier au rôle interprété, de l'incarner³⁷³.

I lavori di Castorf e Castellucci hanno spinto, sebbene sotto diversa forma, all'estremo la poetica celiniana. Piuttosto che sciogliere i fili sapientemente anno-

369 Cfr. Premier Manifeste du “Théâtre de la Cruauté”, in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, cit. in J. Bénard, p.14.

370 Claudia e Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, p.17.

371 Ivi, p. 111.

372 Cfr. L.-F. Céline, “*Qu'on s'explique...*”. *Postface à Voyage au bout de la nuit, Romans, t.I*, Paris, Gallimard, 1981, p.1112.

373 I. Milkoff, cit., pp.155-156.

dati della scrittura di Céline, essi hanno scelto, come nota J. Bénard, di risalire all'origine della parola per via paradossale, insistendo sul suo “débordement” e “adaptant pour la scène les multiples dérapages et interruptions du sens”³⁷⁴.

Proseguendo l'esame degli esiti di questa altra pratica traspositiva, il teatro, è doveroso soffermarci un momento sull'approccio di Fabrice Luchini, interprete illustre fin dai suoi esordi dei primi romanzi celiniani. Il suo teatro minimalista, ove la sola presenza dell'attore declamante brani tratti da *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à crédit* va a ricoprire tutto lo spazio scenico, ci riconduce ai propositi di Céline sulla lettura ad alta voce dei suoi testi:

Le lecteur d'un livre émotif... une de mes œuvres!.. en style émotif!...
Alors?
Il est d'abord incommode un peu...
Ah?...Qui?...
Le lecteur qui me lit! Il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête!... dans sa propre tête!...³⁷⁵

Ma Céline, nel costruire il mito di un'oralità emotiva e primitiva, si è espresso, in proposito, con formule anche tra loro contraddittorie. Talvolta, disprezzando la pratica della dizione che sembra sovrapporsi, come legge interpretativa, ad una presunta spontaneità:

- Vous comprenez Colonel mes romans, n'importe lesquels, gagnent pas à être lus à haute voix!...oh pas du tout! Il y perdent toute leur magie! Ils sont écrits pour être lus très tranquillement par des personnes dans leur fauteuils... la magie opère!³⁷⁶

Talaltra rivendicando, in nome della stessa, la sua inettitudine a “recitare” i propri testi:

Le malheur est que je ne suis pas du tout acteur [...] je ne suis qu'un ouvrier, je n'ai affaire qu'aux choses, papier, crayon, et pas aux hommes. C'est un autre métier, tout autre! Je suis désastreux en scène, je n'ai rien à y faire!³⁷⁷

In questa stessa lettera inviata a Jean Guénot, egli, deplorando i suoi talenti di attore, loda quelli di Arletty o Michel Simon, allorché propongono la loro lettura del *Voyage* (lettura di cui ci resta fortunatamente, grazie alle registrazioni, testimonianza):

J'ai entendu Arletty, Simon, lire des chapitres de tel ou tel livre, je les trouvai admirable... à leur place je me faisais lyncher... tout à fait d'autres aptitudes...³⁷⁸

374 J. Bénard, cit., p.17.

375 L.-F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, in *Romans*, t. IV, Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1993, pp.545-546.

376 Ivi, p.1381 (variante della p.545).

377 J. Guénot, “Voyage au bout de la parole”, in *L'Herne*, Paris, 1972, réédition des *Cahiers de l'Herne*, nn. 3 et 5 (1963 et 1965), p.119.

378 Le loro lettura di brani tratti da *Voyage e Mort à crédit*, registrate nel 1955, sono ora raccolte

Tornando allo spettacolo di Luchini, esso consiste in un monologo in cui si intrecciano scene del *Voyage* e di *Mort à crédit* e in cui lo spettatore si ritrova in un viaggio al termine della parola. Quanto scrisse lo stesso Jean Guénot a proposito dello stile celiniano sembra anticipare il fenomeno-Luchini:

Locuteur solitaire, son écriture descend vers [...] le creux d'une parole où tout est syntaxe, c'est-à-dire organisation d'une durée avant toutes choses; mais où fort peu de significations peuvent s'insérer, car il y a un tel besoin d'unités de dérive pour la petite musique qu'il devient à peu près impossible de distribuer les reprises du sens dans les dérives du discours³⁷⁹.

E ancora:

Cette petite musique que Céline écoute ne lui depuis le début est essentiellement une démarche de la parole; elle est condamnée à aboutir à une syntaxe sans sémantique, comme toute musique: la distribution du sens y est moins considérable pour l'auteur que la distribution des pauses et des rythmes [...] ce style est d'une cohésion peu à peu désertée par la cohérence; c'est le destin de toute parole solitaire³⁸⁰.

Il monologo di Luchini tende infatti ad amalgamare varie voci (la zia di Bébert, Robinson, Gustin Sabayot) in un'unica durata, così come Castorf tenta di disincarnare la voce narrante a favore di una polifonia di cui l'attore sarebbe il mediatore. Secondo quanto nota Bénard nelle sue considerazioni su Luchini, "c'est le phrasé du monologue qui prime sur le sens, la syntaxe et la cohérence narrative, alors que les 'unités de dérive' du discours se font souvent au détriment des 'reprises du sens'"³⁸¹.

La recitazione di Luchini è non solo eccessiva, incentrata sulla teatralizzazione della parola e capace di tenere coscienziosamente a distanza una recitazione più naturalistica, ma è soprattutto una recitazione basata su una ricerca di espressività grazie al lavoro sulla varietà timbrica della voce:

Le timbre, élément individuel par excellence, [...] qui rend le travail d'un acteur inoubliable et personnel. Le timbre est un élément auquel on peut rattacher la musicalité (c'est-à-dire le nombre des harmoniques et la possibilité d'un parlé-chanté) et le grain, ces infimes imperfections vocales, auxquelles Roland Barthes attachait un si grand prix, car elles rendent une voix individuelle et charnelle³⁸².

Nel suo articolo intitolato "Théâtre de la non-representation", Liliane Papin rivaluta la distinzione, operata da Patrice Pavis, tra "teatro visivo" e "teatro d'ascolto" per mostrare che è ancora possibile riaffermare, contro la tradizione scenica

in un cofanetto di due dischi dal titolo *Anthologie Céline 1894-1961* (a cura di Paul Chambrillon, Frémeaux & Associés).

379 J. Guénot, cit., pp.145-146.

380 *Ibid.*

381 J. Bénard, cit., p.20.

382 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre, II*, Paris, Belin, 1996, p.176.

invalsa, successiva al teatro di Artaud e al teatro dell'assurdo, un teatro d'ascolto:

De manière radicalement inverse à la démarche d'Artaud apparemment, est apparue une forme de théâtre qui réaffirme, quant à elle, la primauté du texte, et qui privilégie la parole sur tout autre mode d'expression dramatique. Dans ce théâtre d'écoute, pour reprendre ici le terme proposé par Patrice Pavis, on peut situer certaines pièces du théâtre de l'absurde, mais c'est un mouvement qui dépasse le cadre de l'absurde et qui regroupe, en particulier, un certain nombre de romanciers-dramaturges tels que Beckett, Sarraute, Duras et Pinget³⁸³.

Questo è, appunto, il caso di Luchini, che, valorizzando la voce, fa sì che in essa si concentrino tutte le funzioni che sinora erano separatamente demandate alla gestualità corporea e alla recitazione.

Ultimo, in ordine di apparizione cronologica, il gruppo teatrale dell'università di Marseille ha adattato per la scena alcuni passaggi di *Mort à crédit*. Louis Dieuzayde, regista della pièce *A bouche que veux-tu*³⁸⁴, afferma che l'attore deve far fronte a due tipi di enunciazione della scrittura celiniana. Il primo, essenziale, è quello della narrazione. Si tratta tuttavia di una narrazione in cui la descrizione, inflazionata, è finalizzata solo a "depsicologizzare" l'azione, mentre i personaggi, sempre più in balia degli eventi, reagiscono in modo pulsionale. Ne deriva una sorta di rappresentazione totalizzante del vissuto umano che, trovandosi in postura di scena, sembra corrispondere al massimo investimento di senso voluto da Céline:

Sa langue [à Céline] opère d'incessantes surprises syntaxiques et accueille une sorte de tout-venant, une pêle-mêle où fument des éléments de registres divers sans hiérarchisation: états du corps, péripéties fulgurantes, intensités perceptives, bribes de pensée, montagnes russes de sensations suivies de brusques accalmies. En ce sens, elle tient noué ce que Lessing, dans *Le Laocoon*, voulait distinguer: l'art, plastique, des corps dans l'espace et l'art, poétique, du temps lié à la succession des actions. Chez cet auteur, le rythme – qui confine parfois les actions au vertige ou même à la transe – s'accompagne toujours d'une forte pictorialité. Qu'il s'agisse du paysage du visage dont la peau devient zébrée par de subtils jeux de couleur, du périple d'objets manipulés prolongeant le tourment nerveux de ceux qui s'en emparent ou bien encore des matières organiques expulsées de l'intérieur du corps. Ainsi le mouvement, la torsion et la distorsion des corps et des choses parviennent le plus souvent à trahir visuellement les mécanismes qui secouent les innombrables formes que prend la vie. Si la langue est malmenée, dans sa syntaxe, sa ponctuation et son lexique, c'est pour aller chercher des éclats stupéfiants de sens au plus près [du] réel³⁸⁵.

Secondo Dieuzayde, la potenza evocativa della scrittura celiniana proviene in gran parte da una tecnica di montaggio. L'autore alterna costantemente, e in

383 L. Papin, "Théâtre de la non-représentation", in *French Review*, vol.64, n.4, mars 1991, Southern Illinois University, pp. 668-669.

384 Rappresentata al Théâtre Antoine Vitez, Aix-en-Provence, il 21 maggio 2012.

385 L. Dieuzayde, "Un passage à tabac des âmes", in *Incertains regards*, n.2, Université Aix Marseille, Presses Universitaires de Provence, p.15.

modo a volte affannoso, campi lunghi e primi piani. Combina, ad esempio un movimento ampio, vissuto dai vari protagonisti, con “fermi immagine” su dettagli insoliti che, invece di distrarre l’attenzione del lettore, la captano e la catturano:

Le détail devient dès lors intrusif et captivant, parcelle d’une vérité que l’on voudrait entièrement dénudée. Il crée une attente accrue, une exigence que cette teneur de réel découverte “jusqu’à l’os” se manifeste à nouveau sous peu. Il met le lecteur sous dépendance³⁸⁶.

Una tale scrittura richiede dunque uno stupore costante da parte dell’attore, che deve valorizzare non solo le sue capacità di essere parlante, ma anche di essere *imageant*:

Raconter des histoires sur scène, c’est d’abord les voir, mobiliser une visualisation imaginative précise et concrète où chaque image ciselée par les mots, surtout quand elle est de nature rythmique, produit des visions incessamment remaniées et évolutives. [...] Par les yeux de la langue, l’acteur fait ainsi acte de voyance. Sous les inflexions de cette dernière, il creuse, découpe met en perspective la matière du langage, il fait rayonner les couleurs, sculpte les détails, met les images en mouvement³⁸⁷.

Il secondo campo d’interesse che Dieuzayde individua è quello dei dialoghi. Céline, che pure pensava di aver fallito con la sua unica pièce teatrale, *L’Eglise*, costruisce, entro lo spazio della narrazione, prosopopee teatrali di voci rinnegate: nello spazio scenico del romanzo, tali voci, come espulse dal discorso sociale, risuonano attraverso esclamazioni, suppliche, grida, insulti. Così, essi così partecipano ad una ritmica del testo e simultaneamente vanno ad incarnare la condizione sociale delineata in *Mort à crédit*:

Mis en scène, ces chaos sonores sont comme les répliques qui s’échapperaient de l’ordre didascalique qu’impose inévitablement un roman au théâtre. Ils créent ici des figures sonores brèves et incisives où la voix des sans-voix du petit peuple d’alors vient fugitivement prendre chair, ils réveillent également tous ces morts, proches ou lointains, identifiés ou anonymes avec lesquels Céline compose son écriture et dont une de ses obsessions est de recueillir l’esprit et de sauver de l’oubli³⁸⁸.

Questa lingua viene a designare insomma, al primo grado, una sorta di spazio drammaturgico che la *mise en scène* non fa che attualizzare trasponendola al proprio codice espressivo. Già sotto gli occhi del piccolo Ferdinand, il mondo è un furioso spettacolo dai risvolti comici. Questa drammaturgia *in nuce*, inscritta nel teatro del mondo, e che il bambino sensibile andava captando, si trasforma, alla prova traumatizzante dell’evento bellico, in un enorme cantiere poetico,

386 Ivi, p.17.

387 *Ibid.*

388 *Ibid.*

attraverso il quale solo è possibile tesaurizzare, elaborare e riscattare il dolore ancestrale che la storia ravviva. Enorme opera, dunque, di reinvestimento immaginale, questo palcoscenico, che ha consumato dieci anni della vita di Céline e che lo ha letteralmente “crevé”³⁸⁹, esige che l’attore, a sua volta, ne restituisca il movimento caotico: quel “passage à tabac des âmes” attraverso cui egli interpreta la provvisorietà dello stare al mondo.

Questo significa, come ha ripetuto in modo martellante Louis Jouvet, partire dalla “dizione del pezzo”³⁹⁰, rispettarne alla lettera la sua composizione, piegarsi alle necessità respiratorie, stanare nella lingua stessa le possibilità di recitazione, liberare la teatralità inerente alla lingua. Valère Novarina esprime bene questo imperativo, il quale ben si lega a quella che Adorno ha definito “una fisiognomica dell’interpunzione”³⁹¹:

La typographie, la mise en page, la ponctuation, tout compte pour l’acteur; c’est par des détails agencés avec soin que le texte exerce sa force opérante, sonne vivant. Mouvement et émotion sont tenus captifs par l’agencement des alinéas, des rimes et des point-virgules³⁹².

Si ricordi, a proposito dei testi teatrali di Novarina, l’effetto traumatico sortito da un altro segno interpuntivo, qual è il trattino, la cui funzione è analoga a quella di una ghigliottina.

La lingua celiniana confronta, insomma l’attore al contempo con un’alta tecnica e un’alta immaginazione. Gli impone una comprensione sensibile della sua struttura sonora e ritmica: l’accentuazione delle consonanti, l’arco cromatico delle vocali, tutto lo spettro, insomma, dell’oralità, a cui si unisce l’espressività mimico-gestuale globale, che deve render conto di un fondamentale traumatismo. Secondo Godard, la marca stilistica preponderante di Céline è infatti la disruttività, lo *choc*: una sequenza di rotture, collisioni, deviazioni, dislivelli. Attraverso gli occhi della lingua, l’attore farà dunque “atto di veggenza”: “Sous les inflexions de cette dernière, il creuse, découpe met en perspective la matière du langage, il fait rayonner les couleurs, sculpte les détails, met les images en mouvement”³⁹³.

La caratteristica dello choc è evidenziata anche Dieuzayde:

L’assujettissement de l’acteur au travail de l’énonciation impose d’ailleurs de partir de l’immobilité afin qu’il puisse accueillir en lui un tel processus organique de la langue et le laisser résonner. L’intrication, paradoxale chez l’acteur, de passivité et d’activité est ici déterminante. C’est en laissant le texte agir, en lui laissant le soin de dicter comment et où respirer, en imprimant au plus près sa

389 L.-F. Céline, *Le style contre les idées*, Paris, Complexe, 1987, p.58.

390 Cfr. L. Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1968, p.34.

391 T. W. Adorno, *Note per la letteratura*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2012, p.39.

392 V. Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p.61.

393 H. Godard, *Céline*, Paris, Gallimard, 2011, p.483 e segg.

texture, que la saisie de la vie prise au vif de l'instant trouve son onde de choc, sonore et extérieure, mais aussi existentielle et intérieure³⁹⁴.

Nella pièce riproposta dal gruppo marsigliese, costruita spazialmente su un insieme di figure geometriche in continua evoluzione, ogni frammento viene recitato da un trio d'attori che fanno risuonare la parola celiniana. Questi si sono adoperati affinché alcuni gesti si verificassero solo e soltanto in un preciso momento, poiché, come il *metteur en scène* precisa, il testo è punteggiato di verbi o espressioni che definiscono l'essere umano come claudicante, pronto a crollare, a cadere nel baratro³⁹⁵.

La conclusione cui arriva Dieuzayde è che trasporre oralmente un testo come *Mort à crédit* significa rendere leggibile/tangibile l'indagine rigorosa sull'uomo e l'umanità che per tutta la vita Céline ha portato avanti:

Mettre en voix des fragments de Céline, malgré leur apparent nihilisme, vise à faire entendre la rigoureuse enquête sur l'espèce humaine à laquelle cet auteur s'est livré, s'annexant les forces de l'imaginaire pour raconter des histoires qui permettraient d'y voir plus clair sur ce qui nous constitue. Qu'il se soit pris dans la valse destructrice du vingtième siècle qu'il condamnait pourtant ne saurait empêcher que nous témoignons à notre tour d'une réception de cette œuvre, des lumières, mêmes noires, qu'elle porte sur nous et de la tragique fragile humanité dont elle ne cesse de capter les bords et les débords³⁹⁶.

394 Dieuzayde, cit., p.18.

395 Ivi, p.19.

396 Ivi, p.21.

Capitolo 3.3 Rese traduttive a confronto

Nostra intenzione è qui presentare un laboratorio di traduzione attraverso il confronto ragionato tra tre versioni del secondo romanzo di Céline, *Mort à crédit*.

Le eminenti voci all'ombra delle quali si situa la nostra proposta personale, sono quelle di coloro che hanno atteso alla traduzione integrale dell'opera: Giorgio Caproni e Giuseppe Guglielmi. Del primo, vige la traduzione giunta ormai alla sua sesta edizione nel 2007 per i tipi di Garzanti. Uno studio dettagliato e prezioso sul lavoro di Caproni, a cui abbiamo spesso fatto riferimento, è quello di Pietro Benzoni (*Da Céline a Caproni: la versione italiana di "Mort à crédit"*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2000)³⁹⁷. Della traduzione di Guglielmi abbiamo invece potuto raccogliere solo alcuni stralci, pubblicati in due diverse sedi: nel n. 45 della rivista *Rendiconti* e nella miscellanea *La prassi delle parole. Giuseppe Guglielmi organizzatore culturale e traduttore* (a cura di Enzo Colombo e Andrea Toscani, Bologna, Editore Compositori, 2008). La versione di Guglielmi, ora accessibile al grande pubblico, riguarda tuttavia solo le prime pagine del romanzo; la traduzione integrale è tuttora inedita.

Grazie ai famigliari di Guglielmi, in particolare alla moglie e alla figlia Sabina, è stato possibile presentare qui alcune pagine inedite della versione dattiloscritta (contrassegnata con la sigla: G), sottoponendole a comparazione con la versione caproniana pubblicata da Garzanti (C) e, in alcuni casi, con le pagine sparse di una versione preparatoria alla revisione della traduzione cui Caproni attendeva prima della sua scomparsa (C2).

397 Benzoni, p.8: *Mort à crédit* fu pubblicato per la prima volta nel 1936 presso l'editore Denoel, con spazi bianchi in corrispondenza dei passaggi giudicati più osceni e quindi censurati, e con questa laconica nota preliminare a renderne conto: "A la demande des éditeurs, L.F. Céline a supprimé plusieurs phrases dans son livre; les phrases n'ont pas été remplacées. Elles figurent ne blanc dans l'ouvrage", cfr. H. Godard, "Notice", in L.-F. Céline, *Romans*, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1981, p.1397.

Solamente 117 copie fuori commercio conservarono il testo integrale. In seguito, nel 1962, venne pubblicata per la Pléiade una nuova edizione in cui comparvero i brani prima censurati, riscritti appositamente da Céline poco prima della sua morte, in una versione meno "scandalosa". Nel 1981 esce infine, sempre nella Pléiade, l'edizione curata da H. Godard, che recupera l'edizione integrale fuori commercio corredata di note e varianti d'autore.

Commissionata dopo la morte di Céline, avvenuta nel 1961, la traduzione di Giorgio Caproni fu pubblicata per la prima volta presso Garzanti nel 1964 (con una prefazione di Carlo Bo); anche questa prima edizione italiana uscì con spazi bianchi in corrispondenza dei brani omissi, in conformità alla prima edizione francese (Denoël 1936). Possiamo dire però in questo caso che la censura fu duplice: infatti fu censurato Céline ma anche Caproni che aveva tradotto integralmente il testo, il cui dattiloscritto sembra andato perduto, secondo quanto riportato da Benzoni. L'edizione integrale attualmente in commercio pubblicata da Garzanti nel 1992, conserva la traduzione di Caproni così com'era apparsa nel 1964, integrandola però con una traduzione redazionale dei brani a suo tempo censurati (ripresi dall'edizione francese del 1981) e ora inseriti nel testo tra parentesi quadre. Nel frattempo Caproni aveva già riavviato una revisione generale della propria traduzione, rimasta incompiuta e di cui diamo testimonianza più approfondita nel capitolo 3.2.

È opportuno precisare in questa sede che il confronto testuale tra traduzioni diverse non intende in alcun modo formulare giudizi di valore; il suo scopo è esclusivamente quello di un “accrescimento ermeneutico” attraverso il confronto tra versioni successive.

Alcune considerazioni metodologiche

Per l'impostazione di questa parte e il commento ai testi ci siamo avvalsi del metodo suggerito da Marie-Claude Charras e Michela Landi in: *“L'écume des jours” di Boris Vian. Problemi della traduzione in italiano II* (Firenze, Alinea editrice, 2009). In particolare, abbiamo adottato il criterio della presentazione del testo per “unità traduttive” o “lessie”.

Secondo la definizione di Molinié, la “lexie” è una massa sonora elementare isolabile e relativamente autonoma, la cui emissione e ricezione suggeriscono alle parti coinvolte nell'atto del discorso una rappresentazione sensibile o una nozione.³⁹⁸ Per Diadori, l'“unità traduttiva” è l'unità minima (a livello lessicale, frasale o testuale) su cui agisce il traduttore nel passaggio dal prototesto al metatesto³⁹⁹.

Altra precisazione preliminare, che ritengo opportuna in questo contesto, è la scelta di denominare, con Guglielmi, il testo-fonte: “antigrafo” o “testo originario”. Tale scelta terminologica si impone al fine di ovviare al problema dell'“originale” come “mito”, riflesso di un improbabile “mito dell'origine” sui cui ci siamo estesamente pronunciati. La parola “originale”, che ci riconduce ad una inveterata tradizione metafisica, conferisce alla traduzione – come osserva Cavagnoli – lo statuto di “copia”, e la marchio come oggetto qualitativamente inferiore⁴⁰⁰.

Ogni “strategia traduttiva”⁴⁰¹, secondo la formula proposta da Diadori, richiede inoltre, in via preliminare, l'individuazione di una “dominante” del testo; ovvero, stando alla definizione di Jakobson, “la componente attorno alla quale si focalizza l'opera. La dominante governa, determina e trasforma le restanti componenti del testo”⁴⁰². Secondo Georges Molinié,

La dominante est à la fois le but recherché, le résultat à atteindre, la conclusion

398 “L'unité constitutive élémentaire que l'on considère en stylistique qu'on appelle la lexie est une masse sonore dont l'émission et la réception suggèrent aux parties prenantes de l'acte de discours une représentation sensible ou une notion. Cette définition, tout hypothétique et arbitraire du mot, pose la plus petite unité de commutation isolable et séparable, relativement autonome, dans la chaîne phrastique”, G. Molinié, *La stylistique*, PUF, Paris, 2004, p. 57.

399 P. Diadori, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Università di Firenze, *Le Monnier*, 2012, p.4.

400 Cfr. F. Cavagnoli, cit., p.14.

401 P. Diadori, cit., p.XVI.

402 R. Jakobson, 1987, p.41.

interpretative d'une analyse matérielle "tous azimuts", et en même temps le moyen d'orienter les lignes de force autour desquelles sont portés, compris et dynamisés les matériaux détectés. La dominante est ainsi un outil dialectique, à double face⁴⁰³.

Nel nostro caso, la dominante è il ritmo del testo celiniano. Per tali ragioni abbiamo seguito un preciso ordine nella trattazione dei problemi linguistici: all'analisi fonosintattica seguirà l'analisi lessicale.

Per quanto concerne invece i livelli linguistici – che Scavée e Intravaia preferiscono qualificare come "registres d'expression"⁴⁰⁴ – Molinié ne distingue sette: "populaire, relâché, bas-humble, familier, moyen-médiocre, élevé, sublime"⁴⁰⁵. Dobbiamo riconoscere che uno dei tratti caratteristici della scrittura celiniana è proprio il *mélange* dei registri attraverso il *mélange* (o meglio la co-presenza, per giustapposizione) delle forme. Per questo, se mai unità è data, si tratta, come osserva Molinié, di un'unità di pagina. Esaminando un estratto di *Rigodon*, Molinié commenta:

Il est difficile de nier que l'une des déterminations stylistiques les plus fortes de cette page, à la fois lyrique et pamphlétaire réside dans la forme même de la phrase. Mais quelle phrase? On est ici bien obligé d'admettre qu'elle se confond avec la page, dans une ampleur régie par un seul et même mouvement. Certains faits sautent assez nettement aux yeux: les négations réduites à l'auxiliaire sans *ne* dans certaines occurrences, à côté d'autres où apparaissent les deux outils: une interrogation par simple ajout du mot interrogatif à la suite du terme sur lequel porte l'interrogation [...] à côté d'autres tout à fait normées; une représentation très marquée du sujet [...]; indication du nom propre sujet bien avant le verbe, avec insertion entre ces postes syntaxiques de divers éléments et reprise du sujet par un pronom personnel – *mais le toenia que n'a-t-il provoqué*; caractérisation affective (péjorative) des noms propres par le prédéterminant *le* (*le Cousteau*); adjonction de caractérisants de discours de manière à étoffer le segment (les interjections, les expansions familières *foutre bougre que*); una caractérisation intensive croisée entre une forme synthétique "anormalement" précédée de l'outil *plus*, à côté d'un participe-adjectif dont le comparatif de supériorité est dépourvu de la marque habituelle par le même outil *plus*: *de plus rire, vendu que moi*, là où on attendait "de pire, de plus vendu que moi"⁴⁰⁶.

Attraverso questa stratificazione sono presentate, in sincronia, tutte le varietà socio-storiche e sociolettali del francese. Prevalentemente sociolettale e socio-storica è infatti, in Francia, la variazione di registro, dacché le lingue regionali francesi non sono sopravvissute, se non in forma marginale, a cinque secoli di unificazione e centralizzazione linguistico-culturale. La lingua italiana invece è, per dirlo con Josiane Podeur, "polydialectale"⁴⁰⁷, ed è soprattutto a livello

403 G. Molinié, cit. p.196.

404 Scavée-Intravaia,

405 G. Molinié, cit., p.73.

406 Ivi, p.97.

407 J. Podeur, *Jeux de traduction – giochi di traduzione*, Napoli, Liguore Editore, 2008, p.66.

diastratico che si osservano varianti di registro. Più specificamente, osserviamo che, mentre il registro sostenuto è affidato alla lingua letteraria, l'oralità è principalmente legata a fattori dialettali. E, laddove la lingua normativa è relativamente povera sul piano lessicale (in ragione della sistematica epurazione e/o sublimazione metaforica di termini reputati "vili") sono i dialetti a farsi portatori dell'esperienza quotidiana, soprattutto per quanto concerne il corpo e le sue rappresentazioni. Nonostante l'unificazione linguistica oramai compiuta grazie ai mezzi di informazione e comunicazione, le lingue regionali agiscono ancora profondamente nel tessuto italiano. Ad una dominante diatopica dell'italiano corrisponde, in sintesi, una dominante diastratica del francese:

La littérature italienne, est essentiellement connotée diatopiquement là où l'argot, de type diastratique, est un fait social⁴⁰⁸.

Una marca diastratica in particolare, l'*argot*, ampiamente utilizzato da Céline, costituisce uno dei principali problemi per il traduttore italiano. A ciò si aggiunge il fatto che si tratta, in taluni casi, di uno pseudo-argot, ovvero, di forme neologiche, ottenute sovente per metaplasmo che, confusesi con termini in uso, costituiscono parte integrante dell'"oralità mitica" dello scrittore.

Osserviamo infine che le "arêtes" – così Spitzer chiamava, come ricordano Scavée e Intraivaia⁴⁰⁹, i punti nevralgici della lingua conseguenti alle devianze dalla norma – non solo sono assai numerose, ma rappresentano le unità stesse – di forma e di senso – su cui è costituito il testo. All'accumulo di devianze, che ingenera una sorta di "deriva ermeneutica", difficilmente il traduttore potrà porre rimedio.

Strumenti di lavoro

Tra gli strumenti consultati per il lavoro sulla traduzione segnaliamo, in particolare: il portale internet del Cnrtl (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/>); il *Trésor de la langue française Informatisé* (atilf.atilf.fr); il portale dell'Enciclopedia Treccani (<http://www.treccani.it/>); il *Vocabulaire populaire et argotique* redatto da Henri Godard, e inserito in appendice al tomo I dell'edizione di riferimento (L.-F. Céline, *Romans*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1981); il dizionario di Émile Chautard *La vie étrange de l'argot* (Paris, Bartillat, 2013).

Siamo portati a ipotizzare, sulla base di riferimenti precisi riscontrati in *Mort à crédit*, che tra tutti gli studi, manuali e glossari sull'*argot* parigino e, più specifi-

408 J. Podeur, cit., p.122.

409 P. Scavée, P. Intraivaia, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Centre international de phonétique appliquée, Bruxelles, Didier, 1979, p.23.

camente su quello d'inizio Novecento, che il compendio di Chautard sia stato il riferimento più costante di Céline. Il volume, edito per la prima volta nel 1931 da Denoël et Steele (la stessa casa editrice che pubblica *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à crédit*) ha un ruolo così importante che, afferma Godard, “pour Céline, l'argot c'est Chautard”⁴¹⁰.

Relativamente alle traduzioni italiane, per la versione di Caproni mi sono avvalsa – oltre che della sua testimonianza diretta raccolta nel n.26 del *Verri*⁴¹¹ - di alcuni suoi appunti conservati presso il fondo omonimo dell'Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” di Firenze. Si tratta di appunti nei quali il poeta cerca di risolvere problemi traduttivi relativi a espressioni a lui sconosciute e di stilarne una sorta di glossario. Tra queste carte, figura la stesura dattiloscritta di 53 fogli (con relative veline) contenenti la revisione inedita e incompiuta della sua traduzione, iniziata nel 1985. La sua interruzione coincide con il sopraggiungere della morte di Caproni, avvenuta nel febbraio 1990. Nel caso di Guglielmi, assieme alle pagine fotocopiate del dattiloscritto (pp.1-72), abbiamo avuto a disposizione i volumi precedentemente menzionati (ne *La prassi delle parole* Guglielmi commenta le proprie scelte traduttive delle primissime pagine del romanzo francese) nonché le premesse e le traduzioni di *Casse-pipe*, *Féerie pour une autre fois* e la trilogia del Nord (*D'un chateau l'autre*, *Nord*, *Rigodon*) che aveva pubblicato per Einaudi. Dal saggio di Ezio Raimondi, *Le voci dei libri*, si evince che, per oltre vent'anni, i due studiosi hanno dedicato la domenica mattina alla revisione della lingua celiniana. Si è trattato, inizialmente, ricorda Raimondi, di un consulto linguistico episodico; poi, la prassi si è affermata, e ha dato luogo ad incontri regolari se non rituali:

a partire dai primi anni Sessanta [...], la cosa prese altri ritmi e altra natura, assumendo i caratteri di una revisione sistematica di tutte le traduzioni che [Guglielmi] veniva facendo, per Einaudi in primo luogo, ma non solo⁴¹².

È interessante sottolineare che proprio in questo capitolo, a proposito di *Mort à crédit*, Raimondi si rammarichi del fatto che la traduzione di Guglielmi sia rimasta ad oggi sconosciuta alla comunità dei lettori italiani:

È davvero un peccato che non si sia potuto ancora pubblicarla, e che al lettore sia sottratta la possibilità di metterla a confronto con quella tanto diversa di una figura importante come Caproni⁴¹³.

410 É. Chautard, *La vie étrange de l'argot*, Paris, (1ed.Denoel et Steele, 1931), Bartillat 2013, p.12. L'ipotesi è sostenuta soprattutto da alcune lettere inviate da Céline ad Albert Paraz e la sua segretaria Marie Canavaggia, cfr. Céline, *Lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p.841, p.849, p.1018.

411 Articolo a sua volta racchiuso in G. Caproni, *La scatola nera*,

412 Cfr. il capitolo “La domenica del traduttore” in E. Raimondi, *Le voci dei libri*, Bologna, il Mulino, 2012, p.81-89.

413 E.Raimondi, cit., p.86.

Le lettere maiuscole che si trovano all'inizio di ogni passaggio tradotto indicano, come già ricordato per alcuni casi, il cognome dei traduttori e relative stesure (C = Caproni; C2 = revisione incompiuta; G = Guglielmi; F = Ferretti). Le cifre racchiuse tra parentesi quadre indicano il numero di pagina delle edizioni di riferimento da cui il testo viene estrapolato.

Sinossi di *Mort à crédit*

Dal momento in cui Ferdinand, medico impiegato presso il dispensario di Clichy, pronuncia la frase: “Le siècle dernier je peux en parler, je l’ai vu finir”, il lettore viene proiettato, con un flashback, nei trascorsi biografici del protagonista. La storia, dunque, è narrata in analepsi.

La ricostruzione del vissuto familiare si snoda in tre fasi. Dapprima Ferdinand descrive lo status sociale della propria famiglia, che può definirsi piccolo-borghese (il padre è impiegato nella compagnia d’assicurazione “Coccinelle-Incendie”, la madre è merlettaia) e in quel contesto inquadra gli anni dell’infanzia trascorsi in una modesta abitazione, all’interno del passage des Bérésinas. Sono anni segnati dalla miseria: Ferdinand rievoca le fatiche della madre, le collere paterne, i drammi del vicinato. E tre sono gli episodi che denotano la fine di un’infanzia infelice: il primo tradimento di un amico, la morte della nonna Caroline, il compimento degli studi. Segue per Ferdinand il periodo che Michel Raimond definisce degli “*apprentissages manqués*”⁴¹⁴: i primi impieghi come commesso e la perdita di questi, una brusca iniziazione sessuale, l’esperienza nel Meanwell College per imparare l’inglese. Lo zio Edouard è l’unico a prendere le sue difese contro i reiterati episodi di rabbia e disperazione dei genitori nei suoi confronti. Il secondo periodo si conclude con il racconto di una giornata nel corso della quale il protagonista si comporta in modo violento e malvagio nei confronti del padre. Ospitato dallo zio, non farà più ritorno a casa. Ecco che si apre, per la vita di Ferdinand, una terza tappa, segnata dalla conoscenza di un amico dello zio, l’inventore Roger-Martin Courtial des Pereires. Assieme a lui il protagonista sperimenta il pallone aerostatico, esperimento tardivo e destinato a fallire a causa dell’oramai consolidata fortuna dell’aviazione. Con gli stessi esiti negativi, Ferdinand sperimenta l’elettricità per potenziare la resa dei prodotti agricoli, aumentando le dimensioni di frutti e ortaggi: evidente, come ben nota Raimond, la critica nei confronti dell’utilitarismo positivista. Seguono ulteriori fallimenti, che inducono Des Pereires al suicidio. Il romanzo si chiude con la decisione, espressa da Ferdinand, di arruolarsi nell’esercito per prendere parte all’esperienza bellica.

414 M. Raimond, *Le roman contemporain, le signe des temps*, Paris, Societe d’edition d’enseignement superieur, 1979, pp. 181-204.

Traduzioni a confronto

Abbreviazioni:

L.-F. Céline, *Mort à credit*, texte établi, annoté par H. Godard, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1981.

G. Caproni, *Morte a credito*, Milano, Garzanti, 2007 (C)

Dattiloscritto Caproni ACGV (C2)⁴¹⁵

Dattiloscritto Guglielmi (G)

Mia proposta (F)

Foglio, Fogli: f, ff

1) *Ils ont dit des choses. Ils ne m'ont pas dit grand-chose. [511]*⁴¹⁶

C: *Tutti han detto qualcosa. Mica m'han detto gran che. [1]*

G: *Hanno detto delle cose. Non mi hanno detto granché. [1]*

F: *Hanno detto cose. Non hanno detto chissà che cose.*

I due enunciati dell'antigrafo, disposti in sequenza paratattica secondo la cadenza maggiore, producono un omoteleuto che viene perso nelle rese italiane. La forma apocopata del verbo "avere", marca prosodica propria del discorso orale, accelera, nella lezione di Caproni, il ritmo intrafrasale.

2) *C'est après les Usines aux câbles [513]*

C: *È dopo i Gomenifici [3]*

G: *È dopo la Fabbrica di cavi [4]*

F: *È dopo le Fabbriche di cavi*

L'enunciato originario è una figura ritmica ottosillabica, con allitterazione intrafrasale della sibilante sonora [z]. L'effetto allitterante è stato recuperato, nella versione italiana di Guglielmi, attraverso l'iterazione della sillaba velare /ka/. Il termine adottato da Caproni è invece un neologismo di sintesi, formato dal sostantivo "gomena", che in gergo marittimo significa appunto "grosso cavo di canapa formato da tre corde intrecciate usato per ormeggio, rimorchio"⁴¹⁷, e dal suffisso latino d'azione "-ficio". Riteniamo preferibile la proposta analitica di Guglielmi anche se è intervenuto, per motivi fonostilistici, con una trasposizione al singolare. Proponiamo, con la variante al plurale, un compromesso tra la

415 Tale versione è stata integrata laddove abbiamo osservato sostanziali cambiamenti rispetto alla versione attualmente pubblicata di Caproni. In altre lessie, dove la variazione tra la prima e la seconda versione è minima, integreremo quest'ultima direttamente nel nostro commento.

416 Le lessie proposte saranno seguite direttamente dal numero di pagina dell'edizione di riferimento o dal foglio numerato del manoscritto.

417 <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/gomena/>. Pagina consultata il 09/12/2014.

lezione antigrafa e la conservazione del gioco allitterante.

3) *Tout ça c'est du mou, je le sais bien. Ça pue le grain pourri, l'haleine des pituites...*[513]

C: *Tutto fumo, lo so bene. Puzza di grano fradicio, il fiato delle pituite...*[3]

G: *Tutta roba moscia, lo so bene. Qui puzza di grano fradicio, il fiato vinoso da vomito.*[4]

F: *È una balla, lo so bene. Puzza di grano fradicio, di fiato dei catarrosi...*

La lessia, a cadenza maggiore, presenta un periodo quadrimembre, con giustapposizione asindetica. La pausa ritmica rappresentata dal punto marca una cesura, che divide il periodo in due coli, simmetrici tra loro. Il secondo colo presenta a sua volta struttura simmetrica interna 6+6.

L'espressione *C'est du mou* significa, in senso traslato: "è una menzogna". In *Voyage au bout de la nuit*, Céline la impiega con il significato di: "non valere niente": "*Il n'y a qu'une liberté, que je te dis moi, rien qu'une: c'est de voir clair d'abord, et puis ensuite d'avoir du pognon plein les poches, le reste c'est du mou!*..."⁴¹⁸. In questo contesto l'espressione figurata viene intesa, con una metalessi, nel suo senso proprio: il disgusto che la materia molle suscita, ha così implicazioni di ordine morale. Evidente il calco di Guglielmi. L'opzione da noi proposta, "balla", serve, grazie alla sua polisemia, sia la lettera che il traslato, mantenendo così l'ambiguità semantica tra il senso proprio e il senso figurato. Sul piano fonostilistico, la sequenza delle occlusive bilabiali sorde (*pue... pourri...pituites*) che indica espulsione e rigetto (cfr. l'interiezione: *pouah!*) non può essere restituita. Mentre l'effetto intensivo trasmesso nell'antigrafo dall'allitterazione della vibrante /r/ (*grain pourri*) è da tutti recuperato attraverso il nesso /fr/ (che indica disfacimento e decomposizione), si perde, nella resa dei due traduttori, il gioco allitterante sull'occlusiva sonora /b/; effetto che è stato da noi recuperato attraverso lo stesso sostantivo "balla".

4) *On est arrivé devant la tôle...* [513]

C: *Siamo arrivati davanti al gabbio...* [3]

G: *Siamo arrivati sotto al casermone...* [4]

F: *Siamo arrivati davanti alla baracca...*

Il significato proprio di "tôle" è "latta" ("mince plaque de fer ou d'acier obtenue par laminage"⁴¹⁹). Per sineddoche, il termine è andato dapprima ad indicare una

418 L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoel et Steele, 1932, p.482.

419 <http://www.cnrtl.fr/definition/tole>. Pagina consultata il 02/12/2014.

“maison de prostitution⁴²⁰”; adesso, desemantizzatosi, circola nel linguaggio familiare con il significato spaziale generico, ma connotativamente spregiativo, di “stanza”, “caserme”, “casamento”. La traduzione di Caproni che rinvia al gergo carcerario non ci sembra, in questo caso, la soluzione più adeguata: nel romanzo infatti il protagonista, un medico operante nella periferia parigina, si reca presso l’abitazione di una famiglia economicamente disagiata. Guglielmi interpreta aggiungendo un determinante circostanziale (“sotto”) che non appare motivato dal contesto.

5) *Elle est pas perdue la gniarde...* [514]

C: *Mica è perduta, la sgnacchera...* [3]

C2: *Mica è perduta la sgnacchera...*[3] [nota di Caproni a margine: “prima era bamboccia anche Guglielmi 1988, quindi lo tolgo”]

G: *Mica è spacciata la cinna...* [scrittura precedente: *pargola*][4]

F: *Mica è spacciata la mocciosa...*

Siamo di fronte ad un esempio di dislocazione sintattica tipica del discorso orale: il soggetto, posto alla fine dell’enunciato, è anticipato dal pronome cataforico “elle”.

Il sostantivo “gniarde” è termine argotico per “bambina”; probabile aferesi di “mignard”, che significa “bambino” (cf. “mignon”, *et similia*). Il termine, di matrice onomatopeica, si compone del nesso palatale |gn|, evocante “piagnisteo, insistenza lamentosa”, e dal suffisso dispregiativo “-ard”.

I due traduttori ricorrono, per difetto di paradigma in italiano, a varianti dialettali. “Cinna”, proposta da Guglielmi, appartiene ai dialetti padani, “sgnacchera” (o “nacchera”), proposta da Caproni, a quelli tosco-laziali. Quest’ultimo lemma significa non solo “bambina grassoccia, bambolotta”, ma anche “tontolona” (“pupazzo, fantoccio”). Appare quindi fuorviante, rispetto alla connotazione spregiativa assunta dal termine.

Dalle pagine della revisione iniziata da Caproni si evince che sia Guglielmi che lo stesso Caproni avevano proposto “bamboccia” (o meglio, che Guglielmi aveva optato per “bamboccia” e che per questo motivo Caproni aveva deciso di sostituire il termine nella traduzione rivista⁴²¹). Non ci sembra adeguato neanche questo secondo termine, il cui significato è affine al precedente. Abbiamo dunque optato per la lezione: “mocciosa” che, senz’altro più normalizzante, ci sembra più fedele alla connotazione antigrifa; essa ha, in più, il pregio di arricchire le due figure allitteranti sulla bilabiale sorda (“mica-mocciosa”) nonché

420 <http://www.cnrtl.fr/definition/tole>. Pagina consultata il 02/12/2014.

421 Cfr. nota a margine del f. 3. e f.118: “gniarde: sgnacchera. Avevo corretto con bamboccia, ma poi trovo bamboccia in Guglielmi”.

sull'affricata palatale sorda /tch/ (“spacciata-mocciosa”). La nota di Caproni alla seconda stesura (C2) rivela che il poeta era a conoscenza della versione che un anno dopo la data indicata, nel 1989, Guglielmi avrebbe ultimato (anche se in questa versione, la lezione di Guglielmi sembra essere un'altra: “pargola”, poi “cinna”).

6) Elle leur faisait aux petites clientes des bas de soie... l'avenir aussi à crédit. Quand elle était prise alors par l'incertitude et la reflexion, derrière ses carreaux, elle en voyageait du regard comme une vraie langouste. [518]

C: Alle sue clientucce non forniva soltanto calze di seta...ma anche l'avvenire a credito. Quand'era presa da incertezza o perplessità, di dietro le barricole il suo sguardo viaggiava proprio come quello di un'aragosta [7]

G: Gli faceva alle povere clienti delle calze di seta... anche l'avvenire a credito. Quand'era presa poi dall'incertezza e dalla riflessione, dietro i suoi fanali, di là viaggiava con lo sguardo come una vera aragosta [10]

F: Gli faceva alle clienti calze di seta...l'avvenire anche a credito. Quando era presa allora dall'incertezza e dalla riflessione, dietro le lenti, ci viaggiava dentro con lo sguardo come una vera aragosta.

Il primo enunciato è dislocato e franto, con anteposizione del complemento indiretto (COI) e pronomi cataforico (“leur”). In questa lessia, la difficoltà più evidente è la resa semantica di “petites clientes” et “carreaux”. Caproni come di consueto e, coerentemente con l'aggettivo “petit”, adotta un diminutivo sintetico che connota in senso peggiorativo le destinatarie della merce. Guglielmi insiste, con l'aggettivo “povere”, sul deprezzamento, ma riducendone l'aspetto connotativo.

Il lessema “carreau” è la variante argotica di “lunettes”. “Barricole” è attestato dal dizionario di Cortelazzo e Marcato nella versione “baricole”, termine del dialetto ligure e piemontese per “occhiali”⁴²². Nella versione riveduta, Caproni opta per “bernardoni”, che invece, è un termine dialettale laziale⁴²³. I “fanali” di Guglielmi costituiscono una buona soluzione traduttiva. Da notare inoltre che nella resa della prima versione caproniana, il pleonaso del “pronom de rappel”: “leur” viene omissso.

7) Gustin Sabayot, sans lui faire de tort, je peux bien répéter quand même qu'il s'arrachait pas les cheveux à propos des diagnostics. [520]

C: Gustin Sabayot, senza volergli far nessun torto, non si strappava certo i ca-

422 M. Cortelazzo, C. Marcato, *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino, UTET, 2005, p.65.

423 M. Cortelazzo, C. Marcato, cit., p.75.

PELLI PER LE SUE DIAGNOSI [9]

G: *Gustin Sabayot, senza fargli un torto, posso proprio ripetere comunque che si strappava mai i capelli riguardo alle diagnosi. [13]*

F: *Gustin Sabayot, senza dargli torto, posso ripetere comunque che non si strappava certo i capelli a proposito delle diagnosi.*

Si tratta, anche in questo caso, di una frase disgiunta e dislocata, a cadenza maggiore. L'anacoluto "je peux bien répéter quand même" è stato omesso nella versione di Caproni, che ha proceduto a una normalizzazione sintattica del testo originario. Guglielmi introduce, senza apparente giustificazione, l'avverbio "mai" in sostituzione della seminegazione dell'antigrafo.

8) *Son ambition c'était les avortements ou bien encore de tremper dans une révolution sanglante, que partout on parle d'elle, que ça se propage dans les journaux. Quand je la voyais farfouiller dans les recoins de son bazar je pourrais jamais tout écrire combien qu'elle me dégoûtait. [518]*

C: *Aveva un'ambizione, gli aborti, o meglio ancora l'altra di sguazzare in una rivoluzione sanguinosa, sì che dappertutto si parlasse di lei, e la cosa si spantegasse sui giornali.*

Quando la vedevo frugacchiare negli angoletti del suo bazar, mai riuscirò a scriverlo quanto mi scombuscolasse lo stomaco.[7]

G: *La sua ambizione erano gli aborti, o meglio ancora di sguazzare in una rivoluzione di sangue, che dappertutto si parli di lei, che arrivi sui giornali.*

Quando la vedevo che rovistava nei recessi del suo bazar potrei mai tutto scrivere quanto mi degustava. [10]

F: *La sua ambizione era gli aborti o anche sguazzare in una sanguinosa rivoluzione, che dappertutto si parli di lei, che si diffonda nei giornali. Quando la vedevo sfaccendare negli angoli del suo bazar non potrei mai scrivere fino in fondo quanto mi disgustava.*

Anche in questo caso, abbiamo una frase dislocata con ripresa anaforica ("c'était").

Tendenzialmente, come anche qui notiamo – e contrariamente a quanto potevamo attenderci, a giudicare dall'importanza teorica ch'egli conferisce al ritmo e al movimento – Caproni interviene soprattutto sul piano lessicale con intensificazioni semantiche, mentre procede ad una normalizzazione della sintassi celiniana, ricostruendo una frase "résolue" ("la sua ambizione erano") e riproponendo il pronome relativo – che è figura di insistenza anaforica – nelle sue diverse varianti morfologiche. Inoltre, parafrasa il verbo "dégouter" con l'espressione

“scombussolare lo stomaco”, la quale, tuttavia, arricchisce la soluzione sul piano fonostilistico con l’annominazione della sibilante. Opta inoltre, come in molti casi analoghi, per un vezzeggiativo (“angoletti”) ad intensificare la marca affettiva, laddove il testo originario non lo richiede (“recoins” è termine neutro, referenziale).

Guglielmi mantiene la struttura frastica dislocata, ma produce un visibile scarto di registro, traducendo un termine di uso corrente (“recoins”) con un lessema senz’altro fonicamente prossimo, ma appartenente al registro alto (“recessi”). Inoltre produce con la lezione “degustava”, evidentemente errata e dovuta ad un calco morfologico dell’antigrafo “dégôûter”, un evidente controsenso.

9) *Fallait voir ses hanches! Un vrai scandale sur pétard... Toute plissée sa jupe... Pour que ça tienne bien la note. L’accordéon du fendu. [519]*

C: *Bisognava vedere le sue anche! Un vero scandalo a retroscarica... Tutta pieghettata la gonna... Per tenere bene la nota. La fisarmonica del fendimento. [8]*

G: *Bisognava vedere le sue anche. Un vero scandalo come culatta... Tutta a pieghe la sua sottana... Per tenere ben su la nota. La fisarmonica dello spacco. [12]*

F: *Bisognava vedere le anche! Un vero scandalo scoppiettante sul retro... Tutta plissettata la gonna... Perché tenga bene la nota. La fisarmonica della fessura.*

Abbiamo qui un vivo esempio di frase sintatticamente franta, composta di cinque membri di diversa estensione, ciascuno con propria autonomia fonosintattica, in cui si alternano clausole sospensive (tre punti) e clausole assertive (punto fermo e punto esclamativo). Da notare, nell’ultimo membro, l’allitterazione della dentale sonora \d\.

Nella versione C2, Caproni adotta un termine più ambiguo per “fendu”: “spacco”⁴²⁴, che così lascia sospesa l’attribuzione dei due referenti, tra loro metonimicamente legati (gonna/sexo femminile). Anche noi abbiamo ritenuto opportuno conservare l’ambiguità dell’antigrafo. “Pétard” è termine argotico per “posteriore”, ma è ugualmente impiegato nel registro colloquiale per “tapage”, “scandale”⁴²⁵. Il termine “culatta” scelto da Guglielmi abbraccia essenzialmente, secondo quanto riportato da Ferrero, due definizioni: 1) “tasca posteriore dei pantaloni”, 2) “ragazza”, spregiativo in uso presso la malavita romana di fine secolo⁴²⁶. Egli ottiene, così, un effetto analogo a quello voluto da Céline. La nostra resa perifrastica: “scandale sur pétard” è intesa a conservare, in un’unica espressione, l’ambiguità semantica del sostantivo “pétard”.

424 Cfr. f.9.

425 <http://www.cnrtl.fr/definition/pétard>. Pagina consultata il 10/12/2014.

426 Cfr. E. Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani – dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano, 1991, p.114.

10) *“Tu les crois malades?... ça gémit... ça rote.... ça titube... ça pustule... Tu veux vider ta salle d’attente? Instantanément? même de ceux qui s’en étranglent à se ramoner les glaviots? [521]*

C: “Li credi malati?... Uno geme... un altro rutta... quello barcolla.. questo è un luogo pieno di pustole... Vuoi vuotar la sala d’aspetto? Istantaneamente? ... anche di quelli che s’accaniscono ad espettorare fino a farsi schiattare il petto? [10]

G: Tu li credi malati?... Chi geme... chi rutta... chi barcolla... chi ci ha le pustole... Vuoi vuotare la tua sala d’aspetto? All’istante? Anche di quelli che si strangozzano a spazzarsi via gli scatarri? [14]

F: Li credi malati?... Chi geme... chi rutta... chi barcolla... chi ha le pustole... Vuoi vuotare la sala d’aspetto? All’istante? Anche di quelli che si strangolano a raschiarsi via i catarri?

Anche in questo caso abbiamo una sequenza paratattica di unità fonoprosodiche autonome tra loro, con alternanza ritmica tra clausole sospensive e clausole interrogative. Si osserverà, inoltre, che la sequenza sinonimica (che, sul piano retorico, è identificabile come “correzione” o epanortosi), a costruzione simmetrica e anaforica, costituisce una nota figura metrica roccaforte della classicità: l’alessandrino quadripartito, che viene, così, parodizzato.

Il verbo “ramoner” ha una particolare pregnanza metaforica. Prima di passare a designare, più generalmente, l’azione di “pulire il condotto di una cosa qualunque”, il verbo francese significava, secondo il TLFi, “débarrasser de la suie qui y est déposée, l’intérieur d’un conduit de cheminée, d’un appareil, d’un tuyau, par raclage ou par un autre moyen”⁴²⁷. Attraverso un tale comparante, il corpo umano viene reificato e svilito.

Nella prima versione Caproni innalza, dell’ultimo enunciato, il registro a fini parodici. Egli ottiene così un gioco paragrammatico per derivazione interna: *espettorare/petto*. Nella successiva stesura notiamo una maggiore fedeltà semantica oltre a una maggiore fedeltà di registro (“anche di quelli che si strozzano cercando di spazzarsi la gola dei loro scaracchi?”⁴²⁸). Quest’ultima resa è efficace sul piano fonostilistico, sfruttando la valenza intensiva del nesso sibilante+consonante. Tale resa si riscontra d’altronde, e ancor più marcatamente, in Guglielmi (*strangozzano, spazzarsi, scatarri*), che ricorre ad un verbo intensivo (*strangolare+ingozzare*) costruito per crasi e che si suppone essere un neologismo in quanto non trova riscontro nei dizionari da noi consultati.

427 Cfr <http://www.cnrtl.fr/definition/ramoner>. Pagina consultata il 10/12/2014.

428 Cfr. f.10.

Da notare, inoltre, la differente restituzione del dimostrativo anaforico “ça”. Guglielmi traduce in modo nettamente più coerente rispetto a Caproni, il quale tende a normalizzare attraverso varianti espressive e parafrastiche (“uno... un altro... quello... questo è un luogo...”). Egli risponde così alla stilistica normativa dell’italiano che, per ragioni di *varietas*, raccomanda di evitare la ripetizione. Guglielmi restituisce più fedelmente la costruzione sintattica del francese; aggiunge, come marca di oralità, la forma pleonastica del pronome avverbiale “ci” (“ci ha le pustole”). In tutte le soluzioni scelte, notiamo come il gioco paronomastico tra “attente”, “instantanément”, e “s’en étranglent” non sia stato restituito.

11) Vous avez des palpitations? vous l’Haricot Vert? qu’il demandait à la mi-teuse [521]

C: “Soffre di palpitazioni, lei, Spilunga?” chiedeva alla barbona. [11]

G: - Soffre di palpitazioni? lei la mia Gambastorta? che domandava alla stracciona [15]

F: Ha le palpitazioni, la mia Nullità? Domandava lui alla poveraccia.

Lessia tripartita, costituita da due cadenze sospensive, contrassegnate dalla figura interrogativa, e una cadenza assertiva finale. Sul piano prosodico, osserviamo un controtempo ritmico (l’equivalente della sincope musicale) costituito da una figura 8-5-8 (un quinario tra due ottosillabi).

Notiamo inoltre, sul piano soprasegmentale, che Céline sopprime ogni barriera tra discorso diretto e indiretto, così come tra le diverse diatesi, a rendere una sorta di eterofonia, o cacofonia.

Per venire all’aspetto lessicale, il termine “haricot”, qui presentato parodicamente con la maiuscola allegorizzante a valenza antonomastica, ricopre molteplici significati. Oltre a quello referenziale di leguminosa, in *argot* e nel linguaggio popolare è usato, in ragione della sua forma fallica, come sinonimo di “dito” (di mano o piede) o di “clitoride”. Ancora, nel contesto dell’espressione “Travailler pour des haricots” assume il significato di “lavorare per non ottenere niente”⁴²⁹. Per venire alle soluzioni traduttive, osserviamo che Caproni e Guglielmi ristabiliscono la normatività dialogica attraverso il recupero, rispettivamente, delle virgolette (lezione massimalista) e del trattino (lezione di compromesso). Inoltre, il dichiarativo espletivo ridondante “que” con valore intensivo, proprio del discorso orale, è stato omesso da Caproni, che normalizza la sintassi, mentre Guglielmi propone un calco espressivo dello stesso pronome che l’italiano mal sopporta. Riteniamo opportuno tradurre questo ricorso sistematico all’incisività della sintassi parlata attraverso un pronome pleonastico posposto. Altra marca

429 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/haricot>. Pagina consultata il 10/12/2014.

intensiva di oralità è l'iterazione dell'allocutivo "vous". I due traduttori optano per il corrispettivo "lei", mentre noi proponiamo un possessivo con valore affettivo, derivante dal dativo etico latino ("mihi"), molto ricorrente nella lingua italiana orale.

Venendo al piano lessicale, la soluzione adottata da Caproni per "Haricot Vert" è, a nostro vedere, molto efficace ("Spilunga" infatti suona come una variante scherzosa di "Spilungona"). Guglielmi ha interpretato il nomignolo francese con una resa connotativa, ma senza legame analogico apparente con la figura originale.

Dato il contesto dell'enunciato francese, la nostra proposta, letterale, ci sembra ben rispondere alla referenzialità diretta dell'espressione celiniana. Proponiamo inoltre di evocare la condizione miserevole della donna in questione con un nomignolo che esprimesse altrettanto annientamento.

12) *Depuis quinze ans, dans la Zone, qu'ils me regardent et qu'ils me voient me défendre, les plus résidus tartignolles, ils ont pris toutes les libertés, ils ont pour moi tous les mépris. Encore heureux de ne pas être viré. [516]*

C: *In quindici anni che, nella Zone, mi tengon gli occhi addosso e vedon com'io mi difendo, gli stronzi più stronzi si son prese tutte le libertà, han per me ogni sorta di disprezzo. E ancor fortunato se non m'han sbattuto fuori. [6]*

G: *Da quindici anni, nella Zone, che mi guardano dietro e vedono che mi difendo, le più spazzature lecciose, loro si sono prese tutte le libertà, hanno per me ogni sorta di disprezzo. Ancora fortunato se non mi hanno sbattuto fuori. [8]*

F: *Da quindici anni, nella Periferia, mi osservano e vedono che mi difendo, i più infimi stupidotti, si sono presi tutte le libertà, e per me hanno ogni tipo di disprezzo. Ancora fortunato di non essere buttato fuori.*

Si nota in primo luogo che il segno interpuntivo della virgola funziona, in una sequenza asindetica, come marca cadenzale.

Sul piano fonoprosodico, Caproni restituisce la marca popolare pleonastica rappresentata dal "que" espletivo con una proposta apparentemente non del tutto coerente; egli, infatti, restituisce il pronome in questione ricorrendo ancora una volta, all'interno di un enunciato ricondotto alla sintassi normativa, alla risorsa ritmica delle forme apocopate, che producono un'accelerazione del dettato (procedimento che verrà leggermente corretto nella seconda versione⁴³⁰). Non del tutto immotivato, tuttavia, è intendere il pronome espletivo, con la sua propulsività data dall'attacco velare ed esplosivo, come una strategia di 'rilancio' ritmico della frase.

430 Cfr. f.6.

Impossibile, sul piano fonolessicale, restituire il gioco annominativo prodotto dalla consonante affricata alveolare sonora /z/ (“quinze-Zone”). Sia Caproni che Guglielmi hanno lasciato invariato il termine “Zone”. Abbiamo ritenuto giusto tradurlo – seppur con il rischio di una resa esplicativa – mantenendo la connotazione di vaghezza e contemporaneamente di confinamento data da una realtà urbana marginale non ben delimitata né spazialmente né denotativamente (“Zona” o “periferia” evocano infatti sia l’area rappresentata dal complesso dei quartieri urbani più lontani dal centro che lo squallore e la desolazione che spesso affligge questo settore di tessuto urbano).

Il sintagma nominale “les plus résidus tartignolles”, che è un’iperbole, è interessante dal punto di vista fonosintattico in quanto l’anteposizione di questo aggettivo, che mette in rilievo, in una cadenza maggiore, il pittoresco sostantivo, è stato reso da Caproni e da Guglielmi in modo analogo. Entrambi hanno scelto di normalizzare la sintassi neutralizzando la marca connotativa dell’inversione sostantivo-aggettivo; entrambi hanno compensato la perdita di tale informazione con un’iperbole a nostro avviso non del tutto motivata. Infatti, il suffisso *-olle* è una marca vezzeggiativa e non spregiativa (“tartignolles” è un derivato di “tarte”: aggettivo argotico-popolare per “laid, minable, ridicule”⁴³¹).

13) Mme Vitruve et sa nièce elles sont de la fesse toutes les deux [517]

C: *La signora Vitruve e la nipote son tutt’e due robetta [7]*

C2: *La signora Vitruve e la nipote sono fiche e stop. [aggiunto sopra a matita: fregne][7]*

G: *La Signora Vitruve e sua nipote sono in figa tutte e due [10]*

F: *La Signora Vitruve e sua nipote sono fiche tutte e due.*

Frase disgiunta, ma non dislocata, con pronome anaforico (“elles”).

Caproni e Guglielmi hanno interpretato liberamente la locuzione idiomatica “être de la fesse” (letteralmente: far parte di una categoria di donne sessualmente interessanti. Si noti che, nei dizionari di *argot*, l’espressione: “Y a de la fesse” è dato come l’equivalente di: “Il y a des femmes”⁴³², inteso come potenziali partner sessuali).

La connotazione peggiorativa proposta dalla prima versione di Caproni è un controsenso. Vediamo che nella revisione al testo Caproni si corregge, aggiungendo comunque una lezione non richiesta dal testo originario.

Guglielmi interpreta la lezione dell’antigrafo scegliendo l’espressione dialettale “essere in figa”, che è una variante di “essere in tiro”, “essere ben messe”.

431 E. CHautard, *La vie étrange de l’argot*, Partis, Bartillat, 2013, (1ed. Denoel et Steele 1931), p.333.

432 Ivi, p. 90.

14) Comme “paumé”, à leur idée, je tenais le maximum! Branleur, timide, intellectuel et tout. Mais à présent, à la surprise, elles avaient les foies que je me tire. Si j’avais pris de l’air, je me demande ce qu’elles auraient boutique? [519]

C: Come “fessacchiotto”, secondo loro, detenevo il primato! Segaiolo, timido, intellettuale, e chi più ne ha più ne metta. Ma adesso, di sorpresa, gli era presa la fifa ch’io tagliassi la corda. Se avessi preso il volo, mi domando come se la sarebbero cavata. [9]

G: Come “sfessato” a loro giudizio, io tenevo il massimo! Masturbatore, timido, intellettuale e tutto. Ma adesso di colpo ci avevano la tremarella che io alzassi le vele. Se avessi preso il vento, mi chiedo quel che avrebbero sbottegato. [12]

F: Come “sbandato”, secondo loro, io ero il massimo! Segaiolo, timido, intellettuale e tutto quanto. Ma adesso di colpo, avevano strizza che me la dessi a gambe levate. Se avessi preso il volo, mi chiedo cosa avrebbero combinato?

L’enunciato, paratattico e a struttura asindetica, è sintatticamente lineare. Da notare, ancora una volta, la confusione ricercata sul piano della diatesi, dacché si sovrappongono, in un solo enunciato, il discorso diretto e indiretto. Sia Caproni che Guglielmi normalizzano il regime misto, optando per la sola forma indiretta. Il problema traduttivo si concentra qui principalmente sul piano lessicale. Caproni, adottando un vezzeggiativo, smorza la pregnanza semantica di “paumé” (nell’uso sostantivato, la definizione francese è quella di “personne dans un état de misère et de détresse autant matérielles que morales”) oltre che spezzare il ritmo frastico dell’antigrafo. La tendenza è senz’altro parafrastica (si veda, in particolare, la clausola conclusiva e ricapitolativa: “et tout”, resa con la perifrasi: “e chi più ne ha più ne metta”). Guglielmi ricorre a un meridionalismo per rendere lo stesso termine. Di fatto entrambi i traduttori hanno interpretato in modo inadeguato il significato originario di “paumé” poiché, nel caso di Guglielmi, “sfessato” è sinonimo di “spossato”, “sfinito” ma, secondo quanto riportato da Treccani, può anche essere impiegato come epiteto ingiurioso (“incapace”, “imbecille”). “Boutiquer” (“faire, fabriquer, préparer en cachette et souvent à contrecœur”⁴³³) ha il significato di “armeggiare”, “combinare”. Caproni propone una parafrasi attenuante; Guglielmi, invece, un termine neologico, calcato sul denominale “boutique”. In tutti e tre i casi, osserviamo comunque una tendenza parafrastica, o, comunque, una tendenza all’aumento della massa fonica, che allenta il dettato ritmico e lo diluisce.

15) Gustin que je lui ai fait comme ça, tu n’as pas toujours été aussi connard

433 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/boutiquer>. Pagina consultata il 10/12/2014.

qu'aujourd'hui, abruti par les circonstances, le métier, la soif, les soumissions les plus funestes...Peux-tu encore, un petit moment, te rétablir en poésie?... faire un petit bond de coeur et de bite au récit d'une épopée, tragique certes, mais noble, étincelante!... Te crois-tu capable? [522]

C: "Gustin", gli feci, "tu mica sei sempre stato così rincoglionito come oggi, abbruttito dalle circostanze, il mestiere, il bere, le sottomissioni più funeste... Te la senti, per un momentino, di tornare alla poesia?... di fare un salterello di cuore e di minchia alla lettura di un'epopea, tragica certo, ma nobile, sfavillante?... Te ne credi capace?... [11]

G: - Gustin che gli faccio, qua non sei sempre stato coglione come oggi, abbruttito dalle circostanze, il mestiere, la sete, le schiavitù più funeste... Te la senti, per un solo momento, di riasestarti in poesia?... di fare un breve scatto di cuore e di cazzo al racconto di un'epopea, tragica certo, ma nobile, sfolgorante!... Ti credi capace?... [16]

F: Gustin gli faccio proprio, non sei sempre stato idiota come ora, abbruttito dalle circostanze, il lavoro, il bere, le dipendenze più funeste...Puoi tu ancora per un istante rimetterti in poesia?...fare un piccolo salto di cuore e di cazzo al racconto di un'epopea tragica certo, ma nobile, sfavillante!...Ne saresti capace?...

Si osserva, ancora, una diatesi mista tra discorso diretto e indiretto di cui si fa garante il “que” inversore di predicato. Sul piano fonoprosodico, la struttura è asindetica, con serrato ritmo cadenzale marcato dalle virgole e da clausole sospensive (aposiopesi), esclamative o interrogative. Analogamente a casi precedenti, Caproni normalizza con soluzione massimalista il registro misto, optando per il discorso diretto, e inserendo, dunque, il virgolettato; innalza inoltre il registro optando per il passato remoto a tradurre il “passé composé” francese. Guglielmi, invece, propone una soluzione di compromesso introdotta dal trattino, e da un “che” espletivo, cui segue un regime discorsivo che potremmo qualificare come “flusso di coscienza”, rappresentato dal discorso indiretto libero. Alla stessa necessità di intensificazione espressiva si deve l'introduzione del deittico spaziale “qua” che, in qualità di commutatore, ha senz'altro una funzione scenica.

Sul piano lessicale, Guglielmi traduce “soif” con il correlativo referenziale e generico: “sete”. Nel registro argotico-familiare, “soif” esprime il desiderio di assumere alcolici (cf. italiano: “bere” che, utilizzato in senso assoluto, significa, per antonomasia, “bere alcol”). La nostra scelta si allinea con quella di Caproni, che adotta un verbo con funzione di sostantivo: “il bere”, magari dagli echi un po' toscaneggianti, ma sicuramente più adeguato della lezione proposta da Guglielmi. Tuttavia, la consueta tendenza caproniana alle forme alterate conferisce al registro un che di paternalistico che si allontana sensibilmente dal tono celi-

niano. Da notare, infine, la resa immotivata di “*récit*” con “lettura”, che sposta il piano orale (epico) su un piano “libresco”.

16) *Je donne pas cher pour mes copies, c’est exact, encore... soixante-cinq centimes la page, mais ça cube quand même à la fin...Surtout avec des gros volumes. [517-518]*

C: *Non offro molto per le mie copie, anche questo è esatto... Sessantacinque centesimi per pagina, ma cuba lo stesso, fatti i conti... Specie coi grossi volumi [7]*

G: *Non do molto per le mie copie, è esatto così...sessantacinque centesimi la pagina, ma ti quadra lo stesso al conto... Specie con dei grossi volumi. [10]*

F: *Non do molto per le mie copie, è esatto così...sessantacinque centesimi a pagina, ma ha un peso comunque alla fine...Specie con i grossi volumi.*

Enunciato paratattico e asindetico, con cadenze sospensive e conclusive.

Il problema più evidente è, qui un calco operato da Caproni dal fr. “*cuber*”, che significa “*représenter une quantité importante*”⁴³⁴ e che Céline impiega in forma intransitiva. Guglielmi ha recuperato la dimensione geometrica evocata dal verbo adattandola al contesto dato dal sintagma nominale precedente; in questo modo, ha di fatto ottenuto una traslazione di significato, che paradossalmente, nel contesto della traduzione italiana, risulta coerente.

17) “...*Un formidable monstre au coeur de la forêt, masse tapie, écrasante, taillée dans la roche...pétrie de sentines, credences bourrelés de frises et de redans... d’autres donjons...[524]*

C: *Un formidabile mostro nel cuore della foresta, una massa rattratta, opprimente, tagliata nella roccia...formata di sentine, di credenze tormentate di fregi e di riseghe...altri mastii... [13]*

G: “...*Un terribile mostro nel cuore della foresta, massa appiattita, opprimente, tagliata nella roccia... impastato di anfratti, credenze tempestate di fregi e spuntoni... d’altri maschi...*” [18]

F: “...*Un terribile mostro nel cuore della foresta, massa appiattita, opprimente, tagliata nella roccia...forgiata da sentine, nicchie costellate di fregi e salienti... di altri torrioni...*

Il passaggio estrapolato è la descrizione del castello del terribile re Krogold, celebre protagonista della leggenda omonima su cui Céline lavorerà per alcuni anni – lasciandola incompiuta per dedicarsi alla stesura di *Mort à crédit* – e di cui inse-

434 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/cuber>. Pagina consultata il 10/12/2014.

risce un brano, con una *mise en abyme*, all'interno del romanzo. Notiamo come anche la piana forma narrativa venga, in questo contesto, dinamizzata, attraverso elementi di rottura, ed un ritmo serrato, marcato dall'asindeto a zeppa, con effetto di ipotiposi. L'allitterazione della consonante costrittiva alveolare vibrante "r", che contribuisce, sul piano fonomimetico, alla dinamizzazione dell'enunciato, è stata globalmente rispettata nelle versioni italiane. Sotto l'aspetto lessicale, notiamo, sia in Caproni che in Guglielmi, il calco per l'antigrafo "crédences", reso appunto con "credenze", mentre l'accezione del termine risulta essere quella di "grande tavolo" o mobile da interni. In questo frangente, ovvero in presenza di una descrizione esterna del castello, ci è sembrato appropriato un corrispettivo più tecnico, utilizzato soprattutto nell'architettura di edifici religiosi, indicante una "nicchia praticata nel muro, a volte chiusa da una porta"⁴³⁵.

18) *A la manière qu'il a Gustin, de retourner les mains quand il pionce c'est facile de lui voir l'avenir. Il y a le poil et tout l'homme dans les poignes... [524-525]*

C: Dato il modo come Gustin tiene voltate le mani quando dorme, è facile leggergli l'avvenire. C'è il "pelo" e tutto l'uomo, sulle mani. [13]

C2: Dato il modo che ha Gustin di tenere voltate le mani quando polleggia, facile leggergli l'avvenire. C'è il pelo e tutto l'uomo, sulle mani... [14]

G: Dal modo come Gustin tiene voltate le mani quando s'allopchia, è facile leggergli l'avvenire. C'è il pelo e tutto l'uomo nelle palme. [18]

F: Dal modo che ha Gustin di rivoltare le mani quando s'abbiocca, è facile leggergli l'avvenire. C'è la forza e tutto l'uomo nelle mani.

Frase disgiunta, con cadenza sospensiva finale.

Caproni normalizza la sintassi, mentre Guglielmi trova una situazione di compromesso, attraverso l'ellissi del verbo reggente.

Sotto l'aspetto lessicale, il sostantivo "pionce" è normalizzato da Caproni con la lezione neutra: "dorme"; autocorrezione presente nella revisione, con la sostituzione del neologismo d'azione: "polleggia". "Poil" è inteso da Céline nel doppio senso di: "pelo", "peluria" e "umore". Evidentemente, Caproni e Guglielmi si sono limitati a considerare la prima accezione. Da notare che il primo addirittura usa le virgolette quasi a voler sottolineare la sua presa di distanza dall'antigrafo. Nella resa italiana assistiamo dunque a una triplice perdita: si neutralizza il gioco fonostilistico del testo originario dato dalle occlusive bilabiali sorde; viene mantenuto solo il senso figurato a discapito di quello letterale (come nella scelta da noi proposta) e si verifica un innalzamento di registro (dal registro

435 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/credences>. Pagina consultata il 12/12/2014.

familiare al registro neutro). “Poignes” è termine metonimico caduto in disuso per “mani”. Si neutralizzano le tre serie annominative presenti nell’antigrafo: “Gustin- mains”, “facile-avenir”, “pionce-poil-poignes”.

19) Je suis pas fadé question longueur d’existence... Je me demande pour quand ça sera ? J’ai un sillon au bas du pouce... ça sera-t-il une artériole qui pétera dans l’encephale? Au détour de la Rolandique? Dans le petit repli de la “troisième”?... On l’a souvent regardé avec Metitpois à la Morgue cet endroit-là...Ça fait minuscule un ictus...Un petit cratère comme une épingle dans le gris des sillons... [525]

C: Non s’è troppo scialato in fatto di lunghezza dell’esistenza... Mi domando per quando sarà. Ho un solco sotto il pollice...Un’arteriuzza che scoppierà nell’encefalo? Alla svolta della Rolandica?...Nella piegolina della “terza”? L’ho guardato spesso con Metitpois, all’Obitorio, quel posticino lì...Provoca un minuscolo ictus...Un craterino piccolo come la capocchia d’uno spillo nel grigio dei solchi... [13]

G: Sono mica ben tagliato in quanto lunghezza di esistenza... Mi chiedo per quando sarà. Ho un solco sotto il pollice...Sarà un’arteriola che scoppierà nell’encefalo? Al giro di Rolando?... Nella piccola ansa della “terza”?... Lo si è guardato spesso con Metitpois all’Obitorio quel punto lì...provoca minuscolo un ictus...Un cratere minimo come uno spillo nel grigio dei solchi...[19]

F: Non sono tagliato in fatto di lunghezza esistenziale...Mi chiedo per quando sarà? Ho un solco sotto al pollice...sarà un’arteriuzza che scoppierà nell’encefalo? Al giro della Rolandica? Nella ripieghina della “terza”?...L’abbiamo guardata spesso con Metitpois all’Obitorio quella zona lì...microscopico ictus... Un cratere piccolissimo come uno spillo nel grigio dei solchi...

Enunciato paratattico, caratterizzato da una sequenza di unità fonosintattiche con clausola sospensiva contrassegnata dai tre punti. Sia Caproni che Guglielmi hanno preferito la forma indiretta alla costruzione mista dell’antigrafo: “Je me demande pour quand ça sera?”.

Notiamo, a livello lessicale, la massiccia occorrenza di termini mutuati dal linguaggio medico, i quali costituiscono, in qualità di comparanti anatomici, una sorta di sottocodice parodico alla problematica esistenziale della “sopravvivenza”. Guglielmi omette il termine “rolandica”, che corrisponde a un’area del cervello . Ulteriore difficoltà è rappresentata dall’anafora del pronome dimostrativo neutro contratto “ça” che, in qualità di marca di oralità, è uno degli stilemi celiniani che dà più filo da torcere ai traduttori. Non avendo tale pronome un equivalente connotativo preciso in italiano, Caproni opta per soluzioni di volta

in volta differenti, ora privilegiando la spersonalizzazione e l'indeterminatezza (col ricorso alla sintassi nominale) ora privilegiando il dinamismo delle serie verbali. In entrambe le versioni, i traduttori rendono in modo non chiaro il predicato nominale retto dal pronome neutro, che altro non è se non la reiterazione del soggetto posposto "ictus".

20) *C'était pas du charre. Il rampait pour ça dans le salon...Il se défonçait la poitrine...Il rugissait dans son tapis...Malgré la morphine. [525]*

C: *Non son balle. Si strascicava per terra nella stanza... Si sfondava il petto... Ruggiva sul tappeto... Nonostante la morfina [14]*

C2: *Mica era una burletta... Si sfondava il petto... Ruggiva sul tappeto... Nonostante la morfina [15]*

G: *Non era uno scherzo. Strisciava apposta nella sala... Si sfondava il petto... Ruggiva sul tappeto... Nonostante la morfina. [19-20]*

F: *Non era un bluff...strisciava apposta nel salone...Si sfondava il petto...Ruggiva sul tappeto...Nonostante la morfina.*

Enunciato paratattico con sequenza di unità fonolessicali autonome disposte secondo una gradazione ascendente, sia sul piano sintattico che semantico, con clausola conclusiva finale "a ghigliottina".

Sotto il profilo lessicale, il sostantivo "charre", qui presente in forma paragoga (con finalità insieme metrica e di connotazione di registro) ricorre in altre parti del romanzo sotto la forma grafica attestata di "char". Esso viene aumentato, nella revisione di Caproni, attraverso una forma alterata vezzeggiativa, probabilmente motivata dall'annominazione così prodottasi con il vicino sostantivo "petto". In questa stessa versione, Caproni omette completamente il secondo sintagma. Nella versione pubblicata, invece, rimane più fedele al testo, anche se tende alla parafrasi e ad interpretare, con effetti di amplificazione, il secondo enunciato. Nessuno dei tre traduttori ha potuto restituire il gioco allitterante prodotto dalla consonante fricativa alveolare sorda /s/ ("ça-salon-défonçait-rugissait-son").

21) *Ils sont toujours très pressés ces genres de malades, ils ont peur que ça revienne plus la bandaison des familles. [526]*

C: *Ha sempre gran fretta, questo genere d'ammalati, temono che non venga più l'intostitura casereccia [15].*

C2: *Ha sempre una fretta puttana questo genere d'ammalati. Temono che non tornin più le belle scopatone domestiche. [15]*

G: *Ci hanno sempre una premura speciale sti tipi di malati, hanno paura che torni più l'alzabandiera delle famiglie. [20]*

F: Sono sempre molto impazienti questo genere di malati, hanno paura che non ritorni più l'erezione familiare.

Enunciato a struttura asindetica, con dislocazione del secondo membro, e ricostruzione per sillessi (*ad sensum*) tipicamente orale. Caproni conserva la concordanza a senso, mentre Guglielmi normalizza, compensando con tratti di oralità (aferesi “sti” per “questi”; aggiunta del pronome pleonastico “ci”).

La soluzione di Caproni della prima versione – ancor più evidente nella seconda – è votata all'abbassamento del registro dell'antigrafo, con punte di espressionismo discutibile, come è il caso dell'iperbole “fretta puttana” per il neutro “très pressés”. L'aggettivo “casereccio” per il sintagma “des familles” ci pare inappropriato. Il Sabatini-Coletti riporta, per questo termine, l'accezione di “grezzo, non raffinato” o “fatto in casa” che, in questo contesto è fuorviante. Da notare inoltre la scelta “paternalistica” di un termine a connotazione religiosa come “ammalati” per il più neutro “malades”.

Nel complesso, la versione Guglielmi tende ad un'attenuazione e innalzamento del registro dell'antigrafo (“alزاباندiera” è termine eufemistico, mutuato dal gergo militare).

22) *Un Sidi monté comme un âne englandait un petit pâtissier, pour le plaisir, tout près de la guérite du gardien. Lui le bourrin qu'avait l'habitude du jeton, il a d'abord tout écouté, les murmures, les plaintes et puis alors les hurlements... Le même se convulsait, ils étaient quatre à le maintenir... N'empêche qu'il s'est jeté quand même dans la turne du dabe, pour qu'on le protège des dégoûtants. L'autre alors a refermé la lourde. “Il s'est fait finir! Mais oui!” qu'était certaine la Vitruve. En commentant ça. “Je l'ai vu moi le cogne par la persienne! Ils prenaient leur pied tous les deux! Le gros et le petit c'est le même os!...” [526]*

C: Proprio accanto alla garitta del vigile, un Marocchino montato come un asino stava inculando un piccolo pasticcere, così per diletto. Lui il somaro che aveva l'abitudine di spiare, prima ha ascoltato tutto, i mugelli, i lamenti, e poi anche gli urli... Il ragazzino aveva le convulsioni, erano in quattro a tenerlo fermo... Ma ciò non toglie che si è gettato nella stanza del padre, perché lo proteggesse da quei disgustosi. L'altro allora ha chiuso la porta. “Si è fatto fare! Ma sì!” era certa la Vitruve. Commentando la cosa.] “S'è lasciato finire! Ma sì!” era certa la Vitruve. Commentando il fatto. [15]

C2: *Un marocchino montato come un asino stava inglandando il garzonetto d'un pasticcere, per proprio sfizio, proprio accanto alla garitta del vigile. Un vizioso, che da buon guardone abitudinario aveva ascoltato tutto, i mugolii, i*

gemiti e alla fine gli strilli...Il marmocchio era in convulsioni, lo tenevano in quattro...Il che non gl'impedì d'infilarci nel casotto del bacàn perché lo proteggesse da quei lerci...La guardia allora chiuse l'uscio. Si è lasciato finire! Ma sì! Era certa la Vitruve commentando il fatto. "L'ho visto io il pizzardone, attraverso le persiane. Godevano insieme come in paradiso. Grande e piccino, tutt'una pasta..." [15-16]

C2bis⁴³⁶: *Un marocchino montato come un asino stava inglandando il garzonetto d'un pasticciere, per proprio sfizio, accanto alla garitta del vigile. Un viziosaccio, che da buon guardone abitudinario aveva ascoltato tutto, i mugolii, i gemiti, e alla fine gli urli...Il marmocchio era in convulsioni, lo tenevano in quattro...Cosa che non gli impedì di buttarsi nel bugigattolo del bacàn perché lo proteggesse dagli schifosi...Il vigile allora chiuse la porta. "Si è lasciato finire! Ma sì!" era certa la Vitruve. Commentando il fatto. "L'ho visto coi miei occhi il pizzardone, attraverso la persiana. Godevano tutti e due come in paradiso. Grande e piccino son tutt'una pasta..."*

G: *Un coloniale rizzato come un asino inglandava un giovane pasticciere, per la gloria, proprio accanto alla baracca del guardiano. Lui il mandrillo che ci aveva l'abitudine della botta, ha cominciato ad ascoltare tutto, le proteste, i pianti, e poi quindi gli urli... Il bambolo si divincolava, erano in quattro a tenerlo stretto... Con tutto questo è riuscito a gettarsi lo stesso nel casotto del patriarca per farsi proteggere dagli schifosi. L'altro allora ha sprangato l'uscio. "Si è fatto finire! Ma sì! Che era certa la Vitruve. A commento del fatto. "L'ho visto io la pulla dalla persiana! Ci davano dentro tutti e due! Il grosso e il piccolo, la stessa carnaccia!..." [20]*

F: *Un magrebino dotato come un asino inglandava un giovane pasticciere per diletto, vicinissimo alla garitta del guardiano. Lui lo stallone che aveva l'abitudine del guardone, ha prima ascoltato tutto, i mormorii, i gemiti e poi ancora le urla. Il moccioso si contorceva, erano in quattro a tenerlo...Ciò non toglie che si è gettato comunque nella tana del padrone, per proteggersi dai depravati. L'altro allora ha richiuso la porta. "Si è fatto finire! Ma sì!" era certa la Vitruve. Commentando il fatto. "L'ho visto io lo sbirro dalla persiana! Godevano entrambi! Il grosso e il piccino, stessa pasta!..."*

Questo è l'unico passo di *Mort à crédit* rielaborato più volte da Caproni.

L'enunciato, che alterna discorso diretto e indiretto, è franto ma non dislocato; le virgole, serrate, ne disegnano la cadenza ritmica. Si tratta, sul piano fonoprodico, di un magistrale esempio di ricerca stilistica. Solo nel primo enunciato

436 F. 130 della cartellina "Frammenti traduzione 2. Morte a credito", II.3.7, Carte 120-158: 39c.; si tratta di un'ulteriore versione, probabilmente successiva a C2.

notiamo risposdenze simmetriche tra i membri (l'omoteleuto "Sidi-plaisir"), e numerose annominazioni ("monté", "comme", "âne", "englandait"; "petit", "pâtissier", "pour", "plaisir", "près"; "guérite", "du", "gardien"). Questo investimento fonosimbolico è quasi interamente scomparso nelle rese traduttive, anche a seguito della tendenza all'espansione parafrastica, che diluisce il dettato e ne neutralizza l'impatto ritmico. Rileviamo, in particolare, come le formule perifrastiche di Caproni, nonostante le successive revisioni, vadano in direzione di un sempre maggiore espressionismo.

Sul piano lessicale, osserviamo che "Sidi" è un termine di uso comune tra i parlanti nordafricani che sta a indicare non solo il titolo di cortesia "Signore" ma anche il toponimo generico (anche se di uso meno frequente) di "nordafricano berbero o arabo, commerciante ambulante o soldato indigeno"⁴³⁷. Questa sfumatura connotativa non viene resa in italiano. Il verbo causativo "englander" è un neologismo analogico di Céline, deverbale da "gland" (metonimia per "pénis"), e dunque dal significato sessuale molto esplicito, che abbiamo deciso di rendere con un calco. L'espressione figurata: "Habitude du jeton" deve attribuirsi allo stesso contesto in quanto quest'ultimo sostantivo richiama, per analogia con il gesto che richiede (inserimento in una fessura) l'atto sessuale sopra menzionato. Interessante, nella prima e seconda versione riveduta di Caproni, è la scelta di "bacàn" per "dabe" che viene a sostituire la lezione meno incisiva e neutrale di "padre". Secondo Cortelazzo⁴³⁸, nei dialetti veneti, trentini, ladino centrale friulano lombardo e ticinese indica "proprietario di un podere, contadino benestante"; in genovese "padrone dell'imbarcazione, principale, persona di grande autorità"; in piemontese, "villanzone, maldestro". Come ricorda Ferrero⁴³⁹, nelle campagne del cuneese, "bacàn" ha per estensione anche il significato di "prepotente", "individuo arrogante, scortese". Adottando il lemma "patriarca" Guglielmi innalza invece, benché il contesto ne legittimi un'accezione gergale, il registro dell'antigrafo. Il termine indica infatti, per estensione, "persona anziana e venerabile" (Treccani). Quanto alla lezione di "bambolo" a restituire "môme", essa ci sembra troppo connotante in senso fisico, dacché indica un "bambino grasso e grosso". Meglio rende il sostantivo, a nostro avviso, una soluzione più neutra e pur sempre spregiativa come, ad esempio, "moccioso". In relazione al lemma "cogne" Caproni normalizza con "guardia", "vigile", infine, opta per il più connotante in senso familiare: "pizzardone"; Guglielmi rende invece con "pulla", ossia con una versione dialettale del collettivo "polizia".

23) Celui qui changera le réverbère crochu au coin du numéro 12 il me fera

437 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/sidi>. Pagina consultata il 12/12/2014.

438 M. Cortelazzo, C. Marcato, cit., p. 56.

439 E. Ferrero, *op.cit.*, p. 24.

bien du chagrin. On est temporaire, c'est un fait, mais on a déjà temporé assez pour son grade. [527]

C: Chi cambierà il lampione agganciato all'angolo del numero 12 mi darà un grosso dispiacere. Siam provvisori, questo è vero, ma io ho già provvisorieggiato abbastanza per la mia dignità. [16]

G: Chi osa cambiare il fanale gobbo del numero 12 mi darà proprio un dispiacere. Si è temporanei, è un fatto, ma si è già attempato abbastanza per la propria sopportazione. [21]

F: Colui che cambierà il lampione appeso all'angolo del numero 12 mi farà molto dispiacere. Si è temporanei, è un dato di fatto, ma si è già temporizzato abbastanza per quanto ci tocca.

Il primo enunciato è disgiunto, con pronome anaforico (“il”).

Il *calembour* prodotto dal neologismo celiniano “temporé” ottenuto per derivazione dall’aggettivo “temporaire”, è stato reso con una discreta efficacia da Caproni (attraverso il conio di un participio passato derivato dall’aggettivo “provvisorio”) e meno da Guglielmi, il quale ha trascurato la portata provocatrice del neologismo, adottando una situazione di compromesso; ovvero trascegliendo il verbo oramai raro d’uso aulico, “attempare” con funzione parodica. La locuzione familiare: “En prendre, en avoir pour son grade”, che vale per: “subire un violento rimprovero” è banalizzata sia da Caproni che da Guglielmi, i quali adottano una soluzione esplicativa e vagamente paternalistica.

24) Si les choses nous emportaient en même temps qu’elles, si mal foutues qu’on les trouve, on mourrait de poésie. [527]

C: A lasciarsi trascinar via dalle cose, per male combinate che le troviamo, ci sarebbe da morir di poesia. [16]

G: Se le cose ci portassero via insieme a loro, per mal cacate che le troviamo, si morirebbe di poesia. [21]

F: Se le cose ci portassero via insieme a loro, per quanto malconce ci sembrano, si morirebbe di poesia.

L’enunciato ipotetico, sintatticamente corretto e a cadenza minore, ha struttura ternaria con protasi e apodosi intercalate da una incidentale limitativa. Evidente il *calembour* prodotto dall’ambiguità funzionale (ipotetica, limitativa) della congiunzione “si” posta in anafora, che nessun traduttore riesce a restituire. Guglielmi compensa con il “si” impersonale, soluzione, d’altronde, prevedibile nella resa del pronome neutro “on”.

L’enunciato presenta un evidente scarto interno di registro attraverso la presenza

dell'espressione familiare "mal foutues". Caproni adotta una soluzione più lirica, normalizzando il registro ("mal combinate"). Guglielmi, invece, amplifica lo scarto eccedendo nella compensazione, in quanto il verbo "foutre", per quanto volgare, è desemantizzato in francese.

25) *Dans ses moustaches à la Gauloise il en restait toujours un peu de la bibine et des regrets...[527]*

C: sui suoi mustacchi alla Gallica ce ne restava sempre un gocchetto, di sugo del boccale o di rimpianto. [16]

C2: Sui suoi mustacchi alla Gallica ce ne restava sempre un gocchetto, delle bevute e di rimpianto.[16]

G: Nei suoi mustacchi alla gallica ne restava sempre un goccio della sbroschia e dei rimpianti... [22]

F: Tra i baffi alla Gallica ne restava sempre un po' della sbobba e dei rimpianti...

Proposizione dislocata, con anteposizione del complemento circostanziale e pronome avverbiale anaforico ("en") e clausola sospensiva. I due traduttori hanno restituito il "pronom de rappel" con il corrispettivo italiano "ne". Quanto al partitivo pleonastico ("de la"; "des"), Caproni rettifica nella seconda versione, ma solo limitatamente al primo membro. Guglielmi lo restituisce invece totalmente. Con riguardo alla clausola, Caproni normalizza in entrambe le versioni con una soluzione conclusiva, sostituendo i tre punti con il punto finale; Guglielmi, invece, la conserva. Venendo al piano lessicale, il termine "bibine", che presenta un raddoppiamento dell'occlusiva labiale di matrice onomatopeica, indica genericamente una bevanda di cattiva qualità o che non è fresca. Caproni ha parafrasato il lemma, con intento esplicativo, nella prima versione ottenendone un effetto di rincaro. Nella seconda versione, lo stesso traduttore rettifica ma banalizza. La versione di Guglielmi appare più fedele alla lezione originaria.

26) *Aux vénériens, notre pratique ça consistait en bâtons, qu'on traçait sur un grand papier au fur et à mesure... Ça suffisait. Un bâton rouge: Novars⁴⁴⁰... Vert: Mercure!... contente... Y avait plus qu'à piquer la sauce dans les fesses, dans les plis du bras... Ça lardait le pilon comme du beurre... Vert!... Bras!... Jaune!... Fesse!... Rouge...double-fesse!... Taille foiron! Refesses encore. Bismuth! Salope! Bleu! Veine qui pisse! Pourri!... Reculotte!... Tampon!... Une cadence sans défaillance. Des bordées et puis encore d'autres... Des filaments*

440 Probabile riferimento al Novar, medicinale in uso nelle cliniche dermatologiche per la cura delle malattie veneree. Cfr. Gérard Tilles, *Dermatologie des XIXe et XXe siècles, Mutations et controverses*, Paris, Springer-Verlag France, 2011.

qui n'en finissent... Mandrins moulus! Polanars! Bites en goutte! Suintent! Purulent! Gros linge empesé, dur carton! Gono! marche en travers! [...] Froids les paumés qui se méfient! Et puis se confient mille recettes d'enculés pour trancher encore bien mieux! Davantage!... Que Julienne n'y voye que du bleu... Ne pas revenir... Mentir à nous!... Hurlant de joie... Urètre pleine, aiguilles! Guizot tout fendu! Bite en bouche! En avant la fente! [527-8]

C: Alla dermo, il nostro procedimento consisteva in fregghi, che tracciavamo via via su un gran papiero... Ciò bastava. Un frego rosso: Novarseno... Verde: Mercurio!... Forza e coraggio! La routine comportava il resto... di buon grado... Non restava che schiaffar la salsapariglia fra le natiche, nelle pieghe del braccio... Il che lardellava il barbone come burro... Verde!... Braccio!... Giallo!... Chiappe!... Rosso... doppiechiappe!... Fila, cagùn! Richiappe ancora! Bismuto! Troiaio! Blu! Vena che butta! Marciume! Ribrache!... Tampono!... Una cadenza senza pause. Bordate e bordate ancora... Filamenta a non finire... Bischeri sfasciati! Polanarsolo! Che colino! Che marciscano! Grosso panno intostito, cartone rigido! Gonorrea! marcia obliqua! [...] Freddi i marpioni che non si fidano! Eppoi si confidano mille ricette da frogi per spassarsela ancor meglio! Di più!... Sì che Julienne non ci capisca più un'acca... Non ritornare! Mentire a noi!... [Urlando di gioia... Uretra piena, aghi! Tutto sfondato! Cazzo in bocca! La fessura in avanti!]⁴⁴¹ [16]

*C2: Alla dermo, il nostro procedimento consisteva in fregghi, che tracciavamo via via su un gran papiero...Ciò bastava. Un frego rosso: Novarseno...Verde: Mercurio...Forza e coraggio! La routine⁴⁴² comportava il resto...di buon grado..Non restava che spalmar la salsapariglia fra le natiche, nella piega del braccio...Il che lardellava il barbone come burro...Verde!...Braccio!...Giallo!...Chiappe!...Rosso! Doppiechiappe!...Taglia culo rotto! Richiappe ancora! Bismuto! Porcone! Blu! Vena che piscia! Marciume!...Ribrache!...Tampono!...Una cadenza senza cedimenti. Bordate e bordate ancora...Filamenta a non finire...Mandrini maciullati!Polanarsolo! Cazzi in gocce! Che còlino! Che marciscano! Rozzo panno intostito, cartone rigido! Gonorrea! marcia obliqua! [...] **Freddini i vincenzi** che non si fidano!...Eppoi si confidano mille ricette da froci per godere ancor meglio fra loro! Di più!... Sì che Julienne⁴⁴³ non capisca più un'acca... Non tornare! Mentire, a noi... Urlanti di gioia...Uretra pieno, aghi! Manico tutto crepato! Cazzo in bocca! Avanti la sorca!... [16-17]*

441 Riporto la frase tra parentesi così come si trova stampata nell'edizione da noi consultata: essa infatti è una delle tante parti censurate della prima versione dell'antigrafo francese uscita nel 1936 (in Italia, tale versione "tagliata" sempre tradotta da Caproni uscì per Garzanti nel 1964) e ripristinate nell'edizione del 1981 e segg.

442 Sottolineato nel dattiloscritto.

443 Postilla di Caproni a fondo pagina del foglio autografo: "Julienne, o Julie, è il nome col quale si designa genericamente la prostituta".

G: *Ai venerei, la nostra usanza qui consisteva nelle aste che tracciavamo sopra un gran foglio via via... E bastava. Un'asta rosso: Novarseno... Verde: Mercurio!... E via di lungo. La pratica si portava dietro il resto... più che soddisfacente... C'era solo da iniettare il liquido nelle chiappe, nelle pieghe del braccio. Si rimpinzava così il disgraziato come burro... Verde!... Braccio!... Giallo!... Chiappe!... Rosso... doppie chiappe!... Taglia cagone! Richiappe ancora. Bismuto! Sudiciona! Blu! Vena che butta! Marcio!... Su le braghe!... Tampona!... Una cadenza senza caduta. Una bordata e poi via l'altra... Filamenta a non finire... Uccelli maciullati! Polanarsolo! Cazzi in gocce! Sgocciolano! Purulento! [...] Frigidi i malacarne che non si fidano! E poi si confidano mille ricette da rotti in culo per scopare ancora meglio! Di più! ...Che Julienne non veda che azzurro... Non venire!...Mentire a noi!...Urlando di piacere... uretra piena, aghi! Pennello tutto screpolato! Cazzo in bocca! Avanti la fessura [precedente scrittura: lesione]! [22]*

F: *Alla veneree la nostra pratica consisteva in bastoncini che si segnavano via via su un pezzone di carta...Bastava. Bastoncino rosso: Novar... Verde: Mercurio!... contenta... mancava solo sparar salsa nelle mele, nelle rinseghe del braccio...Ungeva il pezzente come burro... Verde!... Braccio!... Giallo!... Chiappa!... Rosso...doppia-chiappa!... Taglia merdone! Richiappe di nuovo. Bismuth! Puttana! Azzurro! Vena che piscia! Marcio!... Richiappa!... Tampona!... Una cadenza senza cedimenti. Bordate e poi ancora altre... Filamenti a non finire... Verghe triturate! Parsemoli! Cazzi gocciolanti! Sudano! Purulano! Grosso panno inamidato, duro come il cartone! Gono! passi di traverso! Freddi gli sbandati che diffidano! E poi si confidano mille ricette da froci per scopare ancora meglio! Di più!... Che Julienne non ci si raccapezzi... Non tornare... Mentire a noi!... Urlando di gioia... Uretra piena, aghi! Verga tagliata! Mazza in bocca! Avanti la fessura!*

Si tratta, come in una metalessi l'autore la definisce, di una "cadence sans défaillance", costituita da una sequenza enumerativa di unità fonolessicali, per lo più bi- e quadrisillabiche, intercalate da clausole sospensive. La cadenza ritmica serrata restituisce il grottesco *tac au tac* tra i malati, secondo il principio dell'associazione d'idee. Notiamo la marcata gestualità e teatralità del passo, in cui i diversi elementi sono disposti in gradazione ascendente, ad indicare, come in un rito orgiastico o espiatorio, una crescita progressiva di intensità fino al parossismo. Da notare anche la sovrapposizione di tre piani: la parola liberatoria, l'eccitazione sessuale e la malattia, evocate rispettivamente attraverso i loro effetti: la logorrea, l'ejaculazione, la gonorrea.

Notiamo, nelle rispettive rese dei due traduttori, l'estrema libertà ri-creativa del

tableau in questione, con diverse alterazioni dell'ordine sequenziale, omissioni o aggiunzioni (Caproni, ad esempio, ha reiterato una forma esortativa non richiesta dall'antigrafo: "Che colino!" "Che marciscano!"). Sul piano lessicale, rileviamo il toscanismo "bischeri" utilizzato da Caproni per il corrispettivo "mandrins", indicante il membro maschile, mentre Guglielmi adotta due soluzioni non marcatamente connotanti ("uccelli", "pennello"). Non si comprende perché Guglielmi non abbia uniformato i due verbi del presente indicativo alla terza persona plurale ("suintent", "purulent") considerato il contesto dell'enunciato: probabilmente si tratta di una semplice svista.

Nella seconda stesura, Caproni non solo adotta il diminutivo "freddini", ma include un termine di cui non troviamo attestazione nei vocabolari dei dialetti italiani ("vincenzi").

Un'ultima notazione merita la formula ottativa: "Que Julienne n'y voie que du bleu!". La locuzione si richiama alla tradizione dei "contes bleus" (la cui fama era quella di far perdere ai lettori il senso della realtà proiettandoli in un mondo di sogno) e significa appunto, con valore ironico: "non raccapezzarsi". Caproni interpreta correttamente, allorché Guglielmi restituisce l'espressione letterale; il calco produce un controsenso.

27) "Dis donc Ferdinand, tout à l'heure... pendant que je somnolais, essaye de pas me contredire...tu m'as fait les lignes de la main...Qu'est-ce que tu as donc vu?" Je savais bien ce qui l'inquiétait, c'était son foie, depuis longtemps le rebord sensible et puis des cauchemars infects...Il se constituait sa cirrhose... [528]

C: "Di un po' Ferdinand, poco fa, mentre sonnacchiavo, cerca di non fare il pesce in barile...m'hai letto la mano, vero?...Beh, che ci hai trovato?" Sapevo cosa lo preoccupava, era il fegato, aveva l'orlo sensibile, da un po' di tempo, e poi dei fetenti incubi...Stava costituendosi la sua cirrosi...[17-18]

G: Di su Ferdinand, poco fa...mentre che sonnacchiavo, cerca di non negare, mi hai fatto le linee della mano...beh, che ci hai trovato? Sapevo bene cosa lo preoccupava, era il fegato, da parecchio la punta sensibile e poi certi incubi schifosi...Si metteva insieme la sua cirrosi... [23]

F: Di un po' Ferdinand, prima... mentre sonnacchiavo, cerca di non contraddirmi...mi hai fatto le linee della mano, vero?...Che ci hai visto?" Sapevo bene cosa lo preoccupava, era il fegato, da tempo il risvolto sensibile, e poi certi incubi mefitici...stava costituendosi la sua cirrosi...

Anche in questo caso siamo di fronte ad un discorso misto diretto-indiretto. Caproni rispetta la forma mista, mentre Guglielmi opta per il discorso indiretto

libero, in cui si confondono il soggetto emittente e il destinatario. Sul piano lessicale, il verbo “contredire”, con funzione meramente denotativa, viene reso in modo parafrastico da Caproni, con ingiustificato effetto di rincaro; tanto più che tale interpretazione è un *faux-sens*, ossia una deviazione semantica rispetto all’antigrafo (“fare il pesce in barile” significa “tentennare”). Guglielmi adotta una soluzione esplicativa, rendendo “contredire”, con “non negare”.

28) *Ils en ont eu marre de sa gueule et de ses façons... Ils pouvaient plus le renifler. [528]*

C: *Si stufarono della sua faccia e dei suoi modi... Non lo potevan più soffrire [17]*

G: *Si erano stufati della sua ghigna e dei suoi modi...Potevano più manco nasarlo. [23]*

F: *Si sono scocciati della sua faccia e dei suoi modi...Non lo potevano più reggere.*

Enunciato bimembre simmetrico (8+8). Caproni innalza il registro familiare traducendo la locuzione “en avoir marre” con un verbo altrettanto familiare ma al passato remoto (“si stufarono”), tempo verbale tipico della narrazione al quale la nuova tradizione del romanzo francese polemicamente rinuncia. Compensa poi la marca orale dell’ellissi della seminegazione atona (“ne”) con l’aferesi del verbo servile (“potevan”). Guglielmi, invece, rincarà l’intensità espressiva di “renifler”, qui usato in senso figurato, con un’interpretazione letterale. La sua scelta cade immotivatamente sul denominale raro e di uso prevalentemente regionale: “nasare” (cfr. “annasare”, “annusare”).

On s’est bien regalés de sa fiole; on l’accusait à peu près de tout [...] de puer de la gueule en excès... d’avoir des chaussures à boutons...[528-529]

C: *Ci si divertì un sacco alle sue spalle; gli si mossero, pressappoco tutte le accuse possibili e immaginabili, [...] D’aver il fiato così puzzolente da far venire i riccioli... Di portare scarpe a bottoncini...[17]*

G: *Si sono proprio sollazzati alla sua bella faccia; l’accusavano pressappoco di tutto [...] Di puzzare troppo dalla strozza...Di portare scarpe con i bottoni. [23-24]*

F: *L’hanno preso ben bene in giro; l’hanno accusato quasi di tutto [...] che gli puzzava troppo il fiato...che aveva le scarpe coi bottoni...*

Enunciato quadripartito e pressoché isometrico (9+9+8+8), con sequenza di clausole sospensive. Sia Caproni che Guglielmi normalizzano con la clausola

conclusiva finale (punto fermo). Caproni presenta due immotivate perifrasi, che allentano la tensione ritmica del testo francese, mentre Guglielmi, per la resa di “gueule”, propone un dialettalismo settentrionale: “strozza”.

29) Toute la crasse, l'envie, la rogne d'un canton s'était exercée sur sa pomme. La hargne fielleuse des plunitifs de sa propre turne il l'avait sentie passer. L'aigreur au reveil des 14000 alcooliques de l'arrondissement, les pituites, les rétentions extenuantes des 6422 blennorrhées qu'il n'arrivait pas à tarir, les sursauts d'ovaire des 4376 ménopauses, l'angoisse questionneuse de 2266 hypertendus, le mépris inconciliable de 722 biliaires à migraine, l'obsession soupçonneuse des 47 porteurs de taenias, plus les 352 mères des enfants aux ascarides, la horde trouble, la grande tourbe masochistes de toutes lubies. Eczémateux, albumineux, sucrés, fétides, trembloteurs, vagineuses, inutiles, les “trop”, les “pas assez”, les constipés, les enfoirés du repentir, tout le bourbier, le monde en transferts d'assassins, était venu refluer sur sa bouille, cascader devant ses binocles depuis trente ans, soir et matin.

A la Jonction, il logeait à même la mouscaille, juste au dessous des Rayons X. [529]

C: Tutto il lerciume, il malanimo, il livore d'un intero mandamento s'era esercitato sulla sua cucurbita. L'astio bilioso dei burocrati, nel suo stesso gabbio, se l'era sentito passar sulla ghirba. L'acidità, al risveglio, dei 14.000 alcolizzati del circondario, le pituite, le ritenzioni estenuanti delle 6.422 blenorragie che non riusciva a prosciugare, i sussulti d'ovaia delle 4.376 menopause, l'angoscia piena di domande dei 2.226 ipertesi, il disprezzo inconciliable di 722 atrabiliari con emicrania, l'ossessione sospettosa dei 47 portatori di tenia, più le 352 mamme di bimbi con gli ascaridi, l'orda torbida, la grande turba dei masochisti d'ogni disfunzione. Gli eczematosi, gli albuminosi, i diabetici, i fetidi, i parletici, le vaginose, gli inutili, i “troppo”, i “non abbastanza”, gli stitici, i cacheroni del pentimento, tutto il lerciume, tutto il mondo in trasferta degli assassini era venuto a rifluire sotto il suo faccione, a cascare davanti ai suoi occhiali da trent'anni, mattina e sera.

Alla Jonction alloggiava proprio in piena belletta, giusto sopra i Raggi X. [17-18]

G: Tutta la sporcizia, l'invidia, la rabbia di un quartiere si era esercitata sulla sua capoccia. La stizza biliosa degli imbrattacarte dello stesso suo buco se l'era sentita passare addosso. L'acidità al risveglio dei 14.000 alcolisti del quartiere, le pituite, le ritenzioni estenuanti delle 6.422 blenorree che non riusciva a prosciugare, gli sbalzi d'ovaia delle 4.376 menopause, l'angoscia inquisitoria di 2.266 ipertesi, il disprezzo inconciliable di 722 atrabiliari con emicrania,

l'ossessione sospettosa dei 47 portatori di tenia, più le 352 mamme dei bambini coi vermi, l'orda torbida, la gran turba dei maschietti di tutte manie. Eczematosi, albuminosi, diabetici, fetidi, parletici, vaginose, inutili, i "troppo", i "non abbastanza", gli stitici, i rotti in culo del pentimento, tutto il pantano, il mondo in transfert di assassini, era venuto a rifluirgli sul muso, a cascar davanti alle sue lenti da trent'anni a questa parte, mattina e sera.

Alla Jonction, alloggiava tra la merdaglia, giusto sopra i Raggi X. [24]

F: *Tutto il lerciume, l'invidia, la rogna di una zona gli si riversava in faccia. L'astio bilioso degli scribacchini del suo stesso buco l'aveva sentito passare. L'acidità al risveglio dei 14000 alcolisti del circondario, le pituite, le estenuanti ritenzioni di 6422 blennorragici che non riusciva ad arginarsi, i sussulti d'ovaia delle 4376 menopause, l'angoscia questuante di 2266 ipertesi, il disprezzo inconciliabile di 722 biliari con emicrania, l'ossessione sospettosa dei 47 malati di tenia, più le 352 madri dei bambini con gli ascaridi, l'orda torbida, la grande turba masochista di tutte le voglie. Eczematosi, albuminosi, zuccherosi, fetidi, tremanti, vaginose, inutili, i "troppo", i "non abbastanza", i costipati, i rotti in culo del pentimento, tutto il letamaio, il mondo di assassini in trasferta, era rifluito sulla sua faccia, si era precipitato davanti alle sue lenti da trent'anni, mattina e sera. Alla Jonction, alloggiava accanto alla sozzura, proprio sopra i Raggi X.*

La lunga serie enumerativa procede per accumulazione caotica in asindeto. Le clausole costituite dalle virgole disegnano un ritmo cadenzato, nervoso, serrato. Da notare, nel primo enunciato, la concordanza a senso (al singolare) che contravviene alla legge grammaticale del francese, mettendo così in rilievo il valore singolativo di ogni membro, anziché l'effetto complessivo dell'accumulazione. Da notare inoltre che il primo enunciato ha, come nella tradizione narrativa classica, una funzione prolettica, funzione svolta precipuamente dalla triade sostantivale: "la crasse, l'envie, la rogne". I tre iperonimi anticipano, cumulativamente, la logorrea descrittiva successiva, che si dispiega in una sequela di iponimi, per giungere, in chiusura, ad una ricapitolazione simmetrica alla precedente, con formula iterata e variata ("le monde était venu refluer..."). Nella descrizione il lessico tecnico della medicina si alterna a termini di estrazione argotica o popolare. All'"effetto di realtà" paradossale contribuiscono i dati numerici che, con esagerazione epica, rendono conto di una massa anonima ("la horde trouble") oppressa da affezioni di ogni sorta, e come annientata dall'onnipotenza della malattia e della sofferenza.

Sia Caproni che Guglielmi restituiscono felicemente alcune forme paronomastiche; "horde-trouble-tourbe" è resa, ad esempio, in modo pressoché identico,

con la lezione: “orda-torbida-turba”. Più complessa è la restituzione della variazione sinonimica: “pomme-bouille” per “faccia” che, nel corpo del testo, ha una funzione di richiamo nella *repetitio-variatio* simmetrica di cui si è detto. Questo sema, ricchissimo in francese, ha infatti poche varianti paradigmatiche in italiano.

“Cascader” è termine argotico entrato nell’uso familiare con il significato di: “cadere bruscamente e brutalmente”; “turne” indica un “endroit où l’on se rend pour travailler (bureau, usine, école...) jugé généralement déplaisant”⁴⁴⁴; in *argot*, il lessema assume il significato di “taverne”, “taudis”, “cahute”⁴⁴⁵. È questa connotazione svilente che Guglielmi ha cercato di restituire con “buco”, un equivalente che può apparire generico, ma che restituisce efficacemente in italiano l’angustia e la miseria del luogo in cui il medico protagonista esercita la sua professione. Meno felice la proposta di Caproni, “gabbio”.

Nella versione C2 vengono riportati da Caproni i seguenti aggiustamenti: “passare addosso”, “culi rotti”, “letamaio”, “la sua facciaccia”, “sera e mattina”⁴⁴⁶.

30) *Il se lève. Il enjambe, il écrase des mains, il sort...Dehors, il fait si froid qu’il est saisi* [530]

C: *Si alza, scavalca, schiaccia un fottio di mani, esce...Fuori il freddo è tale da ingronchirlo tutto* [19]

G: *Si alza. Scavalca, schiaccia delle mani, esce... Fuori, fa così freddo che si gela tutto.* [25]

F: *Si alza. Scavalca, schiaccia mani, esce...Fuori fa così freddo che si è bloccato.*

Periodo a cadenza maggiore, per masse foniche crescenti, a coordinamento asindetico. Il presente ha funzione icastica, scenica. La cadenza è marcata dalla prima clausola, cui segue l’anafora serrata del pronome di terza persona singolare. L’andamento ritmico dell’antigrafo scandito dall’anafora va inevitabilmente perso nella resa italiana. Caproni rinuncia all’effetto icastico della chiusa secca iniziale, diluendo, così, il dettato in clausole sospensive, mentre compensa la perdita di informazione con un rincaro semantico e con espansioni parafrastiche che conferiscono al contesto una connotazione comica ingiustificata (“tale da ingronchirlo tutto”). Rinuncia, inoltre, agli effetti paronomastici: “si-saisi”; “sort-dehors”. Compensa, tuttavia, l’effetto paronomastico “enjambe-écrase” con la proposta: “scavalca-schiaccia”, che ritroviamo anche in Guglielmi. Quest’ultimo conserva, con una felice resa, il dettato ritmico originario e non indulge

444 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/cascader>. Pagina consultata il 13/12/2014.

445 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/turne> Pagina consultata il 13/12/2014.

446 Cfr. ff. 18-19.

all'effetto di rincaro, mentre restituisce, anche se debolmente, l'annominazione "si-saisi" con la lezione: "così-sì". Nessuno dei tre traduttori restituisce la *reflexio*: "sort...dehors" che occupa, con effetto speculare, i due versanti, finale, e iniziale, della clausola sospensiva.

31) *Vers cette époque y a eu la crise, j'ai bien failli être dégomme du dispensaire. A cause des ragots encore. C'est par Lucie Keriben qu'était établie modiste, boulevard Moncontour, que j'ai été averti. Elle voyait des quantités de gens. On ragotait beaucoup chez elle. Elle m'a rapporté des cancans bien moches. [530]*

C: Circa a quel tempo lì avvenne la crisi, per un pelo non fui sbattuto fuori dell'ambulatorio. Sempre per via delle chiacchiere. Fui messo in guardia da Lucie Keriben, che aveva aperto un negozio di modista al Boulevard Moncontour. Vedeva un forbicio di gente. Si spettegolava molto, da lei. Mi riferì certi cancan veramente schifosi [19]

C2: Circa allora vi fu la crisi, per un pelo non venni sbolognato fuori dal dispensario. Sempre per colpa dei pettegolezzi. Fui messo in guardia da Lucie Keriben, che aveva aperto un negozio di modista al Boulevard Moncontour. Vedeva un forbicio di gente. Si spettegolava molto da lei. Mi riferì certe chiacchiere veramente lerce. [20]

G: Circa a quel tempo c'è stata la crisi, per poco non sono stato spazzato fuori dal dispensario. Sempre per via delle chiacchiere. È da Lucie Keriben che faceva la modista in Boulevard Moncontour, che sono stato avvisato. Lei vedeva un subisso di gente. Si parlava parecchio nella sua bottega. Mi ha riferito di certi cancan proprio loffi. [26]

F: Verso quest'epoca c'è stata la crisi, per poco non sono stato depennato dal dispensario. Sempre a causa delle chiacchiere. È da Lucie Keriben sarta affermata di Boulevard Moncontour, che sono stato avvertito. Vedeva un sacco di gente. Si malignava molto da lei. Mi ha riferito di chiacchiere assolutamente squallide.

Chiara esempio del cosiddetto "style coupé": periodare paratattico, con clausole serrate, sospensive e conclusive. Si noti l'insistenza anaforica del pronome personale ("elle"), a seguito della riduzione dei connettivi logici.

Non è restituito dai traduttori il gioco paronomastico: "dégommé-dispensaire". Si nota la tendenza al rincaro e alla sovrainterpretazione tanto nelle due successive stesure di Caproni ("forbicio di gente" per il neutro "quantité de gens") quanto in quella di Guglielmi ("subisso di gente"). Lo stesso può dirsi per l'aggettivo "moches" (it. "squallide"), tradotto da Caproni improvvidamente con "schifose", e poi sostituito da "lerce". Convincente è invece l'opzione di Gu-

glielmi: “lofffi”.

32) *Je touchais pas encore assez de flouze pour aller faire l'écrivain... Je pouvais en reprendre dans la mistoufle. Je me sentais pas bon [531].*

C: Non mi davano ancora abbastanza grana perché potessi mettermi a far lo scrittore. Avrei potuto trovarmi daccapo nella micragna. Non me la sentivo [19]

G: Pigliavo mica ancora abbastanza valsente per mettermi a fare lo scrittore... Potevo tornarmene nella micragna. Mi sentivo niente sicuro.[26]

F: Non guadagnavo ancora liquido sufficiente per mettermi a fare lo scrittore... Potevo ricadere nella miseria. Non mi sentivo bene.

Periodo trimembre a cadenza minore, con clausola conclusiva “a ghigliottina”. Impossibile anche in questo esempio restituire in italiano la cadenza figurata dall’anafora del pronome di prima persona singolare. Si noti ancora una volta la tendenza parafrastica di Caproni, che allenta e diluisce il ritmo. A compensare l’ellissi della particella atona nella negazione (“ne”), ellissi a cui si conferisce intuitivamente un valore intensivo (in quanto la marca del diniego si rafforza, condensandosi sulla particella tonica “pas”) Guglielmi ricorre, anche in questo caso, al rafforzativo di negazione “mica”, in uso soprattutto nei dialetti dell’Italia settentrionale. Lo stesso procedimento si riscontra nell’ultimo enunciato, dove è presente, con analoga funzione, il rafforzativo “niente” (forma abbreviata di “per niente”).

Riguardo alla resa del termine “flouze”, variante sinonimica argotica per “soldi”, Caproni ricorre al corrispettivo popolare “grana”; meno comune la scelta di Guglielmi, che ricade su “valsente”. Abbiamo proposto il sostantivo “liquido” in modo da evcare, sul piano fonosimbolico, l’idea di scorrevolezza e fluidità data dalla fricativa laterale di “flouze”, anche se così facendo abbiamo innalzato il registro.

33) *Elle voulait pas avouer la carne. [531]*

C: Non voleva sbottonarsi, la zozzona [19]

G: Voleva no confessare la pellaccia. [27]

F: Quella carogna, non voleva mica confessare

Enunciato dislocato, con soggetto posposto e pronome cataforico.

Caproni impiega un termine di registro familiare, “sbottonarsi”, laddove “avouer” è un verbo di registro standard o neutro. Maldestra la soluzione di Guglielmi, che compensa la consueta ellissi della seminegazione atona con un ennesimo stratagemma intensivo, la posposizione della negazione. Egli ottiene così una

struttura che l'italiano non contempla, e che produce un effetto straniante. Per parte nostra, abbiamo corretto la dislocazione ma mantenuto la disgiunzione. Abbiamo inoltre adottato, a rendere la quasi costante omissione in Céline della particella atona nella frase negativa, il rafforzativo di negazione “mica”, sovente utilizzato da Guglielmi.

34) *Je lui carre un tel envoi dans le pot qu'elle en a sauté du trottoir* [531]

C: Le mollo un tal calcio d'avvio nel paniere da farla saltar giù dal marciapiede. [20]

G: Le inquadro un tal calcio d'invio su per la carrozza da farla saltar giù dal marciapiede. [26]

F: Le piazza un tale calcio nel popò da farla saltare giù dal marciapiede.

In questo enunciato consecutivo, la resa di Guglielmi è più parafrastica di quella caproniana. L'effetto di rincaro, anche semantico, è evidente. “Pot” è metonimia per “didietro”. Meno efficace sul piano icastico la resa di Caproni; evidente esagerazione quella di Guglielmi. La nostra lezione, pur esplicativa, conserva la figura fonica dell'antigrafo.

35) *Cette façon de répandre des bobards...* [531]

C: [...] le balle che venivan spantegate a quel modo [20]

G: Questo modo di spiacciare panzane...[27]

F: Questo modo di diffondere balle...

Ancora una volta Caproni propone una versione parafrastica, con effetto di rincaro sintattico e semantico al contempo. Il verbo “répandre”, che ha significato neutro e referenziale, viene sovrainterpretato, e restituito con due termini ad effetto comico per la loro ricchezza fonosemantica, ma non del tutto pertinenti al contesto. Anche il termine “spiattellare”, per quanto efficace, sopravanzerebbe il registro dell'antigrafo.

36) *Son rêve à Mireille c'était une crèche sans totos...*[532]

C: Il sogno di Mireille era un cuccio senza carri armati...[21]

G: Il suo sogno per Mireille era una cuba senza truppa...[28]

F: Il sogno di Mireille era una cuccia senza parassiti...

Frase disgiunta con pronome anaforico (“c'était”). Altro tratto di oralità e affettività è l'intensificazione pleonastica del possesso. Questa formula produce anche un effetto paronomastico sulla figura fonica: /Rɛ/ (“rêve”-”Mireille”- “crèche”)

che non può essere resa in italiano.

Il “giaciglio” di Mireille è svilto attraverso il comparante, la “cuccia” di un cane. La lezione “cuccio”, adottata da Caproni, è forma ligure per “cuccia”. Il termine onomatopeico a raddoppiamento sillabico “totos” indica, nel gergo dei soldati della seconda guerra mondiale, i “carri armati”, ma anche, per analogia azionale, parassiti quali pidocchi e cimici. Caproni si sofferma sul primo significato, producendo, così, un controsenso; Guglielmi propone, a partire dallo stesso termine, una variante generalizzante con lo stesso esito.

**37) *Comme on approchait de la Cascade, j'ai commencé les confidences...*
[532]**

C: *Giunti presso la Cascade cominciai le confidenze...* [21]

G: *Come s'accosta sotto la Cascata, attacco le confidenze...* [28]

F: *Come siamo arrivati alla Cascata, ho iniziato le confidenze...*

Questo enunciato bimembre, pressoché simmetrico nella sua struttura binaria (subordinata circostanziale-principale) sembra voler parodizzare la tradizione narrativa accentuando ironicamente i tratti fonosimbolici. Si noti, infatti, la serie annominativa sulla velare /k/: “comme-cascade-commencé- confidence” che investe l'intera frase. Questa figura è resa molto efficacemente da Guglielmi e, seppur con minore intensità, da Caproni. Quest'ultimo interpreta come un topónimo il sostantivo “cascade” con l'iniziale maiuscola, e sceglie di non tradurlo. La subordinata è resa da Caproni con una forma implicita, mentre Guglielmi opta per un presente scenico. A questa stessa intenzione si ascrive il verbo “attaccare”, che va nel senso di un'amplificazione semantica del neutro “commencer” ma evoca, con la sua marca dentale e velare, un'azione secca, come un attacco musicale.

38) *Au camp des Pupilles à Marty-sur-Oise on y trouvait de la branlette, du bon air et des beaux discours.* [531]

C: *Nel campo dei Pupilli, a Marty-sur-Oise, non mancavano ditalini, aria buona e bei discorsi* [21]

G: *Al campo Orfani a Marty-sur-Oise c'era da godere di mano, aria buona e bei discorsi.* [27]

F: *Al campo dei Pupilli a Marty-sur-Oise si trovava la menata, l'aria buona e i bei discorsi.*

Enunciato disgiunto, con pronome avverbiale anaforico (“y”). Si noti la struttura enumerativa ternaria dei complementi partitivi, alla cui simmetria corrisponde

una marca fonosintattica comune, la bilabiale esplosiva sonora /b/, che produce annominazione (“branlette”, “bon”, “beau”), ma anche un criptico *calembour* (“bon air-bonheur”). Entrambe queste figure sono irrecuperabili nella resa traduttiva. Sul piano semantico si ha invece un effetto straniante in ragione della presenza, in un quadro bucolico e quasi idilliaco, del termine volgare “branlette”; termine con il quale si evoca la masturbazione, maschile e femminile e la cui connotazione innocente, data dal suffisso diminutivo, trova riscontro nel luogo evocato: il “camp des Pupilles”, appunto. Senza ricorrere alla perifrasi di Guglielmi, o all’opzione limitativa di Caproni, che interessa solo il sesso femminile, abbiamo adottato il generico, e vagamente eufemistico in ragione del suo uso figurato: “menata”.

39) *Les rameurs du bord cafouillent, s’embobinent toujours dans les branches, sacrent, culbutent, saccagent leurs petits lampions. “Entends les canards qui s’étouffent dans l’urine à l’eau!” [532]*

C: *Il remo in mano, i barcaiolanti borbottano, s’impapocchiano sempre fra i rami, sacramentano, rovesciano, massacrano i loro lucernotti. “Sentili i paperoni come sciaguattano nel pisciolame!” [21]*

C2: *I barcaiolanti al remo s’impapocchiano, si imbobinano sempre fra i rami, sacramentano, rovesciano, massacrano i loro lampioncini.*

“Senti i paperi che soffocano nell’orina annacquata! [aggiunto a penna: nel pisciolame]” [22]

G: *I rematori di riva farfugliano, s’imbobinano sempre nei rami, sacramentano, scaravoltano, sconquassano le loro lanterne. “Senti le anatre come si ammassano nella slenza pisciosa!” [29]*

F: *I rematori di riva bofonchiano, si avvolgono sempre tra i rami, smoccolano, si ribaltano, devastano i loro lumicini. “Senti le anatre che si strozzano nel pisciame!”*

Notiamo la preferenza accordata da Céline alle serie enumerative in asindeto, in ragione del ritmo serrato e della vivacità scenica che ne scaturisce. Qui, l’icasticità è ancor più marcata in quanto si tratta di una sequenza di azioni, espressa da verbi al presente; altrettanto efficace, sotto questo aspetto, è la forma imperativa. Caproni interviene significativamente nella seconda versione, innanzitutto riducendo l’ingiustificata aggiunta descrittiva (“Il remo in mano”) e, in generale, l’eccessiva amplificazione di registro a seguito dell’uso massiccio di forme alterate (“paperoni” > “paperi”; “lucernotti” > “lampioncini”). Normalizza, inoltre, la lezione “sciaguattano”, impropria per il verbo “étouffer”, e la rende con il

corrispettivo neutro: “soffocano”. Guglielmi propone, di questo stesso verbo, una resa intensiva (“si strozzano”).

40) *Elle aimait ça parler de sous... Je lui ai raconté tout le boulot...*[533]

C: *Parlar di soldi le garbava...Le esposi tutta l'amarena...*[21]

C2: *Le raccontai tutta l'amarena...*[22]

G: *A lei ci piaceva parlare di soldi... Io le ho raccontato tutto il refettorio...*[29]

F: *Le piaceva parlare di soldi... le ho raccontato tutto il lavoro...*

Periodo bimembre con sequenza di clausole sospensive. Il primo enunciato è digiunto, con pronomi dimostrativo pleonastico e anaforico (“ça”). Forte marca, quest’ultima, di oralità. La scansione ritmica dell’ottosillabo nonché l’effetto paronomastico dei monosillabi accentati “ça-sous”, va inevitabilmente persa in italiano.

Curiose le versioni ad effetto dei due traduttori. La versione caproniana presenta un regime misto tra registro sostenuto e colloquiale. L’iperonimo “boulot”, che rappresenta una preterizione, si presta a molteplici rese; decisamente eccedenti sono le soluzioni dei due traduttori. Il narratore racconta infatti a Mireille di voler scrivere la leggenda del Re Krogold e di ricavarne grande profitto. Quindi “boulot” non è altro che “lavoro”, “progetto”. “Amarena” è un termine idiosincratico che ricorre in altre parti del testo caproniano e di cui non abbiamo trovato riscontro nei dizionari presi in esame. Così come non abbiamo trovato riscontro dell’uso figurato di “refettorio” quale compare in Guglielmi.

41) *Thibaud se rapproche... Au bac Sainte-Geneviève il refuse net son décime... Il se peigne avec le passeur...* [533]

C: *Thibaud s'appropinqua... Al traghetto di Sainte-Geneviève rifiuta reciso i suoi due soldini...Viene alle mani col navicellaio...*[22]

G: *Thibaud si avvicina... Al traghetto di Sainte-Geneviève rifiuta nettamente la sua decima... Si spazzola con quello del traghetto...* [30]

F: *Thibaud si avvicina... Al traghetto Sainte-Geneviève rifiuta di netto il suo dazio... Pettina bene il traghettatore...*

Periodo trimembre, con sequenza cadenzale sospensiva. Notiamo come al ritmo del terzo membro, un ottosillabo, corrisponda anche, sul piano fonoprosodico, un’annominazione (“peigne-passeur”).

La sequenza è stata resa fedelmente dai due traduttori. Ancora una volta Caproni mostra una tendenza perifrastica, e ricorre ad un nome alterato a fini espressivi (“soldini”). Entrambi i traduttori normalizzano esplicitando il complemento

di denominazione (“Al traghetto di Sante Geneviève”), rinunciando così alla giustapposizione come marca di oralità. La scelta di “navicellaio”, lemma raro e arcaico, genera un effetto comico. Riguardo alla resa del verbo riflessivo “se peigner”, qui usato evidentemente in senso figurato, in italiano esiste un’espressione analoga non riflessiva, “pettinare qualcuno” nell’accezione di “ridurre in cattivo stato con percosse”, “criticare aspramente”⁴⁴⁷. Caproni ricorre ad una perifrasi, mentre Guglielmi amplifica l’espressione con l’intensivo “spazzola”, rendendo inoltre, con un calco dal francese, la locuzione transitiva alla forma riflessiva; forma che, non tollerata dall’italiano, produce un *faux-sens* con detrimento della fruibilità immediata dell’immagine.

42) *Penser qu’encore une fois je suis fleur! Je lui refile une mornifle tassée... Elle ricane. Elle me défie. [534]*

C: *Penso che ancora una volta potrei rimanere al verde! Le rifilo un manrovescio a refe doppio...Lei ridacchia, lei. Mi sfida [23]*

G: *Pensare che ancora una volta sono un giglio! Le rifilo un ceffone triplo...Lei sghigna. Mi sfida. [31]*

F: *Pensare che sono di nuovo al verde! Le rifilo un ceffone multiplo... Sogghigna. Mi sfida.*

Periodo quadripartito a cadenza minore, con due clausole secche successive. Si noti l’alto tasso di figure foniche, tra cui l’annominazione: “fois-fleur-refile-mornifle”, e l’anafora del pronome personale “elle”. Caproni procede in modo parafrastico nel tradurre le espressioni idiomatiche: “être fleur” e “mornifle tassée”, allentando la tensione e il ritmo dell’enunciato. Guglielmi è più attento all’andamento e al tono dell’antigrafo, ma interpreta alla lettera la locuzione figurata “je suis fleur” con un evidente non-senso.

43) *Des débauchés du Ranelagh y en avait encore des centaines qui affluaient, devant il se groupaient par biroutes, ils poulopaient loin par-derrière... [534]*

C: *Sozzoni del Ranelagh ce n’erano ancora a centinaia che affluivano, davanti s’aggruppavan per bischeri, didietro sgaloppavan di lontano...[23]*

G: *Debosciati del Ranelagh ce n’era ancora a centinaia che affluivano, davanti s’ingruppavano a cono, sgallinavano lontano da dietro...[31]*

F: *Debosciati del Ranelagh ce n’erano ancora a centinaia che affluivano, sul davanti si raggruppavano per manici e poi sgaloppavano lontano da dietro...*

Struttura frastica trimembre a cadenza minore; il primo membro è disgiunto e

447 Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/pettinare/>. Pagina consultata il 13/12/2014.

dislocato con pronomi anaforici (“en”); il secondo e il terzo, in sequenza paratattica, sono da considerarsi delle unità fonoprosodiche; sono metricamente simmetrici tra loro, mentre i rispettivi avverbi circostanziali sono disposti a chiasmo. Il termine “débauché”, denominale sostantivato con funzione denotativa, ha un forte impatto descrittivo, evidenziato dalla sua presenza all’inizio dell’enunciato. La scelta di Caproni ricade su un termine (“sozzoni”) appartenente al registro familiare e, a connotazione scherzosa e vezzeggiativa, mentre Guglielmi conserva il senso letterale e descrittivo. Tuttavia, Guglielmi travisa il significato di “biroutes”, termine volgare indicante un grosso membro maschile, e interpreta l’espressione come una disposizione del gruppo nello spazio. Riteniamo valida, tanto in Caproni quanto in Guglielmi, la scelta di ricorrere, per il verbo “se grouper”, ad un corrispettivo sintetico con funzione causativa (rispettivamente: “aggrupparsi”; e “ingrupparsi”). La variante di Guglielmi: “ingrupparsi”, sembra ancor più motivante, in quanto legata etimologicamente all’espressione “fare groppo” (cf. italiano “groppa”) e significante, al contempo, “aggrovigliarsi”, “avvilupparsi”. Quanto al verbo onomatopico “poulouper”, esso è metaplasmo da “pouloper”, termine argotico per “marcher”, che ritroveremo più sotto. La variante è attestata nei dizionari dopo gli anni ’30, e può dunque considerarsi come un neologismo celiniano. Evidente la resa annominativa sulla bilabiale sorda /p/, efficacemente restituita da Caproni, con minore impatto da Guglielmi.

44) Tu vas lui crever l’oignon! [535]

C: Addio buchinzi del cucco! [23]

G: Ci vai a crepare la cipolla! [32]

F: Gli sfonderai il buco!

Enunciato esclamativo, che presenta una difficoltà traduttiva per il termine argotico “oignon”, metonimia volgare per “sfintere”. La traduzione di Caproni attenua la volgarità dell’antigrafo: “buchinzi” infatti è, ancora una volta, una variante eufemistica e scherzosa ottenuta per alterazione morfologica (aggiunta del suffisso *-inzi*), mentre “cucco” è variante eufemistica per “culo”. La versione di Guglielmi è invece un mero calco, che produce un evidente controsenso.

45) Je déconne, je la charme, je la force à m’oublier. [536]

C: Mi metto a sragionare, l’ammalio, la costringo a dimenticarmi [24]

G: Attacco a scazzare, me la incanto, la costringo a scordarmi. [33]

F: Svalvolo, ammalio, la forzo a scordarmi.

L'enunciato corrisponde metricamente a un alessandrino classico, di cui ha tutte le caratteristiche: isometria tra i membri del primo emistichio; cesura mediana, e struttura trimembre, con anafora del pronome soggetto, che inevitabilmente si perde nelle tre versioni. Sia Caproni che Guglielmi restituiscono il verbo "déconner" con perifrasi verbale, che diluisce il ritmo e annulla la valenza parodica del richiamo alla tradizione lirica nazionale. Più efficace, perché trisillabica, la scelta di Guglielmi per il verbo "oublier". Nella nostra resa, il bisillabo "forzo" intende rendere la clausola più rapida; rapidità accentuata dalla sinalefe.

46) *Ma grande rivale, c'est la musique, elle est coincée, elle se détériore dans le fond de mon esgourde...[536]*

C: Mia grande rivale è la musica, se ne sta incastrata, si sfibra in fondo alle mie sventole...[24]

G: La mia grande rivale è la musica, mi si è inceppata dentro, si guasta in fondo alle sventole... [33]

F: La mia grande rivale è la musica, è tesa, si deteriora in fondo agli orecchi...

Enunciato paratattico, per giustapposizione asindetica e a cadenza maggiore. Evidente, qui, la metalessi d'autore, attraverso cui Céline esprime a doppio filo (attraverso una resa formale e semantica) il suo rapporto con la musica. Le versioni di Caproni e Guglielmi sono parafrastiche e annullano l'incisività del dettato. In entrambi, la resa di "coincée", che è polisemico (il termine significa propriamente "impacciato" ma anche "costretto", "teso"), non tiene conto della valenza metaprosodica del termine, che evoca la parola "pulsiva" dell'autore, con le sue ansiose cadenze, e che ha, appunto, un riscontro formale nella clausola breve (quadrisillabica), mentre nell'enunciato successivo si restituisce, dopo la tensione, l'evanescenza, cui corrisponde una distensione, un allentamento del ritmo.

Sul piano lessicale, "esgourde" è termine familiare per "orecchio". A causa del difetto di paradigma in italiano per designare le parti anatomiche del corpo umano (paradigma di cui è invece ricco il francese), l'alternativa è tra l'amplificazione, anche anatomica ("sventole"), su cui ripiegano i due traduttori, o la conservazione del *denotatum* corrispondente, che rinuncia però a restituire il registro familiare.

47) *C'est exigeant le dernier soupir. Le "Der des Der" Cinéma! C'est pas tout le monde qu'est averti! Faut se dépenser coûte que coûte! [537]*

C: È esigente, l'ultimo respiro. Il "Der des Der" Cinema! Non tutti sono accorti! Bisogna prodigarsi costi quel che costi! [26]

G: *È esigente l'ultimo respiro. Il "Su del Super" Cinema! Mica tutti che sono accorti! è forza spendersi costi quel che costi! [35]*

F: *È esigente l'ultimo respiro. L'"ultimissimo" al Cinema! Mica tutti sono avvisati! Bisogna darsi da fare costi quel che costi!*

Enunciato quadrimembre, con sequenza serrata di clausole assertive. L'espressione francese "Der des Der" altro non è che la forma abbreviata dell'espressione: "dernière des dernières" indicante, in origine, la prima guerra mondiale (che i francesi speravano essere l'ultima). In senso più ampio, l'espressione (che è, come attesta l'iniziale maiuscola, un'antonomasia), rimanda a "l'ultima cosa, l'ultima di tutte", ovvero, la morte. Evento che è trasposto, con effetto parodico, al mondo dello spettacolo. Caproni sceglie di mantenere la lezione antigrafica considerandola evidentemente, data la sua valenza idiomatica, intraducibile. La resa di Guglielmi è un calco morfologico dalla resa discutibile.

L'uso riflessivo di "se dépenser" (it. "agitarsi", "scalmanarsi") è reso dai due traduttori con corrispettivi che innalzano il registro. Da notare inoltre, l'ambiguità (aggettivale, verbale) di "averti" ("essere avvertiti"; "essere accorti"). I due traduttori optano per la resa nominale.

48) *J'entendrai la dernière fois mon toquant faire son pfout! baveux...puis flac! encore... Il branlera après son aorte... comme dans un vieux manche... ça sera terminé. [537]*

C: *Sentirò per l'ultima volta il mio cipollone fare il suo pfut! bavoso... poi ancora flac!... Ciurlerà nell'aorta...come in un vecchio manico... Sarà la fine [26]*

G: *Ascolterò un'ultima volta il mio battente fare il suo pfuf! bavoso... poi flac! ancora... Scosserà appresso all'aorta, come in un vecchio manico... Così sarà termine. [35]*

F: *Ascolterò l'ultima volta il mio battente fare pfuf! bavoso... poi ancora flac!.. Si agiterà dietro all'aorta...come in un vecchio manico...e poi fine.*

Enunciato a cadenza minore, con sequenza serrata di clausole esclamative sospensive e conclusive. La loro valenza, prioritariamente fonoprosodica, è messa in rilievo dalla ricorrenza di onomatopee attraverso le quali si evocano, nell'organismo inteso come macchina, i segnali anticipatori della "disfunzione" che prelude, appunto, alla morte: quest'ultima ben resa dalla clausola finale a ghi gliottina. Si notino le dominanti fricativa, liquida, ed occlusiva.

Sul piano lessicale Céline ricorre, per designare il muscolo cardiaco, ad un corrispettivo metonimico ed eufemistico, anch'esso costruito su base onomatopeica.

Per il medesimo difetto di paradigma relativo all'anatomia del corpo umano, Caproni traduce inizialmente "toquant" con un accrescitivo antonomastico, "cipollone", per poi correggere, nella seconda versione, con altrettanto discutibile risultato la forma accrescitiva con quella peggiorativa ("cuoraccio"). Guglielmi opta più felicemente per un calco il quale appare più immediatamente decodificabile. Il denominale: "scossare", adottato da Guglielmi per il corrispettivo familiare "branler" è letterario e desueto.

49) Ça me faisait bouillir dans mon plume de me représenter ces salades, je suintais de partout comme un crapaud... J'en étouffais...je me tortille...Je me démène encore... Je balance toutes les couvertures...Je me retrouve une garce vigueur. [538]

C: Bollivo nel mio covatoio immaginando chiacchiere di tal genere, sgocciolavo da ogni parte come un rospo... Mi sentivo soffocare... mi rivoltolo...M'agito ancora...Scaravento via tutte le coperte... Mi trovo addosso una forza buggerona. [26]

C2: Bollivo nel mio giaciglio immaginando carote di tal genere, trasudavo da ogni poro come un rospo...Soffocavo...mi rivoltolo.. Mi dimeno ancora...Scaravento via tutte le coperte...Mi ritrovo addosso una forza puttana. [27]

G: Pari pari! Sto fatto mi faceva bollire nel mio piumino a immaginarmi queste balle, sgocciolavo da per tutto come un rospo... Mi sentivo soffocare... mi contorco... Mi dimeno ancora... Smollo tutte le mie coperte... Mi ritrovo un vigore verde. [35]

F: Mi faceva ribollire nel letto immaginarmi quelle frottole, fradicio dappertutto come un rospo...Soffocavo...mi agito...Mi dimeno di nuovo... Scaravento tutte le coperte...Mi ritrovo un vigore boia.

Enunciato dislocato, con pronome cataforico ("ça"), e sequenza di clausole giustapposte per lo più sospensive, con brusco mutamento di diatesi (dal regime narrativo rappresentato dall'imperfetto a quello scenico del presente). Caproni, pur restituendo questa variazione aspettuale, normalizza la sintassi in entrambe le versioni. Guglielmi aggiunge, con effetto intensivo e scenico, una interiezione iniziale e recupera l'oralità segnalata dal pronome dimostrativo contratto "ça" con la forma apocopata del dimostrativo "questo".

Sul piano lessicale, la lezione "carote" di Caproni è un calco metonimico per "salade": termine che qui ha, evidentemente, un significato traslato (forma preteritiva per: "pensieri futili") e che continua la metafora alimentare istituita dal verbo "bouillir". Un calco è anche la lezione "piumino" adottata da Guglielmi a restituire "plume" (metonimia per "letto"). Anteposto al sostantivo, "garce"

(letteralmente: “puttana”) è sinonimo dell’intensivo familiare “sacré” (“cane”, “maledetto”, “boia”, etc.). La prima traduzione di Caproni di questo termine abbassa il registro, mentre la seconda lo volgarizza.

50) *Il passe à la Préfectance bien plus souvent qu’à son tour...[538]*

C: Passa in Questura molto più spesso di quanto gli competa...[26]

C2: Passa in Questura molto più spesso del suo turno...[27]

G: Passa in Questura molto più spesso di quanto gli tocca... [36]

F: Va in Prefettura ben più spesso di quanto deve...

“Préfectance” è metaplasmo argotico per indicare la Questura. Il difetto di paradigma dell’italiano, per molti semi concreti rende, anche in questo caso, impossibile tradurre con un equivalente, e la lezione è normalizzante. L’espressione “passer à” (“andare”) è resa, dai due traduttori, con un calco.

51) *Il porte aussi une lavallière. Il me bouche un côté du sommeil avec son chapeau... [538]*

C: Porta anche una cravatta alla Lavallière. Mi tappa tutto un un lato del sonno col suo cappello...[26]

G: Porta anche una Lavallière. Mi ottura il lato del sonno col suo cappello... [36]

F: Porta inoltre una lavallière. Mi tappa una parte di sonno col cappello...

Enunciato a cadenza maggiore, con clausola iniziale a ghigliottina.

Sul piano lessicale, il termine “lavallière” è un’antonomasia⁴⁴⁸, mentre Guglielmi si limita a segnalare l’antonomasia stessa attraverso l’adozione normalizzante della maiuscola iniziale.

Per quanto riguarda il verbo “boucher”, la lezione di Guglielmi innalza il registro; pleonastica e ingiustificata, in italiano, la restituzione del possessivo, che ha il solo effetto di diluire il ritmo. “Sommeil” è sineddoche per “guancia” (la parte del volto che si poggia sul guanciale per riposare).

52) *Ma mère radine exorbitée... Elle me semonce... Que je me tiens mal comme toujours!...[542]*

C: Mia madre accorre con gli occhi fuor della testa... Mi dà una strigliata... Dice che come al solito sto comportandomi malissimo...[30]

G: Mia madre piomba fuori dall’orbita... Mi fa una filippa... Che mi comporto

448 Il termine deriva probabilmente dal cognome agglutinato della duchessa de la Vallière, nobile frequentatrice della corte di Louis XIV, e indica una “cravate à large noeud flottant”, in uso nel XIX secolo, soprattutto tra le donne e gli artisti.

male come sempre!...[41]

F: Mia madre corre, fuori di sé... Mi rimbrotta... Che mi comporto male come sempre!

Enunciato tripartito, a cadenza maggiore, con forte impronta fonolesicale. Si noti l'annominazione della bilabiale nasale /m/ attraverso la quale il significante iniziale ("mère") si dissemina paragrammaticamente nel testo. Caproni rende in modo parafrastico il primo e il terzo membro, diluendo il ritmo a discapito della rapidità scenica dell'azione (ben resa dal presente). A restituire il verbo familiare "semoncer" Guglielmi adotta un metaplasmo per "filippica" (termine colto, ma passato nell'uso popolare), in uso in certe forme dialettali, ma non reperibile sui dizionari consultati⁴⁴⁹.

53) Il est bâti en armoire [538]

C: È scafato come un armadio [26-27]

G: È intravato come un armadio [36]

F: È fatto come un armadio

Il verbo "bâtir" (che indica, in questo contesto, la costituzione fisica) è stato restituito intensivamente dai due traduttori, con effetti discutibili. Incomprensibile la scelta di "scafato", che letteralmente indica "una persona spigliata, disinvolta, smaliziata". Probabilmente il termine deve intendersi etimologicamente come derivazione da "scafo" (struttura robusta su cui poggia l'imbarcazione). Ancor meno giustificabile l'intensivo "intravato", il quale rinvia parimenti al gergo della carpenteria.

54) Pour qu'elle monte il faut que je sois à fond décollé... Elle est trop vieille la mère Bérengé pour se taper mes étages...[539]

C: Se lei vien su, vuol proprio dire ch'io son spacciato... è troppo vecchia, mamma Bérengé, per prendersi il lusso delle scale...[27]

C2: Se lei vien su, vuol dire che son proprio partito...È troppo vecchia, mamma Bérengé, per sgrugnarsi le scale...[28]

G: Per farla salire su vuol dire proprio che sono ridotto al lume... è troppo vecchia madre Bérengé per farsi tutti sti piani...~~(cancellato: da sbattersi i miei~~

449 Secondo Cortelazzo-Marcato (*Dizionario etimologico dei gerghi italiani*, cit., p.200) per "filippa" deve intendersi, in alcuni dialetti (veneto, friulano, marchigiano), l'organo sessuale femminile; si veda il toscano: "lippa". Ferrero (*Dizionario storico dei gerghi italiani*, cit., p.141) registra anche "filippina": "voce bassa e scherzosa, diffusa nelle regioni padane e nelle vallate settentrionali".

piani) [37]

F: Perché salga, bisogna che sia morto stecchito...è troppo vecchia la Berenge per sorbirsi tutti i piani...

Enunciato bimembre, con corretta ipotassi finale e anastrofe nel primo colo (“à fond décollé”), sicché il participio “décollé” si trova in clausola, a rafforzare il doppio bisticcio paronomastico con il pronome “elle”. Il secondo colo è dislocato, con pronome cataforico.

Sia Caproni che Guglielmi normalizzano, aggirando la subordinata completiva rispettivamente con una subordinata condizionale all’indicativo, e con una proposizione finale implicita. Di minor effetto la dislocazione sintattica resa dai traduttori, in ragione della maggiore libertà costruttiva dell’italiano e conseguente riduzione dell’informazione.

Sul piano lessicale, la resa di “taper” è parafrastica nella prima versione di Caproni, il quale rettifica la precedente lezione ricorrendo alla forma verbale intensiva “sgrugnarsi” (verosimilmente: “rompersi il muso”)⁴⁵⁰ a rendere l’immagine trasmessa dal verbo in questione.

55) *Quand la fièvre s’étale, la vie devient molle comme un bide de bistrot...On s’enfonce dans un remous de tripes. Ma mère je l’entends qui insiste...Elle raconte son existence à Mme Vitruve...Elle recommence pour qu’elle comprenne combien j’ai été difficile!...Dépensier!...Insoucieux!...Paresseux!... [539-540].*

C: Quando la febbre si protrae, la vita s’ammoschia come la pancia di un oste... Si sprofonda in un gurgite di trippe. Mia madre la sento batter l’eterno chiodo... Sta raccontando le sue traversie alla signora Vitruve...Si rifà sempre da capo perché a quella entri bene in testa quant’io sia scorbutico...Spendaccione!...Caposcarico!...Poltrone!...[29]

G: Quando la febbre marcia, la vita diventa molle come la pancia di un oste... Ci si sprofonda in un rimescolo di entragne. Mia madre la sento che ripete... Racconta la propria vita alla Vitruve... Ricomincia perché comprenda come sono stato difficile!... Spendaccione!... Incurante!... indolente!... [37]

F: Quando compare la febbre, la vita diventa molle come una pancia da bistrot. Si sprofonda in un gorgo di budella. La mamma la sento che insiste...Racconta la sua vita alla Signora Vitruve...Insiste perché lei capisca quanto sono stato difficile! Spendaccione!...Incurante!...Pigro!

450 Non abbiamo reperito, per il verbo “sgrugnare”, alcun riferimento. Cortelazzo-Marcato (cit., p. 402) menziona “sgugnè”, voce del dialetto emiliano che significa “spingere con fatica” e fig. “tribolare”. In particolare, “affaticarsi con il mazzacavallo”, lo strumento che serve per attingere acqua al pozzo (“sgogna”, cioè “cicogna”, come viene chiamato il pozzo nello stesso dialetto).

Periodo a cadenza minore, con sequenza di clausole sospensive. Il terzo membro è dislocato, con pronomi anaforici (“la” in “je l’entends”). La clausola finale, quadrimembre e composta ciascuna di quattro unità trisillabiche, disegna un alessandrino quadripartito. I quattro aggettivi, disposti in successione simmetrica, disegnano a loro volta una sequenza sinonimica (epanortosi o correzione) con gradazione semantica ascendente. L’ultimo aggettivo in clausola ha una funzione ricapitolativa, legandosi alla situazione antecedente.

Sul piano fonoprosodico, si osservi l’annominazione: “bide de bistrot”. La versione dei due traduttori, non solo non tiene conto di tale informazione, ma, evidentemente esplicativa, riduce l’efficacia dell’immagine metonimica (la caratteristica tipica del ventre del bevitore può riferirsi a qualunque frequentatore del locale in questione). Sempre sotto l’aspetto lessicale, la lezione caproniana per il verbo familiare “s’étaler” (it. “si manifesta”) è un controsenso; altrettanto ingiustificato appare l’intensivo “marcia” proposto da Guglielmi. Parafrastico ancora Caproni per il verbo “insister” (“batter l’eterno chiodo”), che va, ancora una volta, nel senso della narrazione distesa. Egli contravviene all’intento principe di Céline, che è quello di disegnare una figura ritmica tesa e nervosa. Immotivata anche la scelta intensiva dialettale di “caposcarico” per il lemma “insoucieux” che, invece, appartiene al registro sostenuto, ed ha una funzione parodica. Anche la lezione “entragne” per “tripes” in Guglielmi è peregrina; essa è probabilmente avvertita come un adattamento italiano dal fr. “entrailles”, sinonimo denotativo del familiare connotante “tripes”. Quanto alla resa di “remous”, la lezione di Caproni, “gurgite”, è mutuata dal lessico aulico (latinismo), con funzione parodica; la scelta di Guglielmi, invece, ricade sul familiare “rimescolo”, voce popolare toscana prossima al significante originario.

56) *Vitruve est pas en retard de bobards...* [540]

C: *Vitruve non resta indietro in fatto di balle...* [28]

G: *La Vitruve non resta indietro come balle...* [38]

F: *Vitruve per le chiacchiere non è da meno...*

In questo enunciato, l’omissione popolare della particella di seminegazione (“ne”), appare ancora più marcata in termini di aggressività e provocazione linguistica, in quanto produce iato e frizione (“est pas”). Si noterà l’annominazione sulla vocale velare /a/, la quale si trova in posizione tonica, ad evidenziare il gioco paronomastico. Purtroppo, come in simili casi, l’omoteleuto “-ard”: “-ard” è andato perduto in tutte le rese italiane.

57) *Tant qu'à battre la vache campagne j'aime mieux rouler dans des histoires qui sont à moi... [540]*

C: *Delirio per sporco delirio, preferisco rotolarmi nelle storie inventate da me e soltanto da me...[28]*

C2: *Traveggole per traveggole, preferisco rotolarmi nelle storie tutte mie...[30]*

G: *Tanto per dare nel matto e sgaloppare preferisco rotolarmi in storie che sono mie...[39]*

F: *Già che siamo a dare di fuori preferisco starmene nelle storie mie...*

Il primo enunciato è una subordinata limitativa; la locuzione “battere la campagna” significa “perdere le staffe”, a cui si aggiunge l'intensivo popolare “vache” che, pur aggettivo, ha la funzione di un avverbio rafforzativo. Caproni opta per una resa nominale con evidente effetto di rincaro, sia semantico (iperbole) che sintattico (parafrasi). Tale rincaro è normalizzato nella seconda stesura. Anche Guglielmi propone un'amplificazione, ricorrendo ad una dittologia sinonimica (“per dare nel matto e sgaloppare”). Quanto al verbo “rouler”, che è qui da intendersi presumibilmente nella sua accezione desemantizzata (verbo generico di movimento indicante il fatto di “avanzare”, “procedere”: cfr. “ça roule” per “ça va”), esso è stato reso dai due traduttori con un calco del senso letterale. Da notare che un'accezione di “rouler” è “duper” (“fregare”, “infinocchiare”).

58) *Elle pique des colères terribles si seulement je me mets à tousser, parce que mon père c'était un costaud de la caisse, il avait les poumons solides...Je veux plus la voir, elle me crève! Elle veut que je délire avec elle...Je suis pas bon! Je ferai un malheur! Je veux déconner de mon côté...[541-542]*

C: *Le vengon delle fregne terribili appena mi metto a tossire, perché mio padre mica ce l'aveva di burro la cassetta, lui aveva polmoni d'acciaio...Non voglio più vedermela davanti, quella mi fa schiattare!... Vuol ch'io deliri con lei... Non son picchiato! Combinerò un guaio! Voglio dare i numeri per conto mio... [29]*

C2: *Le vengono fregne del diavolo se appena appena mi metto a tossire, perché mio padre mica ce l'aveva di burro la cassetta, aveva polmoni d'acciaio, lui... Non voglio più vedermela davanti, mi fa schiattare!...Pretende che io deliri con lei...Non me la sento! Combinerò un guaio! Voglio dare i numeri per conto mio... [31]*

G: *Le pigliano su certe rabbie terribili se solo mi metto a tossire, perché mio padre era un robusto di cassa, aveva i polmoni solidi... Voglio più vederla, mi fa schiattare! Vuole che io deliri con lei... Sono mica buono! Farò un disastro. Voglio scazzare tutto da solo... [40]*

F: *Si prende una rabbia terribile se solo mi metto a tossire, perché mio padre era*

*tosto di cassa e aveva i polmoni solidi... Non voglio più vederla, mi ammazza!
Vuole che perda la testa con lei...Sono mica capace! Farò un'idiozia! Voglio
sbagliare per conto mio...*

Il secondo membro del periodo, occupato dalla subordinata causale, è disgiunto con pronomi anaforici. Si noti la disposizione parallela dei membri, che mette in risalto l'iterazione anaforica della prima persona singolare; figura grammaticale che l'italiano non può restituire.

Sul piano fonoprosodico, si noti, benché diluito su tutto il corpo del testo, il gioco annominativo sulla velare /k/ (“pique-colères-que-costaud-caisse-crève-déconner-côté”), a cui si aggiunge quello sulla sibilante /s/ (“si-seulement-tous-ser-parce que-c'était-costaud-caisse-solides”); entrambi si perdono nelle tre restituzioni.

Il popolare romanesco “fregne” adottato da Caproni a rendere “colères” (che è termine denotativo e neutro) produce a nostro avviso un'intensificazione inopportuna; ancora, interviene il rafforzativo di negazione “mica” a compensare la marca orale dell'omissione della particella “ne”. Il sintagma “costaud de la caisse” viene interpretato da Caproni con una litote ad effetto (“non aveva la cassetta di burro”), ma il sostantivo “cassetta” non sembra facilmente fruibile.

59) *Par le travers de l'Etoile mon beau navire il taille dans l'ombre...chargé de toile jusqu'au trémat...Il pique droit sur l'Hotel-Dieu...La ville entière tient sur le Pont, tranquille...*

C: *Al traverso dell'Etoile il mio bel bastimento fende l'ombra...tutto invelato fino all'albero di controvelaccio⁴⁵¹...Punta dritto sull'Ospedale Maggiore...In coperta c'è l'intera città, tranquilla... [32]*

G: *Per il traverso dell'Etoile taglia la mia nave mia bella nell'ombra... stracarica di vele fino al pavese... Punta dritto su l'Hotel-Dieu... La città intera sta sul Ponte, tranquilla... [40 bis]*

F: *Attraverso l'Etoile il mio bel battello fende l'ombra...carico di tele fino alle sabbie...Punta dritto sull'Hotel-Dieu...La città intera sta nel Ponte, tranquilla...*

Siamo in presenza di una descrizione che mima la tradizione romanzesca, ad evocare un “tableau” idilliaco; se non bastasse a dimostrarlo la frammentazione del dettato, l'enunciato disgiunto con pronomi anaforici (“il taille”) ci avvisa

451 Postilla a fondo pagina autografa di Caproni: “Chargé de toile jusqu'au trémat”: più oltre il termine “trémat” verrà ripetuta a proposito d'un bastimento russo nella Manica: “Ses lapins ils ont grimpé rouler là-haut tous les trémats”. Nemmeno il dizionario dell'ammiraglio francese Willaumez, che è del 1821, registra “trémat” (banco di sabbia che si forma nelle anse della Sena) come termine del lessico navale.

che siamo in presenza, appunto, di una parodia. La finzione, d'altronde, è svelata come tale nell'immagine conclusiva, che ci mostra, come un in un lezioso quadretto, una pittoresca e placida città tutta raccolta in un solo ponte.

Sotto l'aspetto fonoprosodico, notiamo le due figure annominative sulla bilabiale sorda /p/ (“par-pique-pont”) e, soprattutto, sulla dentale sorda /t/ (“travers-Etoile-taille-toile-trémat-Hotel-entière-tient”), che Caproni restituisce parzialmente, e che Guglielmi, invece, valorizza. Notiamo, inoltre che il calembour: “Etoile”/“de toile”, non è restituito.

Da notare la variante sostenuta “Par le travers” della locuzione avverbiale “à travers”, che conferisce al testo una nota lirica; Caproni, nel tentativo di restituirla, produce un'espressione non intelligibile (“Al traverso”), mentre è un vero e proprio calco (“Per il traverso”) quella di Guglielmi. Quanto alla traduzione di toponimi, Caproni adotta una soluzione mista, talvolta conservando il significante originario, talaltra addomesticandolo, come è il caso di “Hôtel-Dieu” reso, appunto, con “Ospedale maggiore”. Guglielmi, invece, sceglie di conservare il toponimo francese. Eccessiva, oltre che foriera di controsenso la lezione di “controvelaccio” adottata da Caproni a restituire “trémat”, termine probabilmente inteso come un composto di “mât” (“albero della nave”). In realtà, per “trémat” si intende un banco di sabbia nel quale rischia di incagliarsi l'imbarcazione. L'immagine evoca uno sprofondamento-incagliamento della nave a seguito dell'eccessivo carico di tela. Da non dimenticare che “trémat” è anche omofono di “tréma” (it. “dieresi”), con probabile allusione metascritturale.

60) *C'était un village amusant, je m'en rends bien compte aujourd'hui; avec des petits coins tranquilles, des ruelles, de la mousse, des détours, tout le fromage du pittoresque. C'était fini la rigolade en arrivant devant sa grille. Ça grinçait. La tante elle avait soldé la “toilette” au Carreau du Temple pendant près de cinquante ans... [545]*

C: *Era un villaggio piacevole, oggi me ne rendo ben conto; con angoletti tranquilli, vicoletti, borrhaccina, giravolte, tutto il formaggio del pittoresco. Lo spasso finiva davanti al cancello. Cigolava. La zia aveva fatto la rigattiera al Carreau du Temple per una cinquantina d'anni...[33]*

G: *Era un villaggio piacevole, me ne accorgo bene oggi; con certi piccoli angoli tranquilli, delle stradine, il muschio, le giravolte, tutto il formaggio del pittoresco. Era finito lo spasso quando si arrivava davanti al cancello. Là cigolava. La zia aveva smerciato roba usata al Carreau du Temple per quasi cinquant'anni... [44]*

F: *Era un un villaggio divertente, me ne rendo conto oggi; con i suoi posticini tranquilli, le viuzze, il muschio, gli angoli, tutta la pappa del pittoresco. Era fi-*

nita la baldoria arrivando davanti al cancello. Cigolava. La zia aveva liquidato il “vestiario” al Carreau du Temple per circa cinquant’anni...

Anche in questo caso siamo di fronte alla descrizione parodica del “pittresco” attraverso la disposizione, in sequenza enumerativa, degli elementi che la compongono; l’iperonimo “fromage”, che, posto in clausola, ha funzione ricapitolativa, ha una chiara valenza desublimante. Qui Céline sembra richiamarsi alla tradizione risalente a Rabelais, rivisitata da Musset, e poi da Mallarmé, di associare, attraverso una comparazione degradante, la luna al prodotto caseario. Altre marche di rottura dell’illusione romanzesca sono costituite, sul piano lessicale, dall’aggettivo “amusant”, che è una metalessi d’autore, e l’ambivalenza di “mousse”, che nell’accezione propria e corrente significa “muschio”, ma nell’accezione argotica ha il significato di “excrément”. Tale desublimazione ha luogo anche sul piano strutturale, in quanto le deroghe alla sintassi normativa funzionano come altrettanti indicatori del rifiuto della tradizione letteraria. Si notino ad esempio, nel secondo e quarto enunciato, la struttura rispettivamente dislocata e disgiunta con pronome anaforico (“la tante elle”) che oramai ben conosciamo. La ripresa anaforica costante del pronome ha non solo una funzione di indicatore di oralità, ma anche una funzione “musicale”, sia ritmica (in ragione della massa fonica ridotta), sia fonolessicale (nota l’eufonia del nesso: vocale centrale aperta+liquida /ɛl/).

Sia Caproni che Guglielmi normalizzano l’aggettivo “amusant” restituendo indebitamente l’illusione (“piacevole”); tuttavia, Caproni compensa con il peggiorativo “borracina” per “mousse”, restituendo, così, almeno in parte, la valenza ambigua del sostantivo. Entrambi i traduttori restituiscono invece efficacemente la portata desublimante di “fromage”. Da notare il calco caproniano di “je m’en rends bien compte”, che interpreta alla lettera (“bene”) l’avverbio “bien”, semplice rafforzativo di affermazione. Altra resa impropria da parte di entrambi i traduttori è quella relativa al verbo “solder”, che significa “svendere” i propri beni per ragioni economiche, e che non deve dunque essere interpretato come un mestiere. Nella seconda versione, Caproni sostituisce la lezione “svenduto” con il più generico ed espressivo “intrallazzato”, per poi vergare a matita, a margine, la variante: “fatto la rigattiera”. L’annominazione “grille-grinçait” è sufficientemente restituita da Caproni (“cancello-cigolava”), mentre Guglielmi introduce un avverbio locativo che, allo scopo di rafforzare l’effetto paronomastico (“cancello-là-cigolava”) produce un non-senso.

61) *Son pavillon tenait du genre suisse, c’était le rêve à l’époque. [545]*

C: La palazzina arieggiava lo stile svizzero, ideale dell’epoca [33]

G: *Il villino tirava al genere svizzero, era un sogno per l'epoca. [44]*

F: *Il suo villino si rifaceva allo stile svizzero, il massimo all'epoca.*

Evidente, anche in questo caso, la marca ironica rappresentata dal verbo “tenir”, che mette in rilievo, accanto al sostantivo “genre”, l’aspetto “posticcio” dell’edificio, denunciando così la moda borghese dell’architettura in stile. La lezione di Caproni, improntata sull’espressione “avere l’aria di”, produce un effetto straniante; più fedele la scelta di Guglielmi, che mette in rilievo, con l’espressione “tirare al”, l’aspetto “tendenzioso” dell’imitazione.

62) *Et puis c'était la sortie brusquée; on repassait par le jardin en vitesse. [546]*

C: *Poi avveniva brusca l'uscita, si ripassava dal giardino alla scappona. [34]*

G: *E poi era l'uscita a precipizio; si ripassava dal giardino di corsa. [45]*

F: *E poi c'era l'uscita brusca; si ripassava dal giardino in velocità.*

Enunciato bimembre, con colli giustapposti. Il verbo “brusquer”, semanticamente ricco, significa “precipitarsi”, ma anche “strattonare” durante l’azione medesima. Questa connotazione “fisica” si perde nelle due versioni, che pongono l’accento sull’atto, e non sulle sue conseguenze. Ingiustificata la lezione intensiva di Caproni “alla scappona”, per un’espressione neutra come “en vitesse”. Caproni omette, inoltre, la congiunzione “et” all’inizio dell’enunciato, normalizzando; rinuncia, così, a restituire l’effetto dinamico, ansiogeno, che questo accorgimento prosodico, di norma, produce.

63) *Ma mère avec sa jambe en laine à la traîne, elle butait partout. [546]*

C: *Mia madre, tirandosi dietro la gamba molla, incespicava dappertutto. [34]*

C2: *Mia madre, tirandosi dietro la gamba molla, s'inciampava dappertutto. [36]*

G: *Mia madre con la sua gamba di lana a rimorchio, incespicava dappertutto. [46]*

F: *Mia madre con la gamba di lana a strascico, s'inciampava ovunque.*

Enunciato a cadenza minore, dislocato e disgiunto con anteposizione del soggetto e pronome anaforico. Il primo membro, più esteso, è prolettico e descrittivo; il secondo, a ghigliottina, ha una cadenza conclusiva rapida, con funzione scenica. Caproni normalizza con una frase incidentale mentre Guglielmi, rinunciando alla segmentazione logica, restituisce l’effetto di oralità e “l’inciampo” prodotti nell’antigrafo attraverso il controtempo brusco della cadenza minore. La clausola “buter partout”, rapida in quanto quadrisillabica, non ha una resa efficace in italiano. Essa risulta perifrastica, a seguito dell’aumento significativo

della massa fonica che diluisce sensibilmente il ritmo, riducendo l'impatto scenico dell'antigrafo. Sul piano semantico, efficace è la lezione "incespicava" di entrambi i traduttori, in quanto intensiva di "inciampare"; quest'ultimo verbo, normalizzando sul piano del significato, riduce tuttavia la massa fonica della clausola. Si tratta, ancora una volta, di un compromesso tra il suono e il senso. Tale compromesso è ben rappresentato dalla seconda opzione di Caproni: il riflessivo con funzione intensiva "s'inciampava" a cresce la portata connotativa dell'immagine senza aumentare il numero delle sillabe.

Si notino il calembour "laine-traîne", e l'annominazione: "butait-partout", che non sono restituiti in italiano.

64) *Et pourtant dans sa mouscaille on lui a confié des trésors! Des Venises entiers en chasubles, comme y en a plus dans les musées!* [548]

C: Eppure, con la miseria che aveva addosso, le affidavamo veri tesori! Intere pianete in pizzi veneziani come non se ne vedon più nemmen nei musei! [36]

G: Eppure nella sua micragna le hanno affidato dei tesori! Interi Venezia di addobbi, come ce n'è più nei musei! [48]

F: Eppure nella sua miseria le hanno affidato tesori! Casule tutte in pizzi Venezia, come non ce ne son più nei musei!

Enunciato tripartito, con cadenze più distese; clausole sospensive ed esclamative. Il parallelismo è accentuato dall'omoteleuto: "confié-musées" che si perde nelle versioni italiane.

Ancora una volta Caproni normalizza la sintassi con una incidentale e tende alla parafrasi. Sul piano lessicale, è interessante il collettivo indeterminato a valenza peggiorativa "mouscaille". Il termine, derivato dall'uso argotico di "mousse", significa, letteralmente, "excrément" e, per traslato, "situation difficile". La locuzione familiare: "être dans la mouscaille", è dunque espressione eufemistica per "être dans la merde".

Caproni normalizza sul piano semantico, ricorrendo ad un termine connotativamente neutro, mentre felice è la resa di Guglielmi, che restituisce, in una, il registro, il significante e almeno la connotazione peggiorativa di "mouscaille". Si conserva almeno in parte, in entrambe le versioni, invece, l'effetto annominativo: "mouscaille-musées". Quanto all'espressione: "Des Venises", si tratta, evidentemente, di un'antonomasia (Venezia è, per eccellenza, la città dei "pizzi"). Caproni ricorre ad una estesa perifrasi esplicitiva, rinunciando così all'efficacia sintetica dell'antonomasia stessa; Guglielmi, invece, restituisce l'immagine sintetica, ma rasenta il laconismo. La nostra lezione è un compromesso tra le due opposte tendenze.

65) *Je roupillais dans leurs copeaux. Fallait encore qu'on me secoue pour pouloper jusqu'au Boulevard, bondir dans l'omnibus "Halles aux Vins". [549]*

C: *Dormicchiavo sui loro trucioli. Dovevo poi scrollarmeli di dosso per sgaloppare fino al Boulevard, saltar sull'omnibus diretto al "Mercato del Vino" [37]*

G: *Polleggiavo nei loro trucioli. Si doveva poi scossarmi per sgallinare fino al Boulevard, saltar su nell'omnibus "Halles aux Vins". [49]*

F: *Sonnecchiavo nei loro trucioli. Dovevano scuotermi per sgaloppare fino al Boulevard, saltar sull'omnibus "Halles aux Vins".*

Periodo a cadenza maggiore, con clausola iniziale secca. Il primo membro, un ottosillabo, è un'unità fonoprosodica; si noti l'annominazione "roupillais-copeaux", che non è restituita dai traduttori. Il secondo membro, bipartito, è costruito per giustapposizione. Anche qui, si notano diverse annominazioni a sfondo onomatopeico: "pour-pouloper" (figura sorda, a significare il passo); "boulevard-bondir-omnibus" (figura sonora ed esplosiva, che indica i sobbalzi dell'omnibus). Caproni restituisce, con la sequenza verbale: "scrollare-sgaloppare-saltare", l'ipotiposi in questione. Guglielmi propone una sequenza analoga ("scossarmi-sgallinare-saltare") ma eccede a nostro avviso nell'intensificazione semantica.

66) *Les bourrins galopent la rue des Martyrs. (549)*

C: *I ronzini fanno al trotto Rue des Martyr[e]s. [37]*

G: *I ronzini sgaloppo la Rue des Martyr[e]s [49]*

F: *I ronzini galoppo la rue des Martyrs*

L'annominazione "bourrins-rue-Martyrs" (in cui la vibrante ben figura, come di consueto, il dinamismo) è felicemente restituita dai due traduttori grazie all'efficacia, in italiano, del significante "ronzino" che è l'equivalente semantico di "bourrin". Caproni accentua la figura in questione con l'espressione "al trotto" ma, al contempo, parafrasa e normalizza. Egli restituisce infatti al verbo "galopere", impropriamente usato da Céline al modo transitivo (enallage con valore intensivo), la sua forma intransitiva. Ingiustificato l'ipercorrettismo dei due traduttori per "Rue", che va nella direzione opposta al perseguimento della marca orale. Essi restituiscono, infatti, per una mera indicazione di luogo, una toponomastica "istituzionale", quale viene riprodotta nelle insegne e nel linguaggio burocratico.

67) *Avec ma naissance en plus, on s'enfonçait dans la mistoufle. [550]*

- C: Con la mia nascita in soprannumero, colammo a picco nella miseria. [38]*
C2: Con la mia nascita in soprannumero, colammo a picco nella micragna. [scrittura precedente: in più, affondammo nella miseria]. [40]
G: Con la mia nascita in più, noi si sprofondava nella miseria grigia. [51]
F: Con la mia nascita, si sprofondava nello stento.

Enunciato dislocato, con posposizione intensiva della locuzione avverbiale. Il secondo membro presenta l'annominazione "enfoncer-mistoufle" in cui la fricativa accentua, per via fonomimetica, l'immagine dello "sprofondamento". Parimenti, funzione intensiva è svolta dalla sibilante ("naissance-en plus-mistoufle"). La resa di Caproni per la locuzione avverbiale "en plus" è parafrastica ("in soprannumero") e diluisce il ritmo; lo stesso traduttore restituisce l'intensificazione con una parafrasi ("colammo a picco"), mentre normalizza la connotazione peggiorativa del familiare "mistoufle" con il neutro "miseria". Nella revisione, egli torna sulla variante intensiva "micragna", già in precedenza adottata, e presente anche in Guglielmi. Procedo poi, forse per questa stessa ragione, a cassarla, ristabilendo la lezione precedente ma anche recuperando il ritmo dell'antigrafo con un verbo foneticamente più prossimo ("affondammo"). Guglielmi propone una traduzione letterale, non felicissima in italiano ("con la mia nascita in più"); compensa l'intensità dell'antigrafo con l'esplicitazione del pronome personale ("noi"), mentre restituisce parimenti "mistoufle" con il neutro "miseria". Ricorrendo ad una perifrasi, delega all'aggettivo "grigia" la funzione di restituire la marca intensiva dell'antigrafo.

68) *Il repassait la porte ébloui, avec la tasse Louis XIII en fouille, l'éventail ajouré bergère et minet dans un panier de soie. [552-3]*

- C: Rivarcava la porta abbacinato, con la chicchera Luigi XIII in saccoccia, il ventaglio traforato pastorella e micetto in una cartavelina. [40]*
G: Ripassava la porta abbagliato, con la tazza di Luigi XIII in saccoccia, il ventaglio traforato pastorella e micio dentro un cesto di seta. [54]
F: Ripassava dalla porta abbagliato, con la tazza Louis XIII in tasca, il ventaglio traforato pastorella e micetto in un cestino di seta.

Enunciato tripartito, con clausole sospensive ma rapide, contrassegnate dall'asindeto. Anche qui, come in precedenza, cogliamo una descrizione classica con funzione parodica; si fondono, infatti, sia due contesti (aristocratico-popolare) sia due registri.

Si notino le annominazioni sulla sibilante ("repasser-tasse"); sulla fricativa palatale ("ajouré"- "bergère") e sulla spirante palatale ("fouille-éventail") che l'i-

taliano non restituisce.

Sul piano lessicale, la lezione “chicchera” proposta da Caproni con funzione connotativa, intensiva e parodica, è, di fatto, un iponimo denotativo rispetto a “tazza”, designando, appunto, un certo tipo di recipiente. Anche la resa di “ri-
varcava” per “repassait”, verbo dalla connotazione neutro, è intensiva, e l’innalzamento di registro intende presumibilmente conseguire il medesimo effetto parodico dell’antigrafo. La traduzione, con “cartavelina”, di “panier de soie” è ingiustificata, e produce un controsenso. Entrambi i traduttori restituiscono felicemente il sintagma nominale: “ajouré bergère”; struttura ricorrente nel linguaggio orale, ottenuto per soppressione del connettivo preposizionale e in cui il secondo elemento, in qualità di sostantivo determinativo, è di norma invariabile ed ha funzione suffissale. La tendenza di queste forme è quella della lessicalizzazione per associazione ricorrente (cfr. casi analoghi quali: “tarte-maison”). In tal caso, Céline giustappone due elementi non comunemente associati, in ragione del loro bisticcio fonico, ottenendone così un arricchimento dell’informazione.

69) *Ma mère était pas cuisinière, elle faisait tout de même une ratatouille.*
[554]

C: *Mia madre non era una cuoca, però qualche intruglio lo preparava sempre*
[42]

G: *Mia madre era niente cuciniera, faceva comunque qualche intruglio.* [56]

F: *Mia madre era mica cuoca, faceva comunque una ratatouille.*

Enunciato bipartito, con secondo membro avversativo giustapposto.

Si notino, nel primo membro, la rima interna: /εR/ (“mère-cuisinière”) e, nel secondo, l’annominazione della dentale sorda (“tout-ratatouille”).

Il termine familiare “ratatouille”, posto in clausola, acquisisce una forte valenza fonostilistica. Termine familiare di matrice onomatopeica, ottenuto per parasintesi (prefisso iterativo “ra-” + raddoppiamento sillabico: “ta-tou” + suffisso collettivo indeterminato a valenza peggiorativa: “-ouille”), esso ben rappresenta il gesto del “rimescolare” una sostanza composita. “Ratatouille” andando a designare, per via fonomimetica, il corrispettivo piatto povero della cucina contadina, appare dunque un significante motivato, costruito per via analogica a partire dai gesti di preparazione del piatto e dalle caratteristiche del piatto stesso. In questo contesto, la connotazione svilente è accentuata dalla posizione in clausola e dall’enunciato avversativo che accentua l’opposizione tra l’abilità culinaria e la preparazione del piatto. La resa – insieme semantica e fonolessicale – dei due traduttori con: “intruglio” risponde a molte delle caratteristiche del termine (ivi compresa la marca del suffisso); tuttavia, la sua accezione è generica; pre-

feriamo dunque mantenere la denominazione originaria del piatto. Lineare è la versione di Caproni, mentre Guglielmi ottiene una perfetta simmetria tra i membri (10+10) e felice resa ritmica. A restituire l'omissione della seminegazione, ricorre al rafforzativo di negazione "niente". Nonostante il legame annominativo che s'instaura tra questo avverbio e il calco intensivo e familiare "cuciniera" (e, più avanti, con l'avverbio: "comunque") la soluzione non è, a nostro avviso, felice sul piano semantico.

70) Elle pavanait la cliente, chassait les monceaux de bricoles, gloussante, revient encore sur ses pas... éparpille... Toujours picoreuse, cacotante...querelleuse pour le plaisir. A deviner la convoitise on s'écarquillait les chasses, y avait du choix dans la tole... Grand-mère elle arretait pas d'aller à la remonte...d'aller piquer du "rossignol" à la salle des ventes... Elle rapportait de tout, des toiles à l'huile, des améthystes, des buissons de candélabres, des tulles brodés par cascades, des cabochons, des ciboires, des empaillés, des armures et des ombrelles, des horreurs dorées du Japon, et des vasques, des bien plus loin encore, et des fourbis qui n'ont plus de noms, et des trucs qu'on saura jamais. La cliente elle s'emoustille dans le trésor des tessons. [553]

C: La cliente si pavoneggiava, dava la caccia ai mucchi di cianfrusaglie, chiocciando, ritorna sui suoi passi...sparpaglia...Sempre razzolante, coccocodeante... attaccabrighe per il gusto. Per indovinare le brame tenevamo gli occhi sbarrati, ce n'era da scegliere nel nostro gabbio... La Nonna non si stancava di correre alla rimonta...d'andare a pizzicar "mercetta" nella sala vendite... Portava di tutto, quadri ad olio, ametiste, cespugli di candelabri, tullì ricamati alla strappona, piètre non sfaccettate, cibori, animali imbalsamati, armature e ombrellini, orrori dorati del Giappone e coppe di paesi ancor più lontani, nonché certi aggeggi ormai senza più nome, e così che un nome non l'avranno mai. La cliente va in sollucchero in tanto tesoro di cocci. [41]

G: Lei si pavoneggiava la cliente, dava la caccia nei mucchi di cianfrusaglie, chiocciando, ritorna ancora sui suoi passi... sparpaglia... Sempre a razzolare, a far coccodè... litigiosa per il piacere. A indovinare la voglia ci si sgranava le palle degli occhi, c'era della scelta nel locale... Nonna smetteva mai di andare alla rimonta... di andare a pizzicare dei "fondi" alla sala aste... Riportava a casa di tutto, quadri a olio, ametiste, mazzi di candelabri, tulle ricamati a cascade, piètre grezze, cibori, animali impagliati, armature e ombrelle, certi orrori dorati del Giappone, e delle coppe, merci più lontane ancora, e zavagli senza più nome, e dei così che non si saprà mai. La cliente si scalda nel tesoro delle minutaglie. [55]

F: Si mostrava la cliente, scacciava i monticelli di cianfrusaglie, languida, torna

sui suoi passi...sparpaglia...Sempre becchettante, civettante, questuante per il piacere. A indovinare la voglia si sbarrava l'occhio, c'era scelta nel locale... La nonnina non la smetteva mai di andare alla rimonta...di andare a beccare il ninnolo alla casa d'aste...Portava via di tutto, tele a olio, ametiste, mazzi di candelabri, tulle ricamati a cascata, cabochon, cibori, impagliature, armature e ombrelle, orrori dorati del Giappone, e lavabi, e altro più lontano ancora, e armamentari senza più nome, e aggeggi che non si sapranno mai. La cliente si eccita nel tesoro dei cocci.

Passo costituito da clausole sospensive giustapposte in asindeto. Il primo enunciato, dislocato con pronome cataforico (“Elle-la cliente”), è ripreso, con canone inverso e speculare, nella clausola finale (“La cliente-elle”) dove la ripresa pronominale è, appunto, anaforica. All’ipotiposi iniziale, resa al presente scenico e incentrata su una sequenza di pose provocanti il desiderio maschile, segue l’enumerazione caotica, che ben denota l’accumulazione di oggetti defunzionalizzati. Céline tratteggia così dell’anonimo personaggio (“cliente”) un ritratto svilente e decadente, in balia delle pulsioni e del cattivo gusto, come evidenzia la sua degradazione ad animale da cortile, e l’associazione tra il cibo e il sesso (“piquer”, “picorer”). La co-presenza del desiderio sessuale e del desiderio compulsivo all’accumulo è ben resa, sul piano fonoprosodico, dal gioco allitterativo sulla velare /k/ e sulle occlusive /p/ e /b/ che, in qualità di fonemi occlusivi, restituiscono la dominante tesaurizzatrice del personaggio, qui accolto, come sembra, a metafora reificante di un’intera tradizione culturale improntata sul possesso. Il consonantismo occlusivo caratterizza sia i gesti della donna (“picoreuse-cacotante-querelleuse”) sia parte degli oggetti che acquista (“candélabres-cascades-cabochons-ciboires”). Tale marca è solo parzialmente restituita dai traduttori.

Il legame analogico tra questi tre piani è siglato dalla clausola finale, in cui sono associate, in un’unica immagine sintetica rafforzata dal gioco allitterante sulla dentale /t/ (“cliente-emoustille-trésor-tessons”), due moti compulsivi, l’eccitazione ed il collezionismo.

Dal punto di vista lessicale, il lemma “châsse” è, per analogia morfologica, corrispettivo argotico di “occhi”; difficile è la resa connotativa, per il già menzionato difetto di paradigma dell’italiano per i termini anatomici. Per “rossignol” si intende, sempre nell’ambito del sottocodice argotico, un oggetto d’occasione senza valore. Riguardo a “cabochon”, essendo il termine in uso anche nelle altre lingue come francesismo, si è optato per la conservazione del termine, anziché fornirne una parafrasi descrittiva. Quanto invece a “fourbi”, si tratta di un iperonimo mutuato dal gergo argotico militare (“equipaggiamento”) che, desemantizzato, è passato a significare, nel linguaggio familiare, un insieme di oggetti senza

valore né utilità (“armamentario”). Da notare che, in alcuni casi, la preterizione o l’iperonimia rende conto dell’impossibilità di “nominare” le cose, in ragione della loro miseria; il loro nome proprio è sostituito da forme preteritive e cumulative (“horreurs dorés”; “des bien plus loin encore”; “des fourbis qui n’ont plus de noms”; “des trucs qu’on saura jamais”).

71) *Le réduit des repas, il servait en plus, pour la lessive et pour garer les rogatons... Y en avait des monceaux, des piles... Ceux qu’étaient pas rafistolables, les invendables, les pas montrables, les pires horreurs. Du vasistas des toiles pendaient dans la soupe. Il restait je ne sais pas comment un grand “fourneau jardinière” avec une hotte énorme, ça tenait la moitié de l’espace. A la fin on retournait l’assiette pour goûter à la confiture. [554]*

C: *Il bugigattolo dove mangiavamo serviva anche per il bucato e come ripostiglio per gli scarti... Ce n’erano a mucchi, a cataste... Tutta roba non rappezzabile, invendibile, non presentabile, una crema d’orrori. Ragnatele pendevan giù dal vasistas fin dentro la zuppa. Un gran “fornello giardiniera” era rimasto lì chissà come, con una cappa enorme, occupava metà dello spazio disponibile. Alla fine rivoltavamo il piatto per delibar la marmellata. [42]*

G: *Lo stanzino dei pasti (ex: la stanzetta) serviva anche per il bucato e per depositare gli scarti... Ce n’era a mucchie, a pile... Quelli che erano manco rappezzabili, gli invendibili, i non mostrabili, i peggio orrori. Dallo sportello a vetri, pendevano nella minestra delle ragnatele. Stava lì chissà come una grande “cucina da giardino” con una cappa enorme, ci occupava la metà dello spazio. Alla fine si voltava il piatto per un assaggio di marmellata. [56]*

F: *Lo stanzino dei pasti serviva anche per il bucato e per parcheggiare gli scarti... Ce n’erano a montagne, pile... Quelli che non erano rammendabili, gli invendibili, i non mostrabili, i peggio orrori. Dal vasistas ragnatele pendevano nella zuppa. Rimaneva non so come un grande “fornello giardiniera” con una cappa enorme, prendeva la metà dello spazio. Alla fine si rigirava il piatto per mangiare la marmellata.*

Periodo caratterizzato da clausole sospensive e conclusive giustapposte in asindeto; anche qui è presente un’accumulazione caotica di oggetti inutili e di cattivo gusto, a restituire l’ambientazione di un interno degradato. La tendenza, già presente nel passo precedente, all’uso di forme preteritive o cumulative per oggetti vili e reietti, non identificabili, è qui ancor più marcata. I “rogatons” in quanto “scarti” (cfr. it. “rigattiere”) non sono né nominabili né vendibili e si accumulano, nella frase e nella casa, come una memoria oscura. Essi sono evocati mediante sostantivi collettivi (“monceaux”, “piles”) e, successivamente, in una

gradazione discendente, con iperonimi “contrassegnati” dalla negatività, attraverso la negazione stessa (“pas” + infinito) o attraverso la prefissazione negativa “in-“ (“pas rafistolables”, “invendables” “pas montrables”, “pires horreurs”).

L’annominazione sull’occlusiva velare /g/, che evoca ancora una volta la tendenza compulsiva all’accumulo (“garer les rogatons”), non è resa dai traduttori. Il sintagma nominale lessicalizzato “fourneau jardinière” è reso alla lettera da Caproni, mentre Guglielmi restituisce l’espressione, che è marca di oralità familiare (per banalizzazione analogica tra due termini giustapposti nell’uso corrente), con una lezione esplicativa (“cucina da giardino”) del tutto ingiustificata per il registro e il contesto. A restituire il comune “goûter” Caproni adotta, con innalzamento di registro a fini parodici, il verbo “delibare”. Lo stesso Caproni parafrasa la clausola “réduit des repas” con una formula esplicativa mentre Guglielmi compensa, con il sintagma “stanzino dei pasti” la brevità e il gioco annominativo.

72) *C’est les soirs qu’on se tapait les Ternes qu’il devenait affreux, surtout si c’était des gonzesses... Il les avait en horreur. [555]*

C: *Diventava invece orribile le sere che dovevamo farci i Ternes, specie se si trattava di piscione... Le aborriva. [43]*

C2: *Diventava invece orribile le sere che ci sgrugnavamo i Ternes, specie se si trattava di piscione...Le aborriva. [45]*

G: *Ma le sere che ci sbafavamo le Ternes lui diventava spaventoso, specie se si trattava di mantenate... Le aveva in orrore. [57]*

F: *È nelle sere che ci sorbivamo i Ternes che diventava orribile, specie se si trattava di donne...Le detestava.*

Enunciato disgiunto e tripartito a cadenza minore, con clausola conclusiva secca. Alla costruzione per sillessi “C’est les soirs” marca di oralità, si aggiunge il presentativo cataforico “c’est”, con doppia risoluzione completiva (“qu’on-qu’il”). Caproni normalizza la sintassi in entrambe le versioni, mentre Guglielmi conserva la struttura involuta dell’antigrafo.

La valenza fonolessicale dell’espressione “se taper les Ternes” non è restituita. Sul piano semantico, il verbo “se taper” è banalizzato nella prima versione di Caproni; nella revisione, il traduttore compensa, per contrappasso, con una esagerazione (“ci sgrugnavamo”); felice, a nostro vedere, la soluzione di Guglielmi. Relativamente al termine argotico “gonzesses”, che vale per “fanciulle sessualmente interessanti” ma anche per “prostitute”, impropria è, a nostro avviso, la lezione “pisciona” proposta da Caproni, mentre la lezione “mantenate” di Guglielmi sposta il significato su aspetti economici che non sono qui pertinenti.

73) Il dessinait des bateaux sur sa grande planche, sous la lucarne, des yachts en pleine écume, c'était lui son genre avec des mouettes tout autour... De temps à autre il ponçait pour un catalogue, mais il avait tellement de dettes que ça lui ôtait tout courage. Il était gai quand il faisait rien. [558]

C: Disegnava, era il suo forte, gran bastimenti sulla sua ampia tavola sotto l'abbaino, panfili immersi in un ribollio di spuma, circondati di gabbiani...Ogni tanto faceva qualche spolvero per questo o quel catalogo, ma i troppi debiti gli avevano tolto l'entusiasmo. Quando poteva starsene con le mani in mano, allora era contento. [45]

C2: Disegnava bastimenti sulla sua grossa tavola sotto l'abbaino, panfili in un gran ribollio di spuma, erano il suo forte, con tutt'intorno gabbiani...Ogni tanto faceva qualche spolvero per questo o quel catalogo, ma aveva tanti di quei debiti da toglierli ogni entusiasmo. Era contento quando poteva restarsene con le mani in mano. [48]

G: Disegnava dei bastimenti sulla grande tavola, sotto il lucernario degli yachts in mare di spuma, era il suo genere con dei gabbiani intorno intorno... Di tanto in tanto faceva dei ricalchi per un catalogo, ma aveva tanti di quei debiti che ci perdeva dentro tutta la spinta. Era allegro quando faceva niente. [61]

F: Disegnava delle navi sulla grande tavola, sotto la lucarna, degli yacht tutta schiuma. Era il genere suo con i gabbiani tutt'intorno...Di tanto in tanto ricalcava per un catalogo, ma aveva così tanti debiti che gli toglieva il coraggio. Era felice quando non faceva nulla.

Enunciato paratattico e dislocato a cadenza minore con clausola conclusiva secca; il segmento dislocato (“c'était lui son genre”) presenta a sua volta un anacoluto a causa dell'omissione del dativo di possesso. Osserviamo ancora una volta come il dettato celiniano tenda alla soppressione dei connettivi logici, alla nominalizzazione e alla lessicalizzazione. La “sgrammaticatura” appare anche qui come una provocazione desublimante e decettiva in un contesto descrittivo classico, con registro sostenuto con tratti lirici. Caproni normalizza omettendo il sintagma dislocato; inoltre, restituisce con una parafrasi intensiva ingiustificata il verbo “poncer” (“faceva qualche spolvero”). Più corretta la lezione di Guglielmi. A proposito dell'espressione neutra “il faisait rien” che riassume, in una formula sintetica e rapida (“a ghigliottina”) la situazione descrittiva antecedente, Caproni parafrasa con una locuzione idiomatica italiana, diluendo il ritmo; Guglielmi restituisce alla lettera, e risponde all'omissione della seminegazione con lo stesso accorgimento.

74) La “bagotte”, son casuel des gares, c’était un métier d’entraînement. [558]
C: Il “bagaglio”, suo provento nelle stazioni, era un mestiere d’aggancio [46].
G: La “bagaglieria”, l’incerto delle stazioni, era un mestiere di carriaggio. [61]
F: Il facchinaggio, lavoro saltuario delle stazioni, era un mestiere di allenamento.

Enunciato tripartito e disgiunto, a cadenza maggiore (3+5+8), con ripresa anaforica (“c’était”). Céline conferisce, attraverso il virgolettato, una connotazione straniante al termine argotico “bagotte”, in quanto lo introduce nel suo dettato come menzione di parola altrui. Egli prende così le distanze, come io narrante, dal discorso del personaggio che usa questo termine gergale appartenente all’ambiente ferroviario. Il termine, che è una metonimia (l’oggetto è preso per l’azione di trasporto dello stesso), è di difficile restituzione. Caproni restituisce alla lettera con una sineddoche (“il bagaglio”), rendendo però l’enunciato difficilmente decodificabile; Guglielmi adotta una soluzione di compromesso con un locativo generico che evochi insieme l’oggetto e il luogo; la nostra proposta, normalizzante ed esplicativa (“facchinaggio”), è una negoziazione necessaria con la leggibilità. Per quanto riguarda l’aggettivo sostantivato “casuel”, si tratta di un “lavoro occasionale” per racimolare denaro. La lezione di Caproni è corretta ma puramente denotativa; il tentativo, da parte di Guglielmi, di interpretare con una resa connotativa (“l’incerto”) appare poco convincente. La nostra scelta ricade sulla perifrasi: “lavoro saltuario”.

75) Mais le plus cloche de la famille, c’était sûrement l’oncle Rodolphe, il était tout à fait sonné. Il se marrait doucement quand on lui parlait. [558]

C: Ma il più sradicato di casa nostra era senza dubbio zio Rodolphe, era proprio suonato. Ridacchiava piano piano, quando gli si parlava. [45]

G: Ma il più balordo della famiglia, era di sicuro lo zio Rodolphe, era completamente suonato. Ci aveva un abbozzo di sorriso quando gli si parlava. [61]

F: Ma il più tocco della famiglia era sicuramente lo zio Rodolphe, era del tutto suonato. Ridacchiava sommessamente quando gli si parlava.

Il primo enunciato è tripartito con membri simmetrici giustapposti.

Un problema si pone con il sostantivo argotico “cloche”, che, rinviando all’atto di zoppiare (“clocher”) come marca di difformità (cfr. clochard”), ha anche l’accezione di “tonto”, “stupido”. Caproni produce, con la lezione “sradicato”, un controsenso; corregge, poi, con la lezione più convincente di “svanito”⁴⁵². La connotazione peggiorativa di “balordo” scelta da Guglielmi non è pertinente al

452 Cfr. f.48.

contesto, in quanto il personaggio in questione non ha connotazioni morali, ma è solo affetto da una tara fisica. Neanche la versione “abbozzo di sorriso” per “se marrer doucement” appare pertinente, in quanto un aspetto della tara mentale del personaggio è, appunto, il riso, seppur somnesso.

76) *Il faisait la retape au “Vieux Paris”, sur le quai, devant les tavernes en carton. Son côtilon, c’était des loques de toutes les couleurs. [558-9]*

C: *Adescava i passanti per la “Vecchia Parigi”, sul lungosenna, davanti ai piccoli caffè-ristorante di cartapesta. Portava un costume fatto di stracci multicolori. [46]*

C2: *Adescava i passanti al “Vieux Paris”, sul lungosenna, davanti ai piccoli caffè-ristorante in cartone. Sua veste, stracci d’ogni tinta. [49]*

G: *Faceva il richiamo per il “Vieux Paris” sul lungosenna, davanti alle osterie di cartapesta. La sua palandrana, era a stracci di tutti i colori. [62]*

F: *Batteva il marciapiede al “Vieux Paris”, sul lungosenna, davanti alle osterie di cartone. La sua gonnella, erano brandelli di tutti i colori.*

Il secondo membro del periodo è disgiunto, con concordanza a senso tipicamente orale (“c’était des loques”). La locuzione argotica “faire la retape” significa, propriamente, “battere il marciapiede”; l’espressione è intesa qui in senso figurato, in quanto il personaggio in questione adescava i passanti per ottenerne qualche spicciolo. La comparazione del mendicante con la prostituta è siglata dall’analogia tra il “côtilon” (letteralmente: “gonna”, metonimia per “donna”) e gli stracci colorati. Pertinente ci sembra la lezione caproniana; la versione di Guglielmi, invece è un controsenso, a seguito dell’errata interpretazione della locuzione francese; il personaggio non attira clienti per il locale, bensì si situa in prossimità del locale per ottenere dagli avventori qualche elemosina. Riguardo all’espressione “Vieux Paris” che ha qui la funzione iconica di un’insegna con “effetto di realtà”, appare inopportuno naturalizzarla con un corrispettivo italiano. D’altronde, Caproni stesso si corregge nella seconda versione, restituendo la forma originaria.

77) *Il a compliqué les choses il s’est mis avec une “Ribaude”, une qui faisait la postiche, la Rosine, à l’autre porte, dans une caverne en papier peint. [559]*

C: *Per complicar le cose s’era messo con “Una di quelle”, che faceva l’imbonitrice, la Rosina, all’uscio accanto, in un grottino di carta da parati. [46]*

C2: *Per complicar le cose s’era messo con una “Baldracca”, una che imboniva [scrittura precedente: accalappiava] gente, la Rosine, all’uscio accanto, in una spelonca di carta da parati. [49]*

G: *Ha complicato le cose si è messo con una “Ribalda” una che faceva l'imbonimento, la Rosine, all'altra porta, in un baraccone a carta da parati. [62]*

F: *Ha complicato le cose si è messo con una “signorina”, una che stava in posa, la Rosine, all'altra porta, in una grotta di carta da parati.*

Enunciato disgiunto, con coli giustapposti; l'unità è ricostituita, almeno in parte, su base fonoprosodica, a partire dall'annominazione della bilabiale sorda (“postiche-porte-papier-peint”) e della vibrante (“Ribaude-Rosine-porte-caverne”). Evidente, ancora una volta, il gusto celiniano per il “posticcio”, evocato in precedenza a proposito delle case borghesi ma esteso anche ad ambienti miserevoli, come attesta il passo precedente, dove figurano “tavernes en carton”. Qui, ad una “caverne en papier peint” corrisponde l'immagine altrettanto “posticcia”, caricaturale, della prostituta; l'immagine è accentuata dal verbo “faire” che denuncia, appunto, un “atteggiamento”. Esso è da considerarsi come una metalessi narrativa: l'autore smaschera la finzione “scenica” di cui è artefice e, al tempo stesso, denuncia la convenzione romanzesca.

Sul piano lessicale, la distanza ironica è resa dall'imprestito di “Ribaude”. Il termine eufemistico per “Puttana”, qui virgolettato e presentato come un'antonomasia, non appartiene infatti al discorso d'autore, ma, in qualità di menzione di un discorso-altro denuncia, al secondo grado, “l'esprit de litote” della tradizione letteraria, e, per traslato, l'ipocrisia moralistica che si cela dietro un presunto realismo. A ciò si aggiunge il tratto folklorico del nome del personaggio, “la Rosine” che, preceduto dal determinante, riproduce uno stereotipo. Sin dal Cinquecento, infatti, l'appellativo corrente per una prostituta si compone di un nomignolo con valenza affettiva (di norma reso con un diminutivo), preceduto dal determinante con funzione di antonomasia (“la”) il quale è considerato da sempre, nella lingua francese, come un tratto familiare o rustico. Questo “realismo” rivela, così, a tutto tondo, la propria dimensione “posticcia”.

In quest'ottica, la prima resa di Caproni con una perifrasi eufemistica: “Una di quelle” ci sembra del tutto pertinente; il successivo intervento, invece, a carattere espressionistico (“Baldracca”), tradisce quella che abbiamo reputato essere l'intenzione dell'autore. Il francesismo “Ribalda” (nel senso di: “Briccona”) proposto da Guglielmi, è semanticamente appropriato, ma meno usitato. Da notare, per il prenome del personaggio, la tendenza addomesticante di Caproni. Egli procede infatti ad una naturalizzazione attraverso il calco (“Rosina”); calco che ha, tuttavia, una buona risposta in italiano, grazie ad un paradigma analogo esistente nella nostra cultura popolare. Egli accentua così, per il lettore d'oltralpe, il tratto folklorico. Nella seconda versione, il traduttore si autocorregge conservando il nome proprio. Ulteriore problema è costituito dalla resa di

“postiche”, in ragione della sua componente allusiva in termini metanarrativi; il ricorso al verbo “imbonire” e sue varianti, qui proposto tanto da Caproni quanto da Guglielmi, appare pertinente. L’espressione “stare in posa” che proponiamo, intende accentuare la marca scenica, e, al contempo, restituire almeno in parte il significante originario con il conseguente gioco annominativo (“posa-Rosine”).

78) Elle écopait d’un ramponneau et d’une bordée d’engueulades. Ta! ga! dam! Ta! ga! dam! Pleurnichant sous la rafale elle redégringolait au sous-sol, compter sa camelote. “Je veux plus qu’on m’emmerde!” [560]

C: Lei si buscava uno spintone e una bordata d’insulti! Ta! ga! dam! Ta! ga! dam! Piagnucolando sotto il temporale, si precipitava giù nell’interrato, a far l’inventario della sua robaccola. “La volete capire di non rompermi l’anima!” [47-48]

G: Lei si buscava uno spintone e una bordata di madonne. Ta! ga! dam! Ta! ga! dam! Piagnucolando sotto la raffica scapitolava nel seminterrato a contare la sua mercanzia. “Voglio più che mi smerdano!” [64]

F: Si beccava una batosta e una bordata di insulti. Ta! ga! dam! Ta! ga! dam! Piagnucolando sotto la raffica ricapitolava nel sottosuolo, a contare la sua mercanzia. “Non mi rompete più le palle!”

Periodo con cadenze rapide, e clausola finale a ghigliottina, accentuata dal tratto occlusivo della dentale sonora. La forte componente fonoprosodica generale è accentuata dalla presenza di onomatopée, che hanno una funzione “scenica”, di ipotiposi.

La resa di Caproni è efficace nella prima parte, in quanto ricca di accorgimenti fonolessicali, mentre si osserva, nelle clausole conclusive (“compter sa camelote”; “Je veux plus qu’on m’emmerde”), la tendenza alla diluizione parafrastica che è una costante del suo stile traduttivo. Egli neutralizza così l’impatto scenico della clausola secca. Nel primo dei due casi citati, egli opta per una parafrasi intensiva e ricorre, a restituire il collettivo generico “camelote”, ad una forma alterata a marca spregiativa (“robaccola”); nel secondo, non tiene conto della chiusura secca finale ed occlusiva, resa con una perifrasi eufemistica, terminante con un sostantivo sdrucchiolo (“anima”). Guglielmi appare più in sintonia con l’originale, ma con il calco letterale dal francese “emmerder”, produce un lampante controsenso.

79) Moi, le moujingue, elle savait pas trop ce qu’elle devait encore en penser, elle m’avait en observation. [561]

C: Quanto a me, il discolaccio, non sapeva nemmeno lei, per il momento, cosa

pensarne, mi teneva sotto osservazione [48].

G: *Io, il cafialatte, sapeva neanche lei che cosa pensarne, mi aveva in osservazione. [64]*

F: *Io, il mocciosetto, lei non sapeva tanto cosa dovesse ancora pensarne, mi teneva in osservazione.*

Enunciato quadripartito dislocato e disgiunto, con attacco monosillabico, e forte anacoluto iniziale. La cadenza maggiore si conclude con un controtempo ritmico, contrassegnato da una clausola secca.

Caproni normalizza l'attacco con una forma perifrastica ed esplicativa ("Quanto a me") e introduce, a restituire l'avverbio "encore", una incidentale; altrettanto parafrastica la resa: "sotto osservazione". Più felice, per la sua asciuttezza, la versione di Guglielmi. Quest'ultimo restituisce l'ellissi della seminegazione, ma allenta il ritmo con il raddoppiamento pleonastico ("che cosa") del pronome dichiarativo. In nessun caso è stata restituita l'annominazione "moi-moujingue" che lega sul piano fonosintattico i primi due membri.

"Moujingue" è un termine argotico entrato nell'uso comune come sinonimo di "enfant". Caproni compensa la connotazione di registro ricorrendo ancora una volta ad una forma alterata con suffisso spregiativo. La scelta di Guglielmi ricade su un dialettalismo raro, poco fruibile.

80) *Au Passage, elle nous a aidés aussi longtemps qu'elle a pu, avec ce qui lui restait de son fonds, de la brocante. On allumait qu'une seule vitrine, une seule qu'on pouvait garnir... C'était ingrat comme bibelots, des trucs qui vieillissent de travers, du rossignol, du panais, avec ça on "était fleurs"... On se défendait qu'en restrictions... toujours à coup de nouilles, et avec les "boucles" à maman engagées au "clou" chaque fin de mois... C'était jamais qu'à un fil, qu'on boive encore le bouillon. [561]*

C: *Al Passage, ci aiutò finché poté, con quanto le restava del negozio, robetta da rigattieri. Accendevamo soltanto una vetrina, l'unica che potevamo riempire... Era uno schifo in quanto a mercetta, aggeggi invecchiati a buco storto, fondi di magazzino, bischerate, e con tutto ciò eravamo sempre "allo stecchetto"... Ci difendevamo a furia di privazioni... a colpi di fettuccine, e con i "boccoli" della mamma impegnati al "monte" ad ogni fin di mese... Soltanto per un pelo riuscivamo ad evitare un altro capitombolo. [48]*

C2: *Al Passage ci aiutò finché poté con quanto le restava del negozio, robette da rigattiera. Accendevamo una sola vetrina, l'unica che potevamo riempire... Piuttosto scostante [precedente scrittura: sgradevole], come cianfrusaglia, aggeggi malamente invecchiati, fondi di bottega, bischerate, cose da lasciarci di*

continuo “al verde”... Ci difendevamo a forza di privazioni... a colpi di fettuc-cine, e con le “buccole” della mamma impegnate al “monte” ogni fine mese... Sempre appesi a un capello per non ricalare a picco. [51]

G: *Al Passage, ci ha aiutati fin quando ha potuto, con quello che le restava del suo fondo, della rigatteria. Noi si accendeva una sola vetrina, l’unica che si poteva riempire... Era una schifezza come ninnoli, certi aggeggi che invecchiano storto, scarti, porcheria, con sta roba si “era al verde”... Ci si difendeva solo a restrizioni...sempre a colpi di maccheroni e con i “boccoli” di mamma impegnati al “monte” ogni fine mese. Era sempre per un pelo, che si beveva ancora il brodo. [64]*

F: *Al Passage ci ha aiutato finché ha potuto, con quanto restava dei fondi delle svendite. Si accendeva solo una vetrina, quella sola che si poteva riempire... Come gingilli, erano miseri, aggeggi invecchiati male, cianfrusaglie, cenci, con questo si era “morti di fame”.. Ci si difendeva solo a restrizioni...sempre a colpi di spaghetti e con gli “orecchini” di mamma dati in “pegno” ogni fine mese... Era sempre per un pelo, se si continuava a galleggiare.*

Il primo enunciato, sintatticamente corretto, è a cadenza minore, con clausola secca. Segue la descrizione della vetrina per accumulazione caotica con clausole enumerative rapide; il ritmo si distende nella parte finale, che ha funzione ricapitolativa. Qui, come in passi precedenti, gli iperonimi hanno una funzione insieme cumulativa, preteritiva e degradante; essi designano oggetti non degni di essere singolarmente menzionati ed enumerati. La vetrina rappresenta, per metonimia, la miseria domestica e, al contempo, ha funzione metanarrativa in quanto denuncia, contro la tradizione descrittiva del romanzo realista (in cui gli oggetti hanno funzione caratterizzante per luoghi o personaggi) una condizione reale (“indescrivibile”) vissuta, in prima persona, dal narratore.

Sul piano lessicale, osserviamo, in Caproni, una ingiustificata intensificazione ironica della situazione drammatica (“a buco storto” per “de travers”), nonché il ricorso a un toscanismo (“bischerate”) che assume, qui, una analoga connotazione; felice, invece la locuzione “a stecchetto” per il corrispettivo “être fleur”. Il calco fonico di “boucle” (“boccoli”) presente in entrambi i traduttori produce un controsenso; “boucle” altro non è che la cataresi per “boucles d’oreilles” (“orecchini”), come si deduce dal proseguimento della frase. D’altronde, Caproni si corregge nella seconda versione, sostituendolo con “buccole” (dialettalismo familiare per “orecchini”). Riguardo alla locuzione “boire le bouillon”, scorretta è l’interpretazione di Caproni, riproposta anche nella seconda versione. “Boire le bouillon” è una forma attestata nei dizionari accanto a “boire un bouillon”; espressioni i cui significati sono sostanzialmente due: “ingoiare acqua

nuotando”, “subire una perdita importante di denaro in seguito a una cattiva speculazione”⁴⁵³. L’espressione è usata qui metaforicamente, ad indicare il limite della sopravvivenza. Guglielmi, ha prodotto, con un calco dell’espressione letteralmente intesa, un controsenso.

81) *Mon père, dès cinq heures du soir, rentrant de son bureau, trémoussait déjà d’angoisse, quittait plus sa montre des doigts. [561]*

C: Mio padre, fin dalle cinque di sera, tornato dall’ufficio, non stava più in sé per l’orgasmo, continuava a rigirar l’orologio fra le dita. [48]

C2: Mio padre, fin dalle cinque di sera, tornato dall’ufficio, era tutto agitato per l’apprensione [**precedente scrittura: “in agitazione per l’orgasmo”**], continuava a rigirar l’orologio fra le dita. [51]

G: Mio padre, fin dalle cinque della sera, tornando dall’ufficio, si agitava già per l’angoscia, staccava più dalle dita l’orologio. [65]

F: Mio padre, a partire dalle cinque, rientrando dal suo ufficio, si agitava per l’angoscia, non staccava più le dita dall’orologio.

Enunciato a cadenza maggiore, coordinato in asindeto. Un’unità fonoprosodica tra i cinque membri giustapposti è costituita dall’annominazione della vibrante e della sibilante, che sembrano voler restituire l’agitazione e la tensione del personaggio. Particolarmente marcato è il gioco annominativo: “trémoussait-angoisse”, reso felicemente da Guglielmi con l’espressione: “si agitava già per l’angoscia”.

Sul piano lessicale, appare del tutto immotivata la lezione di Caproni per “angoisse”, che, con il sostantivo “orgasmo” sovrainterpreta l’intenzione di Céline, cogliendo presumibilmente nel sostantivo “orologio” una metonimia per il membro maschile; corregge, nella seconda versione, con il troppo lungo “apprensione”, che vanifica l’investimento fonolessicale dell’antigrafo.

82) “Je te le repète encore, Clémence, pour la centième fois... Si cette femme se fait voler, que deviendrons-nous?... Son mari bazardera tout!... Il ne quitte pas le bordel, je le sais pertinemment!... C’est clair...” [561]

C: “Clémence, te lo ripeto per la centesima volta... Se quella si lascia derubare, che sarà di noi?... Suo marito squarantotterà tutto... Sta di casa al postribolo, lo dico con cognizione di causa!... È chiaro!...”

C2: “Clémence, te lo ripeto per la centesima volta... Se quella si lascia derubare, che sarà di noi?... Suo marito darà fondo a tutto... Sta di casa al postribolo,

453 Cfr. <http://www.cnrtl.fr/definition/bouillon>. Pagina consultata il 15/12/2014.

lo so per competenza! È chiaro...” [51-52]

G: *“Te lo ripeto ancora, Clémence, per la centesima volta... Se sta donna si fa derubare, che sarà di noi’... Suo marito sbaraccherà tutto!... Non si stacca dal bordello, lo so per certo!...è chiaro!” [65]*

F: *“Te lo ripeto ancora Clémence, per la centesima volta...Se questa donna si fa derubare, che ne sarà di noi?...Suo marito svenderà tutto...Non lascia il bordello, lo so benissimo!...è chiaro...”*

Periodo costruito per giustapposizione di clausole sospensive, con clausola conclusiva breve e sospesa. L’unità è ricostituita su base fonoprosodica, attraverso il gioco paronomastico sulla vibrante e sulle dentali sorda e sonora, che conferiscono globalmente al dettato un andamento teso e nervoso. Evidente il calembour “je te le repète”, evidenziato dall’attacco, nonché la figura metrica iniziale, in cui l’allocutivo bisillabico “Clémence”, posizionato tra due sintagmi più lunghi, figura una sorta di ritmo sincopato. Caproni normalizza la frase vocativa, riportando il nome proprio, secondo la tradizione, all’inizio dell’enunciato, e vanificando così la figura metrica in questione. La lezione neologica: “squarantottare” (con riferimento all’espressione figurata “fasre un quarantotto”) per il corrispettivo “bazarder” (il quale, è vero, è costruito per derivazione denominale da “bazar”) è eccessiva. Caproni la corregge al ribasso nella successiva versione optando per una perifrasi, questa volta troppo attenuante (“darà fondo a tutto”). Felice, a nostro avviso, la scelta di Guglielmi: “sbaraccare”. Tuttavia, Guglielmi normalizza la clausola finale che, da sospesa, si trasforma in esclamativa, allineandosi alle precedenti.

83) Il remontait dans sa soupente, zyeutant sa montre à chaque pas, il requinquait toute sa hantise. Il préparait l’autre panique, et le “Déluge” qui tarderait pas... Il s’entraînait... [561-562]

C: *Tornava su in soffitta, occhieggiando l’orologio a ogni passo, riattizzava i suoi pallini. Preparava un’altra ragione di panico, e il “Diluvio” che non avrebbe tardato... S’addestrava... [49]*

C2: *Risaliva nella sua soffitta, sbirciando l’orologio a ogni passo, rimetteva in efficienza tutte le sue fissazioni [precedente scrittura: rispolverava tutti i suoi pallini]. Preparava altro panico, e il “Diluvio” che non avrebbe tardato... Si esercitava [precedente scrittura: si addestrava][52]*

G: *Tornava su nel sottotetto, sbirciando l’orologio a ogni passo, ricordava tutta la sua ossessione. Preparava l’altro panico, e il “Diluvio” che non sarebbe tardato... Si addestrava...[65]*

F: *Risaliva nel soppalco, sbirciando l’orologio ad ogni passo, ributtava fuori*

tutte le sue ossessioni. Preparava l'altro panico, e il "Diluvio" che non avrebbe tardato...si esercitava...

Periodo costruito per clausole giustapposte in asindeto e polisindeto; l'unità fonoprosodica è data dall'anafora dei verbi all'imperfetto ("Il remontait-Il requinquait-Il préparait-Il s'entraînait), che disegnano una figura tetrasillabica. La simmetria è data dalla presenza speculare, in apertura, e chiusura, di questa figura. Sul piano fonolessicale, interessante è, ancora una volta, la presenza massiccia della vibrante e della velare /k/, l'una indicante dinamismo, l'altra, occlusione ed esplosione. Attraverso la loro sinergia Céline dinamizza il dettato rendendolo, come abbiamo visto, teso, scosso e nervoso. Efficace è, per il primo membro, la resa di Caproni ("Tornava su in soffitta"), che tuttavia procede, nella seconda stesura, a correggerla con un versione più parafrastica ("Risaliva nella sua soffitta"). Lo stesso accade con la resa di: "il requinquait toute sa hantise", espressione dall'evidente marca fonolessicale, in cui il verbo familiare in questione, costruito su un raddoppiamento di matrice onomatopeica, significa, letteralmente, "rimettere a lucido" e, per traslato, "riaccendere". Precedentemente tradotto con "riattizzare", esso è ora restituito con la parafrasi banalizzante: "rimettere in efficienza". Parimenti, l'idiosincratico "pallini" è reso con il neutro e astratto, oltre che più metricamente più lungo e disteso, "fissazioni". Più felice, in quest'ultima versione di Caproni, è tuttavia la resa dell'onomatopeico "zyeuter" con "sbirciare", più breve, e semanticamente più opportuno di "occhieggiare". Felice, a nostro vedere, la resa di Guglielmi, se non fosse per la lezione di "rincordare" per "requinquer" che, nel restituire il significante produce, sul piano del significato, un non-senso.

84) *En peignoir enrubannée, elle se prélassa Mme Pinaise, sur le divan. Lui il me fait passer par-derrière, il me donne des petites claques d'amitié, il me pelote un peu... Ma mère, par terre, elle s'évertue, elle brasse, elle brandit la camelote... Dans l'effort son chignon trisse, sa figure ruisselle. Elle est affreuse à regarder. Elle s'essouffle! Elle s'affole, elle rattrape ses bas, son chignon chahute... lui retombe dans les yeux. [562]*

C: *In vestaglia, tutta nastri, lei se ne sta spappolata, la signora Pinaise, sul divano. Il marito mi tira indietro, mi dà delle piccole pacche in segno d'amicizia, mi palpeggia un pochetto... Mia madre, per terra, ce la mette tutta, fa la birra, brandisce in aria la robaccola.... Nello sforzo la pettinatura le si sfascia, la faccia gronda sudore. Fa paura, a guardarla. Si sfiata, perde la testa, riacciuffa le calze che le scappan via, lo chignon le va a soqquadro...le ricasca sugli occhi. [49]*

C2: *In vestaglia, tutta nastri, lei se ne sta spappolata, la signora Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare di dietro, mi dà delle piccole pacche amichevoli, mi palpeggia un po'... Mia madre, per terra, ce la mette tutta, fa la birra, sbandiera violentemente la robaccola [scrittura precedente: brandisce la robaccola]... Nello sforzo, la pettinatura le va a ramengo, la faccia gronda sudore. Fa paura, a guardarla. Ha il fiatone, perde la testa, riacciuffa le calze, lo chignon [sottolineato nel dattiloscritto] le si sfascia [lezione precedente: scompiglia]... le ricade sugli occhi. [52-53]*

G: *In vestaglia tutta infiocchettata, lei si slunga la signora Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare da dietro, mi dà delle piccole pacche di amicizia, mi palpa un poco... Mia madre, in terra, si dà da fare, rimescola, brandisce la mercanzia... Nello sforzo le si allenta la crocchia, la faccia è tutto un rivolo. È spaventosa da guardare. Si sfiata! Perde la testa, si riacchiappa le calze, la crocchia traballa... ricasca sugli occhi. [66]*

F: *In vestaglia tutta infiocchettata, si adagia, Mme Pinaise, sul divano. Lui mi fa passare di dietro, mi dà delle pacchette amichevoli, mi liscia un po'... Mia madre, per terra, si adopera, rimesta, brandisce la paccottiglia... Nello sforzo, la crocchia cede, la faccia cola. È orribile da guardare. Si affanna! Impazzisce, riacciuffa le calze, la crocchia non regge... ricade negli occhi.*

Periodo costruito per giustapposizione e cumulazione di clausole brevi, fortemente disgiunto. L'enunciato in apertura è provocatoriamente dislocato con apposizione e predicato verbale anteposti al soggetto e pronome cataforico ("elle"). Il "degrado" della sintassi sembra essere un indicatore metanarrativo del degrado in cui versano i personaggi. Entrambi i traduttori restituiscono la struttura in questione.

L'effetto grottesco e "posticcio" della posa aristocratica della donna in un contesto svilente, è resa anche attraverso la co-presenza straniante di due registri; alla mimesi parodica del registro aulico, che si riconduce ad una topica descrittiva del romanzo classico, si sovrappone un registro basso che connota contestualmente l'appartenenza al contesto più sotto evocato.

Dal punto di vista lessicale, inopportuna è dunque la lezione caproniana: "spappolata", propria del registro basso, per il riflessivo "se prélasser", che appartiene invece ad un registro sostenuto ("adagiarsi"). Altrettanto poco convincente è la scelta di Guglielmi, che cade sul causativo: "slungare", probabilmente per la valenza intensiva della /s/ prostetica in italiano e per la consonanza con la sibilante iniziale di "signora". "Peloter" è reso altrettanto inadeguatamente da Caproni e Guglielmi, i quali conferiscono una connotazione erotica al verbo francese ("peloter" è di fatto "lusingare", "lisciare a parole"). Una vera e propria "mépri-

se” da parte di Caproni, iterata nella seconda versione, è quella relativa al verbo “brasser”, che viene interpretato secondo l’accezione di “produrre birra” (“fa la birra”), mentre, nel suo significato più esteso, significa “rimestare”. Si coglie, tuttavia, il tentativo di restituire l’annominazione “elle brasse-elle brandit”. Più opportuna, ancorché poco efficace, è la resa di Guglielmi (“rimescola”). Essa restituisce, tuttavia, solo il senso, trascurando il gioco paronomastico in questione. Per quanto riguarda la diadi paronomastica: “chignon-chahute” Caproni opta, nella prima versione, per la conservazione in italiano del francesismo restituendolo comunque come voce allotria attraverso la marca del corsivo; interpreta poi il verbo “chahuter” con una lezione eccessiva e inappropriata al contesto (“le va a soqqadro”) che, oltretutto, non tiene conto dell’aspetto fonolessicale. Caproni prende invece in considerazione tale aspetto nella versione successiva, attraverso la restituzione della “chuintante” o sibilante palatale (“lo chignon le si sfascia”), mentre la rinuncia al corsivo è indice di naturalizzazione del forestierismo, che rende così più omogeneo il dettato. La versione di Guglielmi (“le si allenta la crocchia”) è neutra, addomesticante e puramente descrittiva.

85) *Il voulait pas qu’elle touche à rien... Qu’elle manipule la boustifaille ça le dégoûtait encore plus...[563]*

C: *Ma lui non voleva che toccasse nulla... Il pensiero che la buccolica fosse maneggiata da lei lo disgustava ancor di più...[50]*

C2: *Lui non voleva che toccasse nulla... Che fosse lei a manipolar la buccolica accresceva il suo disgusto...[53]*

G: *Lui voleva neanche che toccasse niente... che maneggiasse la pappatoria questo lo disgustava ancora di più... [67]*

F: *Non voleva mica che toccasse niente...Che aggeggiasse la pappatoia lo disgustava ancora di più...*

Enunciato bimembre con clausole sospensive giustapposte a cadenza maggiore; il secondo membro è dislocato con pronome anaforico (“ça”). L’unità fonoprosodica è assicurata dalla ripresa anaforica del nesso: pronome completivo+pronome personale (“qu’elle”). Sul piano fonolessicale, è marcante il sema della liquidità, contrassegnato dall’allitterazione della consonante liquida che sembra indicare, al contempo, libidine e disgusto. Caproni restituisce parzialmente questa figura fonica.

Dal punto di vista lessicale, il registro scherzoso di “buccolica”, pertinente al contesto, restituisce anche parzialmente il significante (nei suoni /b/ e /l/); nella seconda versione, la sostituzione di “maneggiare” con il corrispettivo “manipolare” accentua questa resa. Tuttavia, sul piano semantico, il lemma “buccolica”

(deformazione popolare, per raddoppiamento epentetico, di un termine latino colto) cela un giudizio di valore (“la buona tavola”), non giustificato per il generico “boustifaille”. Un’ analoga traslazione all’ambito culinario si riscontra nel termine adottato da Guglielmi (“pappatoria”), efficace tuttavia sul piano connotativo e fonosimbolico. La resa esplicativa per il neutro “dégoûter encore plus” (“accresceva il suo disgusto”), presente nella prima versione, è corretta da Caproni nella seconda con una versione letterale. Il rafforzativo di negazione in Guglielmi (“mica”), produce invece un effetto di rincaro sul piano dell’espressione.

86) *Il branle le petit buffet, le Henri III. Il le secoue comme un prunier. [564]*

C: Scuote il credenzino, l’Enrico III. Lo scrolla come un prugno. [51]

G: Scossa la credenza piccola, l’Enrico III. La scossa come un melo [68]

F: Scuote la piccola credenza, l’Henri III. Lo strapazza ben bene.

Periodo bimembre con due enunciati simmetrici (8+8) intercalati da clausola centrale quadrisillabica. L’unità fonoprosodica è garantita dall’anafora del significativo “le”, utilizzato come articolo e come pronome. Attraverso la clausola breve e secca, “a ghigliottina”, in posizione mediana, si disegna un controtempo, una “scossa” ritmica che ha un riscontro nella presenza dei verbi “ébranler” e “secouer”, tra loro sinonimi e indicanti, appunto, l’azione di “strattonare”. La clausola in questione, che ha una funzione di “correzione” (attraverso una sineddoche particolarizzante si precisa la tipologia di oggetto genericamente indicata in precedenza) pone al centro dell’attenzione scenica il monarca. L’antomasia di cui è oggetto appare particolarmente pregnante, in quanto il monarca rappresenta, per metonimia, un’intera tradizione di cui è il massimo rappresentante. Esso diventa così l’oggetto espiatorio su cui si riversa la collera del narratore e, per estensione dell’autore. Quest’ultimo, spostando, per sineddoche, la sua ira sul caratteristico “mobilier”, ridicolizza (“petit”) e malmena l’intera tradizione classica, monarchica e aristocratica di Francia. Da notare come Caproni nuovamente restituisca con un diminutivo sintetico (prima nella forma maschile, poi in quella femminile) il determinante “petit”, con conseguente rincaro connotativo e affettivo. La locuzione: “secouer quelqu’un comme un prunier” significa, nel linguaggio familiare, “scrollare, strapazzare qualcuno”. I due traduttori, nell’impossibilità di restituire in italiano una formula idiomatica, optano per una traduzione letterale con limitata efficacia.

87) *Après les clous il reste plus rien...Toute la quincaillerie est en bombe....ça fuse, ça gicle, ça résonne... [564]*

C: Non ci resta più nulla, attaccato ai chiodi...Tutta la chincaglieria è in bisboccia... è un crepitio... uno schizzio generale... un rimbombo...[51]

C2: Non ci resta nulla, [cancellato: appeso] ai chiodi...Tutta la chincaglieria è in baldoria... un crepitio... uno schizzetto generale... un rintrono...[54]

G: Appresso ai chiodi resta più niente...Tutta la chincaglieria salta in aria... fonde...schizza...rimbomba...[69]

F: Dopo i chiodi, non resta più niente...Tutta la chincaglieria esplode...fonde... schizza, rimbomba...

Questo è uno dei tanti esempi di come uno dei più caratteristici stilemi celiniani, il dimostrativo neutro “ça”, sia difficile da rendere con un equivalente. Entrambe le soluzioni caproniane sono normalizzanti; Guglielmi prova a mantenere la sintassi del francese ma interpreta scorrettamente il significato di “après”: il calco fonomimetico infatti produce un controsenso.

Siamo in presenza di una struttura tripartita, con membri simmetrici (9+9+9). L'ultimo membro è a sua volta tripartito, con clausole brevi, asindetice e a zeppa (2+2+3), che producono, in sequenza enumerativa onomatopeica, un'accelerazione del ritmo, rafforzata dalla martellante anafora del pronome (“ça”). Caproni normalizza la dislocazione iniziale, restituendo al gruppo soggetto+verbo il primo posto nell'enunciato, ma restituisce la marca di oralità con un pronome cataforico (“ci”), oltre alla sequenza verbale con forme nominali e parafrastiche. Traduce, inoltre, l'espressione “en bombe” con un significante prossimo (“bisboccia”), ma del tutto improprio sul piano semantico. Per la stessa ragione, è impropria anche la lezione successiva, che è un sinonimo della precedente (“baldoria”). Guglielmi conserva la dislocazione celiniana e restituisce efficacemente l'espressione “en bombe” (“salta in aria”); conserva, inoltre, le forme verbali con felice esito della clausola. Tuttavia, interpreta alla lettera l'espressione “après les clous” (“appresso ai chiodi”), dando luogo a un controsenso.

88) *Grand-mère, elle se rendait bien compte que j'avais besoin de m'amuser, que c'était pas sain de rester toujours dans la boutique. [565]*

C: La Nonna, lei lo capiva che avevo bisogno di un po' di svago, che non era igienico per me restarmene sempre in bottega. [52]

G: Nonna, lei si rendeva conto bene che avevo bisogno di divertirmi, che era niente sano restar sempre in bottega. [69]

F: Nonna si rendeva conto che avevo bisogno di divertirmi, che non era mica sano restare sempre in negozio.

Enunciato tripartito a cadenza maggiore, con apertura secca, “a ghigliottina” e

dislocazione sintattica con pronome anaforico (“elle”). Il parallelismo tra i membri è rafforzato dall’anafora del pronome completivo. La soluzione di Caproni è parafrastica. Tuttavia, egli restituisce con efficacia la dislocazione iniziale. Sul piano lessicale, eccessiva la lezione di “igienico” per il generico “sain”. Guglielmi interpreta in senso proprio, come avverbio rafforzativo, l’espletivo “bien”, mentre restituisce l’ellissi della seminegazione con il consueto intensivo “niente”. La resa complessiva appare rigida e schematica.

La stesura di Giorgio Caproni si interrompe al foglio n.56 (corrispondente alla p. 566 dell’edizione di riferimento): “Mio padre,”

CONCLUSIONI

Vorremmo in sede conclusiva porre l'accento su un problema squisitamente ermeneutico che ci siamo posti: ossia la definizione di una "poetica" o "critica" del tradurre.

La critica della traduzione è, in senso kantiano, un metodo di analisi e valutazione basato sulla decomposizione dell'oggetto nelle sue parti. Il termine "critica" pertanto, in questo preciso ambito, non è un giudizio, bensì un atto illustrativo. Ricondurre il discorso del tradurre alla sua "ragion pratica" significa spesso riconoscere come pregiudiziale l'esistenza di un fondamento teorico-linguistico generale opponendogli come valore unico di riferimento il singolo caso. Partire, come suggerisce Sanesi nelle sue osservazioni sulla traduzione poetica⁴⁵⁴, dalla considerazione del proprio "oggetto" estetico, nel nostro caso il romanzo *Mort à crédit*, significa insomma presupporre che sia tale "oggetto" a suggerire, e perfino a stabilire, un metodo. Significa altrimenti, secondo quanto ebbe a scrivere Rilke con straordinaria chiarezza a proposito della poesia, "tracciare in ognuno che la comprenda un altro contorno della sua precisione"⁴⁵⁵.

Tuttavia, poiché l'oggetto estetico è un "precipitato storico", non si può prescindere dal contesto 'ideologico' (quindi teorico) in cui esso è stato affrontato, né dalla storia delle sue interpretazioni. La nostra posizione è stata pertanto quella di una mediazione necessaria tra le due tendenze. L'ampia trattazione che precede il laboratorio rende conto, ci sembra, del nostro intento. Essa ci ha consentito di acquisire strumenti extralinguistici ed extratestuali necessari ad affrontare la complessità di un romanzo che cela, tra le righe, un conflitto profondo con la tradizione linguistico-culturale della nazione.

Riguardo all'analisi delle rese traduttive presentate, abbiamo inteso rendere conto dei loro esiti alla luce delle considerazioni storiche e metodologiche generali di cui si è appena ricordata la necessità.

Merita, in primo luogo, tener conto del fatto che Céline discende, a seguito di un'esperienza personale e storica traumatica, nelle regioni biologiche e più arcaiche del linguaggio. Il disordine è principio dialettico vitale. Parlando di Gadda, Raimondi osserva che fra lingua e dialetto non si instaura una gerarchia, ma un'osmosi indispensabile perché la lingua di invenzione possa poggiare sul sostrato della lingua popolare. Quanto alla teatralità della sua scrittura, il traduttore dovrà tener conto della "rappresentazione mobile, scenicamente elastica" della sua frase, ove "le concomitanze multiple dell'azione" vanno espresse con

454 R. Sanesi, "Il testo e la voce. Alcune osservazioni sul tradurre poesia", in *Muratori di Babele*, Franco Angeli, Milano, 1989, p.227.

455 *Ibid.*

“inflexioni regionali o addirittura dialettali”⁴⁵⁶. Stando alla metafora fabbrile dello stesso Gadda, che Raimondi cita, il “mattone” offertogli dal “ricreante uso del popolo” può essere tritato, rimpastato e ricostruito, “annichilando e rifacendo” autonomamente la materia.

Inutile ribadire che le principali difficoltà con cui si confrontano i traduttori sono di carattere fonoprosodico, fonostilistico o fonolessicale. Arduo è innanzitutto adeguare le nostre consuetudini, improntate alla simmetria e alla regolarità ritmica, ad una nuova figura ritmica, il contrattempo. Céline pratica non raramente la “sincope”, procedendo allo spostamento dell’accento dal tempo “forte” al tempo “debole”. È questa una figura ben conosciuta nella tradizione europea, ma il suo uso sistematico – che attiene in origine alla musica afro-americana – comporta, all’interno dell’euritmia della frase, una scossa, una risacca, dinamizzando il dettato e mettendo in discussione al contempo la “naturalità” di un certo fraseggiare.

In generale, noteremo che molte delle loro rese vanno in direzione, più o meno cosciente, di una “restituzione” della letteratura e del suo apparato. Essi, infatti, optano abbastanza frequentemente per soluzioni lessicali di compromesso, parafrasando o sovrainterpretando. Tanto la parafrasi quanto la sovrainterpretazione sono da ricondurre a questa preconcuzione; infatti, la prima, che interviene sul piano sintagmatico, allenta il ritmo e riconsegna la parola “teatrale” al discorso; la seconda, che interviene sul paradigma, amplifica connotativamente una scelta lessicale neutra, conferendogli a posteriori lo statuto, ermeneuticamente ricco, della “letterarietà”.

Più nello specifico, osserviamo che la dislocazione sintattica tipica del discorso orale riprodotta nel testo celiniano è un aspetto che Caproni tende a normalizzare. Caproni interviene inoltre sul piano lessicale restituendo il nesso sostantivo+determinante con forme sintetiche alterate a forte valenza affettiva (vezzeggiativi, diminutivi, accrescitivi, dispregiativi). Notiamo invece che Guglielmi ricorre frequentemente, in assenza di paradigma corrispettivo in italiano, a termini dialettali di cui, in alcune occasioni, non siamo riusciti a reperire traccia nei dizionari specifici da noi consultati. Un aspetto frequente quanto sorprendente che accomuna i due traduttori è il calco di alcuni lemmi con conseguente controsenso semantico. Non ci è dato sapere se tali calchi debbano essere imputati ad analogie morfologiche con l’italiano (i cosiddetti “faux amis”) o a semplice distrazione.

La maggiore difficoltà specifica per i due traduttori – oltre che per noi – è stata la resa italiana del pronome dimostrativo orale “ça”. Non riconoscendogli

456 A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p.490.

un equivalente preciso, Caproni e Guglielmi optano per soluzioni via via differenti, anche se possiamo rilevare una maggiore coerenza nel secondo, soprattutto per quanto riguarda le serie anaforiche in cui esso è impiegato.

Sul piano del registro, Sia Caproni che Guglielmi normalizzano quello che definiamo il regime misto (forma diretta + indiretta), scegliendo solitamente la sola forma indiretta. La tendenza parafrastica di Caproni allenta spesso il dettato ritmico dell'antigrafo diluendone la forza espressiva. Guglielmi oscilla notevolmente tra lemmi di uso poetico, aulico e letterario ed effetti di oralità (tramite l'aferesi), ricorrendo a termini attinti da un vivaio dialettale oggi probabilmente in disuso. Per le forme paronomastiche presenti nell'antigrafo la compensazione risulta di norma insufficiente e la resa (fatti salvi alcuni casi) attenuata.

Le serie enumerative in asindeto che creano un ritmo serrato e una vitalità scenica risultano a volte diluite nella lezione di Caproni a causa dell'introduzione ingiustificata di elementi esplicativi che spesso vengono corretti, con esito sicuramente positivo, nella versione rivista dattiloscritta.

Notiamo inoltre la tendenza all'attenuazione, in Caproni, degli aspetti più scabrosi del testo, mentre più coerente e aderente è la lezione di Guglielmi.

Dalle carte consultate presso l'ACGV, oltre a una fitta serie di annotazioni di vario genere quali liste di regole grammaticali francesi e definizioni lessicali da dizionari francesi⁴⁵⁷, osserviamo che Caproni annota spesso questioni traduttive redatte a guisa di elenco da sottoporre – supponiamo – all'attenzione di amici letterati. Sono perlopiù dubbi traduttivi già risolti dal poeta o ancora da sciogliere, tutti raggruppati sotto la titolatura: "In sospeso". Ne riportiamo qui un esempio:

“Posso anticiparti alcuni miei dubbi celiniani, sortimi rileggendo Mort à crédit? L'indicazione della pagina si riferisce all'edizione della “Pléiade”. (Sottolineo le parole “oscuri”)

506 Mais Je suis pas Zizi, métèque, ni Franc-Maçon, ni Normalien, je sais pas me faire valoir...

id. Angèle, sa fille, c'était une nature.

511 Vous avez des palpitation(sic)? Vous l'Haricot Vert? Qu'il demandait à la miteuse. (Che intenderà, qui, per Haricot vert?)

513 Souvent les personnes délicates sont des personnes qui ne peuvent pas jouir. C'est une question de martinet.

522 (Rivolto a Mireille, una puttanella) Je sais que t'as un employé des Postes qui prend le martinet comme pas un... (Qual è in entrambe le frasi il senso di martinet? Come andrebbero tradotte, secondo te?)

522 Sono al Bois de Boulogne, di notte, sul lago. Les rameurs du bord cafouillent, s'embobinent toujours dans les branches, sacrent, culbutent leurs petits lampions.

-Entends les canard qui s'étouffent dans l'urine à l'eau...

Grazie (per oggi!)”⁴⁵⁸.

457 Sono menzionati a più riprese i dizionari di Esnault (*Dictionnaire des argots*, Paris, Larousse, 1965) e Sandry.

458 Velina numero 245 (contenuta nella terza cartellina). Il nome del destinatario è ignoto. I

Per quel che ci riguarda, abbiamo cercato di mantenere, laddove necessario, l'ambiguità semantica tra il senso proprio e il senso traslato. In generale, crediamo di avere restituito un certo dinamismo ritmico a volte trascurato nelle altre versioni e quindi più in linea con l'antigrafo.

L'Europa si è proposta culturalmente e storicamente come luogo collettore e ricreatore di lingue, linguaggi, culture altre. La traduzione è la lingua dell'Europa, scrive Camilla Miglio riprendendo il motto di Eco diventato ormai proverbiale. Ci troviamo sicuramente all'interno di un processo di cambiamento che, negli ultimi decenni, ha visto la traduzione assumere uno status nuovo, quello di attività autonoma, con le proprie leggi poetiche, etiche, ermeneutiche⁴⁵⁹. Siamo dunque lontani da quella fase in cui la traduzione era da considerarsi come "copia" conforme a una certa tradizione. E ciò, in parte, lo dobbiamo alla sensibilità di Céline.

Concludiamo il nostro *excursus* ermeneutico sulla traduzione con le parole di Berman e Hornig, che sentiamo profetiche e di buon auspicio per la futura generazione di traduttori:

La définition ultime de la traduction, c'est de libérer dans l'original écrit sa charge d'oralité. Mouvement infiniment difficile, qui devrait être l'unique désir du traducteur⁴⁶⁰.

La traduzione, aggiungiamo, sembra essere oramai la sola forma di sopravvivenza possibile nel palinsesto globale⁴⁶¹.

numeri a sinistra delle citazioni, si riferiscono all'edizione della Pléiade.

459 C. Miglio, M. Rascente, "Filosofie e poetiche della traduzione", in *Testo a Fronte*, cit., n.49, 2 2014, p.7.

460 A. Berman, *L'âge de la traduction. La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire*, cit., p.180.

461 Hornig, "L'attualità della traduzione", in *Testo a fronte*, cit., p.212.

APPENDICE

Dattiloscritto di *Morte a credito* - versione di Giuseppe Guglielmi⁴⁶²

⁴⁶² Per motivi tecnici la pagina n. 1 del dattiloscritto non è stata possibile riprodurla.

Louis-Ferdinand Céline

MORTE A CREDITO

Traduzione di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi

pp. 1-206

LOUIS-FERDINAND CELINE

MORTE A CREDITO

Romanzo

A Lucien Descaves(1).

Alé! Vestirsi! Sù con i calzoni!

Più corti o troppo lunghi a bragaloni!

Poi, giacca grossa di filaccia!

Gilè, camicia e berrettaccia

Scarpe che in mare il girotondo

Ci si

~~And~~ farebbero del mondo!...

prigione(1).

Canto di ~~...~~

qui ^{(sapore agro... Si è}
da lei. E' ~~qui~~ nell'odore della morte recente, l'incredibile ~~già sprigionato...~~
già sprigionato... E' qui... Gira intorno...

~~Il sapore sprigionato... E' lì... Girandola...~~ Ci conosce, noi ^{lo} conosciamo,

adesso. Non se ne andrà mai più. Bisogna spegnere il fuoco nella
guardiola. Ma a chi vado a scrivere? Non ho più nessuno. Più un essere
gentile
per raccogliere dolcemente lo spirito dei morti... per parlare poi dopo
più dolcemente alle cose... Coraggio, sù, così da solo!

Verso bidella
Sulla fine la mia vecchia ~~chiave~~, lei non ce' la faceva ~~più~~
a parlare niente.

~~dire una parola.~~ Soffocava, mi ~~era~~ teneva per la mano.. ^{E'} ~~lei~~

entrato il postino. L'ha vista morire. Un singulto a pena. E' tutto.

(in passato)
Ne è venuta di gente da lei, ~~una volta~~ per chiedere di me. Se ne
sono riandati via lontano, così lontano nell'oblio, a cercarsi un'

Il postino si è tolto il berretto.
anima. ~~Potrei dirti tutto il mio~~ Potrei dirti tutto il

Io so.
mio rancore. ~~Non~~ Lo farò più avanti se non tornano. Preferisco
poi tornano,
raccontare delle storie. Ne racconterò di quelle che ~~racconterò~~ ap=
posta, per ammazzarmi, dai quattro angoli del mondo. Allora sarà fini=
ta e ^{ne} sarò proprio contento.

*

Alla clinica dove lavoro, alla Fondazione Linuty mi hanno già
fatto mille osservazioni spiacevoli per le storie che racconto...
è esplicito a questo riguardo:

Mio cugino Gustan Sabayot, ~~a questo proposito, è esplicito~~ dovrei
proprio cambiare genere. E' medico anche lui, ma dall'altra parte
mi è mancato
della Senna, alla Chapelle-Jonction. Ieri ~~non ho avuto~~ il tempo
di andarlo a trovare. Volevo parlargli appunto della signora Bé=
range. ~~Le~~ sono ~~troppo~~ troppo tardi. È un mestiere faticoso, il
nostro, ^{Mi ci} le visite. Anche lui la sera è ^{messò} ~~sfinito~~. Quasi tutti ^{fanno} ~~per~~
snervanti.

~~Le~~ domande ~~stentate~~. Serve a niente sbrigarsi, bisogna . . .

ripetergli venti volte tutti i particolari della ^{(prescrizione.} ~~piccola~~ ~~Provano più~~
gusto ^{(spolmoni tutto... (se} fanno poi
~~come~~ a far chiacchierare, a far che uno si ~~affi~~ Non ~~ne~~
niente di
niente dei buoni consigli, ~~proprio~~ niente. Ma hanno paura che uno non
dà una questione
si ~~da~~ da fare, per essere più sicuri insistono; ~~si~~ di ventose,
radiografie, prelievi... che uno li palpi da capo a piedi... che gli si
misuri tutto... l'arteriosa e poi la stronzeria. Gustin lui alla Junction
fa polli,
già trent'anni che pratica. I miei, i miei ~~medicini~~ ci penso, fini=
sce che li spedisco un bel mattino alla Villette, a bere ~~del~~ sangue cal=
Cosi,
do. ~~li~~ li sfiancherà fin dall'aurora. Non so proprio che cosa potrei
fare per disgustarli...

Finalmente ieri l'altro ero deciso di andarlo a trovare, il Gustin,
a frazione
casa. La sua ~~è~~ è a venti minuti da casa mia, una volta passata
Ad ogni conto la mossa.
la Senna. Faceva niente bello come tempo. ~~Comunque~~ prendo ~~l'auto~~
piglio poi
Mi dico ~~puoi prendere~~ l'autobus. Corro a finire le ~~visite~~ visite. Filo via
dal corridoio delle medicazioni. Una tipa m'ha avvistata e mi aggancia. Ha
una voce ch' strascica, come la mia. E' la stanchezza. In più poi ^{(ci} ra=
schia, ~~è~~ è l'alcool. Adesso ~~è~~ ~~la~~ ~~ragna~~ vuole trascinare. "Ven=
ga, Dottore, la supplico!... la mia bambina... la mia Alice!... E' in
Rue Rancienne!... è a due passi!..." Non sono obbligato ad andarci. ^{(D'orario,}
il mio
non io l'ho finito, ~~ambulatorio!~~ ambulatorio!... Quella insiste... Siamo fuori...
degli infermi... Ecco, son
Ne ho proprio le palle piene ~~dei malati~~ ~~sono~~ trenta smerdatori che
aggiusto
~~sono~~ da questo pomeriggio ... Ne posso più... Che tossiscono!
inculino!
Che scaracchino! Che si dissossano! Che si ~~impedono~~ Che prendano
scariche di gas giù ci imburro!...
il volo con trentamila ~~gas~~ nel groppone!... Io mi ~~ci~~ ~~spino~~ Ma la
vacca,
piagnona lei m'aggancia, si appende, ~~si~~ al collo,

(stracolma com'è, di "rosso edhiuma"...
 mi soffia in faccia la sua disperazione, ~~l'aria~~
 Non ci ho la forza di combattere. ^{poi} ~~ne in forse di metterlo~~ ^{siamo} Mi mollerà più lei. Quando ~~l'aria~~ in Rue des
 Casses che è lunga e senza ~~lampioni~~, ~~l'aria~~ capace che ~~risce~~
^(tonda nelle chiappe...) ~~fidare~~ una gran pedata, ~~nella pagnotta~~ ^{ancora...} Sono fiacco ~~l'aria~~ Mi
^{(filastrocca.} sgonfio... E dai che ricomincia, ~~la~~ "La mia bambina!... La sup=
^(piccola Alice!...) plico, Dottore!... La mia ~~Alice~~ Lei la conosce?..." La Rue Ran=
^{mica poi} cienne è ~~no~~ tanto vicina... ~~Si fatto~~ ^{Questo mi porta fuori strada...} La conosco.
 E' dopo la Fabbrica di cavi... L'ascolto attraverso il mio sbarbaglio...
 "Abbiamo appena 82 franchi la settimana... con due bambini!... E poi mio
 marito che con me è tremendo!... ^{Una} vergogna, caro Dottore!...
^{moscia,} ^{Qui} Tutta roba ~~la~~ lo so bene. ^{Puzza} di grano fradicio, il fiato
 vinoso da vomito.

Siamo arrivati sotto al casermone...
^{Finalmente che posso mettermi}
 Monto sù. ~~Chi mi porta~~ a sedere... ~~l'aria~~ ^{moccissa} La ~~manicchia~~ porta
 le lenti.
 Mi metto accanto al suo letto. ~~ella~~ Contin a ancora un poco a gio=
^{ua} ^{Voglio} ^{a mia volta.}
 care con la bambola. ~~Vado~~ a farla divertire ~~una~~ ^{Sono} uno spasso,
^{se} ^{Mica è} ^{cinna...}
 io, ~~mi~~ ci metto... ~~Stato~~ spacciata la ~~parola~~ Respira con
^{Stato} ^{chiaro...}
 qualche difficoltà... ~~Stato~~ congestizio, ~~congestio~~ La faccio un poco
 smamolare. ^{Rassicuro}
~~soffoca~~ Soffoca. ~~Tranquilla~~ la madre. Se ne approfitta, la vacca, da=
^{li bloccato} ^{bucco,} ^{farsi visitare anche lei.}
 to che son ~~casato~~ nel suo ~~buco~~, per ~~consultarmi~~ ~~cinna~~ E' per
 delle ^{segnature}
 via ~~dei~~ ~~segnature~~ delle botte, che ha pieno le cosce. Si tira sù le sottane,
^{persino} ^{Queste sono}
 certe enormi chiazze e ~~anche~~ delle bruciature profonde. ~~Queste sono~~ l'at=
^{senza} ^{lavoro.} ^{Metto sù}
 tizzatoio. Ecco com'è il suo ~~disoccupato~~ ^{Do} un consiglio... ~~Prepara~~
 con uno spago un piccolo ^{va} e vieni buffissimo per la bambola scalci=
^{Ecco che} ^{che}
 nata... ^{sale,} ^{scende,} fino alla maniglia della porta... meglio

che chiacchierare.

Ausculto, c'è dei rantoli ^{a non finire.} ~~in quantità~~ Ma ^{deopotutto non è} ~~insomma è no~~ così ^{leta=} ~~lento~~

Torno a rassicurare.

~~Te...~~ ~~ancora~~ Ripeto due volte le stesse parole. E' bimba

questo che ti spompa... La ~~nonna~~ si sbellica dal ridere adesso...

Ricomincia a soffocare.

~~Ma non capisco~~, Sono costretto a interrompere. Si fa cianotica..

Forse

~~Ma non capisco~~ un principio di difterite? Bisognerebbe vedere... Fare de=

gli esami?...Domani!...

Il papà rincasa. Con i suoi 82 franchi, non si sbafa altro che si= proprio niente.

dro in casa sua, vino ~~ne neanche l'ombra~~. "Bevo alla scodella. Ti fa

^{(di botto.} ^{la garganozzo.}

pisciare!" che mi annunzia. Beve ~~acqua~~ Mi fa vedere... ^{ci/} ^{si}

congratula ^{poi,}

Ma a me

~~che è~~ ^{no} così male la pollastra. ~~Ma~~ è la bambola che mi ap=

passiona. Sono troppo stanco per occuparmi degli adulti e delle pro=

gnosi. E' la vera feccia gli adulti! Ne farò più uno solo, prima di

domani.

Me ne fotto che mi trovano niente serio. Bevo ancora alla salute.

La mia prestazione è gratuita, assolutamente supplementare. La madre

mi ripor a alle sue cosce. Do un ultimo responso. E poi, scendo le

sta

scale. Sul marciapiede ecco un cagnetto che zoppica. Mi ~~vengo~~ dietro d'imperio.

~~Ma~~ Tutto m'abbranca stasera. E' un piccolo fox sto cagnetto,

un bianco e nero. Mi sa ~~che~~ s'è perso. E' l'ingratitude ^è disoccu= sopra.

pati di ~~me~~ Non mi riaccompagnano neanche. Sono sicuro che ricomincia=

darsele.

sgolano,

no a ~~picchia~~ Li sento che ~~balano~~ Che glielo cacci dunque il suo

tizzone tutto quanto nel buco del culo! Lui la raddrizzerà la sudicio=

così

na. ~~Ma~~ ^{giusto} le insegnerà a disturbarmi!

Adesso me ne vado ^{giusto} sulla sinistra... Verso Colombes insomma. Il ca=

sta

(dietro...)

gnetto mi ~~segue~~ sempre. Dopo Asnières c'è la Junction e poi mio cu=

gino. Ma il cagnetto

zoppica parecchio. Mi guarda fisso. ~~in faccia~~ Mi rivolta vederlo strascicare. ^{(che ritorni} Meglio ~~che~~ a casa dopotutto. Siamo ripassati per il

Pont Bineux e poi lungo le fabbriche. Era mica chiuso del tutto il dispensario quando sono arrivato... Ho detto alla signora Hortense: Ci

vuole qualcosa da mangiare per la bestiola. Bisogna che qualcuno cerchi

un ^{poco} ~~pezzo~~ di carne... Domattina sul presto ~~mi~~ si telefona... ^{Vengono poi} ~~Vengono~~ ^{(tenerlo} quelli della ~~dalla~~ "Protezione" a prenderlo con un'auto. Stasera bisognerebbe al

chiuso." Così me ne sono riandato tranquillo. Ma era un cane troppo

spaurito. Aveva ^{preso} ~~vistuto~~ delle batoste troppo ^{forti.} ~~dure~~ La strada ^{(è malvagia.}

Il giorno dopo con ~~la~~ la finestra ^{aperta} ~~come~~ ha voluto ^{(neanche} aspetta-

re, è saltato ^{fuori,} ~~in strada~~ aveva paura anche di noi. Ha creduto che lo ^{niente}

avevamo punito. Capiva niente delle cose. Aveva più ^{fiducia.} ~~po~~

^{tremendo} E' ~~terribile~~ in casi così.

*

Mi conosce bene Gustin. Quando è a secco è ~~un~~ di straordinario consiglio. E' esperto in bello stile. Ci si può fidare dei suoi pareri. E' non invidioso neanche un ~~cento~~ ^{poco.} Chiede più ~~al~~ ^{molto} al mondo. Ha una vecchia ~~di~~ ^{pena} d'amore. Desidera no liberarsene. Ne parla assai di rado. Era una donna mica seria. Gustin è un cuore d'eccezione. Cambierà ^{mai} prima di morire. ^{qualchecosa...}

In tanto beve ~~un~~

La mia croce, a me, è il sonno. Se avessi sempre dormito bene non avrei mai scritto una riga...

"Potresti, era ^{questa} l'opinione di Gustin, raccontare delle cose piacevoli... di quando in quando... E' ~~sempre~~ ^{mica sempre} schifosa la vita..." In un certo senso ~~è~~ è abbastanza esatto. C'è una parte di fissazione nel mio caso, della parzialità. La prova è che quando ronzavo dalle due orecchie e ancora molto ^{di} più ~~▼~~ adesso, che ci avevo ~~certe~~ febbri a tutte le ore, ero molto meno malinconico... ~~traffico~~ ⁱⁿ ~~di~~ ^{traffico} ~~vo~~ ^{vo} sogni bellissimi... La signora Vitruve, la mia segretaria, ^{patimenti.} me lo faceva notare anche lei. Li conosceva bene i miei ~~ment~~ ^{ment} Quando si è così generosi si ^{seminano qua e là} ~~perdono~~ i propri tesori, li si perde di vista... Allora mi sono detto: "La troia della Vitruve, è lei che me li ha cacciati da qualche parte..." Certe autentiche meraviglie... certi pezzi di Leggenda... pura estasi... Ormai non mi resta che buttar ^{sto} mi su ~~un~~ ^{rovisto} scaffale qui... Per essere più sicuro ~~tra~~ ^{tra} ~~il fon-~~ ^{Delumelle} do delle mie carte... Ritrovo niente... Telefono a ~~il mio~~ ^{il mio} agente; voglio farmene un nemico ^{a vita...} ~~ment~~ ^{ment} Voglio che rantoli sotto gli impropri... Ce ne vuole per ~~scaldarlo!~~ ^{stuzzicarlo!...} Se ne fotte! Ci ha i milioni. Mi risponde di prendermi una vacanza. Poi arriva finalmente, la ~~la~~ Vitruve. Non mi fido di lei. Ci ho delle ragioni molto serie.

Dov'è che l'hai messa la mia bell'opera? che l'attacco a sto modo di punto in bianco. Me avevo almeno a centinaia delle ragioni per sospettarla...

La fondazione Linuty stava davanti al pallone di bronzo alla Porte
Lei
Pereire. Veniva lì a riportarmi le copie, quasi tutti i giorni quando avevo finito i malati. Un piccolo fabbricato provvisorio e raso poi al suolo. Mica ci stavo bene. Le ore erano troppo ~~lunghe~~ (uniformi. Linuty che l'aveva creata era un gran milionario, voleva che tutta la gente curi e stia un soldo. ~~ti~~ si ~~curasse~~ poi meglio senza ~~una~~ E' roba che ~~smerda~~ i filantropi. Avrei preferito da parte mia un lavoretto municipale... Delle vaccinazioni, tranquille... Un piccolo ufficio di certificati... Un bagno doccia persino... Una specie di ~~consiglio~~ vitalizio insomma. ~~Sei~~ Amen. Ma sono mica ~~Frangue~~ Giudeo, meteco, né Massone, né Normalista, so neanche farmi valere, ~~scopo troppo~~, non ho la buona reputazione... Da quindici anni, nella Zone, che mi ~~guardano~~ ~~che mi~~ ~~difendo~~, le più spazzature lerciose, ~~loro si sono prese tutte le libertà, hanno per me ogni sorta di disprezzo. Ancora fortunato se non mi hanno ~~scacciato via~~ quella, mi compensa. Ho no da lamentarmi. ~~Madre~~ a macchina ~~è~~ Vitruve batte i miei romanzi. Mi ~~è~~ affezionata. "Ascolta! che le faccio, cara ~~Barbara~~ Mignottona, questa è l'ultima volta che ti sgolo dietro!... Se non ritrovi la mia Leggenda, puoi dire che è l'addio, che è la fine della nostra amicizia. ~~Niente~~ ~~collaborazione fiduciosa!~~ ~~Più~~ ~~niente pugnette!~~ ~~il sollazzo!~~ ~~un cazzo di niente!~~...
Quella si scioglie allora in geremiadi. E' orrenda in tutto la cotica. Vitruve, e come faccia e come ~~sgolte~~ E una vera obbligazione. Me tiro dietro la ~~testa~~ dall'Inghilterra. E' la conseguenza di un giuramento. ~~si conosce.~~ ~~me lo~~ E' no da ieri che ci ~~conosce~~ ~~giurare~~ E' sua figlia Angèle a Londra che ha fatto ~~una volta~~ di aiutarla sempre nella vita~~

Me ne sono occupato posso dirlo. Ho tenuto la promessa. E' il giuramento di Angèle. Risale al tempo della guerra. E poi insomma lei sa un mucchio di cose. Bene. E' no chiacchierona di norma, ma si ricorda... Angèle, sua figlia; ~~era una natura.~~ era una natura.

corda... Angèle, sua figlia; ~~era una natura.~~ E' mica oscena. è finita credibile quel che una madre può diventare ~~indotta~~ Angèle ~~è~~ tragicamente.

~~era una natura.~~ Racconterò tutto se mi costringono. Angèle aveva un'altra sorella, Sophie la lungagnona, a Londra, ~~di là~~ ^(che là ci abitava.)

E qui Mireille, la nipotina, viziosa come tutte le altre, una vera pelle di vacca, una sintesi.

Quando ho traslocato da Rancy, che sono venuto alla Porte Pereire, Se mi hanno scortato tutte e due. ~~Com~~ è cambiato Rancy, non resta quasi niente delle mura e del Bastione. Certi grossi ruderi neri tutti crepe, ^{estirpano}

~~li~~ ~~carri~~ ~~fatti~~ dal terreno molle della scarpata, come denti spezzati. Tutto sarà inghiottito, la città divora le ^{sue} vecchie gengive. E' il "P.Q.bis" adesso che passa ^{per tutto} tra le rovine, in tromba.

Fra poco non ci sarà più ~~mattoni~~ che dei mezzi grattacieli di mattoni. ^{si vedrà bene.} Con la Vitruve era sempre una lite

a discute e delle disgrazie. E' lei che prete deva sempre di avere sofferto di più. Era ^{mica} possibile. Come rughe, non ci piove, ne ha ^{roba da} molto più di me! E non finire le rughe, il grinzume infetto dei begli anni nella carne. " Deve essere ~~che~~ Mireille che ^{le ha rior-} dinato le tue pagine!"

Esco con lei, l'accompagno, Quai de Minimes. Abitano insieme, ^{quel che si dice} vicino alle cioccolate Bitronnelle, ~~sta~~ l'Hôtel Méridien.

La camera ~~è~~ è un guazzabuglio incredibile, una ^{shangai} ~~camera~~ ⁱⁿ articoli di fronzoli, biancheria soprattutto, tutta roba fragile, ~~estremamente~~ estremamente a buon mercato.

La signora ^{- IO -} sono in figa ^{Tre siringhe}
~~Madama~~ Vitruve e sua nipote ~~sono~~ tutte e due. ~~Passarono~~

che ci hanno, più ~~altre che tre siringhe, oltre~~ una cucina completa e un bidè di gomma. ^{stivato tra}
~~Il~~ Tutto ~~era~~ i due letti e un gran vaporizzatore che non sono mai riuscite a ~~scruzzare~~. Voglio ^{dire non} ~~scruzzare~~ troppo male della Vitruve. Forse lei ha conosciuto più amarezze di me nella vita. E' sempre questo che mi ~~tempera~~. Altrimenti, se fossi certo, le ^{ferma.} ~~fi-~~ lerei certe ^{slepe} ~~spaventose~~. Era in fondo al caminetto che ^{lei} ~~stazio-~~ nava la Remington ^{non ancora} ~~che non aveva~~ finito, di pagare... ^{Sembra.} ~~A questo punto.~~
Non do molto per le mie copie, è esatto ^{così...} ~~sessantacinque~~ centesimi la pagina, ^{ma ti quadra} ~~al conto...~~ Specie con dei grossi volumi.

^{Da}
Come ~~era~~ strabica, la Vitruve, ho mai visto peggio. Faceva male a guardare.

^{qui}
Alle carte, ai tarocchi voglio dire, ~~era~~ le dava prestigio strabicheria feroce. Gli faceva alle povere clienti delle calze di seta... anche l'avvenire a credito. Quand'era presa poi dall'incertezza e dalla riflessione, dietro ~~i suoi padri~~, lei viaggiava ^{di} con lo sguardo come una vera aragosta.

Specie dopo le "pescate", ^{il suo ascendente nei} ~~contorni,~~ cresceva ^{la sua influenza nei} ~~contorni,~~
~~Conosceva~~ Conosceva tutti i cornuti. Me li indicava dalla finestra, poi anche ^{avevo regalata} ~~avevo~~ e ~~avevo~~ i tre assassini, "ci ho le prove!" In più le ~~ho fatto dono~~ ^{avevo} per la pressione arteriosa un vecchio apparecchio Laubry e le ~~avevo~~ insegnato un piccolo massaggio per le varici. ^{giusto} Una giunta ai suoi incerti. La sua ^{di agguazzare} ~~ambizione~~ era gli aborti, o meglio ancora ~~di agguazzare~~ di sangue, in una rivoluzione ~~conguineo~~ che dappertutto si parli di lei, che ^{arrivi} ~~si propaghi~~ sui giornali.

^{che rovistava}
Quando la vedevo ~~che rovistava~~ nei recessi del suo bazar potrei mai tutto scrivere quanto ^{(disgustava. Per} ~~mi ripugnava~~ ^{l'universo} ~~in tutto il mondo~~ c'è

della brava gente... ^{Lei,}
dei camion ogni minuto che schiacciano ~~vento simpatico~~ Madre Vitruve
emanava un odore ~~di~~ ^{con le} di pepe. Càpita spesso ~~di~~ rossastre. Hanno credo
delle bestie: ^{(tutto}
le rosse, il destino ~~degli animali~~ un odore selvatico, tragico,
di accoppiata
~~di~~ pelo. L'avrei proprio ~~sentito~~ quando la sentivo discorrere troppo
forte, parlare dei ricordi... Il fuoco al culo come aveva lei, le era
un poco d'amore. Fuori che
poi difficile trovare ~~abbastanza~~ ~~ancora~~ ~~Amos~~ di un uomo ubriaco. E
per giunta che fosse ~~una~~ ^{notte buia,} ~~giornata~~ ^{niente} fortuna! Da quel lato
avanti
lì mi faceva pena. Io ero più ~~avanzato~~ sulla strada delle belle armonie.
Neanche questo ~~lei~~ ^{lei.} trovava giusto, Il giorno che fosse necessario io
avevo in me quasi ~~quanto~~ ^{da} ~~per~~ pagarmi la morte!... ~~il~~ ^{Vivevo}
~~di~~ Estetica. Ne avevo mangiata della figa e ~~era~~ meravigliosa...
devo confessario, ^{Mi} della vera luce. ^{dell'} Vero abbuffato, ⁱⁿ infinito.
Lei aveva ~~neanche~~ ^{manco} risparmi, ^{questo} ~~un~~ ~~totale~~ ^{neanche} si sente benissimo,
la
bisogno di parlarne. Per tirar sù ~~una~~ crosta e godere per giunta doveva
incastrare il cliente con la stanchezza o la sorpresa. Era un inferno.
Dopo le sette, di norma, i piccoli mestieri sono tornati a casa.
Le loro donne sono ~~dietro~~ ^{dietro alle} stoviglie, il maschio si avvolge nelle
onde radio. Allora ^{la} Vitruve abbandona il mio bel romanzo per ~~andare~~ ^{rimediarsi}
~~ciò~~ ^{la} sussistenza. Da un pianerottolo all'altro, ^{dai} ~~che~~ ^{bat-}
te con le sue calze un po' sdrucite, i suoi ~~giacconi~~ ^{jersey} senza nome. Prima
della crisi poteva ancora difendersi grazie al credito e per come ~~in~~
rintronava ^{l'identica mercanzia la danno}
~~tantina~~ i clienti, ma ~~la~~ ~~ciò~~ ~~adesso~~ ~~la~~ ~~sua~~ ~~merchandise~~ ~~identica~~ in premio
a quelli che hanno perso alle carte e ci hanno da dire.
~~si perdenti~~ ~~rieglioni~~ della ~~tre~~ ~~tevolette~~ Ci sono più condizioni leali.
Ho cercato di spiegarle che era tutta colpa dei ~~giapponesi~~ ^{giapponesini}...
Non mi credeva. L'ho accusata di ~~il~~ ^{far sparire} ~~il~~ ~~giaccone~~ ~~appasta~~ la mia bella leg-
giù
genda ~~addirittura~~ nelle sue immondizie...

che non c'è un dubbio,
- E' un capolavoro! ^{aggiunsi.} Perciò ~~non~~ deve saltar fuori!.

Lei si è ^{spanciata} ~~spanciata~~ dal ridere... Si è rovistato insieme nel mucchio della paccottiglia.

E' arrivata la nipote alla fine, molto in ritardo. Bisognava vedere le a pieghe sue anche. Un vero scandalo come culatta... Tutta ~~al~~ la sua sottana... Si perde niente. Per tenere ^{sù} bene la nota. La fisarmonica dello spacco. ~~Niente si perde.~~ Il disoccupato è alla disperazione, ^{grana} ~~La fisarmonica è disperata~~ è sensuale, ci ha no la ~~grana~~ per invitare...

S'imballa. "Che culo!" che le avventavano... In piena faccia. In fondo ai corridoi, a forza di rizzare ai fichi ^(secchi.) I giovinastri che hanno i tratti più fini degli altri, loro sono ben dotati per affondarci i denti, per farsi cullare dalla vita. ^(E' accaduto) ^(che) è scesa più in basso ~~soltanto più tardi lei si è~~ ~~per campare!...~~ ~~dopo!~~ Dopo tante catastrofi... Al momento si divertiva...

lei
Mica l'ha trovata nemmeno la mia bella Leggenda. Se ne fotteva ~~lei~~ del "Re Krogold"... ^(E') Me soltanto ~~si~~ che m'agitava. La sua scuola per emanciparsi, era il "Petit Panier" un poco prima della Ferrovia, la balera della Porte Brancion.

Non mi levavano gli occhi di dosso quando andavo in bestia. Come ^{"sfess} ~~si~~ Masturba, ^{alzassi} ~~ato~~ a loro giudizio, io tenevo il massimo! ~~Seguola~~, timido, intellettuale e tutto. Ma adesso di ^{colpo,} ~~colpo,~~ ci avevano la tremarella che io ~~le~~ ^{chiedo} ~~le~~ ^{le} vele. ^{il vento,} ~~il vento.~~ Se avessi preso ~~lo~~ ^{mi} ~~domando~~ quel che avrebbero ^{sbottega-} ~~raggi~~ to. Sono sicuro che la zia, lei, ci pensava abbastanza spesso. Come sorriso era un brivido quel che mi rifilavano non appena parlavo un poco di viaggi...

La Mireille oltre al culo ^{stupendo,} ~~stupendo~~ aveva certi occhi da romanza, ^{ladro,} ~~che~~ lo sguardo ~~che~~ ^{becco,} ~~ma~~ un naso robusto, un ~~ma~~ la sua vera croce. Quando volevo un poco umiliarla: " Senza scherzi! che le facevo, Mireille!

il (un (anche lei
 ci hai proprio ~~il~~ naso di ~~un~~ uomo!..." ~~Anche lei~~ Sapeva raccontare delle
 storie, tante di
~~storie~~ bellissime le piaceva come a un marinaio. Ha inventato mille
 quelle più tardi per danneggiarmi. Il mio debole
 cose prima per farmi piacere e poi ~~per farmi il male più tardi~~ ~~La mia~~
 di me è di dare ascolto alle
~~buone storie~~, il mio punto, è di ascoltare le buone storie. Lei se ne appro-
 C'è voluta la tra noi troncava
 fittava ecco tutto. C'è stata tutta la violenza per la fine dei nostri rap-
 le (il girotondo
 porti, ma è lei che aveva meritato mille volte ~~la pena~~ e anche d'essere
 accoppiata. Ha finito per convenirne. Sono stato davvero molto generoso...
 picchiata Persone
 L'ho ~~punita~~ per delle buone ragioni... Lo hanno detto tutti... ~~Costo~~ che
 sanno...

*

(un comunque
 Gustin Sabayot, senza fargli torto, posso proprio ripetere ~~nona~~
 mai
~~che~~ che si strappava ~~via~~ i capelli riguardo alle diagnosi. E' su
 le nuvole si orientava, lui.
 fuori (per prima cosa
 Appena ~~usciva~~ di casa, guardava ~~il cielo~~ dritto in aria: "Berdinand,
 che mi faceva, oggi sono di sicuro reumatismi! Ci que franchi!..." Legge=
 n l
 va già tutto ~~il~~ cielo! Si sbagliava mai ~~per~~ molto perché conosceva bene
 la temperatura e i vari temperamenti.

il fresco!

- Ah! ecco un colpo di canicola dopo ~~i dolori reumatici~~ Tienilo a
 E' sù
 mente! ~~È~~ di calamelano puoi già dirlo! L'itterizia è già nell'aria!
 con
 Il vento si è girato... Nord-nord-ovest. Freddo ~~è~~ Acquazzone!...
 tolgono gli
 E' bronchite per quindici giorni! Van neanche la pena che si ~~ad~~
 stracci!...
 (standomene
~~Se~~ Se fossi io a comandare, farei le prescrizioni a letto!...
 (da quando
 In fondo Ferdinand ~~che~~ che arrivano è solo chiacchiere!... Per chi
 (questo
 ne fa commercio, ancora si spiega... ma noi altri?... a Mese?... Che sen-
 poi i miei polli!
 so ha?... io li curerei senza neanche vederli to', ~~la~~

Ci avranno il soffoco ^{neanche}
Da oggi stesso! ~~Ne soffocheranno~~ né più né meno! Vomiteranno ~~no~~ di più,
saranno ^{mica} meno gialli, né meno rossi, né meno pallidi, né meno stronzi...
davvero
E' la vita!... Per aver ragione, Gustin aveva ~~proprio~~ ragione.

- Tu li credi malati?... Chi geme... chi rutta... chi barcolla... chi
ci ha le pustole... Vuoi vuotare la tua sala d'aspetto? All'istante? anche
di quelli che si strangozzano a spazzarsi ^{(via} gli scatarri?... Proponi una
seduta di cinema!... Un aperitivo gratis di fronte!... Vedrai quanti te
ne restano... Se vengono a ~~perseguitarti~~ è soprattutto perché si smer-
tenti
dano... Mica ne vedi uno la vigilia delle feste... Ai disgraziati, ~~non~~
a mente il lavoro
il mio parere, è ~~bisognoso~~ che manca, no la salute... Quello
che vogliono è che tu li distraiga, li tenga allegri, li interessi con ⁱ
vomiti...
loro ~~scricchioli~~ i loro gas... i loro scricchioli... che tu gli scopra
dei rapporti... delle febbri... dei borbogli... degli inediti!... Che
ti dilunghi... che ~~ti~~ ti appassioni... E' per questo che ci hai dei di-
plomi... Ah! divertirsi con la propria morte intanto che se la fabbrica,
ecco tutto l'Uomo, Ferdinand! Se lo terranno caro ^{lo} ~~il~~ loro scolo, la ~~la~~
sifilide, tutti i loro tubercoli. Ne hanno bisogno! E la ~~la~~ vescica
tutta bavosa, il retto in fiamme, tutto questo non ha importanza! Ma
se ti dai da fare, se sai appassionarli, ^{te} aspetteranno per morire, è
la tua ricompensa! Ti braccheranno fino alla fine. Quando la pioggia
^{(a raffica tra}
tornava ~~a~~ le ciminiere dell'officina elettrica: "Ferdi-
nand, che mi annunziava, ecco le sciatiche!... Se non ne vengono dieci
alla Facoltà!"
oggi, posso restituire il mio papiro ~~al Preside!~~ Ma quando la fulgigi-
ne si abbassava verso di noi dall'Est, che è il versante più asciutto,
^{(lui} grumo nero "Voglio
su dai forni Bitronelle, si schiacciava un ~~bulino~~ sul naso: ~~Vi~~
che m'inculano! capisci!
~~sono~~ ~~lar~~ ~~nei~~ ~~salot~~ ~~mi~~ ~~contat~~ se sta notte stessa i pleuritici non sputano

sangue! Merda ^a Dio!... ~~una mezza dozzina di volte~~ venti volte!...

Certe sere semplificava tutto. Montava sullo sgabello davanti all'enorme armadio dei campioni. Era la distribuzione diretta, gratuita e ~~non~~ solenne della farmacia...

la mia Gambastorta?
- Soffre di palpitazioni? lei ~~Figliata~~ che domandava alla stracciona. - No, niente!... ~~Non acidità?~~ Niente acidità?... come E ~~delle~~ perdi= solo un poco...
te?... - Sì, certo! ~~un pochino~~ - Allora prenda questo dove enorme!...
so io... in due litri d'acqua... sa, le farà un bene ~~fenomenale~~ Ha mica le poi
E le giunture? Le fanno male?... ~~Ci ha no~~ emorroidi? E di corpo ci Un po' di
va?... Ecco delle supposte Pepet!... ~~Per~~ vermi anche? Ha notato?...
miracolose...
Prenda venticinque gocce ~~mirabolanti~~ Prima di coricarsi!...

Proponeva tutti i suoi scaffali... Ce n'era per tutti i disturbi, ingordo. tutte le diatevi e le manie... Un malato è terribilmente ~~stupido~~. Dal momento che può mettersi una porcheria nel sacco, non chiede altro, che lo si chiama. è contento di svignarsela, ha una gran paura ~~di essere richiamato~~ in= dietro.

Col collo del regalo, l'ho visto io, Gustin restringere a dieci minuti delle visite che ~~duravano~~ potevano durare almeno dieci ore se ~~avevo~~ fatte sul modo con certe precauzioni. Ma io ~~avevo~~ più niente da imparare ~~sulla non~~ di accorciare. Avevo il mio piccolo sistema mio.

Io) ^(è solo a) proposito della mia Leggenda che volevo parlargli. Si era l'inizio ritrovata ~~la prima parte~~ sotto il letto di Mireille. Ero rimasto molto deluso nel rileggerla. Ci aveva no guadagnato col tempo la mia romanza. Dopo qualche anno d'oblio è più che una festa ~~già~~ fuori potevo avere l'opera d'immaginazione... Tutto sommato con Gustin ~~avevo~~ sempre L'ho fatto entrare, ~~avevo~~ tonò. ^{avevo} un'opinione libera e sincera. ~~Ho intronato~~ subito in ~~clima~~ qua.

- Gustin che gli faccio, ~~che state a dire~~ non sei sempre stato coglione come oggi, ~~abbattuto dalle circostanze~~, il così ~~rimproverato~~

sete, schiavitù
mestiere, la gola ~~secca~~, le ~~setole~~ più funeste... Te la senti,
per un solo momento, di riassetarti in poesia?... di fare un breve
scatto di cuore e di cazzo al racconto di un'epopea, tragica certo,
sfolgorante!...
ma nobile, ~~splendente!~~ Ti credi capace?...

Stava lì Gustin, assopito sul suo sgabello, davanti ai campioni,
l'armadio
~~l'armadio~~ spalancato... Non batteva più ciglio... non voleva interrom=
permi...

- Si tratta, che lo avevo avvertito, di Gwendor il Magnifico, Prin=
cipe di Cristiania... Noi arriviamo... Lui spira... nel momento stesso
che ti parlo... Il suo sangue ^{sgorga} ~~viene fuori~~ da venti ferite... L'esercito
di Gwendor ha appena subito un'orrenda disfatta... Il Re Krogold in
persona durante la mischia ha scoperto Gwendor... L'ha steso con un
fendente... E' ^{mica poltrone} ~~no infingendo~~ Krogold... Si fa giustizia da sé... Gwendor
ha tradito... La morte scende su Gwendor e ^{(mette una croce al suo trava=} ~~però fino al suo mestiere~~
glio...

✓ Ascolta qui!

(va estenuando
"Il tumulto del combattimento si ~~affievolisce~~ con le ultime luci
del giorno... ^{ontano svaniscono} ~~nel lontano~~ le ultime Guardie del Re Krogold...
Nell'ombra si levano i rantoli dell'immensa agonia di un'armata... Vin=
citori e vinti rendono ^{l'anima} ~~le loro anime~~ come possono... Il silenzio sof=
foca ^{uno via l'altro} ~~voluta e~~ grida e rantoli, più e più deboli, più e più rari....
una massa di gregari,
"Schiacciato sotto un ~~ammasso di~~ ^{una massa di gregari,} ~~segugi~~, Gwendor il Magnifico
gli sta di fronte.
perde ancora sangue... All'alba la morte ~~è davanti a lui.~~

- Hai capito, Gwendor?

- Ho capito, oh Morte! ho capito sin dall'inizio di questa giornata..
Ho sentito nel mio cuore, nel mio braccio anche, negli occhi dei miei
compagni, nel passo stesso del mio cavallo, ^{un incanto} ~~una magia~~ triste e lento
simile al sonno... La mia stessa ^{di ghiaccio...} ~~si~~ si spegneva fra le tue mani ~~ghiaccio~~

~~Tutto~~ Tutto si mise a fuggire! Oh Morte! ~~Enormi~~ Enormi rimorsi! ~~Immensa è la~~ Immensa è la mia onta!...
~~Guarda~~ Guarda questi poveri corpi!... Un' eternità di silenzio non può mitigarla!...

"Non c'è ombra di dolcezza in questo mondo, Gwendor! altro che leggenda! Tutti i regni finiscono in un sogno!...

- Oh Morte! Concedimi un pocc di tempo... un giorno o due! Voglio sapere chi mi ha tradito...

~~Tutto~~ ^{è tradimento,} Tutto ~~è~~ Gwendor... Le passioni non appartengono a nessuno, l'amore, soprattutto, non è che fiore di vita nel giardino della giovinezza.

E la morte pian piano afferra il principe... Lui non si difende più... Il suo peso è svanito... E poi un bel sogno ^{gli riafferra l'} ~~spanda la sua~~ anima. Il sogno che faceva spesso quand'era bambino, nella sua culla di pelliccia, nella stanza degli Eredi, accanto alla nutrice morava, nel castello del Re Renato..."

^{che gli penzolavano} Gustin aveva le mani ~~penzolare~~ tra i ginocchi ...

- Non è bello? gli chiedo.

Stava in difesa.

Lui non si fidava. Voleva neanche ringiovanire troppo. ~~Si negava~~

Ha voluto che gli spiegassi ancora tutto... il perché? E il come?...

E' no ^{così} così facile... E' fragile come farfalla. Per un niente ti si sbriciola ^{lascia un'ombra di sporco,} ~~spende~~ tra le dita, ti ~~stampa~~. Che cosa ci si guadagna? Non ho insistito.

*

^{consegnarla} Per ~~logica~~ bene la mia Leggenda avrei potuto documentarmi presso certe ^{sensibili...} ~~persone delicate~~ persone ~~delicate~~ avvezze ai sentimenti... alle mille varianti dei toni d'amore...

Preferisco sbrogliarmela da solo.

Spesso le persone sensibili sono ^{delle} persone che ~~non possono~~ ^{riescono mica a} godere. E' nervo. ^{Ste} qui una questione di ~~cosette~~ ^{Cose del genere} non si perdonano. ~~ancora a~~ ^{ancora a} descrivervi il castello del Re Krogold:

"... Un terribile mostro nel cuore della foresta, massa appiattita, ^{impastato} opprimente, tagliata nella roccia... ~~piena~~ ^{di anfratti}, credenze tempestate di fregi e ~~spuntoni...~~ ^{spuntoni...} d'altri ~~torrioni~~ ^{maschi... Di} lontano, ~~giun-~~ ^{giun-} ~~laggiù, una foresta~~ le cime della foresta ondeggiano e ~~van-~~ ^{van-} gono a sbattere ^{Sin} contro le prime mura...

La vedetta ^a cui la paura di essere impiccato fa spalancare gli occhi... ^{in alto...} ^{Alla} Più ~~su~~ ^{Su} in cima... ~~della~~ ^{vetta} di Morehande, la Torre del Tesoro, lo ^{schiocca} ^{tempesta...} Stendardo ^a nella ~~torre~~ ^{Porta} lo stemma reale. Un serpente ^{Malora} trinciato, sanguinante a filo del collo! ~~ai~~ ^{ai} traditori! Gwendor ^{espia!...}

^{Chiocciava anche.} Gustin ne poteva più. ^{Sornecchiava...} ~~Ballaggiava addorinti~~ ^{Mi} faccio. ^{volto a chiudere} la sua bottega. Gli ~~dice~~ ["] Andiamo! Vieni a fare un giro ^{passaggiata} sulla Senna!... Ti farà bene... " ^{La} ^P Preferiva non muoversi.. ^{Alla} ^{piccolo} ^{bar} ~~fine~~, siccome insisto, si decide. Gli propone un ~~caffè~~ ^{dall'altro} lato dell'Ile aux Chiens... ^{il moka} ^{addormenta di nuovo.} ^{giusto,} ^{sta bene,} ~~a dir il~~ ^{verso} le quattro, è il momento sognatore dei ^{Si dimentica tutto} bar... C'è tre fiori finti nel vaso di stagno. ~~Tutto è davanti~~ ^{sul} lungofiume. Anche il vecchio ubriaco al banco si fa una ragione che la ^{gli darà più retta.} ^{io,} padrona non ~~lo~~ ^{Lo} lascio tranquillo, ^{Gustin.} Il pros- ^{simo} rimorchiatore lo ^{sveglia di sicuro.} ^{Il gatto ha lasciato la sua} ^{befana} ^{a farsi le unghie.} ~~comparsa~~ ^{per venire} ~~ad aspettare gli~~ ^{modo come} ^{tiene} Dal ~~giorno~~ ^{Gustin} ~~di~~ ^{voltate} le mani quando ^{s'} ^{allopria,} è facile leggergli l'avvenire. C'è il pelo e tutto l'uomo nelle palme.

la più marcata risulta
 In Gustin è la linea della vita, ~~che è piuttosto~~ In me, pare
 che sia piuttosto la fortuna e il destino. Sono mica ben ~~tagliato in~~
 quanto di ~~quanto~~ sarà.
~~l'età~~ di lunghezza ~~della~~ esistenza... Mi chiedo per quando ~~l'età~~
 Ho un solco sotto il pollice... Sarà un'arteriola che scoppierà nel=
 Al giro di Rolandò?... piccola ansa
 l'encefalo? ~~Alla svolta delle Belor~~ Nella ~~piegolina~~ della
 "terza"?... Lo si è guardato spesso con Metitpois all'Obitorio quel
 minimo
 punto lì... Provoca minuscolo un ictus... Un cratere ~~piccolo~~ come uno
 spillo nel grigio dei solchi... L'anima ci è passata, il fenolo e tutto
 O sarà
~~Forse~~ forse ahimé una neoplasia fungosa del retto... Pagherei tanto
 Alla Vostra, salute!...
 per l'arteriola... ~~Salute a voi!~~ Con Metitpois, un vero maestro,
 se ne ~~è~~ passate di domeniche a ~~frugare così~~ frugare così nei solchi...
 sui modi che ~~c'è~~ c'è Si appassionava il
 di morire... ~~Si aveva una passione per~~ vecchio ba=
 Si augurava e pregava per sé una bella
 rone... Voleva farsi un'idea. ~~Lei era per~~ ~~venisse~~
 inondazione ~~dei due ventricoli insieme quando~~ ~~venisse~~ il tocco
 della sua campana... Era carico di onori!...
 " Le morti più ~~subite, le tango ben presente~~ ~~fini, questo non lo dimentichi~~ Ferdinand, sono
 quelle che ~~colgono nei tessuti più sensibili...~~ colgono nei tessuti più sensibili..." Parlava prezioso,
 leccato, sottile, Metitpois, come gli uomini degli anni di Charcot.
 indagare sul giro di Rolando,
 Non gli è servito a molto ~~far degli studi sulla Belor~~, "la terza"
 e il nodo grigio... E' morto ~~di cuore,~~ alla fine, in condizioni ~~nice~~
 belle... di un ~~forte~~ attacco ~~che è~~ d'angina, una crisi durata venti mi=
 botta
 nuti. Ha tenuto ~~centoventi~~ centoventi secondi con tutte le sue reminiscenze
 i suoi propositi,
 classiche, ~~le sue energie~~ l'esempio di Cesare... ma per diciotto mi=
 nuti ha sgolato come un ~~bue...~~ ~~che gli strappavano il diaframma,~~
 tutte le trippe vive... Che gli trapassavano dieci mila lame aperte
 darle fuori... Non era uno scherzo.
 nell'aorta... Cercava di ~~uscirla...~~ ~~Non sono balla~~ Strisciava
 apposta
 nella sala... Si sfondava il petto... Ruggiva sul ~~■~~ tappeto...

Rimbombava

Nonostante la morfina. ~~Rimbombava~~ nei piani fin davanti a casa sue...
pianoforte.

E' finito sotto il ~~piano~~ Le arteriole del miocardio quando ~~scappano~~ saltano
fuori dell'ordinario...

una per una, è un'arpa ~~straordinaria~~ E' un peccato che nessuno si
salvi mai dall'angina di petto. Ci sarebbe saggezza e genio per tutti
tutti quanti.

Bisognava piantarla qui di ~~meditare~~ ruminare, era oramai l'ora per i vene-
La si faceva rei. ~~Si faceva~~ alla Pournouve dall'altra parte della Garenne. Ci si met

teva tutti e due. Giusto come avevo previsto un rimorchiatore ha dato
calcagni.

la sirena. Era il momento di alzare i ~~lunghi~~ i luetici. Come sistema i venerei

era ingegnoso. Gli scoli e ~~le luci~~ in attesa della puntura si creavano
gusto.

delle conoscenze. In principio c'era imbarazzo, poi si provava ~~piace~~ a mettersi insieme.

Presso il mattatoio in fondo alla strada andavano ~~ad unirsi~~ alla
Ci hanno sempre una premura

svelta non appena faceva notte l'inverno. ~~Casa sempre preoccupata~~ speciale
l'alzabandiera

sti tipi di malati, hanno paura che torni più ~~intestata~~ delle fa-
a venirmi

miglie. Madre Vitruve ~~venendo~~ a trovare aveva scoperto ste cose qui..
ci

I giovinotti al primo scolo, diventano tutti malinconici, si affliggono

enormemente. Lei veniva ad aspettarli all'uscita... Li prendeva sul
tasto premuroso... signorino?...

sentimento... sul ~~tracollo preoccupato~~ "Ti brucia forte eh, ~~brucia~~
racolosa...

So che cos'è... Ne ho curati... Conosco una tisana ~~straordinaria~~

Vieni a casa mia ~~che~~ te ne faccio una..." Ancora due o tre ~~caffè~~ cappucci
fantoccio

e il ~~giovinotto~~ gli dava la linfa. Una sera al muro c'è stao scanda-

lo, un coloniale rizzato come un asino inglandava un giovane pastic-
la gloria, baracca

cere, per ~~diletta~~ proprio accanto alla ~~casetta~~ del guardiano. Lui
mandrillo che ci ha cominciato ad ascoltare

il ~~rombante~~ che aveva l'abitudine della botta, ~~il dappiuno scolta~~
quindi bambolo

tutto, le proteste, i pianti, e poi ~~alza~~ gli urli... Il ~~vagone~~ si
stretto... Con tutto questo è

divincolava, erano in quattro a tenerlo ~~fermo~~ ~~si nonostante~~ si
riuscito a gettarsi casotto del patriarca

~~gettato~~ lo stesso nella ~~estapochia del vecchio~~ per farsi proteggere
sprangato l'uscio.

dagli schifosi. L'altro allora ha ~~richiuso l'interruttore~~ " Si è fatto

(A commento del

finire! Ma sì! che era certa la Vitruve. ~~Comprendendo il fatto.~~
la pulla

"L'ho visto io ~~il gendarme~~ dalla persiana! Ci davano dentro
tutti e due! Il grosso e il piccolo, ^{niente} la stessa carnaccia!..."

~~Gredeva~~ ^{li} ai sentimenti. Giudicava basso, giudicava giusto.

Per andare alla Pournouve dovevamo prendere l'autobus. " Ci hai an-
cora cinque minuti!" che mi faceva Gustin. ^{Aveva} ~~Essa~~ per niente ^{premura.} ~~preziosa.~~
^{proprio sul}

Ci siamo seduti ~~giusto~~ ^{salvagente}, quello ~~davanti~~ davanti alla
Rampe du Pont .

Qui,
~~su~~ sta riva, ~~al~~ al 18, che i miei bravi genitori fecero dei
così tristi affari durante l'inverno del '92, ^{qui, che} ~~ci~~ ci riporta

lontano.

Era un negozio di "Mode, fiori e piume". C'era in tutto come ~~articoli~~
articoli altro che ~~della~~ ^{tre} cappelli, in un'unica vetrina, me l'hanno ~~rac-~~ rac=
^{spesso.} ^{gelava}

contato. La Senna ~~galata~~ quell'anno lì. Io sono nato in maggio.
Sono io ^{è una miseria}

~~È~~ la primavera. Destino o no, ~~si~~ ^{invecchiare,}
vedere mutarsi

~~ver~~ ~~le~~ le case, i numeri, i tranvai e la gente ^{imberrettata,}
attorno ^{di} ~~di~~ ^{schiacciato,}

~~intorno~~ alla propria esistenza. Gonna corta o berretto ~~stessa~~
^{stessa} minestra!

pane raffermo, battello a ruote, tutto all'aviazione,

Ti sciupano la simpatia. Voglio più cambiare. Ne avrei di quelle

~~da~~ da lamentarmi, ^{(ci sono} ^{insieme,} ^{una} ^{lagna}
~~ma~~ sposato ~~con~~ ^{sono} ^{de} ^{de} ^{de}

mi voglio ^{per} bene quanto la Senna è ^{fetida.} ^{osa} ^{cambiare}
~~putrida.~~ Chi ~~il~~ il fana=

le gobbo del numero 12 mi darà ^{proprio} un dispiacere. Si è ^{temporanei,} è un
attampato ^{(sopportazione.}

fatto, ma si è già ~~temporaggi~~ abbastanza per la propria ~~lagna~~
le chiatte... ^{(al} ^{giorno} ^{d'oggi.)}

Ecco ~~hanno~~ Hanno un cuore ciascuno ~~de~~ ^{Batte} enorme
ingrifato tutto ^{Mi}
e ~~de~~ nell'eco buia delle arcate. ~~de~~ basta. Mi ~~de~~
sgretolo.

~~sintona~~ Mi lamento più. Ma bisogna no farmene ancora. Se le cose

^a
ci portassero via insieme ~~de~~ loro, per mal cacate che le troviamo,
si morirebbe di poesia. Sarebbe comodo in un certo senso. Gustin,

stava col mio
come seduzioni e infime malle ~~invece~~ parere, ma invece per
il dimenticare meglio della bottiglia. Beh...
~~si~~ si filava ~~dalla~~ Nei suoi mustacchi alla
gallica ne restava sempre un goccio della sbroschia e dei rimpianti...

nelle aste
Ai venerei, la nostra usanza qui consisteva ~~in~~ che tracci-
vamo ~~via~~ sopra un gran foglio ~~bastava~~. Un'asta rossa: Novarse=
di lungo. La pratica dietro
no... Verde: Mercurio!... E via di ~~seguita~~ si portava ~~per~~
più che soddisfacente... iniettare il liquido chiappe,
il resto... ~~un~~ C'era solo da ~~schiaffare~~ nelle ~~...~~
disgraziato
~~...~~, nelle pieghe del braccio. Si rimpinzava così il ~~...~~ come ~~...~~

burro... verde!... Braccio!... Giallo!... Chiappe!... Rosso ... doppie

chiappe!... Taglia cagone! Richiappe ancora. Bismuto! Sudiciona! Blu!
butta! Sù le braghe!... senza

Vena che ~~piscia~~ Marcio!... ~~Riv~~ Tampone!... Una cadenza ~~...~~
caduta. Una ~~bardata~~ e poi via l'altra...

~~...~~ Filamenta a non finire... Uc=
maciullati!

celli ~~...~~ Polanarsolo! Cazzi in gocce! Sgocciolano! Purulento!
grossa infustita, duro

Benda ~~...~~ cartone! rigido! Gonorrea! marcia di traverso! Regina del
mondo! Il culo il suo trono! Scaldato d'estate come d'inverno!...

Frigidi i malaca ne

~~...~~ che non si fidano! E poi si confidano mille ri-
cette da notti in culo per scopare ancora ^{più} meglio! Di più!... Che Julienne

non ci veda che azzurro... Non venire!... Mentire a noi!... Urlando di

piacere... Uretra piena, aghi! Pennello tutto screpolato! Cazzo in bocca!

Avanti la ^{fessura!} ~~...~~

Ecco la "cartella 34", l'impiegato dagli occhiali neri, il timido,
furbastro,
il ~~furbotto~~, se lo va a beccare apposta il suo scolo, ogni sei mesi, in
nella
Cour d'Amsterdam, per meglio espiare ~~attaverso~~ la verga... piscia
le sue lame di rasoio nelle figacce degli annunci economici... E' la sua
preghiera! come dice... E' un microbo enorme, "34"! lo ha scritto nei
nostri cessi: "Sono il terrore delle vagine... Ho inculato mia sorella

grande... Mi sono fidanzato dodici volte!" E' un cliente ^{così} ~~molto~~ puntua-
niente
le, silenzioso, ~~molto~~ difficile e sempre felice di ritornare da noi.

E' la bistecca per noi altri, meno faticoso che rinterrare la ferro-
via.

qua mi fa così Gustin:

Arrivati alla Pournouve, ~~Gustin mi apostrofa a tutto~~ "Di' sù
Ferdinand, poco fa... mentre che sonnacchiavo, cerca di non negare,
mi hai fatto le linee della mano... Beh, che ci hai trovato?

bene

Sapevo ~~che~~ cosa lo preoccupava, era il fegato, da parecchio la punta
metteva insieme
sensibile e poi certi incubi schifosi... Si ~~costituisce~~ la sua cirrosi...
secchiaio...

Al mattino lo sentivo spesso vomitare nell'~~accusa~~. L'ho rassicura-
fatto.
to, serviva a niente allarmarlo. Il male era ^{L'importante} che mante-
neva sempre traffici.
~~come~~ i suoi ~~rendimenti~~

Alla Jonction, l'aveva avuto quasi subito il ~~posto~~ posto all'Ufficio
Beneficenza. Terminati gli studi, grazie a un piccolo aborto, si può
dire no il contrario, sull'amica di un Consigliere Municipale molto
conservatore all'epoca... Ci era giusto andato ad abitare, Gustin, ac-
nudo crudo ^{topo}. Tutto era andato perfetto,
canto, ~~accanto~~ come un ~~peccato~~. ~~Sono tutte compilate~~ ~~pannello~~, la sua
^{(mica} succedeva
mano tremava ancora. La volta dopo, ~~l'ho fatto~~ sulla moglie del sin-
daco. Ancora un successo!... Per la gratitudine fu nominato medico dei
poveri.

^{(molto}

Da principio, era ^{(molto} piaciuto, ~~molto~~ e a tutti quanti, nelle sue fun-
zioni. Ma poi a un dato momento ha smesso di piacere... Si erano stufa-
ti della sua ghigna e dei suoi modi... Potevano più manco nasarlo. Allo-
tutto... A gara chi gli faceva delle ripicche.
ra hanno messo ~~l'ho~~ in opera. ~~Una gara a chi gli dava dei fastidi.~~
Si sono proprio sollazzati ~~alla sua~~ ~~galla~~, lo ~~accusavano~~ ~~per~~

sua bella faccia;
 alla ~~_____~~, l'accusavano pressappoco di tutto, e poi di avere
 le mani sporche, di sgarrare nelle dosi, di non sapere i veleni!...
 Di puzzare troppo ~~_____~~ dalla strozza...
 Di portare scarpe coi bottoni... Quando
 l'avevano ben fracassato, che aveva vergogna persino di uscire e che
 gli avevano ripetuto chiaro ~~_____~~ che ^{io} potevano cacciar via come una
 scorreggia, allora si sono ricreduti, son tornati a tollerarlo, senza
 una nuova ragione, solo che si erano stancati di trovarlo così ^{tristo} ~~_____~~
 e sfesato...

quartiere
 Tutta la sporcizia, l'invidia, la rabbia di un ~~_____~~ si era
 esercitata sulla sua ^{capoccia.} ~~_____~~ La stizza biliosa degli imbrattacarte
 dello ^{_____} suo buco se l'era addosso.
~~_____~~ sentita passare L'acidità al risveglio
 dei 14.000 alcolisti del quartiere, le pituite, le ritenzioni este=
 delle
 nuanti ~~_____~~ 6.422 blenorree che non riusciva a prosciugare, gli sbalzi
 inquisitoria
 d'ovaia delle 4.376 menopause, l'angoscia ~~_____~~ di 2.266 ipertesi.
 il disprezzo ~~_____~~ inconciliabile di 722 atrabiliari con emicrania, l'osses=
 sione sospettosa dei 47 portatori di tenia, più le 3¹/₂ mamme dei bam=
 bini coi vermi, l'orda torbida, la gran turba dei maschisti di tutte
 manie.
~~_____~~ Eczematosi, albuminosi, diabetici, fetidi, parletici, vagino=
 i rotti in
 se, inutili, i "troppo", i "non abbastanza", gli stitici, ~~_____~~
 cuño
~~_____~~ del pentimento, tutto il pantano, il mondo in tranfert di assassi=
 alle sue lenti
 ni, era venuto a rifluirgli sul muso, a cascar davanti ~~_____~~

da trent'anni a questa parte, mattina e sera.

Jonction, tra la merdaglia,
 Alla ~~_____~~ alloggiava ~~_____~~ nella merdaglia, giusto sopra i Raggi
 Lì ci aveva ~~_____~~ in foglio,
 X. ~~_____~~ i suoi tre vani, una costruzione in pietra ~~_____~~, nien=
 al giorno d'

te tramezzi come oggi. Per difendersi contro la vita ci vorrebbero dighe
 dieci volte più alte che a Panama e piccole chiuse invisibili. Abita=

tava lì dall'esposizione, la grande, dai bei tempi di Argenteuil.

Adesso c'era dei gran "building" tutto attorno al fabbricato.

Di quando in quando cercava ancora, Gustin, il suo piccolo diversi-
vo... Faceva salir ^{sù} una pollastra, ma ~~la cosa~~ ^{questo} si ripeteva mica spes-
so. Gli ~~stornava~~ ^{il suo gran dispiacere,} ~~appena~~ ^{si} andava sul sen-
timento. Dopo il terzo incontro... Preferiva farsi un vinello... Dall'
altro lato della strada, c'era un'osteria: ~~la~~ ^{la facciata} verde davanti, banjo la
domenica, era comodo per le patate fritte, ~~la~~ ^{serva le} faceva ~~le~~
uniche.

~~comparibili~~ La graspa lo bruciava Gustin, me posso neanche provarmici
che
a bere da ~~ronzo~~ ^{ronzo} giorno e notte. Mi sconquassa, mi fa una cera
di appestato. Delle volte poi, Gustin mi ausculta. Mi dice neanche più
che cosa pensa. E' l'unico punto su cui ~~sono~~ ^{si è} discreti. ~~Ci~~ ^{ho} mie angu-
stie anch'io, devo dire. Lui conosce il mio caso, cerca d'incoraggiarmi:
"Forza, Ferdinand, leggimelo, lo ascolto, guarda, il tuo coso! leggi no
troppo svelto, ci manca altro! Fa niente gesti ^{Poi ti} stanchi e a me mi dai
lo sbarbaglio..."

"Il re Krogold, i suoi prodi, i suoi ~~paggi,~~ ^{paggi,} suo fratello l'Arci-
vescovo, il clero del campo, l'intera corte, andarono dopo la battaglia
a stendersi ^{al centro del}
~~appena~~ sotto la tenda ~~in mezzo al~~ ^{al} bivacco. Ma la grossa mezzaluna d'oro
era stata
dono del Califfo, non ~~si~~ ^{ritrovata} al momento del riposo... Coronava il
baldacchino reale. Il comandante del convoglio, responsabile, fu pestato
a dovere. Il re ^{sdraia,} ~~si~~ ^{vuole} addormentarsi... Soffre ancora delle
sue ferite. Non dorme. Il sonno si rifiuta... Lui insulta quelli che
russano. Si alza. Scavalca, schiaccia delle mani, esce... Fuori, fa co-
^{tutto.} ~~si~~ ^{va avanti.} freddo che si gela ~~Zoppica,~~ ^{Zoppica,} comunque ~~La~~ ^{La} lunga fila dei carri
circonda il campo. Gli uomini di guardia si sono addormentati. Krogold

costeggia
 lungo i gran fossati della difesa... Parla da solo, incespica, ri-
 prende giusto in tempo l'equilibrio. In fondo al fossato qualcosa ~~che~~
 risplende, ~~che~~ che ~~è~~ ^è ~~che~~ ^è ~~che~~
~~una~~ una lama enorme ~~che~~ scintilla... Un uomo ~~che~~ ^è ~~che~~ ^è ~~che~~
 tra le braccia. tutto,
 l'oggetto lucente. Krogold si getta sul ~~preda~~ atterra l'uomo, lo le-
 ga, è un soldato, ~~l'uccide~~ con la sua corta lama lo scanna come un porco..
 gorgoglia tutto.
 "Hoc!Hoc!" ~~chiama~~ il ladro dal suo buco. Abbandona ~~la preda~~. E' finito.
 Il re si china, raccatta la mezzaluna del Califfo. RisaTe sul bordo del
 fossato. Si addormenta lì nella nebbia... Il ladro è ~~che~~ castigato
 a dovere."

*

Circa a quel tempo c'è stata la crisi, per poco non sono stato
 spazzato delle chiacchiere.
~~sbattuto~~ fuori dal dispensario. Sempre per via ~~dei pettegolezzi~~
 faceva la modista in
 E' da Lucie Keriben che ~~aveva negozio di modista~~ Boulevard Montcontour,
 avvisato. Lei subisso Si parlava
 che sono stato ~~avvertito~~ Vedeva un ~~quantità~~ di gente, ~~che~~ ~~Si~~ ~~bagela-~~
 nella sua bottega. di
 parecchio ~~da lei~~ Mi ha riferito ~~certi~~ cancan proprio loffi. Velenosi
 quel altro ch'è mica
 a ~~quel~~ punto, ~~che~~ poteva essere ~~che~~ la Mireille... Mi sono ~~che~~ ingannato...
 certe
 Pure calunnie ben inteso. Si diceva solo che avevo organizzato ~~che~~
 ammucchiate con delle clienti del quartiere. Cose turpi insomma... Lucie
 Keriben, sotto sotto, ~~giussa~~ ci godeva la sua parte a vedermi un poco
 a mollo... Era gelosa.

Aspetto dunque la Mireille che torna a casa, mi caccio nell'Impasse
 passarci ^{mica}
 Viviane, doveva ~~passarmi~~ per forza. Pigliavo ^{ancora} ~~che~~ abbastanza
 valsente
~~per~~ per mettermi a fare lo scrittore... Potevo tornarmene nella
 niente
 micragna. Mi sentivo ~~che~~ sicuro. La vedo arrivare... passa davanti. Le
 inquadro d'invio la carrozza
~~scende~~ un tal calcio ~~che~~ sù per ~~il~~ ~~posto~~ da farla saltar giù dal
 qua
 marciapiede. Mi ha capito seduta stante ma l'ha fatta mica parlare.

Aspettava di rivedere sua zia. Voleva no confessare, la ~~peff~~accia. Manco per niente.

sto modo di ~~scargere dalle~~ panzane, ^{era} lo scopo ~~che mi preoccupava~~ ^{la preoccuparmi...}
sono affrettato ^{dargli}
Così mi ~~affrettai~~ il giorno dopo a ~~darle~~ ^{questo} soddisfazione. La brutalità ser-
viva a niente. Specie con la Mireille, ^{la} rendeva più vacca ancora. Lei
voleva maritarsi. Con me o ~~non importa con chi~~. Ne aveva ^{fin} sopra agli
^{di}
occhi ~~delle~~ fabbriche. A sedici anni ne aveva già fatte sette nella peri-
feria Ovest.

"Ho chiuso" che annunciava. Agli "Happy Suce", ai dolci ^{ingles-}
^{spompinare}
si, aveva sorpreso il Direttore mentre che si faceva ~~staccinare~~ da un
^{buona} apprendista. Ah! la ~~buona~~ fabbrica! Per sei mesi ^{(ci} ha scaraventato ^{dentro} tutti i
topi morti, nella ^{gran} tinozza delle praline. A Saint-Ouen una caporeparto
se l'era già presa in coppia, le cacciava certe passate nei gabinetti.
Avevano tagliato la corda insieme.
~~Si erano chiusi dentro~~

Il Capitale e le sue leggi, ^{(le} aveva capito, Mireille. Che aveva
neanche
~~le sue re ole~~. Al campo Orfanì a Marty-sur-Oise c'era da
goder di mano, ^{(molto}
~~aria buon~~ e bei discorsi. Si era ~~svilupata~~. Nel giorno
^{Lavoratori,} ^{Sindacato,} ^{analberava}
dei ~~Tolerati~~ faceva onore al ~~Datone~~, è lei ~~che~~ ~~lancia~~ il ri-
tratto di Lenin, su in cima a una pertica, dalla Courtine al Père-La-
chaise. ~~La~~ ~~spudorata!~~ Ma lei
neanche da quanto era ~~spudorata!~~ ~~Thina~~
^{polpaccioni} sollevava
allora certe ~~splendide~~ si ~~lancia~~ dietro il "boulevard" ^{ad} rizzare
l'Internazionale!

I giovenchi della Balera ^{niente}
~~ballotti della sala da ball~~ che lei frequentava, si rendevano ~~ni-~~
sospettava
conto di quello che avevano per le mani. Minorenne, ~~non si fidava~~ della

"buon costume". Per il momento filava dietro a Robert, Gégène e Gaston.
stavano preparando sti novellini dei guai seri. Lei li avrebbe
Ma si ~~stavano preparando~~

cascare.
fatti ~~conoscere~~.

Dalla Vitruve e dalla nipote potevo aspettarmi tante di quelle cose, una volta o l'altra. la vecchia soprattutto ne sapeva troppo per non servirsene ~~giorno~~.

Io l'ammansivo con un po' di grana, ma la musmè voleva di più, voleva tutto. Se ~~l'avevo~~ ^{la prendevo} sul tenero, le ~~pareva~~ ^{sembrava} molto sospetto. Comincio ^{col} portarla al Bois che mi dico. Ci ha dei rancori verso di me. Quel che ci vuole è che la interessi. Al Bois ci avevo i miei ~~lioni~~ ^{progetti}, le ~~raccontavo~~ ^{avrei} una bella storia, avrei lusingato la sua vanità.

" Chiedi a tua zia", le faccio... "Sarai di ritorno prima di mezzanotte... Aspettami al caffè Byzance!"

Eccoci in strada tutti e due.

Già alla Porte Dauphine lei si sentiva ^{già} più contenta. Le piacevano tanto ~~quanti~~ i bei quartieri. All'Hotel Méridien, il suo orrore era le cimici. Quando si trovava un ~~giaccone~~ ^{fichetto} e doveva togliersi la sottoveste, i segni le facevano vergogna. Sapevano tutti che erano bolle di cimici...

Li ^{si} conoscevano tutti i liquidi e i disinfettanti che ^{bruciano}... Il suo ^{per} sogno ~~era~~ ^{truppa.} Mireille era una cuba ^{se la} senza ~~fantasia~~. Se ^{pappa} svigava adesso, la zia là faceva riacciuffare. Contava su di lei per la ~~cresta~~ ma io le ^{piccolo} conoscevo un ~~giaccone~~ ^{furbastro} che pretendeva ~~essere anche~~ ^{pure lo stesso,} il Bébert del Val-de-Grâce. E' finito nella "coca". Leggeva il "Voyage" quello lì...

Come ~~arrivava~~ ^{s'accosta} sotto la Cascata, attacco ~~confini~~ le confidenze... ^{tira su} verga

" So che ci hai un impiegato delle poste che ~~impugna~~ ^{impugna} la ~~scandalo~~ come nessuno... "

Era troppo contenta allora di farmi delle moine, delle ~~confessioni~~ ^{confessioni}. Mi raccontò tutto. Ma arrivati al Catelan, osava più andare avanti,

il buio le faceva paura. Credeva che la trascinavo tra gli alberi per picchiarla. Mi tastava in fondo alla tasca per rendersi conto se ^(mai) avevo preso ~~un~~ un cagafuoco. Ci avevo niente. Mi palpava il manico. Per via delle macchine che passano le propongo di andare nell'Ile ^(che si stava meglio) per parlarci. Era troia, ^{Mireille,} godeva molto difficilmente e il pericolo ^{to'} l'affascinava. I rematori ^{riva} di ~~farfugliano~~ farfugliano, s'imbobinano sempre nei rami, sacramentano, scaravoltano, sconquassano ^{le} loro ~~lanterne~~ lanterne. ^{come si} "Senti le anatre ~~che~~ ammassano nella slenza ^{disciosa!}"

- Mireille! che le faccio, una volta a sto punto sistemati. So che ^{forte} te sei ~~forte~~ in menzogne... la verità ^{lei} ~~non~~ non ti tortura...

- Me, che mi risponde, se ripetessi soltanto un quarto di quel che sento!...

- Va bene! che la fermo... Sono pieno d'indulgenza per te e di ~~pure...~~ pure... ^{della tua faccia} ~~che~~ ^{quel} ~~bolezza~~ ~~nessuno~~ E' no per via del tuo corpo... né ~~del tuo viso~~ ^{con} ~~con~~ tuo naso... E' la tua immaginazione che ~~mi~~ ^{mi} ~~attacca~~ ^{attacca} a te... ^{Sotto,} ~~sono~~ ^{un} ~~guardo~~ ^{guardo} sudicerie... Tu mi racconti delle ~~cozzonie~~ ^{cozzonie}. Io ti faccio parte d'una bella leggenda... Se vuoi si può firmare insieme! fifty-fifty ~~ci~~ ^{ci} ~~guarda~~ ^{guarda}:

gai!..."

A lei ci

~~si~~ ^{si} ~~piaceva~~ ~~parlare~~ di soldi... Io le ho raccontato tutto il refettorio... Le ho garantito ~~che~~ ^{che} ~~ci~~ ^{ci} ~~sarebbero~~ ^{sarebbero} state principesse dappertutto, e ~~ricami~~ ^{veri} velluti ^a strascico... ~~ricami~~ ^{doppi} a ~~risvolti~~ ^{risvolti}... ~~coppiature~~ ^{coppiature} pellicce e gioielli... Come se ne ha neanche idea... Ci siamo perfettamente ^{accordati su tutto,} ~~intesi~~ ^{intesi} per ~~tutte~~ ^{tutte} le cose dello scenario e ^{alla fine ecco come si immanica,} anche dei costumi. E poi ~~esse~~ ^{esse} ~~in~~ ⁱⁿ ~~fine~~ ^{fine} ~~come~~ ^{come} la nostra storia: ~~esse~~

~~esse~~ ^{esse} ~~ci~~ ^{ci} ~~immanica~~ ^{immanica}...

periodo
" Siamo a Bredonnes in Vandea... E' il ~~momento~~ dei Tornei...
galanti parati
" La città si appresta ai ricevimenti... Ecco i ~~contingenti anni~~
a festa...
~~anti~~ Ecco i lottatori a pelo nudo... i guitti... Passa il ~~carro~~
dei girovaghi...
fende la folla... Ecco le frittelle che sfriggono... Un terzetto di ca-
valieri tutti bardati di armature damascate... vengono tutti da molto
lontano... dal Meridione... dal Nord... si lanciano ^{sfide} ~~si~~ gagliarde ~~si~~...

" Ecco Thibaud il Malvagio, ~~il~~ troviero, giunge all'alba giusto alla
porta della città, per il sentiero lungo il canale. E' sfinito...
coperto...
Viene a cercare a Bredonnes asilo e ~~alloggio~~. Viene a braccare Joad
malfido ricordargli
il figlio ~~infante~~ del Procuratore. Viene a ~~raccontargli~~ la brutta sto-
ria, l'assassinio di un arciere a Parigi presso il Pont au Change quando
erano studenti...

" Thibaud si avvicina... Al traghetto di Sainte-Geneviève rifiuta
nettamente la sua decima... spazzola con quello del traghetto...
~~chiaro e tondo i suoi due colli~~. Si ~~spazza col cristoforo~~.
Accorrono gli arcieri... portano
~~gli arcieri accorrono~~ lo atterrano, lo ~~via~~... Ec-
qui, e mani legate, brandelli,
color ~~gli~~ piedi ~~si~~ schiumante, in ~~trascinato~~ trascinato davanti
al Procuratore. Si dibatte, furioso, gli urla la brutta storia..."

Mireille, il tono le piaceva, voleva ~~amariano~~ ^{farmela allungare.} Era un pezzo che ~~ci~~ non
ci si dovette
eravamo capiti così bene. Alla fine ~~conoscono~~ rientrare a casa.
circolavano

Nei viali di Bagatelle non ~~giravano~~ più che poche coppie.
stare
Mireille era rasserenata. Ha voluto ~~alcuni mettendola~~ a sorprenderle...
lasciata da parte di furia
Si è ~~abbandonata~~ la ~~più~~ bella Leggenda per discutere ~~abbissi~~ se il
signore, è mai
gran desiderio della ~~di~~ di mettersi il manico fra loro...
^{dar lo stoppino alle}
Mireille, per esempio, se le piaceva no ~~abbonare~~ un poco ~~le~~ amiche...
specie le piccole
incularle all'occorrenza!... ~~delicate~~ delicate, le vere gazzel-
le!... Mireille che è molleggiata ^{da} atleta ^{di} anche... ~~è~~ bacino...

godi di gomma

notare!

- C'è i ~~che mi fa~~ Ma è proprio per questo che ci si guarda!

~~Da così vicino quando si sollazzano! Per vedere se non gli Che~~

spunta!... Che si squarçino! ~~si strappano tutto le sporcaccione!~~ troiera!...

intorno

che pisci sangue dappertutto! Che gli esca fuori tutta la ~~magia~~ mia isotta!

Capiva tutta la ~~Mireille, la~~ Ne profittava più

che poteva del mio cinema... D'un botto l'avverto: "Se ~~ripeti a Rancy..~~ fanale...

ti faccio mangiare le ~~scarpe!...~~ E l'afferro sotto il ~~bocca del~~ subito di vittoria.

Lei prende ~~l'aria~~ Sento che va a mollare dappertutto che

mi comporto come un vampiro!... Al Bois de Boulogne! Allora la rabbia mi ~~sono un giglio!~~ strozza...

~~Pensare che ancora una volta~~ Le rifilo un ' triplo...

ceffone ~~Lei sghigna. Mi sfida.~~

Dalle frasche, dai boschetti, da ogni parte ~~spunta gente~~ a ~~mirarci,~~ manipoli interi. ~~l'arnese~~

~~a due, a quattro, a~~ Si tengono tutti ~~Di spudorate o~~

~~in mano, le dame~~ rialzate dietro e davanti. ~~nien-~~ o rispettose...

te serie, ~~più~~

fracasso...

"Dacci dentro! Ferdinando! che m'incoraggiano tutti. E' un enorme ~~scavar=~~

Viene sù dai boschi. " ~~Sta per~~ Fatalmente ~~a sto modo eccatarmi...~~

gliene una!" ~~mi rendeva brutale sentirli~~ cacciando fuori dei

Mireille si è messa a sgaloppare ~~guaiti...~~ sbilancio

Allora io me la rincorro e mi scarcasto. Le ~~una scarica troia,~~ una ~~traverso~~

~~di tomaia,~~ ~~le chiappe.~~ Risuona sordo e ~~grave.~~ Debosciati del Ra-

nelagh ce n'era ancora a centinaia che affluivano, davanti s'ingruppavano a cono, sgallinavano lontano da dietro...

Era l'invasione dei prati, migliaia attraverso il viale. Ne arrivava

ogni momento altri dal fondo della notte... Tutte le vesti erano a brande- rimbalzanti, tirate ~~ragazzini~~ li... tette ~~fuori...~~ senza mutande...

lasciavano schizzare al
Si scaravoltavano, pestavano i piedi, si ~~facevano~~ ~~riparare~~ ~~il~~
volo... restavano ~~dei~~
~~volati~~. Ne ~~restavano~~ appesi agli alberi... appresso alle ~~st~~ ~~edie~~ ~~dei~~
roccanti... megera,
~~una~~ un'Inglese da una piccola automobile sporgeva la
testa a sbracciarsi, m'imbarazzava addirittura perché ci dessi dentro...
beati
Mai avevo visto degli occhi più ~~folli~~ dei suoi... "Hurray! Hurray! Ra-
gazzo magnifico!" che mi urlava in pieno slancio... "Hurray! Ci vai a
crepare la cipolla! ci sarà gente nelle stelle! L'eternità sta per ve-
nirle fuori! Viva la Scienza cristiana!"

Io acceleravo a più non posso.
~~mi spingeva ancora di più~~ Andavo più svelto della sua auto. Mi davo
tutto alla mia missione, sgocciolavo il sudore! Mentre che caricavo pen-
savo al mio posto... Che andavo sicuro a perderlo. Mi veniva freddo: "Mi-
reille! Pietà! Ti adoro! Vuoi aspettarmi immondizia? Mi puoi credere?"
Come siamo

~~una~~ all'Arc de Triomphe, tutta la folla s'è messa in pista.
Tutta l'orda inseguiva Mireille. C'era già pieno di morti dappertutto.
Gli altri si strappavano gli organi. L'Inglese si era caricata l'auto,
sopra la testa, di pesci. Hurray! Hurray! Ribalta l'autobus. Il traffico
è interrotto da tre file di guardie mobili sul presentat'aria. Gli onori
~~allora.~~ ~~salta~~
è allora per noi. La veste di Mireille ~~va~~ via. La vecchia Inglese zom-
giovinotta, nei cui squizza,
pa sulla ~~una~~ le uncina ~~nei~~ seni, ~~tutta~~ ~~schizza~~, fonde, tutto è rosso.
Si stramazza ~~assieme~~, si strangola. E' un
~~La gente~~ ~~in~~ terra, si rimesta tutti ~~insieme~~, ~~stramazza~~.
furia enorme.

dirama,
La fiamma sotto l'Arco sale, sale ancora, si ~~aperta~~, traversa le
sparpaglia dappertutto il
stelle, si ~~aperta~~ in cielo... Si sente ~~un~~ ~~odore~~ ~~di~~ prosciutto af-
fumicato... Ecco Mireille all'orecchio che viene a parlarmi finalmente.
"Ferdinand, tesoro, ti amo!... D'accordo, te sei pieno di ~~pensieri~~!"
E' una pioggia di fiamme che ricasca su di noi, se ne ~~acchiappa~~ ~~del~~ ~~del~~

che entra in stazione... La vetrata ~~si~~ ^{sù in alto} si fracassa e crolla...
 Il vapore si sprigiona da ventiquattro valvole... Le catene ~~si~~ ^{rimbalzano}
~~fin sopra~~ ^{tutti aperti} ~~bene~~
~~fin~~ al terzo... Dai vagoni ~~scendono~~ ^{sguardano} trecento suonatori ~~si~~ ^{righi}
 avvinazzati ~~leggono~~ l'aria a quarantacinque ~~volte~~ alla volta...

Da ventidue anni, ogni sera, ^{lui} cerca di portarmi via... a mezzanot=
 in punto...
 te ~~parlo~~ Ma anch'io so difendermi... con dodici pure sinfonie di
 piatti, due cateratte di usignoli... un intero branco di foche che
~~arrestisce~~ ^{arrestisce} ~~si~~ ^{solitario...} a fuoco lento... Ecco un lavoro da ~~completare~~ Niente da ri=
 dire. E' la mia seconda vita. Mi riguarda.

Dico questo per spiegare che al Bois de Boulogne mi è venuta una
 piccola crisi. Faccio spesso molto rumore quando discorro. Parlo
~~forte~~ ^{Sbavazzo}
 forte. Mi fanno cenno di parlare a voce più bassa. ~~Ma~~ un poco,
 più forte di me... Mi tocca ^{ben strani}
 è inevitabile... Devi fare ~~un~~ sforzi per interessarmi ai compagni...
 Ci ho i miei pensieri.
 Li perderei facile di vista. ~~Se~~ ^{Se} precipitato Vomito a volte in mez=
 zo alla strada. Allora tutto si ferma. E' quasi la calma. Ma i muri
 riprendono ^{i veicoli,} all'indietro.
~~si~~ a vacillare e ~~la vetrata a cedere indietro~~. Tremo con
 tutta la terra. Non dico niente... La vita ricomincia. Quando andrò
^{dalle sue parti, voglio crepargli io,}
 a trovare il Buon Dio ~~in casa sua,~~ gli creperò il timpano dell'orecchio,
 quello ^{proprio} interno, ho imparato. Voglio ^{lo} vedere come ~~si~~ ^{lo} diverte! Sono
 capo della stazione diabolica. Il giorno che ~~si~~ ^{non} ci sarò più, ^{io,} si
 vedrà se il treno deraglia. Il signor Bizonde, l'ernista, per cui
 faccio dei piccoli "articoli", mi troverà ancora più pallido. Si
 farà una ragione.

nella mia cuccia,
 Pensavo a tutto questo ~~nel mio gabbio,~~ mentre che mia madre e la
 ronzavano intorno.
 Vitruve mi ~~salvano di qua e di là~~

La porta dell'inferno nell'orecchio è un piccolo atomo da niente.
 Se lo si sposta di un quarto di pelo... che lo si muova soltanto di
 attraverso,
 un micron, che ci si guardi ~~per un attimo~~ allora è finita! E' il colmo

si resta dannati per sempre! Sei pronto! Io sei no? Siete a tempo? E'
no gratuito crepare! E' un bel sudario ricamato di storie che tocca pre=
sentare alla Dama. E' esigente l'ultimo respiro. Il "~~Donde De~~" Cinema!
E' forza srendersi
Mica tutti che sono accorti! ~~Tesse predigarsi~~ costi quel che costi! Me,
sarò presto in condizione... Ascolterò un'ultima volta il mio battente
fare il suo ~~puuf!~~ bavoso... poi ~~flac!~~ ancora... ~~S~~cosserà appresso ~~all'~~aorta.
Cosi
come in un vecchio manico... ~~garà~~ termine. Lo apriranno per rendersi
conto... Sulla tavola inclinata... La vedranno no la mia bella leggenda,
Lei la
il mio fischio neppure... ~~Pallida~~ si sarà già preso tutto... Ecco
esperta!...
Madama, le dirò, lei è la prima ~~bonosa~~

*

Hai voglia a star ^{giù} nel pallone, la Mireille mi tornava sù lo stesso...
Potevo star tranquillo ch'era andata a sbavare tutto il suo contento.
Ah! che direbbero alla Junction... Il Ferdinand è diventato insoppo=
tabile! Va al Bois a farselo mattere!... (visto che si esagera sempre.)
Stravizia
E ci porta per giunta la Mireille!... ~~Stessa~~ tutte le giovani!... Ci
vorrà ^{protesta} una ~~lasciata~~ in Comune!... Ha insudiciato il ~~meo~~ ^{proprio} impiego! E' uno
strupatore e un fazioso!..."

Pari pari! Sto fatto mi faceva bollire nel mio piumino a immaginarmi
questa balle,
~~sto bagelenate~~ sgocciolavo da per tutto come un rospo... Mi sentivo
Smollo
soffocare... mi contorco... Mi dimeno ancora... ~~Calabolo~~ tutte le mie
verde.
coperte... Mi ritrovo un vigore ~~mea~~ E' esatto però che ci hanno seguiti
i satiri!... Sento il bruciato dappertutto! Un'ombra enorme mi nascon=
de la vista... E' il cappello di Léonce... Un cappello da militante...
Certe falde ~~mea~~ larghe come un velodromo... ~~Deve~~ ^{lui} aver spento il fuoco...

E' Poitrat Léonce! Ne sono certo! Mi sta dietro a filare da sempre...
Mi cerca il giovinotto! Passa in ^{Questura} ~~Parigi~~ molto più spesso di quanto
gli tocca... Dopo le 18... E' da quelle parti, si prodiga, si batte per
gli apprendisti, si dedica agli aborti... Gli piaccio no... Lo indispon-
go. Vuole la mia pelle. Lo ammette.

Alla clinica è lui il contabile... Porta anche una Lavallière. Mi ot-
tura ~~il~~ ^{il} lato del sonno col suo cappello... La febbre sale ancora, credo...
Sto per scoppiare... E' ^{astuto} ~~marziale~~ Léonce Poitrat, è un ^{gran} Turbo ~~star~~ alle riu-
nioni... Nei ricatti sindacali può urlare per due ore. Nessuno lo fa ^{star}
zitto...
~~Se~~ Se gli cambiano la mozione, diventa furioso su una parola. Sgola
più forte di un colonnello. E' ^{intravato} ~~strattato~~ come un armadio. Come ^{boria} ~~chiacchiere~~
~~non~~ teme nessuno, come uccello ^{neanche,} ~~non~~, dritza duro come trentasei bicipi-
ti. Ha una fortuna d'acciaio. Ecco. E' segretario del "Sindacato Laterizi
e Coperture" di Vanves La Révolte. Segretario eletto. I compagni sono fie-
scioperato,
ri di Léonce, ch'è così ~~fanullone~~, così violento. E' il più bel magnac-
cia del lavoro.

Nonostante, ~~era~~ era niente contento, m'invidiava me, le mie idee,
i miei tesori spirituali, la mia prestanza, il modo che mi chiamano "Dot-
tore". Restava lì con le donne, aspettava accanto... Che io mi decida?
Ch'io faccia ^{alla} fine ~~il~~ ^{al punto} fagotto? Ero mica ~~gentile~~! ~~E~~ solo per
smerdarlo... Resterei ⁱⁿ ~~in~~ terra!... ^{Farei il miracolato!} ~~Punterai al miracolato!~~... Lo bacerei
anche per farlo crepare!... Per contagio!...

Al piano di sopra, ^{come rimbombi.} ~~rumori~~ ^{distinti...} Rumori ~~non~~ è l'arti-
sta che ^{dà} lezioni... Si esercita... E' nervoso... deve essere solo...
D6!...do!... do!... Le cose non vanno ^{niente!...} ~~gran che!~~ Si!... si!... Ancora
^{appena...}
un poco ~~mi~~ Mi! mi!... Re! Tutto si può arrangiare!... E poi un arpeggio

a sinistra!... E poi la destra che ringalluzzisce... Si diesis!...

Porco Dio!

Dalla mia finestra si vede Parigi... In basso ~~si~~ si stende...
E poi ~~si~~ comincia ad arrampicarsi... verso di noi... verso Mont-
martre... Un tetto spinge ^{un} ~~si~~ altro, ^è tutto ~~si~~ ferisce, qui
cola sangue giù ^{dalle} ~~si~~ luci, lungo le vie, blu, rosso, giallo...
Più in basso, poi, è la Senna, le nebbie pallide, un rimorchiatore
che ^{fa} ~~si~~ la sua rotta... in un urlo di ^{stanchezza...} ~~si~~ Ancora più lonta-
notè le colline... Le cose si ammassano... La notte sta per ~~si~~
rarci.
~~denoi~~ E' la mia guardascale che batte al muro?

Per farla salire ^{sù} vuol dire proprio che sono ridotto ^{al lume...} ~~alle stuo-~~
per farsi tutti sti
E' troppo vecchia madre Bérange ~~da sbattersi i miei piani...~~ Da dove
piano...
può venir fuori?... Attraversa il mio gabbio piano ~~adagio~~ Tocca
neanche ^{per} terra. Guarda più ~~nessuno~~ più a destra a sinistra... Esce
dalla finestra nel vuoto... Eccola andata nel buio proprio sopra
nel fondo...
alle case... Si perde ~~leggiù~~

*

^{fa!...}
Re!... Sol diesis... mi!... Merda! ~~si~~ Finirà mai! Deve essere
marcia,
l'allievo che ricomincia... Quando la febbre ^{trippa} ~~si fa insistente~~, la
vita diventa molle come la ~~ciatona~~ di un oste... Ci si sprofonda
in un rimescolo di ^{entragne.} ~~si~~ mia madre la sento che ^{ripete...} ~~insiste~~ Raccon-
ta la ^{propria vita alla} ~~si~~ Vitruve... Ricomincia perché comprenda
come sono stato difficile!... Spendaccione!... Incurante!... Indo-
lente!... Che avevo preso manco per niente da mio padre... Lui così
scrupoloso allora... così laborioso... così meritevole... così scalo=
gnato... che è ^{scomparso} ~~si~~ l'inverno scorso... Sì... Le racconta no i
piatti che le spaccava sulla ^{zucca...} ~~si~~ No! Re, do, mi! re bemolle!...

Si ritrova
 E' l'allievo che ~~prova~~ in difficoltà... Scala le semicrome...
 Passa sulle dite del maestro... Sbanda... Ne esce più... Ha ^{di} ~~una~~
 diesis pieno le unghie... "Al tempo"! che ci sgolo forte un urlo.

Mia madre racconta neanche come ~~che~~ se la strascinava, Auguste,
^{attraverso il}
 per i ciuffi, ~~dietro nel~~ retrobottega. Una stanza così piccola
 giusto per le discussioni...

Su tutto questo ^{il becca...} Papre no ~~no~~ Siamo nella poesia... Solo che si
 viveva allo stretto ma ci si amava enormemente. Edco quello che rac=
 conta. Mi voleva così bene papà, era così sensibile in tutto, che
 la mia condotta... le inquietudini... le mie pericolose inclinazioni,
 i miei disastri
~~le mie disavventure~~ abominevoli hanno affrettato la sua morte... Per
 Paf!
 il dispiacere, ~~è~~ evidente... Che si è caricato sul cuore!... ~~Waa!~~

Così che si raccontano le storie... Tutto questo è ^{in parte giustifi-} ~~un poco ragiona-~~
 cato, ^{assai}
~~voce~~, ma è anche ~~meno~~ più imbottito di un sacco di immonde sudicie
^{troie}
 menzogne... Le ~~voce~~ si animano talmente forte a rimbombarsi la cassa
 tutte e due che finisce che coprono i rumori del piano... Io posso
 rigettare a mio comodo.

~~La Vitruve non resta indietro~~
 La Vitruve non resta indietro ^{come} ~~di~~ balle... enumera i tuoi sacrifi=
 esistenza!
 ci... La Mireille è tutta la sua ~~voce~~ Capisco mica tutto... Bi=
 sogna che vada a vomitare al gabinetto... In più ^{di} sicuro è la mala=
 ria... Me la sono portata ^{dietro} dal Congo... ~~Sono a posto in tutti i sensi~~

Quando torno a ^{letto,} ~~collocarsi~~, mia madre è nel pieno del suo fidanza=
 mento... a Colombes... Quando Auguste faceva un po' di bici... L'al=
^è tra mica da meno... si ^{tira a lucido} ~~fa lucido~~ ignobilmente... sulla maniera
 come si sacrifica per salvare la mia reputazione... alla Linuty...
 Ah! Ah! Ah! Mi tiro sù a sto punto... Ne posso più... ^{Mi scuovo} ~~Non posso~~
 più... Mi piego solo per vomitare dall'altro lato del ^{sacco...} ~~paglio~~

Idare nel matto e sgaloppate³⁹ -

Tanto per ~~conoscere~~ preferisco rotolarmi in storie che sono mie...
Vedo Thibaud il Troviero... Ha sempre bisogno di ~~soldi...~~ ^{soldi...} ~~am-~~
mazzare il padre di Joad... sarà sempre un padre di meno... Vedo
splendidi tornei che si ~~svolgono~~ ^{inodano} sul soffitto... Vedo dei lancieri che
s'immanicano... Vedo il Re Krogold in persona... Giunge dal Nord... E'
invitato a Bredonnes con tutta la sua Corte... vedo sua figlia Wanda
la bionda, la splendida... Me lo scosserei ~~non~~ ^{proprio} ma sono ~~troppo sudaticcio..~~
Joad è innamorato ~~duro~~ ^{duro}... E' la vita...! Mi tocca ancora rigettare...
~~Metto fuori~~ ^{Mi faccio} subito tutta una bile... ~~Piuttosto~~ rosso negli sforzi... Le mie vec-
chie nonostante tutto hanno sentito... Risputano... mi ~~appassano~~ ^{danno una sistemata.} Le
sbatto fuori di nuovo... Nel corridoio ricominciano a ~~danzare~~ ^{sgaloppare.} Dopo
avermi trattato così loffio c'è riflusso nelle espressioni... Mi ricu-
cinano un po' alla salsa... ~~Piuttosto~~ ^{Si dipende} da me ~~per molte cose~~ ^{(tante di quelle}... Riprendo-
no subito ^{la} ~~nozione~~... Si erano lasciate trasportare... Sono io che faccio
portare dentro il grano... Mia madre dal Signor Bizonde, ~~vernista~~
~~si fama,~~ ^{si fama,} guadagna mica olto... Non basterebbe.. E' duro al a sua età
cavarsela a percentuale... ~~La~~ ^{La} Vitruve e sua nipote sono ~~lo~~ che prov-
vigono la casa con degli accordi ingegnosi... Subito sospettano,
~~strisciamo~~ ^{(come serpi...}
imbranato!... Già,
" E' brutale... ~~avventato!~~ Ma ha il cuore in mano..." ~~Questo~~ biso-
gna ammetterlo. E' naturale. Davanti c'è l'affitto e la mangiatoria...
Bisogna mica scazzare troppo. Fanno presto a rassicurarsi. Mia madre, è
E' una piccola negoziante... Siamo
no un'operaia... Si ripete, è la sua litania... ~~Si~~ ^{Si} è crepati nella nostra
famiglia per l'onore del piccolo commercio... Si è ~~viva~~ ^{no} degli operai
ubriaconi e carichi di debiti... Ah no! Manco per niente!... ~~Niente con-~~
~~fondere!~~ ^{quella}
~~fuciaril~~ Tre vite, la mia, la sua e poi ^{soprattutto} ~~quella~~ di mio

padre si sono ~~scatate~~ nei sacrifici... Si sa neanche che fine hanno fatto... Hanno pagato tutti i debiti...

Adesso mia madre fa una fatica tremenda per ritrovare le nostre esistenze... E' costretta a immaginare... Sono scomparse le nostre vite... anche il nostro passato... Si sforza come ha un momento... rimette un po' in piedi le cose... e poi tutto casca giù fatalmente!...

Le pigliano ^{certe} sù ~~le~~ rabbie terribili se solo mi metto a tossire, perché mio padre era un robusto di cassa, aveva i polmoni solidi...

Voglio più vederla, mi fa schiattare! Vuole che ^{io} deliri con lei... Sono mica buono!

~~Non fa per me~~ Farò un disastro. Voglio scazzare ~~da me~~ ^{tutto da solo...} Do! mi! la!

^{tira il fiato...} l'allievo se n'è andato... L'artista ~~si rilassa~~ ^{E'} in "ninna nanna"...

Vorrei che Emilie salisse sù... Viene la sera a farmi le pulizie... niente...

Parla quasi ~~no~~ ^{Guarda} La vedevo più! ~~È~~ è qui!... Vorrebbe che prenda

un po' di rhum... Accanto le ubriacone sbraitano...

- Ha una gran brutta febbre, sa?... Sono proprio preoccupata! ripete ancora mamma.

L O (in)

- E' una gentilezza per i malati!... che urla a sua volta la Vitruve...
Me allora avevo tanto caldo che mi sono trascinato alla finestra.
Per il traverso dell'Ébile taglia la nave mia bella nell'ombra...
stracarica di vele fino al pavese... Punta dritto su l'Hôtel-Dieu... La
città intera sta sul Ponte, tranquilla... Tutti i morti io li riconosco.
So anche chi sta alla barra... Ci do del tu al pilota... Lui ha capito il
professore... suona da basso l'aria giusta... "Black Joe"... Per le cro-
ciere... Per prendere bene il Tempo... il Vento... le bugiarderie... Se
apro la finestra, farà freddo di colpo... Domani andrò ad ammazzarlo il
Signor Bizonde che ci fa vivere... l'ernista, nella sua bottega... Voglio
che viaggi... Non esce mai... La nave mia arranca e sbatte forte sul
Parc Monceau... E' più lenta dell'altra notte... Va a urtare contro le
Statue... Ecco due

sbarcano
fantasmi che ~~scendono~~ alla Comédie-Française... Tre ondate enormi
si portano via le arcate Rivoli. La sirena urla contro i miei vetri...
il battente...
Spingo ~~l'interruttore~~ Il vento s'ingolfa... Mia madre piomba fuori dal-
l'orbita... ~~l'orbita~~ filippa...
~~La~~ ~~orbita~~ Mi fa una ~~romanzina~~ Che mi comporto male come sempre!...
La Vitruve si precipita!... Assalto delle raccomandazioni... Io mi ri-
volto... Le copro d'insulti... ^{bella} La nave mia ~~supera~~ ^{a rimorchio.} ~~va alla traina~~
Ste femmine mi rovinano tutto infinito... s'imbotta in rotta, è una
vergogna!... Piega a babordo comunque... Ce n'è no un'altra più leg-
giadra sotto vele... Il mio cuore la segue... Dovrebbero correre, le
troie appresso ai topi che stanno sconciando la manovra!... Mai più
potrà costeggiare, tanto le ~~drizze~~ drizze son serrate forte!... Bisogne-
rebbe smollare... ^{Darci} ~~Prendere~~ tre rulli prima della "Samaritaine"! Urlo
tutto questo sui tetti... E poi la mia cuba sta colando a picco!...
L'ho pagata alla fine! Tutto pagato! soldo ^{su} ~~per~~ soldo! Col troiume del-
la mia porca esistenza!... Mi cago nel pigiama!... Giacca e pantaloni
inzuppati... Va terribilmente male! Vado a sbloccare sulla Bastiglia.
"Ah! se ~~tuo padre fosse qui!~~ ^{queste} Sento ~~ste~~ parole... Prendo : 1000! E'
ancora lei! Mi rigiro. T'atto mio padre come marciume!... Mi spolmono!..
"C'era no un peggio ^{schifoso} ~~sporcaccione~~ in tutto l'Universo! da Dufayel al Ca-
pricornò!..." Lì per lì, è uno stupore ~~vero~~ vero! Lei resta di gelo!
Agghiacciata ^{che} ~~rimane~~ rimane... Poi si riprende. Mi tratta peggio di un ^{bucò.} ~~co~~
~~bucò~~ sbattere.
~~bucò~~ So più dove vado a ~~parare~~ Piange a calde lacrime. Si rotola sul
tappeto dalla disperazione. Si rimette in ginocchio. Si rialza. Mi at-
tacca con l'ombrello.

Mi scarica dei gran colpi di stecca in pieno ^{sulla} ~~alla~~ ghigna. Il mani-
co le si spezza in mano. ^{Rompe} ~~Però~~ in singhiozzi. La Vitruve si getta fra di
noi. " Lei vuole rivedermi mai più!... " Ecco come ~~mi~~ mi giudica! Fa
tremare tutta la gabbia... La sua memoria è tutto quello che le ha lasciato

Avevano ciascuno dentro un morticino rattappito sotto la vela... e la sua storia... le sue piccole menzogne per prendere il vento...

*

io ne posso parlare, morire...
Il secolo scorso, ~~posso parlare~~, l'ho visto ~~fixare~~. Se n'è andato lungo la strada dopo Orly... Choisy-le-Roi... ~~Dalla parte dei~~ di Armide dove ci abitava, la più vecchia ~~tra Armide~~ ai Rungis, la zia, ~~l'antichità~~ della famiglia...

Lei parlava di una ~~massa~~ ^{massa} di cose ~~di cui~~ ^{che} nessuno ~~si~~ ^{se ne} ricordava più. Si sceglieva d'autunno una domenica per andarla a trovare, prima dei mesi più ~~rigidi~~ ^{duri}. Si tornava poi solo a primavera ^a ~~per~~ stupirci di trovarla ancora viva...

I vecchi ricordi è roba tenace... ma ~~che~~ ^{che} va in pezzi, è fragile... Sono sicuro ancora adesso che si prendeva il "tram" davanti allo Châtelet, la vettura a cavalli... Ci si arrampicava coi cugini sui sedili dell'imperiale. Mio padre restava a casa. I cugini, loro scherzavano, dicevano che non ~~era~~ ^{la} ~~meno~~ ^{ri} ~~nitente~~ ^{rovavamo} più la zia Armide, ~~ai~~ ^a Rungis. Che ~~non~~ ^{per essere senza} ~~serva~~ ^{serva}, e sola in un villino si farebbe di sicuro assassinare che per via delle inondazioni si sarebbe forse avvertiti troppo tardi...

E così ~~si~~ ^{per} ~~scallottava~~ ^{per} tutto il tragitto fino a Choisy ~~si~~ ^{Si durava} lungo gli argini. ~~Durava~~ ^{Si durava} ~~per~~ ^{per} delle ore. Mi faceva prendere l'aria. Bisognava ~~non~~ ^{Bisognava} tornare col treno.

~~mandar giù. Sgambare~~
Arrivati al capolinea toccava ~~fare~~ ^{mandar giù. Sgambare} allora ~~sbignarsi~~ sul selciato grosso, ~~rovido~~ ^{mandar giù. Sgambare} mia madre mi tirava per il braccio perché ci andassi dietro alla ~~vadenza~~ ^{vadenza}. ~~(anche loro)~~ ^(anche loro) ~~l'accompagnavano~~ ^{mandar giù. Sgambare} Si incontravano altri parenti che andavano ~~una~~

a trovare la vecchia. Era intrigata ~~che~~ mia madre con la sua crocchia, la veletta, la paglia, le spille... Quando la veletta ~~si bagnava,~~ lei se la ~~morsicava~~ per il nervoso. I viali prima della zia era ^{tutto} pieno di castagne. Potevo ^{mica} mettermi a raccogliere ^{(però,} non si aveva un minuto... Più in là della strada, ^{(è} gli alberi, i campi, la scarpata, certe pezze scure ^{lontano} e poi la campagna... più ~~lontano~~ ancora c'è i paesi sconosciuti.. di niente. la Cina... E poi niente ~~di niente.~~

Si aveva così fretta ^{ad} di arrivare che me la facevo nelle mutande... Del resto ^{(ci} ho avuto ^{la} della merda al culo fino al reggimento, tanto sono stato pressato lungo tutta la mia ^{giovinezza.} Si arrivava ^{proprio} ~~in~~ in zucca- ti alle prime case. Era un villaggio ^{accorgo bene} piacevole, me ne ~~accorgevo~~ ^{certi} oggi; con ~~dei~~ piccoli angoli tranquilli, delle stradine, ~~dei~~ muschio, ~~alle~~ giravolte, tutto il formaggio del pittoresco. Era fi- nito lo spasso quando si arrivava davanti al cancello. ~~La~~ cigolava.

La zia aveva ^{smerciato roba usata} ~~fatto le sigarette~~ al Carreau du Temple per quasi cin- quant'anni... Il ~~villino~~ ai Rungis era ^{tutto i suoi risparmi} ~~tutto~~.

Lei se ~~ne~~ stava in fondo a una stanza, davanti al ~~comodino~~ ^{camino,} non si muoveva ^{dalla} poltrona. Aspettava che ~~venissero~~ ^{venissero} a trovarla. Chiudeva anche ^{degli occhi.}

le persiane per via ~~della vista~~ ^{tirava al} ^{(un} ^{per l'epoca.} Il villino ~~in~~ genere svizzero, ~~era~~ ^{era} ~~il~~ sogno ~~della zia.~~

Davanti, dei pesci lessavano in una vasca puzzolente. Si camminava an- cora un piccolo tratto, si arrivava alla scalinata. Si sprofondava nel- ^{(mica} le ombre. Si toccava qualcosa di molle. "Avvicinati, non aver paura, caro mio Ferdinand!...>>

~~Ferdinand, piccolo mio!~~ Lei m'invitava alle carezze. Potevo no ^{Era freddo e rugoso} evitare. ~~Un senso di freddo e di~~ e poi ~~era~~ tiepido, all'angolo ^{tremendo.} della bocca, con un sapore ~~spaventoso.~~ Si accendeva una candela. I pa-

formavano il loro di calabroni. Qua a vedermi abbracciare la
renti ~~si mettevano in~~ cerchio ~~spettolaggiare~~ ~~Ed abitava a vedermi~~
vecchia li eccitava. Io però ci avevo tutto lo stomaco rivoltato da que-
~~raciare l'antropo. Io era tuttavia nelle stento da quello bacio~~
st'unico bacio... E poi d'avere camminato troppo forte.)

~~Ma di avere camminato troppo svelto.~~ Ma quando lei si metteva a parla-
stare zitti.)
re erano tutti costretti a ~~tacere~~. Non sapevano che cosa risponderle. Non

antiqua=
conversava, la zia, se non all'imperfetto del congiuntivo. Erano modi ~~ant-~~
ti. Questo tagliava la matassa (Lei era tempo di far fagotto.

~~perati. Si toglieva il tacca~~ a tutti quanti. ~~Era tempo che alleggera~~
camino dietro, mai era stato acceso

Nel ~~comiatto dietro di lei, mai si era acceso~~ il fuoco! " Sarebbe ~~st-~~
occorso

~~te necessario~~ che io avessi un po' più di tiraggio..." In realtà era que-
stione di economia.

Biscotti duri secchi,

Prima di lasciarsi Armide offriva dei dolci. ~~Dei biscotti secchi~~
sigillato,

da un recipiente ~~ben chiuso~~, che si apriva solo due volte all'anno. Tutti

li rifiutavano naturalmente... Erano più dei ragazzi... Era per me i bi-
scottini al burro!... Nell'emozione di imbudellarmeli, di piacere, mi toc-

cava saltellare... Mia madre mi pizzicava apposta... Scappavo svelto in
discolo ancora,

giardino, ~~scaglia al mio saliv~~, a risputare tutto ~~di~~ pesci...
(dentro ai

qua te che
Nel buio, dietro la zia, dietro la sua poltrona, c'era tutto ~~che~~
è finito, c'era mio nonno Léopold che non è ~~mai~~ tornato dalle Indie
(più

c'era la Vergine Maria, c'era il signor di Bergerac, Félix Faure e Lu-
stucru e l'imperfetto del congiuntivo. Ecco.

dalla vecchia

(comiato...)

Mi facevo baciare ~~dall'antropo~~ ancora una volta prima dell'~~antropo~~
a precipizio; di corsa.

E poi era l'uscita ~~buoco~~; si ripassava dal giardino ~~in fretta e pari~~

(si
Davanti alla chiesa) abbandonavano dei cugini, quelli che dovevano salir
Cacciavano quando mi abbracciavano;

sù a Juvisy. ~~Nonno~~ tutti certi odori ~~abbracciavano~~ fiata rancido

tra i peli e la pettorina. Mia madre zéppicava ancora di più dopo essere
Ingranchita.

stata un'ora seduta, tutta ~~interpiata~~

Ripassando davanti al cimitero di Thiais si faceva un salto dentro.

Si aveva lì altri due morti nostri, in fondo a un viale. Si dava appena
Ci toglievamo dalle palle
un'occhiata alle tombe. ~~Quella~~ fuori ~~del~~ ~~collegio~~, come lairi.

Si raggiungeva
La notte cala presto verso Ognissanti. ~~Raggiungiamo~~ Clotilde, Gustave e
Gaston al bivio di Belle-Épine. Mia madre con la sua gamba di lana ^a ~~alla~~
rimorchio,

~~in~~ incespicava dappertutto. Si era fatta addirittura una vera stor-
proprio
ta cercando di tirarmi ~~giusto~~ davanti al passaggio a livello.

Nella notte si sperava solo di arrivare alla gran vetrina del farma-
cista. Era la Grand'rue il segno che eravamo in salvo... Sullo sfondo
crudo del gas, c'era le musiche delle osterie, le porte che sdondola-
no. Ci si sentiva minacciati. Filavamo svelti sull'altro marciapiede,
mia madre aveva paura degli ubriachi.

La stazione era dentro come una scatola, la sala d'aspetto piena di
fumo con una lampada a olio ^{sopra, a oscillare} ~~appesa, oscillante~~ dal soffitto. Tutta una
tosse, uno scaracchio attorno alla stufetta, i viaggiatori, tutti ammas-
sati, si crogiolano nel loro calore. Ecco il treno che romba, è un tuo-
no, ^{pare} ~~si~~ ~~dir~~ che strappi via tutto. I viaggiatori si agitano, ~~si~~ scar-
cassano, assaltano ^a ~~una~~ uragano gli sportelli. Si è gli ultimi noi due.
Mi piglio uno schiaffo perché lasci in pace la maniglia.

A Ivry, tocca scendere; si approfitta che si è usciti per passare dal-
la lavorante, Madama Héronde, la rammendatrice di merletti. Lei aggiusta
tutti i ricami del negozio, soprattutto quelli antichi, così fragili, co-
sì difficili da ^{ripassare} ~~riparare~~ a colore.

La Héronde abitava ^{quasi} ~~in~~ ~~un~~ ~~abb~~ ~~di~~ ~~casa~~, in ^{sgorbio} ~~un~~ ~~abb~~ ~~di~~ ~~casa~~, in
~~abitava~~ in fondo a Ivry, in Rue des Palisses, un ~~abb~~ ~~di~~ ~~casa~~, in
mezzo ai campi. Era una capanna. Si approfittava dell'uscita per andarla
a sollecitare. Era mai pronta puntuale. Le clienti erano feroci e ~~l'~~

litigiose, ~~come~~ come non si oserebbe più. L'ho vista ^{piagnucolosa} ~~adesso~~ ogni sera o quasi, mia madre, per via della lavorante e dei merletti che tornavano mai indietro.

Se disgustava la cliente ^{sul} ~~il~~ suo strappo di Valenciennes, quella tornava più per un anno.

La pianura oltre Ivry, ^{qua} ~~era~~ era ancora più pericoloso ^{(che} ~~era~~ la strada della zia Armide. C'era neanche confronto. Si incontravano a volte dei ceffi. ~~Appena~~ Apostrofavano mia madre. Se mi voltavo pigliavo una sberla. Quando il fango si faceva così molle, così vischioso che si perdevano le calose dentro, è allora che eravamo poco lontani. La bicocca di Madama Héronde dominava un terreno abbandonato. Il ^{mastino} ~~ceffi~~ ci aveva avvistati. Sgolava a più non posso. Si scorgeva la finestra.

Ogni volta era la sorpresa per la nostra lavorante, ^{(lei} ~~restava~~ restava stupefatta di vederci. Mia madre la copriva di rimproveri. C'era ~~tutto~~ ^{uno sballo} ~~facevano~~ facevano in lacrime tutte e due. ~~di lagnanze~~ di lagnanze. Alla fine, si ~~stava~~ ^{a guardare} a guardare. Mi restava altro che aspettare, ~~fuori~~ fuori... il più lontano possibile. la pianura ^{bruna} ~~era~~ d'ombra che ~~andava~~ ^{fino} fino in fondo a finire ^{sui} ~~lungo~~ lungo nello sfilare dei c seggiati. ~~senna~~ senna, ~~si~~ ^{si} si.

E' a lume a petrolio che rammendava la nostra lavorante. Si affumicava, si cecava gli occhi ~~così~~ ^{così} così. Mia madre la tormentava sempre per ^{(finalmente} ~~ché~~ ^{proprio} ~~si~~ si facesse mettere ~~il gas~~ il gas. "E' ~~indispensabile~~ indispensabile!" che insisteva ~~andando~~ ^{nel venir} nel venir via.

Per rappezzare certe ~~sfalsature~~ ^{sfalsature} sfalsature da niente, certe tele di ragno, ~~certo~~ ^{certo} certo è un fatto che si ~~guastava~~ ^{guastava} guastava le retine. Mia madre era mica ~~tanto~~ ^{solo} solo per interesse che le faceva delle osservazioni, era anche per amicizia. L'ho mai visitata se non la notte la capanna di Madama Héronde.

mettono poi ^{che assicurava}
" Ce lo ~~mettevano~~ a settembre!" ~~affermava~~ lei ogni volta. Erano bu-
gie, era per non farci insistere... Mia madre nonostante i suoi difetti
la stimava molto.

Il suo terrore, mamma, erano le ladre. Madama Héronde era onesta, lei,
^{nessun'altra.}
come ~~nessuna~~ Mai faceva torto di un centesimo. Eppure ^{(micragna} nella sua ~~micragna~~
le hanno affidato dei tesori! Interi Venezia ^{di} addobbi, come ce n'è più
nei musei! Quando ne parlava mia madre anni dopo nell'intimità, ^{si in-}
~~se ne en-~~
^{fervorava} ^{le}
~~tuai~~ ancora. Le venivano ~~scende~~ lacrime. "Era una vera fata, quella
era
donna lì! ammetteva, peccato che non ~~fosse~~ di parola! Mai mi ha fatto
^{a tempo!...}
una consegna ~~particolare!~~" E' morta la fata prima che ^{le} ~~si~~ mettessero il
gas, di fatica, portata via dall'influenza, e anche certo ^{dal} ~~da~~ dispiacere
che ~~doveva~~ ~~per~~ partorire..
di avere un marito troppo ^{che doveva per partorire..} donnaiole... E' morta ~~che si era~~ ~~sgan-~~
~~vata~~. Mi ricordo bene del suo funerale. Era al Petit Ivry. Si era solo
^{manco si è}
noi tre, i genitori ed io, il marito ~~si è scomodato~~ scomodato! Era un bel=
l'uomo, ^{degli anni} ~~della~~ ^{un=}
si era bevuti tutti i suoi soldi. Se ne stava ~~dalla~~
teri
~~tona~~ al bar, all'angolo della Rue Gaillon. Per ancora almeno diec anni
lo si è visto lì quando si passava. E poi è scomparso.

^{si usciva}
Quando ~~uscivamo~~ dalla lavorante, avevamo mica finito le commissioni.
Ad Austerlitz, si ripigliava ancora un galoppo e poi un tratto di omnibus
fino alla Bastille. Era dalla parte del Cirque d'Hiver che stava la botte-
ga dei Wurzem, ebanisti, degli alsaziani, tutta una famiglia. Tutti i
^{piccoli mobili,} ^{una gamba,}
nostri ~~mobili~~ i tavoli a ~~fagiola~~, le consolle, è lui che li trucca=
va "stile antico". Da vent'anni non faceva che questo per Nonna e poi per
altri. L'intarsiatura ^{quella} ~~lei~~ non tiene mai, è una discussione ^{senza fine.} ~~perpetua~~. Un
artista, anche, wurzem, un lavorante senza ^{uguale.} ~~veri~~. Stavano tutti nei trucioli,

la moglie, la zia, un cognato, due cugine e quattro ragazzi. Era mai pronto neanche lui. Il vizio suo proprio era la pesca. Passava spesso una settimana al canale Saint-Martin, invece di mandare avanti le ordinazioni. Mia madre si faceva tutta rossa di rabbia. Lui rispondeva insolente. Poi chiedeva scusa. La famiglia scoppiava in lacrime, ~~scoppiava~~ ne faceva delle "mani bucate". nove a piangere, noi, due soltanto. Erano ~~dei "mani bucate"~~. A forza di non pagare l'affitto, gli è toccato ~~sgomberare~~ sloggiare, riparare in una macchia, ~~macchia~~, Rue Coulaincourt.

La loro baracca era a picco giù in fondo a un fossa, ci si arrivava su dalle tavole. Da lontano, si cacciavano degli urli, ci si dirigeva verso la loro lanterna. Quel che mi stuzzicava da loro, era di cacciare all'aria il vaso della colla, sempre in bilico sopra il fornello. Un giorno mi sono deciso. Quando lo ~~venne a sapere~~ ha saputo mio padre, subito ha ~~curantato~~ preannunziato a Mamma che un giorno lo avrei strangolato, che era ~~proprio~~ Lui vedeva proprio nelle mie tendenze. ~~Uscire~~ tutto questo.

Dai ~~Warzum~~ Warzum, il bello è che non serbavano rancore. Dopo le peggiori ~~sfu~~ fate, ~~riate~~, non appena li si ungeva un poco, si ~~riattavano~~ tornavano a cantare. Per loro niente era tragico, degli imprevedenti ~~questi~~ artigiani! Mica dei conscienziosi come noi altri! Mia madre approfittava sempre di questi incidenti come esempi per farmi ~~scare~~ (spavento). Io, per me, li trovavo molto ~~affabili~~ (simpatici). Polleggiavo nei loro trucioli. Si dove^{va} poi scossarmi per sgallinare fino al Boulevard, ~~salto~~ saltar sù nell'omnibus "Halle au Vins". L'interno, lo trovavo splendido per via del grosso occhio di cristallo che spartisce certe figure luminose a tutta la fila dei sedili. ~~È una~~ (E' una) cosa magica.

I ronzini sgaloppo la Rue des Martyres, ~~tutta la gente si scosta~~ la gente si scosta per lasciarci passare. Quando ~~arriviamo alla bottega~~ si arriva al negozio si è sempre in ri-

lo stesso.

tardo ~~comunque~~

rimbecca

Nonna ~~rimbecca~~ in un angolo, mio padre Auguste s'incalca la cer-

retta. Ciabatta come un leone sulla plancia di una nave. Mia madre si

Ha torto,

accascia sullo sgabello. ~~Staglia~~, vale neanche la pena che si spieghi.

quanto

qua

Tutto che si era fatto in strada ~~con~~ non piace a nessuno, né a nonna né

Alla fine si chiude,

proprio di

a papà. Si chiude infine il negozio... Si dice "arrivederci" ~~ante gar-~~
garbo.

ancora una tirata infame,

~~l'è~~ Si esce tutti e tre a coricarsi. E poi ~~si~~ fino

a casa nostra. E' dall'altra parte del "Bon Marché".

fuori

Mio padre era niente accomodante. Una volta ~~veniva~~ dall'ufficio, si

metteva solo dei berretti, ~~con~~ delle visiere ~~da~~ marina. Era stato sempre il

Il che

suo sogno di essere capitano di lungo corso. ~~lo~~ lo rendeva piuttosto

inacidito come sogno.

Il nostro appartamento, Rue de Babylone, dava su "le Missions". Can-

tavano spesso i preti, perfino la notte si alzavano per riattaccare

ostrui

coi loro cantici. Noi si poteva manco vederli per via del muro che ~~top-~~

Ci faceva

~~giusto~~ ~~giusto~~ la nostra finestra. ~~Si~~ una certa oscurità.

Alla "Coccinelle-Incendie", mio padre non guadagnava molto.

Le pulle

Per attraversare le Tuileries gli toccava spesso portarmi. ~~l'è~~

a quei tempi, avevano tutti certe ~~grosse~~ trippe. Se ne stavano apposta-

ti sotto i lampioni.

La Senna si ~~è~~ impressiona i marmocchi, il vento che fa tremare i

baratro

si agita

riflessi, il gran ~~acqua~~ in fondo, che ~~si~~ e brontola. Si svoltava

per

~~alla~~ Rue Vaneau e poi si arrivava a casa. Per accendere il lampadario

c'era ancora una commedia. Mia madre non era capace. Mio padre Auguste,

lui intrugliava, sacramentava, bestemmiava, scassava ogni volta la ghi-

era e

~~era~~ la reticella.

gran biondo,
Era un ~~...~~, mio padre, furioso per dei niente, con baffi un naso come un bebè tutto tondo, sopra ai ~~...~~ enormi. Roteava certi occhi feroci quando gli veniva sù la rabbia. Si ricordava ~~...~~ delle contrarietà. Ne aveva avute a centinaia. All'ufficio delle Assicurazioni, guadagnava centodieci franchi al mese.

Sul fatto di andare in marina, aveva tirato a sorte sette anni nell'artiglieria. Avrebbe voluto essere forte, agiato e rispettato. All'ufficio della Coccinelle lo trattavano come una miseria. L'amor proprio lo torturava e poi la monotonia. Non aveva ~~...~~ che un liceo, i ~~...~~ e i suoi scrupoli. Con la mia nascita in più, noi si sprofondava nella miseria grigia.
la ~~...~~

Mai ci si abbuffava. Mia madre rimestava le casseruole. Era poi in sottoveste per via delle macchie della sbobba. Piangeva che ^{(l'} apprezzava no il suo Auguste, le sue buone intenzioni, le difficoltà del commercio... Lui ruminava la sua disdetta su un angolo della tela cerata... Ogni tanto, faceva la mossa che ne poteva più... Lei cercava di rabbonirlo sempre e comunque. Ma è nel momento preciso che lei tirava giù il lampadario il bel globo giallo a cremagliera, che lui andava dritto in furia. "Clémence! Insomma! Porco dio! Tu vai a ingropparci un incendio! Ti ho ^{(ben} detto di prenderla ^{(con le} due mani!" Cacciava certi urli spaventosi, si sarebbe fatto spezzettare la lingua da tanto che era indignato. Nel gran svitamento, ^{(faceva tutto rosso,} si ~~...~~, si gonfiava da per tutto, i suoi occhi roteavano come d'un drago. Era atroce da guardare. Si aveva paura mia madre e io.
letto...
E poi spaccava un piatto e poi si andava a ~~...~~

Non rigirarti!"
"Voltati dalla parte del muro! piccolo sudicione! ~~...~~"
Avevo manco voglia... Sapevo... Avevo vergogna... Era le gambe di mam-

ma, la piccola e la grossa... Andava ancora a zoppicare da una stanza
dei pretesti... finire
all'altra... Lui le cercava ~~dalle acque~~ Lei insisteva per ~~...~~
i piatti... Accennava un piccolo motivo per spianare l'attesa...

E il sole per i buchi del tetto

Filtrava giù a trovarci nel letto...

Auguste, mio padre, leggeva la "Patrie". Si sedeva vicino alla mia
branda. Lei veniva a dargli un bacio. La tempesta lo abbandonava... Si
alzava fino alla finestra. Faceva finta di cercare qualcosa in fondo
la distensione.
al cortile. Scorreggiava un colpo robusto. Era ~~...~~

Lei scorreggiava anche un colpetto per simpatia, e poi scappava vi-
spa, in fondo alla cucina.

Dopo chiudevano la porta... quella della loro camera... Io dormivo nel-
la stanza da pranzo. Il cantico dei missionari passava da sopra i muri...
E in tutta la Rue de Babylone c'era più che un cavallo al passo... Bum!
questa carretta a rimorchio...

Bum! ~~...~~

Mio padre per tirarmi sù, se n'è sbattuti tanti di sgobbi supplemen-
tari. Lampreinte il suo capo lo umiliava in tutte le maniere. L'ho conosciuto
dava al pallido, (lunghi)
io sto Lampreinte, era un rassiccio che ~~...~~ con dei peli
biondi, pochi
~~...~~ solo ~~...~~ al posto della barba. Mio padre, ~~...~~ aveva
dello stile, l'eleganza gli veniva da sola, era naturale in lui. Lamprein-
te, sto dono lo irritava. E si è vendicato per trent'anni. Gli ha fatto
ricominciare quasi tutte le sue lettere.

Quando ero ancora più piccolo, a Puteaux, dalla balia, i miei genito-
ri venivano sù a trovarmi la domenica. C'era molta aria. Hanno sempre pa-
gato in anticipo.
gato ~~anticipato~~. Mai un soldo di debito. Anche in mezzo ai peggio rovesci.

però
A Courbevoie ~~era~~ a forza di preoccupazioni e di privarsi di tante di
quelle cose, mia madre si è messa a tossire. ^{(La} Smetteva più. Quel che l'
ha salvata è lo sciopro di lumache ^{poi} e il metodo Raspail.

Lui, il ~~signor~~ Lampreinte, ~~aveva~~ aveva paura ~~che mio padre avesse delle strane~~
~~ambizioni con uno stile come il suo.~~

Da dove stava la] ~~ella~~ mia balia a Puteaux, dal giardino, si dominava tutta Parigi.
^{(sù a trovarmi papà,}
Quando ~~era~~ saliva ~~il~~ il vento gli scarruffava i ~~mustacchi~~ baffi.
Questo il mio primo ricordo.

Dopo il fallimento nelle Mode a Courbevoie, ci è toccato di lavorare
doppio ai miei genitori, di darci dentro ~~dentro~~ ^{(anima e corpo.} Lei come commessa da
Nonna, lui tutte le ore che poteva, in più, alla "Coccinelle". ~~Soltanto~~ Solo che
metteva fuori
più ~~il suo~~ il suo bello stile, più Lampreinte lo trovava odioso. Per
sfuggire al rancore si è buttato nell'acquerello. Ne faceva la sera dopo
la minestra. Mi hanno riportato a Parigi. Lo vedevo disegnare ~~sino a~~ ^{sino a} tar-
di, ~~dalle~~ ^{imbarcazioni} ~~barche~~ soprattutto, ~~delle~~ ^{sotto} navi sull'oceano, ~~dei~~ ^{dei} trealberi ~~con~~
Dopo in
forte ~~vento~~ ^{brezza,} in ~~bianco~~ nero, i colori. Era nelle sue corde... ~~Di~~
seguito,
~~dei~~ ^{dei} ricordi di artiglieria, ~~delle~~ batterie di tiro al galoppo,
e poi dei vescovi... A richiesta dei clienti... Per via della veste sgar-
giante... E poi delle ballerine ^{per finire,} ~~finalmente~~, con certe cosce ~~volanteggianti~~ ^{tonde...}
Mia madre andava a presentare l'assortimento, durante l'ora di pranzo,
^{di}
a dei rivenditori ~~in~~ gallerie... Lei ha fatto ~~il~~ tutto per farmi vivere,
è nascere che non si doveva.

Da Nonna, Rue Montorgueil, dopo il fallimento, ^{(lei} sputava sangue a vol-
te il mattino mentre faceva la vetrina. Nascondeva i ~~suoi~~ fazzoletti.
^{(ci} arrivava per di dietro...
Nonna ~~appoggiando~~ "Clémence asciugati gli occhi!... Piangere non
mette ~~la cosa~~ a posto!
~~sistemi~~ le cose!..." Per arrivare di buon'ora, ci si alzava all'alba,

si attraversava le Tuileries, ~~era~~ le pulizie già fatte, papà ribaltava i materassi.

Durante la giornata ^{(non} era ~~era~~ divertente. Era raro che non piangessi una buona parte del pomeriggio. Prendevo più sberle che sorrisi, ~~era~~ al negozio. Chiedevo perdono a proposito di qualsiasi cosa, ^{(io} ho chiesto perdono per tutto.

Toccava guardarsi dal furto e ^{(dal guasto, le cose vecchie} ~~le cose vecchie~~ sono fragili. Ho rovinato senza farlo apposta tonnellate di mercanzia. Le antichità ^{eppure proprio} questa roba, ~~era~~ mi rovescia ancora lo stomaco, ~~era~~ di questa che si campava.

E' triste gli scarti del tempo... è disgustoso, è ^{squallore.} ~~squallore~~. Se ne smerciavano per amore o per forza. ^{Così si faceva sino all'} ~~Smerciavano~~ abbruttimento. S'intontiva il cliente sotto ^{le} cateratte di ~~le~~ i vantaggi incredibili... senza alcuna pietà... ~~pietà alcuna~~. Doveva cedere all'argomento... Perdere il suo buon senso..

Ripassava la porta abbagliato, con la tazza Luigi XIII in saccoccia, il ^{(micio dentro un cesto} ~~micio dentro un cesto~~ ventaglio traforato pastorella e ~~piccola in una scatola~~ di seta. E' sorprendente quanto mi ripugnavano a me ^{loro,} ~~loro,~~ adulte, riportavano ~~piccola~~ persone grandi che si ~~piccola~~ casa de' così simili.

Nonna Caroline si piazzava durante il lavoro dietro il "Figliol Prodi-
go" l'enorme pannello arazzo. Ci aveva l'occhio Caroline per ~~adesso~~ sbirciare tutto le mani. E' ~~era~~ vizio proprio la cliente, più è d'alto bordo più è ladra. Un piccolo ~~antropiano~~ Chantilly è ~~era~~ soffio in un manicotto ben manovrato. ~~scionato~~.

^{scialava mica} Si ~~intendeva~~ nelle luci in negozio... E l'inverno è davvero tra-
ditore per via delle gale... dei velluti, pellicce, ^{drappaggi} ~~drappaggi~~ che fanno tre volte il giro delle tette... E dalle spalle scende ancora ogni sorta di boa ^{favolosi,} ~~favolosi~~ torrenti di mussolina ^{ondulata...} ~~ondulata...~~ Gli uccell

di un lutto immenso... Lei si pavoneggiava la cliente, dava la caccia nei mucchi di cianfrusaglie, chiocciando, ritorna ancora sui suoi passi... sparpaglia... Sempre a razzolare, a far coccodè... litigiosa per il piacere. A indovinare ~~le~~ ci si sgranava le ~~lance~~ palle degli occhi, c'era della scelta nel ~~lo~~ locale... Nonna smetteva mai di andare alla rimonta... di andare a pizzicare dei "fondi" alla sala aste... Riportava a casa di tutto, quadri a olio, ametiste, mazzi di candelabri, tulle ricamati a cascate, ~~per~~ pietre grezze, ~~altri~~ cibori, animali impagliati, armature e ombrelle, certi orrori dorati del Giappone, e delle coppe, merci più lontane ancora, e ~~degli~~ zavagli senza più nome, e dei così che non si saprà mai.

scalda nel tesoro delle minutaglie.

La cliente si ~~eccita~~ Si rovescia, luccica, La mucchia si riforma dietro di lei. ~~Tutto~~ vortica. E' entrata per informarsi. Piove, viene a ripararsi. Quando ne ha fin sugli occhi, si squaglia con una promessa. Bisogna allora spicciarsi per rimontare tutta la cianfrusaglia. In ginocchio ci si stende giù in terra, si raschia sotto i mobili. Se c'è tutto... fazzoletti... ninnoli... vetri filati... anticaglie... si tira allora un bel sospiro.

Mia madre si affloscia, si massaggia la gamba, il crampo di avere tanto ~~al~~ tampinato, completamente afona. Ecco che sbuca dall'ombra, giusto prima della chiusura, il cliente vergognoso. Entra ~~in~~ senza rumore ~~in~~ lì, ~~in~~ bassa bassa, quello si spiega a voce ~~in~~ la sua piccola cosa, ~~in~~ vuole rifilare ~~in~~ un ~~in~~ tira fuori ~~in~~ a un presso ricordo della sua famiglia, lo ~~in~~ a poco. ~~in~~ il reperto nell' ~~in~~ Si va a lavare ~~in~~ acquaio della cucina. Lo si paga poi ~~in~~ domattina. Lui fila via, dice appena "arrivederci"... L'omnibus Panthéon-Courcelles passa in tromba rasente la bottega.

Mio padre arriva dall'ufficio, guarda tutti i secondi l'orologio.

Tocca adesso

E' nervoso. ~~Adesso bisogna~~ spicciarsi.

Lascia

~~Parola~~ il caprello. Prende il berretto al chiodo.

mandar giù la pasta

C'è ancora da ~~ingannare la fattucina~~ e poi filar via alle consegne.

*

Si spegneva il negozio. Mia madre era ^{niente} ~~nessuna~~ cuciniera, faceva co=
(non era

munque qualche intruglio. Quando ~~era~~ "panata all' uov6" era di sicuro
la pasta

"maccheroni". Nessuna pietà. Dopo ~~la fottucina~~ si restava un momento trar
ruminare

quilli, a ~~riflettere~~ per lo stomaco. Mia madre cercava di distrarci, di
(non

stemperare il disagio. Se ~~rispondeva~~ alle domande insisteva gentile...

^è "Sai, ~~una~~ passata al burro!" Là dietro la ^{tenda} ~~cola~~ c'era la luce a farfalla.
dell'altra pasta,

Faceva buio nei piatti. Mia madre prendeva ~~della altra fottucina~~, stoica,
trattenersi

per invogliarci... Ci voleva una buona sorsata di vino rosso per ~~evitare~~
da vomitare. Lo stanzino

~~si vomitava~~. La stanzetta dei pasti serviva anche per il bucato e per

depositare gli scarti... Ce n'era ^{a mucchie, a} ~~dei macchinari, delle pile~~... Quelle che

erano ^{manco} ~~non~~ rappezzabili, gli invendibili, i ~~non~~ mostrabili, i peggio
(sportello a vetri, (delle ragnatele. Stava

orrori. Dallo ~~unione~~ ~~delle ragnatele~~ pendevano nella minestra. ~~Però~~

lì chissà come una grande "cucina" ^{ci}
~~una non se come un gran "fornello~~ da giardino" con una cappa enorme, ~~che~~

^{occupava} ~~occupava~~ da metà dello spazio. Alla fine di ~~si~~ ^{(un} ~~si~~ voltava il piatto per assag=
gio di
~~giorno~~ marmellata.

laido.

Una scena da museo ~~laido~~.

che si erano ritirati

Dal giorno ~~della ritirata~~ da Courbevoie, Nonna e papà si parlavano più

loro non si lanciassero

Mamma chiacchierava di continuo perche ~~si lamentassero~~ degli oggetti.
a fondo la pasta, degustata

Domata ~~la fottucina~~, ~~consegnata~~ la marmellata, ci si metteva in stra=
gran pezza di tela.

da. Si avvolgeva l'arnese venduto in una ~~grande stoffa~~. Quasi sempre

era un mobile da salotto, un tavolino ^{(a una gamba,} a volte una pettiniara. Papà se lo sistemava sulla ^{coppa} ~~_____~~ e si andava verso la Concorde. Passate le "Fontaines Gicleuses", avevo un po' paura con lui. Su per gli Champs-Élysées è una notte enorme. Sgambava come un ladro. Facevo fatica a seguirlo. Sembrava che ci tenesse a perdermi.

Mi sarebbe ben piaciuto che mi parlasse, borbottava soltanto degli insulti a degli sconosciuti. ^{(Quando si arrivava,} ^{(lui} ~~_____~~ all'Etoile era tutto un sudore. ^{(bisognava} Si faceva un momento di sosta. Davanti al fabbricato del cliente ~~_____~~ cercare l'"entrata di servizio". ^{(faceva le consegne}

Quando si ~~_____~~ a Auteuil, mio padre era più affabile. Tirava fuori meno spesso l'orologio. Io montavo sulla spalletta, lui mi spiegava i rimorchiatori... le luci verdi... i fischi dei convogli tra loro... "Presto ~~_____~~ Si ammirava insieme, ~~_____~~ sarà al "Point du jour!" ~~_____~~ il barcone ansimante... Si facevano voti ~~PER~~ ~~_____~~ la sua manovra...

^{(Ma} ~~_____~~ le sere che ci sbafavamo le Ternes ^{(lui} ~~_____~~ diventava spaventoso, speci-
se si trattava di ^{(ci} ~~_____~~ ^{mantenute...} Le aveva in orrore. Già in partenza, ^{(ci} ~~_____~~ aveva i nervi ~~_____~~ Mi ricordo delle circostanze, andavamo in ^{(sberla,} Rue Demours. Davanti alla chiesa, mi schiaffa una ~~_____~~ una scarpata netta rabbiosa, per farmi attraversare di gran carriera. Giunti dalla cliente, potevo più impedirmi di piangere. "Piccolo sporcaccione, che ^{(ose} mi urlava, ti farò frignare io per davvero !..." Col suo tavolino appol-
laiato, faceva le scale dietro di me. Ci si sbaglia di porta. Tutte le servette s'interessano... Strillo come un vitello... Lo faccio ap-
posta. Voglio che sbava! E' uno scandalo! Alla fine lo troviamo, il no-
la mia pena.

strò campanello. La cameriera ci accoglie. Compatisce ~~_____~~ ^{frufu:} Arriva la padrona tutta in ~~_____~~ "Oh! il bambino cattivo! brutto! Fa arrabbiare il suo papà!" Lui sapeva più dove cacciarsi. Si sarebbe

~~abbigliamento~~ in un cassetto. La cliente vuole consolarmi. Versa un cognac
 questo così:
 a mio padre. Gli dice ~~sto modo~~: " Brav'uomo, datemi un po'una lucidata
 al piano! Con la pioggia, ho paura che macchi..." La serva gli dà uno
 all'opera.
 straccio. Lui si mette ~~alla gobba~~. La dama mi offre una caramella. La
 (Lei, la
 seguo nella sua stanza. Viene anche la serva. La cliente, allora si slun-
 di colpo
 ga fra i pizzi. Si tira su ~~bruscamente~~ la vestaglia, mi mostra tutte le
 la fessa
 sue cosce, belle grosse, ~~il suo sedere~~ e la sua zolla ~~scabuta~~, la
 pelosa,
 selvaggia! Con le sue dita ci fruga dentro...

" To' piccolo mio!... Vieni amore!... Vieni a succiarmi ~~mi~~ ^{qua} dentro!...
 così
 M'invita con una voce così dolce... ~~mi~~ tenera... come mai mi avevano
 slarga, ci
 parlato. Lei se la ~~scava~~ sbava.
 Lei, la
 domestica, ~~si~~ si teneva più dal ridere. E' questo che mi ha impedi-
 in
 to. Sono scappato ~~nella~~ cucina. Piangevo più. Mio padre ha avuto una
 mancia. Osava neanche mettersela in tasca, la guardava. La domestica si
 non ne vuoi? "
 sbellicava ancora. "Allora ~~lo guardavo~~" che gli faceva. Lui è saltato giù
 per le scale. Mi dimenticava, gli correvo appresso per la strada. Lo chi-
 mavo lungo il viale: "Papà! papà!" In Place des Ternes l'ho riacchiappato.
 Ci siamo seduti. Faceva freddo. Lui mi abbracciava mica spesso. Mi strin-
 geva la mano.

"Sì, ~~piccolo mio~~ ^{piccolo!...} Sì, ~~piccolo mio~~ ^{piccolo!...} che si ripeteva a sto modo
 a se stesso... fisso davanti a lui... Aveva cuore in fondo. Anch'io, ave-
 vo cuore. La vita è no una questione di cuore. Siamo rientrati in Rue
 de Babylone direttamente.

*

Lui, mio
~~mi~~ padre, ~~mi~~ diffidava dei giochi dell'immaginazione. Si parlava ^{(tutto} da

lo negli angoli. Voleva mica ^{ci} ribollire...
Dentro gli ^{doveva} ~~...~~
~~...~~ farsi trasportare... ~~...~~
lui Sulle navi sapeva tutto.

A Le Havre, ~~...~~ era nato. ~~...~~. Un nome gli torna=
"Ville-de-Troie".
va spesso, quello del Capitano Dirouane, che comandava la ~~...~~
L'aveva visto il suo ^{veliero} ~~...~~ andarsene, salpare dal bacino della Barre.
Era mai ritornato. Si era perduto corpo e beni al largo della Florida.
"Un magnifico ^{(di} trealberi ⁾ barca!"

Un altro il "Gondriolan" un ^{stracarico,} norvegese ~~...~~, che aveva sfon=
^{(Lui} dato la chiusa... ⁾ Raccontava la falsa manovra. Ne restava inorridito, a
^{(Ci s'} vent'anni di distanza... ⁾ indignava ancora... E poi tornava a filarsela
nel suo angolo. Si ricacciava a ruminare.

Suo fratello Antoine era altra ^{cosa.} Aveva vinto ^{di furia} ~~...~~ tutti
^{ventura,} gli slanci della ~~...~~, in un modo ^{davvero} ~~...~~ eroico. Era nato anche
lui vicino al grande ^{Faro...} ~~...~~ padre ^{di loro,} ~~...~~

un professore di Retorica, si era buttato nei "Pesi e Misure", un posto
veramente stabile. Per sentirsi ^{al tutto} ~~...~~ più sicuro, aveva ~~...~~ addi=
^{(sposato} rittura ⁾ una signorina ^{delle "Statistiche".} ~~...~~ Ma ^{qualcosa ci veniva ancora} ~~...~~ tormen=
^{di} tarlo, ^{di} ~~...~~ voglie lontane... ^{Ci aveva} ~~...~~ del vento nella pelle, ^{(non} si sen=
⁾ ^{smetteva} ~~...~~ rannicchiarsi.
tiva ~~...~~ abbastanza interrato, ^{si} ~~...~~ mai di ~~...~~

Con la moglie, veniva a trovarci a Capodanno. Da tanto che facevano
economie, mangiavano così male, parlavano a nessuno, che il giorno che
hanno tirato le cuoia, ci si ricordava più di loro nel quartiere. Fu
la sorpresa. Sono finiti massoni, lui di un cancro, lei di ^{privazione.} ~~...~~
L'hanno ritrovata ^{la} ~~...~~ moglie, ^{(sua} ⁾ la ⁾ Blanche, alle Buttes-Chaumont.

E' lì che avevano l'abitudine di passare sempre le loro vacanze. Ci
hanno messo comunque quarant'anni, sempre insieme, a suicidarsi.

La sorella di mio padre, zia Hélène, ~~non è~~ non è la stessa cosa. Lei ha preso tutto il vento nelle vele. Ha ~~scorazzato~~ scorazzato per la Russia. A Pietroburgo, si è messa ~~alla~~ alla vita. In un ~~istante~~ istante, ha avuto tutto, carrozza, tre slitte, un villaggio solo per lei, col suo nome sopra. E' venuta a trovarci al "Passage", due volte di seguito, addobbata, superba, come una principessa e felice e tutto. E' finita molto tragicamente sotto le palle di un ufficiale. ~~Non c'era~~ Non c'era resistenza in lei. Era tutto carne, desiderio, musica. ~~Vomitava~~ Vomitava ~~soltanto a~~ soltanto a pensarci. Mia madre ha concluso ~~il~~ il decesso: "Ecco una fine ~~proprio~~ proprio orribile! Ma è la fine di un'egoista!"

Avevamo ancora lo zio Arthur, ~~meno che mai~~ meno che mai un modello! La carne ~~travolto, anche lui!~~ travolto, anche lui!, ~~nei suoi confronti una specie~~ nei suoi confronti una specie di inclinazione, una certa debolezza. Ha vissuto da vero scapestrato, ai margini della società, in un sottotetto, ~~inchiavardato~~ inchiavardato con una cameriera. Lei lavorava al ristorante davanti alla Scuola Militare. Grazie a ~~questo, va da sé, lui~~ questo, va da sé, lui riusciva a sbafare bene. Arthur era un ~~buon-~~ buon tempone, ~~braghe di velluto, suole~~ braghe di velluto, suole ~~sottile.~~ sottile. ~~con barbetta, a punta, pipa~~ con barbetta, ~~prendevo.~~ prendevo. Ci dava dentro nella "conquista". Cadeva malato spesso e molto gravemente alla scadenza dell'affitto. Allora restava ~~per~~ per otto giorni a letto con le sue ~~compagne.~~ compagne. Quando si andava a trovarlo la domenica, non si comportava sempre tanto bene, ~~specie~~ specie ~~Il fatto infuriava~~ Il fatto infuriava con mia madre. La stuzzicava un poco. ~~La faccenda esasperava il~~ mio vecchio fuori di sé. Uscendo bestemmiava cento ventimila diavoli che ci ~~tornava~~ tornava più mai. " Davvero, ~~Vorrei~~ sto Arthur! Ha delle maniere ignobili!..." Si tornava poi lo stesso.

Disegnava dei bastimenti sulla ~~grande~~ grande tavola, sotto il lucernario.

Aveva le sue robe in terra, non una sola sedia, non una tavola. Al tempo dell'Esposizione si era fatto "Trovatore". Faceva il richiamo il "Vieux Paris", per la "Marche Danigi", sul lungosenna, davanti alle ~~osterie di~~ osterie di carta-
pesta. La sua palandrana, era ~~degli~~ ^a stracci di tutti i colori. "Entrino a vedere il Medioevo!"... Si ~~scaldava a sgolare, batteva le suole.~~ ^{scaldava a sgolare, batteva le suole.} La sera, quando veniva a pranzo, ~~acchiudato~~ ^{conciato} da carnevale, mia madre gli preparava ~~un "pneu"~~ ^{uno scaldino} apposta. Aveva sempre freddo ai piedi. Ha complicato le cose si è messo con una ~~baracca~~ ^{"Ribalda",} un baraccone a Rosine, all'altra porta, in ~~un baraccone~~ ^{un baraccone} carta da parati. Una disgraziata, già fuori i suoi ^{E'} polmoni. ~~Sto fatto~~ ^È durato neanche tre mesi. E' morta nella sua stanza ~~stessa~~ ^{sempre} al "Rendez-vous". ~~Malavoglia~~ ^{Lui non voleva} che la portasse via. Aveva sprangato la ~~porta~~ ^{porta}. Tornava ogni sera a fianco. ^{E' dalla puzza} Allora è coricarsi ~~accanto~~ ^{che se ne sono accorti.} ~~diventato~~ ^{diventato} ~~furioso.~~ ^{mica} Comprendeva ~~che~~ ^{che} le cose periscono. E' a forza che l'hanno seppellita. Voleva portarla lui stesso, su ~~una "carriola"~~ ^{una "carriola"} fino a Pantin.

Alla fine, è tornato a far la posta davanti all'Esplanade; mia madre era indignata. "Vestito come un mascherone! ~~col~~ ^{col} ~~freddo~~ ^{che fa!} è un vero delitto!" Quel che la tormentava soprattutto, è che ~~si metteva~~ ^{si metteva} neanche il soprabito. Ne aveva uno di papà. Mandavano me ~~per~~ ^{(osservare,} ~~per~~ ^{per} ~~me~~ ^{franco} me che avevo neanche l'età potevo passare ~~il girante~~ ^{il girante} senza pagare.

Era lì, dietro il cancello, ~~come~~ ^{come} trovatore. Era tornato tutto sorridente Rodolphe. "Buongiorno! che mi faceva. Buongiorno, piccolo! La vedi eh! ma mia Rosine?..." M'indicava più oltre ^{(che} la Senna, tutta la pianura... un punto nella nebbia..." Tu la vedi?" Io gli dicevo "sì". Lo contrariavo ~~come~~ ^{mica}. I miei genitori li rassicuravo. Tutto spirito

Rodolphe!

Alla fine del '13, se n'è andato con un circo. Si è mai potuto sapere ^{cosa} cosa ne era stato. Lo si è mai rivisto.

*

Si è lasciata ~~lasciata~~ Rue de Babylone, per rimetter su negozio, tentare ancora la fortuna, Passage des Bérésinas ^{fra} fra la Borsa e i Boulevard. Si aveva ^{sopra} sopra un appartamento, ~~un appartamento~~ ^{a più} a più piani, tre stanze che comunicavano attraverso una scaletta a chiocciola. Mia madre non faceva che salire, a ~~zuppo~~ ^{zoppo} gal= letto. Ta! pa! tam! Ta! pa! tam! Si teneva alla ringhiera. Mio padre, ^{le} gli irritava ~~il~~ ^{cattivo umore} cattivo umore ~~il~~ ^{dava sul nervo} sentirla. Già era di ~~molto~~ per via delle ore che non passavano. Non faceva che guardare l'orologio. Mia mamma ~~calcagno,~~ ^{in più, e il} in più, e il calcagno, ^(da matto) (da matto) ~~lo faceva incazzare~~ per dei niente.

In alto, ^{il nostro ultimo locale, quello} il nostro ultimo locale, quello ~~che dava sulla vetrata,~~ ^{al-} ~~ciò, lei~~ ^{ciò, lei} la chiudeva con delle inferriate, per via dei ladri e dei gatti. Era la mia stanza, è l' anche che mio padre poteva dis= dalle consegne.

gna e quando tornava ~~da~~ Rifi iva gli acquarelli e poi quando aveva terminato, faceva spesso finta di scendere giù per sorprendermi

che me lo scuotevo. Si nascondeva nella scala. ^{Ma io ero} Ma io ero più svelto di lui.

Mi ha soproso una sola volta. Trovava modo comunque di ~~scappare~~ ^{rifilarmi la} rifilarmi la bancata.

~~non~~ ^{(di} (di) Era una lotta fra noi. Alla fine gli chiedevo perdono di essere stato insolente... Per la commedia, giacché era mica vero ^{per} niente.

E' lui che replicava per me. Una volta che m'aveva ~~dato la lezione~~ ^{castigato} castigato

restava ancora per un pezzo dietro le inferriate, contemplava le stelle, ^{sù} ~~l'atmosfera,~~ ^{sù} l'atmosfera, la luna, la notte, ~~l'atmosfera~~ davanti a noi. Era il suo cassero.

^{(io. Lui} (io. Lui ~~comandava~~ ^{l'Atlantico.} l'Atlantico.

che andasse giù,

Se mia madre lo interrogava, lo chiamava ~~il primo~~ ri-
cominciava a sbraitare. Si scontravano nel buio tutti e due, nella
tromba stretta, tra il primo e il secondo. Lei si buscava uno spintone
e una bordata di madonne. Ta! ga! dam! Ta! ga! dam! Piagnucolando sot-
to la raffica scapitolava nel seminterrato a contare la sua mercan-
smerdano! Casino di dio porco!
zia. "Voglio più che mi ~~parlo di coglioni! Porco di dio!~~ Che
(vociferata
ho fatto al cielo?..." La domanda ~~annata~~ scuoteva tutta la cambusa.
In fondo alla cucina stretta, andava a versarsi una botta di rosso.
Si fiatava più. Aveva la sua tranquillità.

Nella giornata avevo Nonna, m'insegnava un poco a leggere. Lei stes-
sa sapeva neanche troppo bene, aveva imparato molto tardi, che aveva già
dei figli. Posso mica dire che era tenera né affrettuosa, ma non parlava
molto e questo è già enorme; e poi mi ha mai dato uno schiaffo!... Mio
Non poteva soffrirlo
padre, ~~per~~ lo aveva in odio. ~~Devo dire~~ con la sua istruzione, i
bataclàn
suoi grandi scrupoli, i suoi furori di stronzo, tutto il suo ~~cataplan~~ di
smerdato. Sua figlia, lei la trovava fessa di avere sposato un culo si-
Io, il cafialatte
mile, da settanta franchi al mese, nelle Assicurazioni. ~~Ma il~~
sapeva neanche lei che cosa ancora pensarne, mi aveva in osservazione.
Era una donna di carattere.

Al Passage, ci ha aiutati fin quando ha potuto, con quello che le
restava del suo fondo, della rigatteria. Noi si accendeva una sola ve-
trina, l'unica ~~che~~ che si poteva riempire... Era una schifezza come ninnoli,
certi aggeggi che invecchiano ~~storto~~ di scarti, ~~porche-~~
ria, con
~~restizioni~~ sta roba si "era al verde"... Ci si difendeva solo a
restrizioni...
~~stringono~~ sempre a colpi di ~~maccheroni~~ e con i "boccoli" di mamma
per un pelo,
impegnati al "monte" ogni fine mese. Era sempre ~~a un filo~~ che si beveva
ancora il brodo.

entrata,
Quel che ci dava un poco di ~~interesse~~ era le riparazioni. Se ne pren-
devano a tutti i prezzi, molto meno caro che in qualsiasi altro posto.
Si consegnavano a qualunque ~~ora~~ ora. Per quaranta soldi di guadagno ci si sba-
fava il Parc Saint-Maur andata e ritorno.

"Mai troppo tardi per i ~~forti!~~ forti!" scherzosa.
osservava mia madre ~~percepiva~~ Il suo
forte era l'ottimismo. Però ~~Madame~~ Héronde esagerava come ritardo. Ad ogn
attesa era un dramma, toccava ~~ogni~~ ~~ogni~~ tutti. Mio padre, fin dalle
cinque ~~la~~ della sera, tornando dall'ufficio, si agitava già per l'angoscia,
staccava ~~lasciava~~ più ~~l'orologio~~ dalle dita (l'orologio.)

"Te lo ripeto ancora, Clémence, per la centesima volta... Se sta donna
si fa ~~derubare~~ derubare, che sarà di noi?... Suo marito sbaraccherà tutto!... Non
si stacca dal bordello, lo so ~~per certo!~~ per certo!... E' chiaro..."

Si ~~arrampicava~~ arrampicava al terzo. Lassù ruggiva ancora. Ripiombava giù in nego-
zio. La nostra ~~catapecchia~~ catapecchia per la capienza, era una vera fisarmonica. Si
allargava ~~amplificava~~ dall'alto in basso.

Io andavo a spiare la ~~Andavo a spiare~~ Héronde, fino a Rue de Pyramides. (non
arrivare con suo pacco più grosso di lei, tornavo di corsa, ~~quando~~ a bocca
asciutta. ~~quando sembrava concluso,~~ quando sembrava concluso,
Ripartivo a sgaloppare ancora. Alla fine ~~era~~ ~~era~~ che
lei ~~si fosse~~ si fosse perduta corpo e ~~carico,~~ carico,
le ~~vortice della~~ vortice della piombavo addosso al largo della Rue Thé-
rèse, lei ansava in un ~~ingorgo~~ ingorgo folla ~~affondando~~ affondando
Passage.. sotto il suo Valigione.

La trascinavo fino al ~~Passage~~ Passage. In negozio, crollava. Mia madre rendeva
grazie al Cielo. Mio padre voleva neanche ~~vedere.~~ vedere. Tornava su
sottotetto, sbirciando l'orologio ad ogni passo, ~~ricordava tutta~~ ricordava tutta la sua os-
sessione. Preparava l'altro panico, e il "Diluvio" che non sarebbe tarda-
to... Si addestrava...

*

incastrare
Ci si è fatti ~~in~~ in casa dei Pinaise. Con mia madre, ci ~~buttiamo~~ ^{buttiamo}
a presentare il nostro assortimento di merletti, un regalo per un matri-
monio.

Era un palazzo ~~in~~ ^{da} loro, di ~~faccia~~ ^{faccia} al Pont Solférino. Mi ricordo
di quello che mi ~~colpì~~ ^{ha colpito} dapp~~ri~~ncipio... Erano
dei così alti, così grossi che ti potevi nascondere dentro. Ne avevano
messi dappertutto. ~~Erano~~ ^{Era} gente ~~straricca~~ ^{straricca} quella lì. Ci fanno entrare
in salotto. La bella signora Pinaise e suo marito erano presenti... ci
aspettavano. Ci ricevono tutti gentili. Mia madre, ~~subito~~ ^(subito) sciorina il suo
bazar davanti a loro... sul tappeto. Si mette in ginocchio, è più como-
do. Si spolmona, ~~ci fa sopra un bel~~ ^{ci fa sopra un bel} attacco. Quelli la tirano in
lungo, si decidono ~~ma~~ ^{(mica,} fanno delle smorfie e delle moine.

In vestaglia tutta infiocchettata, lei si slunga la signora Pinaise,
sul divano. Lui mi fa passare da dietro mi dà delle piccole pacche di
amicizia, mi palpa un poco... Mia madre, in terra, si dà da fare, rime-
scola, ~~brandisce la~~ ^{(mercanzia...} ~~lingia~~ ^{allenta} Nello sforzo le si ~~scaccia~~ ^{allenta} la crocchia,
la faccia è tutto un rivolo. E' spaventosa da guardare. ~~Lei~~ ^{Si} sfiata!
Perde la testa, si riacchiappa le calze, la crocchia traballa... ricasca
sugli occhi.

La signora Pinaise si avvicina. Si divertono a stuzzicarmi, tutti e
due. Mia madre parla sempre. I suoi imbonimenti servono a niente. ~~Sono~~ ^{Sono}
lì per farmela nelle braghe...
~~Un lampo, ho visto la Pinaise. Ha~~ ^{arraffato un}
fazzoletto. ~~Lo ficca~~ ^{Lo ficca} giù nelle ~~due~~ tette. "Le faccio i miei compli-
menti. ~~Lei~~ ^(Signora) ha veramente ~~un~~ ^{un} gran bel ragazzino!..." Era per la

venduto niente?...
"Insomma, non hai ~~riuscito a vendere?~~ ^{dei fichi} ~~dei fichi~~
~~secchi?...~~ ^{amica mia!...} ~~amica mia!...~~"
~~Povera~~ ~~amica mia!...~~

Cacciava dei gran sospiri. La prendeva a compassione. vedeva l'avveni-
re alla merda, ^{se ne} che ~~si~~ uscirebbe mai...

Allora, lei gli molla d'un colpo tutto ^{quanto il boccone...} Che ci si
è fatti sgraffignare un fazzoletto... e le circostanze...

"Come? Capiva più. Non hai gridato al ladro! ti lasci ^{borseggiare così!} ~~così borseggiare~~
Il frutto del nostro lavoro?!" Si faceva scoppiare i contorni, da tanto
^{in bestia...} ~~in bestia...~~ stracciava

che era ~~stracciata~~ La giacca gli si ~~strappava~~ da tutte le parti... " E'
terribile!" che urlava. Mia madre squittiva ^{ciò nonostante una specie} ~~con tutte queste delusioni~~
di scuse... Lui ascolta ^{più.} ~~più.~~ Impugna allora il coltello, lo pianta in

pieno nel piatto, il fondo schiatta, il sugo ^{della pasta} ~~della pasta~~ cola dap-
Va e viene, ~~va e viene,~~
pertutto. "No! no! ne posse più!" ~~Giocola,~~ si dimena ancora, scossa la
credenza piccola, l' Enrico III. La scossa come un ^{melo.} ~~pano~~ E' una valanga
di vasellame.

La signora Méhon, la bustaia, dall'altra bottega di ^{faccia} ~~fronte~~ a noi, si
avvicina alle finestre per meglio spassarcela. E' una nemica ^{instancabile,} ~~indifesa~~
ci detesta da sempre. I Perouquière, che rivendevano libri, due negozi
^{in là} ~~in là~~ più ~~vicini~~ dal nostro, spalancano apertamente la ~~loro~~ finestra. Hanno
neanche bisogno di ^{stare} ~~restare~~ in imbarazzo. Si appoggiano alla loro vetri-
na. Mamma sta per beccarsi ^{una bancata,} ~~una bancata~~ è sicuro. Da parte mia do
la preferenza a nessuno. Per gli sgolamenti e la stronzeria, li trovo
uguali... Lei picchia meno forte, ma più spesso. Chi dei due mi piacereb-
^{che sia} ~~che sia~~
be di più ~~mi~~ ammazzato? Chedo che sia ancora il mio papà.

Mi lasceranno neanche vedere. " Monta in camera tua, piccolo sporcac-
cione!... va' a letto! Fa la tua preghiera!..."

Lui mugghisce, si scaglia, esplode, sta per bombardare la camusa.
Appresso ai ~~chiodi~~ ~~chiodi~~ resta più niente... ~~Tutta la chincaglieria~~ ~~salta in aria...~~
fonde... schizza... ~~rimbomba...~~ Mia madre in ginocchio implora il perdo=
no del Cielo... La tavola lui la catapulta con un^(sola) gran pedata... ~~ribalta~~ ~~ribalta~~
~~ribalta~~ su se stessa...

"Scappa, Ferdinand!" ~~lei~~ lei ha ancora il tempo di gridarmi. Io zom=
po. Passo attraverso una cascata di vetri e di ~~xxxxi~~ frantumi... Lui ca=
rambola il pianoforte, il pegno di una cliente. Si conosce più. Ci dà
dentro col tacco, la tastiera va in schegge... E' la volta di mia madre,
è lei a prenderle adesso... Dalla mia stanza la sento che urla...

"Auguste! Auguste! Lasciami!... e poi dei brevi soffochi..."

Scendo un po' per vedere... La trascina lungo la rampa. Lei si aggrap=
pa. Lo stringe al collo. E' questo che la salva. E' lui che si svincola..
La manda in terra,
~~isattoria~~ Lei capitombola... Fa dei rimbalzi sul pianerottolo... Dei
rimbalzi mosci... Si rialza da basso... Lui taglia allora la corda...
scava per il
Si ~~lei~~ ~~negozio~~ negozio... Se ne va fuori... Lui riesce a rimettersi in pie=
di... isale in cucina. Ha del sangue nei capelli. Si lava nell'acquaio..
Piangere... Soffoca... ~~lei~~ Spazza via ~~tutta la mucchia...~~ ~~tutta la mucchia...~~ Lui rincasa molto
tardi in quei casi lì... ~~è~~ ~~tornato~~ ~~tutto~~ ~~tranquillo~~ tutto tranquillo...

*

(bene
Nonna, lei si rendeva ~~lei~~ conto che avevo bisogno di divertirmi, che
era niente sano restar sempre in bottega. Di sentire mio padre l'energum=
meno bugolare le sue ~~fefferie, questo~~ ~~fefferie, questo~~ gli dava ~~il voltastomaco.~~ ~~il voltastomaco.~~ Si
cagnetto
è comprato un ~~perché~~ ~~perché~~ perché io potessi distrarmi un poco aspettando
i clienti. Ho voluto fargli come mio padre. Gli cacciavo ~~certe tacconate~~ ~~certe tacconate~~

vacca!

~~quando~~ quando eravamo soli. Se ne andava a gongolare sotto un mobile.

Si accucciava per chiedere perdono. Faceva come me esattamente.

Questo

mi piaceva di più

~~mi~~ mi dava nessun gusto picchiarlo, abbracciarlo ~~ancora~~ ancora.

Finivo per lasciarlo. Allora lui rizzava. Veniva con noi dappertutto, matinée

anche al Cinema, al Robert Houdin, in ~~matinée~~ al giovedì. Nonna mi pa-
rimaneva

gava pure questo. Si ~~mostrava~~ tre spettacoli di seguito. Era lo stesso

prezzo, un franco tutti i posti, ^{(di un} silenzioso cento per cento, senza frasi,

senza musica, senza scritte, giusto il ronron del macinino. Ci dovrò tor-

nar sopra, ci si stanca di tutto fuorché di dormire e di fantasticare.

Ci

✓ Ricapiterà pure il "Voyage dans la Lune"... Lo conosco ancora a memoria.

sala grande

Spesso d'estate c'era solo noi due, Caroline ed io nella ~~galleria~~ in

prima galleria. Alla fine la maschera ci faceva segno di sloggiare. E'

strizzava poi

me che li svegliavo il cane e Nonna. Ci si ~~infamocava~~ attraverso la

folla, i boulevard e la calca. Si era ogni volta in ritardo. Si arriva-
va senza fiato.

"T'è piaciuto?" ~~mi~~ mi domandava Caroline. Io rispondevo nien-

te, no amo le domande intime. "Questo bambino è chiuso" ~~mi~~ pretendeva-

no i vicini.

All'angolo del nostro "passage" rientrando, lei mi comprava ancora

sullo

dalla venditrice ~~allegre~~ scaldapiedi "Les Belles Aventures Illustrées".

veste,

Me le nascondeva anche nella sua ~~veste~~, sotto le sue tre ^{grosse} sottas-
sciocchezze

me. Papà voleva neanche che io leggessi delle ~~storie~~ simili. Pretendeva
sta roba porta fuori strada, che non

che ~~prepara~~ prepara ~~mi~~ alla vita, che dovrei piuttosto im-

parare l'alfabeto su delle cose serie.

Stavo per compiere i miei sette anni, presto sarei andato a scuola,
non sviarmi...

✓ bisognava ~~mettere~~ Gli altri bambini dei negozi ci

sarebbero andati anche loro fra poco. Era più il momento di scherzare.

Lui mi / sul lato serio dell'
faceva dei piccoli sermoni ~~sulla serietà nella~~ esistenza, di ritorno dalle consegne.

Le sberle, Basta mica questo dopo tutto.

*

Mio padre, in previsione che sarei ^{di} sicuro diventato ladro, muggiva come un trombone. Avevo svuotato la zuccheriera con Tom un pomeriggio. L'hanno mai dimenticato. Come difetto in più avevo sempre il sedere sporco, non mi pulivo, avevo neanche il tempo, ci avevo la scusa, si era sempre troppo ~~affannato~~... Mi nettavo sempre anche male, ~~ero~~ sempre un cefone indietro... Che finivo presto di evitare... Tenevo la porta del ~~cesso~~ ~~aperto~~ aperta per sentir venire... Facevo ^{la} cacca come un uccello tra due tempeste...

Zompavo, all'altro piano, mi trovavano più... Mi ~~tenevo~~ ^{tenevo} la crosta al ^{per} culo delle settimane. Mi ~~accorgevo~~ ^{accorgevo} dell'odore, mi scansavo un poco dalla ente.

"E' sporco come un branco di maiali! Non ha alcun rispetto di sé!

Non si guadagnerà mai da vivere! Tutti i suoi padroni lo ~~licenzieranno!~~ ^{licenzieranno!}

..." Mi vedeva l'avvenire alla merda...

Ce lo troveremo a nostro carico!...

"Puzza!... ~~Si ricadrà sulla spalla!~~

Papà vedeva profondo, vedeva lontano. Rinforzava tutto in latino:

"Sana... Corpore sano"... Mia madre sapeva ~~nemmeno cosa~~ ^{nemmeno cosa} rispondere.

Un poco più in là da noi nel Passage c'era una famiglia di rilegatori. I loro bambini non uscivano mai.

[famiglia. Non vole=
La madre era una baronessa, de Caravals si chiamava di
va soprattutto che i suoi mocciosi imparassero parolacce.

Giocavano insieme tutto l'anno, dietro i vetri a mettersi il naso in
a un
bocca e le due mani tempo. Di colorito, erano delle vere
cicorie!

Una volta all'anno, lei se ne andava tutta sola la Signora de Cara=
vals, in vacanza, a fare una visita ai suoi cugini nel Périgord. Rac=
contava a tutti che i suoi parenti andavano ad accoglierla
alla stazione,
col "break" e quattro cavalli "fuori concorso". E poi attraversava=
all'infinito...
no insieme delle tenute . Nel viale del castello i
contadini accorrevano, a inginocchiarsi sul loro passaggio... ^{così}
 che lei chiacchierava.

Un anno, si è portata appresso i suoi due mocciosi. E' tornata sola
in inverno, molto più tardi del solito. Portava un lutto ^{profondo.} Si
vedeva più la sua faccia ricoperta di veli. Ha niente spiegato, ^{di} niente
E' sa ita sù a coricarsi. Ha più parlato nessuno.
I mocciosi che non uscivano mai, il ^{cambiò} gli era stato
troppo forte.
Erano morti all'aria aperta!... Così, ha gatto ^{(tutti} riflettere) una
tale catastrofe. Non si è più parlato che di ossigeno dalla Rue Thérè=
se alla Place Gaillon... Per più di un mese...

*

Noialtri si aveva l'occasione di andare spesso in campagna. Lo zio
Edouard, il fratello di mamma, non chiedeva di meglio che di farci pia=
cere. Proponeva delle gite. Papà le accettava mai. Trovava sempre dei
defilarsi.
pretesi per . Voleva dover niente a nessuno, era il suo prin=
cipio

BIBLIOGRAFIA

La seguente bibliografia non è esaustiva. Nei vari campi più o meno direttamente toccati da questo lavoro, gli scritti sono numerosissimi e svariati. Qui indichiamo solamente le opere citate e gli studi che ci hanno guidato.

Opere di L.-F. Céline

- **Edizione di riferimento per *Mort à crédit*:**

Romans 1: Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

- **Edizioni di riferimento per le altre opere:**

Romans 2: D'un château l'autre, Nord, Rigodon, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988;

Romans 3: Casse-pipe, Guignol's band II, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988;

Romans 4, Féerie pour une autre fois I. Féerie pour une autre fois II (Normance).

Entretiens avec le Professeur Y, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

Altre edizioni consultate:

Voyage au bout de la nuit: roman, Paris, Denoël et Steele, 1932.

Mort à crédit: roman, Paris, Denoël et Steele, 1936.

Guignol's band I: roman, Paris, Denoël, 1944.

Casse-pipe, Paris, Chambriand, 1949.

Féerie pour une autre fois. I, Paris, Gallimard, 1952.

Maudits soupirs pour une autre fois: une version primitive de Féerie pour une autre fois. Édition établie et présentée par Henri Godard, Paris, Gallimard, 1990.

Normance, Paris, Gallimard, 1954.

D'un château l'autre: roman, Paris, Gallimard, 1957.

Nord: roman, Paris, Gallimard, 1960.

Le Pont de Londres, Paris, Gallimard, 1964.

Rigodon, Paris, Gallimard, 1969.

Teatro e balletti:

L'Église: comédie en cinq actes, Paris, Denoël et Steele, 1933.

Foudres et flèches, ballet mythologique, Paris, C.de Jonquières, 1948.

Scandale aux Abysses, argument de dessin animé, Paris, Chambriand, 1950.

Ballets sans musique, sans personne, sans rien, Paris, Gallimard, 1959.

Progrès, Paris, Mercure de France, 1978.

Pamphlets:

Mea culpa, Paris, Denoël et Steele, 1936.

Bagatelles pour un massacre, Paris, Denoël et Steele, 1937.

L'Ecole des cadavres, Paris, Denoël et Steele, 1938.

Les beaux draps, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1941.

Altri testi:

Arletty: jeune fille dauphinoise: scénario, Paris, la Flûte de Pan, 1983.

Le style contre les idées: Rabelais, Zola, Sartre et les autres, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

A l'agité du bocal, suivi d'autres textes, Paris, L'Herne, 1995.

Histoire du petit Mouck, Monaco, Le Rocher, 1997.

Corrispondenza:

Céline L.-F., *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009.

Lombardi A. (a cura di), *Céline ci scrive. Le Lettere di Louis-Ferdinand Céline alla stampa collaborazionista francese. 1940-1944*, Roma, Edizioni Settimo Sigillo, 2011.

Uyen M., Altena P. (sous la dir.), *Le questionnaire Sandfort; précédé de neuf lettres inédites de Céline à J.A. Sandfort*, Paris, Librairie Monnier, 1989.

Edizioni italiane delle opere di L.-F. Céline consultate:

Viaggio al termine della notte, (trad. E. Ferrero), Milano, Corbaccio, 1992.

Morte a credito, (trad. G. Caproni), Milano, Garzanti, 1964 [ed. censurata]; Milano, Garzanti, 2007.

Colloqui con il professor Y, (trad. G. Celati e L. Gabellone), Torino, Einaudi, 1971.

Trilogia del Nord, (trad. G. Guglielmi), Torino, Einaudi, 1994.

Saggi critici su L.-F. Céline:

Aebersold D., *Goétie de Céline*, Paris, Société des études céliniennes, 2008.

Anton S., *Céline épistolier: écriture épistolaire et écriture littéraire*, Paris, Kimé, 2006.

Bellosta M.-C., *Céline ou l'art de la contradiction: lecture de 'Voyage au bout de la nuit'*, Presses universitaires de France, Paris, 1990.

Bénard J.-M., *L'inter-dit célinien: lecture autobiographique de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Montréal, Balzac, 2000.

Benzoni P., *Da Céline a Caproni. La versione italiana di 'Mort à crédit'*, Venezia,

- Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2000.
- Bitter R. von, *Ein wildes Produkt: Louis-Ferdinand Céline und sein Roman Reise ans Ende der Nacht im deutschsprachigen Raum: eine Rezeptionsstudie*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2007.
- Bonnefis P., *Le rappel des oiseaux*, Presses universitaires de Lille, 1992.
- Brami E., “*Je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple*”, Paris, Écriture, 2003.
- Carile P., *Louis-Ferdinand Céline. Un allucinato di genio*, Bologna, Patron, 1969.
- Carile P., *Céline oggi. L'autore del 'Voyage au bout de la nuit' e di 'Rigodon' nella prospettiva critica attuale*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Chesneau A., *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Lettres modernes, 1971.
- Cresciucci A. (sous la dir. de), *Actualité de Céline*, Tusson, Du Lérot, 2001.
- Curatolo B., *Approche de Mort à crédit (Louis-Ferdinand Céline)*, Dijon, Éditions de l'Aléï, 1984.
- Dauphin J.-P. (sous la dir. de), *Pour une poétique célinienne*, Paris, Minard, 1974.
- Dauphin J.-P., Fouché P., *Céline et l'actualité littéraire: 1932-1957*, Paris, Gallimard, 1976.
- Day P. S., *Le miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Klincksieck, 1974.
- Debrie N., *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Editions du Trident, 1984.
- Della Torre R., *Invito alla lettura di Céline*, Milano, Mursia, 1979.
- Derval A., *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline: critiques 1932-1935*, Paris, IMEC, 2005; *L'accueil critique de 'Bagatelles pour un massacre': dossier*, Paris, Écriture, 2010.
- Destruel P., *Mort à crédit, Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Bordas, 2005.
- Donley M., *Céline musicien*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.
- Ferrier M., *Céline et la chanson: du grand opéra à la chanson populaire en passant par l'opérette, l'opéra comique, l'opéra bouffe, la féerie et autres fredaines*, Tusson, Éditions du Lérot, 2004.
- Fortier P. A., *Voyage au bout de la nuit: étude du fonctionnement des structures thématiques: le métro émotif de L.-F. Céline*, Paris, Minard, 1981.
- Fouché P., *Vingt-cinq ans d'études céliniennes*, Paris, Minard, 1988.
- Gibault F., *Céline*, Paris, Mercure de France, 1985-1986 (3 voll.)
- Godard H., *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.
- Godard H., *Les manuscrits de Céline et leur leçons*, Tusson, Du Lérot, 1988.
- Godard, H., *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1998.
- Godard, H., *Le roman mode d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.

- Godard, H., *Un autre Céline*, Paris, Textuel, 2008 (2 voll.);
- Godard, H., *Céline*, Paris, Gallimard, 2011.
- Godard, H., *À travers Céline, la littérature*, Paris, Gallimard, 2014.
- Gracceva M., *Le parole e la morte. L'enigma Céline*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1999.
- Guenot J., *Louis-Ferdinand Céline damné par l'écriture*, Saint-Cloud, J. Guenot, 1984.
- Guenot, J., *Céline, écrivain arrivé: 1894-1994*, Saint-Cloud, J. Guenot, 1993.
- Guerne A., *L'âme insurgée. Écrits sur le Romantisme*, édition augmentée, Paris, Points, 2011.
- Hanrez, M., *Céline*, Paris, Gallimard, 1961.
- Hanrez, M., *Le siècle de Céline*, Dualpha, Coulommiers, 2006.
- Hartmann M., *L'envers de l'histoire contemporaine: étude de la trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.
- Hewitt N., *The Life of Céline. A Critical Biography*, Blackwell critical biographies, Oxford, Blackwell, 1999.
- Hindus M., *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1999.
- Huchet J.-C., *Mort à crédit de Céline: une naissance payée comptant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Kaminski H.E., *Céline en chemise brune ou le Mal du présent*, Paris, éditions Mille et une nuits, 3e éd., 1997.
- Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Kunnas T., *Céline, Drieu, Brasillach et la tentation fasciste*, Paris, L'Homme libre, 2005.
- Lainé P., *Céline*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2005.
- Leichter-Flack F., *La complication de l'existence: essai sur Kafka, Platonov, Céline*, Paris, Garnier, 2010.
- Lombardi A. (a cura di), *Louis-Ferdinand Céline in foto. Immagini, ricordi, interviste e saggi*, Genova, Effepi, 2009.
- Martin J.-P., *Contre Céline, ou d'une gêne persistante à l'égard de la fascination exercée par Louis Destouches sur papier bible*, Paris, José Corti, 1997.
- Martin J.-P., *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.
- Morand-Deviller J., *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Écriture, 2010.
- Meizoz J., *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Librairie Droz S.A., 2001.
- Meizoz J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.

- Meizoz J., *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.
- Monnier P., *Ferdinand furieux* (avec 313 lettres inédites de Louis-Ferdinand Céline), Paris, L'Âge d'Homme, 1979.
- Muray P., *Céline*, Paris, Seuil, 1981.
- Pagès Y., *Céline, Fictions du politique*, Seuil, 1994; réédition augmentée d'une postface, collection « Tel », Paris, Gallimard, 2010.
- Poulet R., *Entretiens familiers avec L.-F. Céline – suivis d'un chapitre inédit de Casse-pipe*, Plon, 1958 (version définitive *Mon ami Bardamu, entretiens familiers avec L. F. Céline*, Plon, Paris, 1971).
- Rabaté D., *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- Racelle-Latin D., *Le Voyage au bout de la nuit de Céline. Roman de la subversion et subversion du roman: langue, fiction, écriture*, Bruxelles, Palais des Académies, 1988.
- Raffaelli M., *Céline e altri francesi*, Ancona, PeQuod, 1999.
- Richard J.-P., *Nausée de Céline*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1980.
- Rouayrenc C., *C'est mon secret. La technique de l'écriture populaire dans 'Voyage au bout de la nuit' et 'Mort à crédit'*, Tusson, Du Lérot, 1993.
- Roussin P., *Misère de la littérature, terreur de l'histoire: Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.
- Roux D. de (sous la dir.), *L.-F. Céline*, Réédition intégrale des *Cahiers de l'Herne* n.3 et 5, augmentée d'une bibliographie mise à jour, Paris, L'Herne, 1972.
- Roych F., *L'angelo sinistro: la vita e l'opera di Louis-Ferdinand Céline*, Scandicci, Firenze Atheneum, 2008.
- Sollers Ph., *Céline*, Paris, Écriture, 2009.
- Szafran W. A., *Louis-Ferdinand Céline. Essai psychanalytique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976.
- Tettamanzi R., *Esthétique de l'outrance, Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, 2 tomes, Tusson, Du Lérot, 1999.
- Trovato L. (a cura di), *L'attualità dell'antimodernità. Da Céline alle espressioni artistico-letterarie contemporanee*, Lugano, Lumières Internationales, 2008.
- Vandromme P., *Céline*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2001.
- Vitoux F., *Céline*, Paris, Belfond, 1987.
- Vitoux F., *La vie de Céline*, Paris, Grasset, 1988.
- Vitoux F., *Céline, Misère et parole*, Paris, Gallimard, 1973.

Miscellanea

Actes du colloque international de Paris L.-F. Céline: 20-21 juin 1986, Tusson,

Du Lérot, Société des études céliniennes, Paris, 1987.

Actes du colloque de Toulouse L.-F. Céline, 5-7 juillet 1990, Tusson, Du Lérot, Paris, Société des études céliniennes, 1991.

Actes du colloque international de Londres Louis-Ferdinand Céline, 5-7 juillet 1988, Tusson, Éditions du Lérot-Paris, Société des études céliniennes, 1989.

Actes du XIV^e colloque international L.F. Céline, La démesure – Paris 5-7 juillet 2002, Tusson Éditions Du Lérot-Paris, Société des études céliniennes, 2003.

Actes du colloque international de Paris L.-F. Céline: 2-4 juillet 1992, Tusson, Éditions Du Lérot-Paris, Société des études céliniennes, 1994.

Actes du colloque international de Paris L.-F. Céline: 1er-5 juillet 1994, Tusson, Éditions Du Lérot-Paris, Société des études céliniennes, 1996.

Actes du onzième colloque international L.-F. Céline: Amsterdam 5-7 juillet 1996, Paris, Société des études céliniennes, 1998.

Classicisme de Céline: actes du douzième colloque international L.-F. Céline, Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998, Paris, Société des études céliniennes, 1999.

Pesanteur et féerie: actes du treizième colloque international L.-F. Céline, Institut français de Prague, 11-13 juillet 2000, Paris, Société des études céliniennes, 2001.

La démesure: actes du quatorzième colloque international L.-F. Céline, Paris 5-7- juillet 2002, Paris, Société des études céliniennes, 2003.

Le dialogue dans l'œuvre romanesque de L.-F. Céline, Paris, Société des études céliniennes, 2004.

Les critiques de notre temps et Céline, Paris, Garnier frères, 1976.

Médecine: actes du quinzième colloque international L.-F. Céline, Institut français de Budapest, 9-11- juillet 2004, Paris, Société des études céliniennes, 2005.

Céline et la guerre: actes du seizième colloque international L.-F. Céline, Caen, 30 juin-2 juillet 2006, Paris, Société des études céliniennes, 2007.

Traduction et transposition: actes du dix-septième colloque international L.-F. Céline, Milan, 4-6-juillet 2008, Paris, Société des études céliniennes, 2010.

Studi storici

Loiseaux G., *La littérature de la défaite et de la collaboration*, Paris, Fayard, 1995.

Richard F., *L'Anarchisme de droite dans la littérature contemporaine*, Paris, PUF, 1988.

Sapiro G., *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

Serra M., *La Francia di Vichy. Una cultura dell'autorità*, Firenze, Le Lettere,

2011.

Sozzi G. P., *La letteratura francese d'espressione popolare nel 20. secolo: da Rictus a Dabit*, Napoli, Federico & Ardia, 1992.

Taguieff P.-A., *L'antisémitisme de plume 1940-1944. Études et documents*, Paris, Berg international, 1999.

Video/Audiografia

Brami E. (sous la dir.), *Céline vivant, Entretiens - Biographie*, 2 DVD et un livret, Paris, éditions Montparnasse, 2007.

Godard H., *Soirée Céline: conférence du 25 juin 2001*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001 (1 cass. Vidéo).

Vitoux F., *Louis-Ferdinand Céline: conférence et table ronde du mercredi 19 septembre 2001*, Paris, BnF, 2001 (2 cass. Vidéo).

Sitografia

<http://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20081016.BIB2215/video-celine-l-ennemi-public-avec-henri-godard.html> (“Un autre Céline” - entretien vidéo).

<http://www.biblioceline.fr> (le site rend disponible la *Bibliographie des écrits de L.-F. Céline* publiée en 1985 et épuisée depuis).

<http://www.celine-etudes.org> (site de la Société des études céliniennes).

http://www.chez.com/jacquesdarribeaude/darri/jda_lfc.html (“D’Arribeaude et Céline à Meudon”).

http://www.fabula.org/atelier.php?Celine_aujourd%27hui (versione online della comunicazione di J.-P. Martin, “Céline aujourd’hui” in occasione del convegno internazionale “Céline réprouvé et classique” tenutosi alla Bibliothèque publique d’information du centre Pompidou di Parigi il 4-5 febbraio 2011).

<http://www.lepetitcelinien.com> (Hebdomadaire consacré à L.-F. Céline).

<http://lf-celine.blogspot.com> (Il primo sito italiano dedicato a Céline, a cura di A. Lombardi e G. Tura).

<http://www.kristeva.fr/seminaire.html> (Seminario di J.Kristeva intitolato “La littérature et l’expérience des limites”, tenutosi all’università di Paris 7, 10 febbraio - 17 aprile 2011).

<http://maxencecaron.fr/2010/08/louis-ferdinand-chante-celine-reglement-et-a-noeud-coulant-deux-chanson-de-celine/> (qui è possibile trovare due canzoni scritte e interpretate da Céline: “Le Règlement” e “Nœud coulant”).

<http://members.tripod.com/Duclos/Dictiona.html> (versione digitale del *Dictionnaire en devenir des néologismes et termes argotiques dans le lexique de L.-F. Céline* di J.-F. Duclos).

<http://www.pileface.com> (sito curato da Ph. Sollers dove è possibile trovare interviste, commenti, riferimenti bibliografici sull'opera di L.-F. Céline).

<http://www.ubu.com/film/celine.html> (Intervista del 1961 a Céline, oltre alla puntata del programma *Un siècle d'écrivains* dal titolo "Louis-Ferdinand Céline - Un diamant noir comme l'enfer"(21.01.1998).

Saggi sulla Traduzione

Apel F., *Sprachbewegung. Eine historische-poetologisch Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, Winter, 1982.

Bassnett S., Lefevere A., *Translation. History and Culture*, London-New York, Printer Publishers, 1990.

Baur, W. et alii, *Man vs. Machine? Proceedings of the XXTH FIT World Congress, voll.I-II*, Berlin, BDU Fachverlag, 2014.

Belloi L., Lotti L., (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

Bettini M., *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012.

Benelli G., Raccanello M. (a cura di), *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010.

Benjamin W., "Il compito del traduttore", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.

Beretta S., *Trasformare e mitizzare. Aspetti della traduzione nella Germania dell'età classico-romantica*, Trento, UNI Service, 2005.

Berman A., *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher Holderlin*, Gallimard, Paris, 1984.

Berman I., Sommella V. (a cura di), *L'Âge de la traduction. 'La tâche du traducteur' de Walter Benjamin, un commentaire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

Borutti S., Heidmann U., *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

Buffoni F. (a cura di), *Ritmologia. Atti del convegno "il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione"*, Università degli studi di Cassino. Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate 22-24 marzo 2001, Milano, Marcos y Marcos, 2001;

Buffoni, F., *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea edizioni, 2007.

Cardinaletti A., Garzone G., *L'italiano delle traduzioni*, Milano, Franco Angeli, 2005.

- Carmignani I., *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Lecce, BESA, 2008.
- Catalano G., Scotto F., *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando Editore, Roma, 2001.
- Cavagnoli. F., *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Charras M.-C., Landi M., '*L'écume des jours*' di Boris Vian. *Problemi della traduzione in italiano II*, Firenze, Alinea editrice, 2009.
- Colombo, E. Toscani, A. (a cura di), *La prassi delle parole. Giuseppe Guglielmi organizzatore culturale e traduttore*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.
- De Mauro T., *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.
- Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Faini P., *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci, 2004.
- Folena G., "*Volgarizzare*" e "*tradurre*": *idea e terminologia della traduzione dal Medio Evo italiano e romanzo all'umanesimo europeo*, Torino, Einaudi, 1991.
- Geat M., *Lingua e senso. Problemi di traduzione letteraria dal francese all'italiano*, Catanzaro, Rubbettino, 2009.
- Genette G., *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Giometti G., *Martin Heidegger. Filosofia della traduzione*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- Glissant E., *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996.
- Kahn R., Seth C. (sous la dir. de), *La retraduction*, Presses Universitaires de Rouen, 2010.
- Jabès E., *Il libro del dialogo*, Milano, Tullio Pironti, 1987.
- Jabès, E., *Il libro dell'ospitalità*, Milano, Raffaello Cortina, 1991.
- Ladmiral J.-R., *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979;
- Ladmiral J.-R., *La Communication interculturelle*, Paris, Armand Colin, 1989.
- Lavieri A., *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Roma, Editori Riuniti, 2007.
- Lavoero. A. (a cura di), *Della traduzione: dall'estetica all'epistemologia*, Modena, Mucchi Editore, 2009.
- Lepschy G.C., *Tradurre e intraducibilità: quindici seminari sulla traduzione*, Torino, Aragno, 2009.
- Lévy J., *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M., Bonn Athenaëum-Verlag, 1969.

- Lisi L., *L'ospitalità linguistica. Saggio di traduttologia comparata*, Bern, Peter Lang, 2010.
- Lutero M., *Lettera del tradurre* (Testo tedesco a fronte), Venezia, Marsilio, 1998.
- Mattioli E., *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983.
- Meschonnic H., *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- Meschonnic H., *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* (1982), Paris, Verdier-poche, 2009.
- Meschonnic H., *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985;
- Meschonnic H., *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1988;
- Meschonnic H., *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990.
- Meschonnic H., *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Paris, 1995;
- Meschonnic H., *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette-Littératures, 1997;
- Meschonnic H., *Traité du rythme, des vers et des proses* (avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, 1998.
- Meschonnic H., *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- Milliaressi T., (a cura di.), *La traduction: philosophie, linguistique et didactique*, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2009.
- Milliaressi T., *De la linguistique à la traductologie. Interpréter/traduire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- Monti E., Schnyder P., *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011.
- Messori R., Mattioli E., *La parola itinerante. Spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.
- Mounin G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Nergaard S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.
- Nergaard S., *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 2002.
- Noille-Clauzade C. (sous la dir.), *Le style*, Paris, Flammarion, 2004.
- Novalis, *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1987.
- Novarina V., *Devant la parole*, Paris, POL, 2010.
- Novarina V., *Pour Louis de Funès*, in *Le théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989.
- Ortega y Gasset J., *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il melangolo, 2001.
- Osimo B., *La traduzione totale: spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*, Udine, Forum, 2004;
- Osimo B., *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tabelle sinottiche*, 2a ed., Milano, Hoepli, 2010.

- Osimo, B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2011.
- Pinotti A., Sormaini A. (a cura di), *Walter Benjamin. Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012.
- Prete A., *Stare tra le lingue. Migrazioni, poesia, traduzione*, Lecce, Manni, 2003.
- Prete A., *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Prete A., *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Raimondi E., *Camminare nel tempo. Dialoghi con Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti*, Reggio Emilia, Aliberti Studi Unipress, 2006.
- Rega L., *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001.
- Rubino G. (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del convegno dell'Università di Cassino, 10-11 marzo 1997*, Laboratorio di comparatistica - Dip.to di Linguistica e Letterature comparate, Cassino, 2001.
- Saussure F.de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962.
- Scotto F., *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli editore, 2013.
- Steiner G., *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Störig H.J. (a cura di), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.
- Terracini B., *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Valéry P., *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- Zumthor P., *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997.

Altre opere

- Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- Hagège C., *Le français, histoire d'un combat*, Paris, Editions Michèle Hagège, 1996.
- Huchon M., *Histoire de la langue française*, Paris, LGF, 2002.

Dizionari

- Alessio L., *Vocabolario dell'argot e del linguaggio popolare parigino*, Torino, Petrini, 1939.
- Caradec, F. (sous la dir.), *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse, 2006.
- Cellard, J., Rey A., *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette, 1980.
- Chautard E., *La vie étrange de l'argot*, Paris, Bartillat, 2013.

Cortelazzo M, Marcato C., *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino, UTET, 2005.

Feroldi D., Dal Pra E. (a cura di), *Dizionario Analogico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 2011.

Ferrero E., *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Milano, Mondadori, 1991.

<http://www.cnrtl.fr/> (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

www.atilf.atilf.fr (Trésor de la langue française informatisé).

Riviste consultate

Athanos. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, anno X, nuova serie, n.2, Roma, Meltemi, 1999-2000, pp.9-23.

“aut aut”. *Rivista trimestrale di filosofia*, Milano, Il Saggiatore (varie annate).

BÉRÉNICE. Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie, Solfanelli, Chieti (varie annate).

Études céliniennes, n.4, hiver 2008.

Europe, n.995, mars 2012.

French Review, vol.64, n.4, mars 1991, Southern Illinois University, pp.668-674.

Il Verri: rivista di letteratura, n.26, gennaio-febbraio 1968.

Incertains regards. Cahiers dramaturgiques, n.2, Université Aix Marseille, Presses Universitaires de Provence, pp.15-21.

L'Année Céline, Tusson, Du Lérot éditeur (varie annate).

Le Bulletin célinien, Bruxelles, éd. M.Laudelout (varie annate).

Le Petit célinien (<http://www.lepetitcelinien.com>).

Le magazine littéraire, (<http://www.magazine-litteraire.com>).

Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal, Les Presses de l'Université de Montréal (varie annate).

Quaderni di Francofonia: studi e ricerche sulle letterature di lingua francese, Firenze, L.Olschki editore (varie annate).

Quaderns. Rev. Trad., n.15, 2008.

Rendiconti. Rivista quadrimestrale di Ricerca Letteraria, fascicolo 45, agosto 1999, Bologna, ed. Pendragon.

Revue d'esthétique, n.12, Paris, PUF, pp. 33-42.

Roman 20-50: Revue d'étude du Roman du XXe siècle, Presses universitaires du Septentrion, (varie annate).

Studi francesi: rivista quadrimestrale dedicata alla cultura e alla civiltà letteraria della Francia, Rosenberg e Sellier editori, Torino (varie annate).

Testo a fronte, Milano, Marcos y Marcos (varie annate).

TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction (<https://ttr.erudit.org/>).

Versants, Paris-Genève, eds.Champion-Slatkine, n.30, 1996, pp. 31-44.

Portali:

www.persee.fr (Portail des revues scientifiques en sciences humaines et sociales).

www.érudit.org (Portail canadien de revues, de dépôt d'articles et d'ouvrages électroniques).