

Riga 40

Gianni Celati

a cura di
Marco Belpoliti,
Marco Sironi e
Anna Stefi



Quodlibet

RIGA
a cura di Marco Belpoliti e Elio Grazioli

© 2019 Quodlibet s.r.l.
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it

progetto grafico
Paola Lenarduzzi

redazione editoriale
Anna Stefi

ISBN 978-88-2290-392-1

Si ringraziano tutti gli autori dei testi, Nunzia Palmieri, Milly Romano, Maria Giulia Bianchi, Radio Svizzera Italiana, Biblioteca Panizzi Reggio Emilia, Franco Nasi, Luigi Maramotti, Einaudi Editore, "Domenica" de "Il Sole 24 Ore".

Si ringrazia Gianni Celati per l'aiuto fornito nella realizzazione del volume a lui dedicato.

Si ringraziano Fredi Luigi Ghirri.

© 2008 Gianni Celati per i testi editi e inediti
© Autori e loro aventi causa per i testi pubblicati.

In copertina Gianni Celati, 1979-80.

Questo volume è realizzato con il contributo dell'Università degli studi di Bergamo.



Editoriale — 8

Franco Armignio, *Lettera a Gianni Celati* — 10
Ermanno Cavazzoni, *L'impero telematico* — 11
Danielle Benati, *Io avevo la sensazione che noi avessimo ancora quell'età* — 15

CAPITOLO I. CONVERSAZIONI E INTERVISTE

Gianni Celati, *Esercizio autobiografico in 2000 battute* (2008) — 20
Nico Orenco, *Celati ascolta storie* (1985) — 21
Lector in fabula. Conversazione alla Radio Svizzera (1988) — 23
Alberto Sette, *Viaggio lungo il Po* (1990) — 35
Primo Piano. Avventure in Africa (1998) — 38
Roberto Carnero, *Celati, ovvero la scrittura come visione* (2005) — 45
Andrea Cortellesa, *"Strada provinciale delle anime". Fare un film* (2011) — 49
Emanuele Trevisi, *Gianni Celati, le opere e i giorni di un ultimo sapiente* (2011) — 52
Marco Belpoliti, *Camminare, scrivere e Robert Walser* (2012) — 59

CAPITOLO II. LETTERE E PROGETTI EDITORIALI

Gianni Celati, *"La logica del senso", Deluze* (1970) — 64
Gianni Celati, *"Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta", Pirsig* (1979) — 69
Gianni Celati, *Idee per un almanacco del viaggiatore* (2005) — 70

CAPITOLO III. RACCONTI

Gianni Celati, *Il desiderio di essere capiti* (1991) — 73
Gianni Celati, *Vento volatore* (1995) — 76

CAPITOLO IV. VIAGGI E PAESAGGI

Gianni Celati, *Taccuino Siciliano* (1984), con una nota di Valentina Pagnoni — 88
Nunzia Palmieri, *Navigare nella prosa del mondo* — 100
Gianni Celati, *Pochi giorni a Natrobi* (1998) — 103
Gianni Celati, *Diario del Sud* (interrotto) (2000) — 113

CAPITOLO V. TRADUZIONI, ISTRUZIONI PER L'USO

Gianni Celati, *Frase per narratori* (1984) — 135
Franco Nasi, *Stile e traduzione: scrittura degli affetti e competenza narrativa* — 139
Gianni Celati, *A Zurigo con Joyce* (2012) — 151

CAPITOLO VI. MAGAZZINI D'ARTE E DI SCARTE

Gianni Celati, *Mitologie romanzesche americane* (1975) — 160
Gianni Celati, *Il corpo comico nello spazio* (1976) — 182
Gianni Celati, *Contro-informazione sul potere. A proposito di "Sorvegliare e punire" di Foucault* (1977) — 191
Gianni Celati, *Traversate nel deserto* (1986) — 194

Gianni Celati, *Un sistema di racconti sul mondo esterno* (1986) — 196
 Gianni Celati, *Le posizioni narrative rispetto all'altro* (1996) — 207
 Gianni Celati, *Il narrare come attività pratica* (1998) — 219
 Gianni Celati, *La linea leopardiana della prosa* (2003) — 226
 Gianni Celati, *Collezione di spazi* (2003) — 229
 Gianni Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo* (2004) — 262
 Gianni Celati, *Leopardi e il desiderio infinito* (2004) — 274
 Gianni Celati, *Di cosa si parla quando si parla di paesaggi* (2006) — 277
 Gianni Celati, *Alice* (2007) — 282
 Gianni Celati, *Sul cinema italiano del dopoguerra mezzo secolo dopo* (2008) — 288
 Gianni Celati, *Andar verso la foce* (2008) — 293
 Gianni Celati, *Giacometti, la percezione e il dentro dello spazio* (2008) — 298
 Gianni Celati, *Quando ho visto "Nel corso del tempo"* (2008) — 305

CAPITOLO VII. ARTICOLI E RECENSIONI

Italo Calvino, *Nota a "Comiche"* — 310
 Giuliano Gramigna, *Motoretta in cielo* — 311
 Giuliano Gramigna, *Fra Beckett e Pinocchio* — 312
 Giuliano Gramigna, *Serio, serissimo del tutto comico* — 314
 Italo Calvino, *Da Buster Keaton a Peter Handke* — 316
 Luigi Ghirri, *Una carezza al mondo* — 316
 Alfredo Giuliani, *Il Trentanovelle* — 317
 Giuliano Scabia, *Un narratore delle pianure* — 319
 Lino Gabellone, *Quello che sta fermo, quello che cammina* — 320
 Silvio Perrella, *Tecnica del Baratto* — 323
 Giuliano Gramigna, *Se la vita è apparenza* — 324
 Giorgio Manganelli, *Frammenti del mondo fra incubi e illarità* — 326
 Alfredo Giuliani, *Celati contrabbandiere d'immagini* — 327
 Tommaso Pomilio, *Ovietà, ultima rivelazione* — 329
 Domenico Starnone, *L'arte del fiato e del tempo perso* — 331
 Raffaele Manica, *Trilogia d'autunno di uno scrittore che muta e non sa dove sbuca* — 333
 Maria Corti, *Sedotti dalle nuvole* — 335
 Marco Belpoliti, *Terribile mitezza di Bartleby, lo scrivano che sa dire di "no"* — 336
 Franco Marcoaldi, *Gianni Celati picaro africano* — 339
 Giuliano Gramigna, *In un "cinema" si trova la felicità* — 340
 Giuseppe Traina, *Anime stanche in viaggio senza vela* — 341
 Antonio Costa, *Cinema delle pianure: "Case sparse" di Gianni Celati* — 344
 Gianluca Fredda, *"Fata Morgana"* — 347
 Marco Belpoliti, *Celati, non ridete dei Gamuna* — 348
 Luca Sebastiani, *Quello stile tutto di Celati* — 350
 Marco Belpoliti, *Sagome sfuocate e anni Settanta* — 352
 Enrico De Vivo, *Letteratura come imbroglione* — 354
 Paolo Mauri, *Celati, un mondo di strambi e di lunatici* — 357
 Daniele Giglioli, *Riprendere con Celati lo spazio comune* — 359

Luigi Mascheroni, *Tradurre l'"Ulisse" di Joyce? Per Celati è stata un'Odissea* — 361
 Fabio Pedone, *È l'incanto del suono a far vibrare il senso* — 363
 Nunzia Palmieri, *Gianni Celati, "Selve d'amore"* — 365
 Luca Sebastiani, *Quattro racconti inetti e preziosi sul filo della mutevolezza del tempo* — 366
 Silvana Tamiozzo Goldmann, *"Selve d'amore"* — 368
 Ermanno Cavazzoni, *In fuga dalla letteratura* — 369
 Antonio Prete, *Il mio amico Gianni Celati* — 372
 Daniele Giglioli, *Furie, fughe, fantasie: l'orricelati* — 374
 Stefano Barzeczgini, *Meridiano parallelo* — 376
 Niccolò Scaffai, *Otto "Studi d'affezione", spazi di parole in cui accettino di invischiarsi lettori visionari* — 378
 Andrea Cortellessa, *Celati, buffo è vagare fuori dal Mondo* — 379
 Marco Belpoliti, *Celati, Lo scrittore fuggito dal futuro* — 380
 Francesca Gatta, *Gianni Celati* — 382
 Riccardo Donati, *Gianni Celati, l'utopia di un mondo non serio* — 385

CAPITOLO VIII. SAGGI

Giancarlo Alfano, *Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà* — 388
 Matteo Bellizzi, *Parole con vista. Su due film di Gianni Celati* — 397
 Andrea Cortellessa, *Africa* — 408
 Francesca Gatta, *Le condizioni del narrare. Il cinema naturale di Gianni Celati* — 419
 Giulio Iacoli, *Per la sopravvivenza dell'istinto narrativo. Immagini di racconto dal "Cinema naturale" di Gianni Celati* — 426
 Anna Langhorn, *Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati* — 437
 Nunzia Palmieri, *Comiche* — 443
 Massimo Rizzante, *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire* — 454
 Marco Sironi, *Appunti sul reale immaginare* — 460
 Elio Graziosi, *Celati e Ghirri, scrittura e fotografia* — 469
 Alessandro Bosco, *Riscrivere i Marx Brothers* — 478
 Ermanna Montanari, *L'asino e il sarto* — 488

ALFABETICO

Gianni Celati, *Album* — 489

intervallato da una domanda dell'ascoltatore, "E poi?", più o meno come avviene nelle storie raccontate ai bambini. Si tratterebbe di un'interazione basata sulla facoltà dell'ascoltatore di ridare o meno la parola a chi parla, in conseguenza del fatto che ha riconosciuto adeguata o interessante, per quel momento e per lui, la storia narrata.

Questa ipotesi ha buoni motivi per apparire non campata in aria.

Tutte le attività verbali hanno una base in qualche regola di distribuzione della parola. Le narrazioni scritte non presentano evidenti interazioni intermedie col lettore, e per questo si suppone siano attività monologanti, in cui il narratore non fa che "esprimere se stesso".

In realtà anche nelle narrazioni scritte il processo immaginario decisivo consiste nel negoziare col lettore gli aspetti interessanti d'una storia, il che si trasforma in strategie non diverse da quelle con cui ci si conquista un lungo turno di parola nelle conversazioni. Un tal processo immaginario è spesso evocato da preamboli, indirizzi al lettore, oppure da conversazioni che fanno da cornice al racconto, come succede nel *Decamerone* a *The Turn of the Screw* di Henry James, a *Heart of Darkness* di Conrad.

Dattiloscritto, Bologna 1984.

Franco Nasi Stile e traduzione: scrittura degli affetti e competenza narrativa

Lei ha inventato qualcosa? ... che cos'è?

Chiede

L'emozione del linguaggio scritto! ... il linguaggio scritto era a terra, sono io che ho restituito l'emozione del linguaggio scritto! ...

È come le dico! ... mica uno sgobbo da niente, glielo assicuro! La trovata, la magia! Che adesso qualsiasi imbecille può commuoverla "per iscritto"! ... ma ritrovare l'emozione del "parlato" attraverso lo scritto! Scusi se è poco!

Celine 1980: 17 (nella traduzione di Celati)

1.

Se è vero che la traduzione è uno dei modi più intimi e profondi di leggere un testo, che ogni restituzione di quel testo è un atto vincolato non solo dalle particolarità del testo di partenza, ma anche dalla poetica del traduttore e dall'istituzione letteraria e ideologica nella quale il traduttore opera, una lettura attenta dei testi tradotti da Celati potrebbe contribuire a comprendere meglio i mutamenti sia della sua poetica sia del modo di intendere la traduzione e la scrittura in una stagione particolare della cultura italiana. Non vi è dubbio che ogni traduzione contribuisce a risignificare un testo, a moltiplicarlo, al punto che un testo è anche la storia delle sue traduzioni e delle sue metamorfosi. Ma è altrettanto vero che ogni testo tradotto, se la pratica della traduzione è minimamente partecipata, è un'esperienza che trasforma anche chi traduce, così come ogni scrittura originale segna profondamente chi la scrive. Scrive Celati in una lettera del 22 aprile 1993 a Daniele Benati:

Io credo che per ogni libro o racconto che si scrive si debba fare dentro di sé tutto un

percorso che è come andare in psicanalisi - o meglio, è come compiere una completa elaborazione del lutto; come succede quando un amore ti va male, o quando ti muore qualcuno. Perché forse noi riconosciamo il senso dei libri non tanto dal loro contenuto specifico, ma da quanto ci hanno cambiato, ossia dalle esperienze a cui ci hanno esposti. Se un libro non ti cambia neanche un po', se un racconto non ti cambia neanche un pensiero, vuol dire (secondo me) che è fasullo - quando scriviamo qualcosa di buono è l'esperienza del turbamento, dell'inquietudine massima e disperata, l'esperienza del limite della nostra identità, la vera prova che il nostro lavoro va bene - e dà sollievo. (Celati 2017)

Anche una traduzione letteraria, se non è fatta a cuor leggero, o peggio ancora affidandosi alle "equivalenze" stabilite dalle memorie di traduzione o dalle convenzioni del traduttore, è una sorta di "elaborazione di un lutto", dell'inevitabile perdita di un testo. Ed è un'esperienza che segna profondamente, non lascia indifferenti e costringe il traduttore a mettere in gioco non solo le proprie competenze, ma il proprio stile, il proprio modo di essere nella scrittura, nel tentativo di rendere ancora vivo quel testo in uno spazio linguistico ed estetico differente. Nel saggio *Della traduzione come creazione e come critica*, Haroldo de Campos descrive bene come la traduzione sia da un lato un meraviglioso mezzo per entrare nel testo da tradurre, ma anche un modo per inserirsi in una traduzione letteraria, vivificandola, scuotendola e allontanandola da quelle traduzioni che, direbbe Celati, sono scritte "come i libri" e cioè in una "lingua regolare media e insulsa" (Celati 2014: 11).

La traduzione - scrive De Campos - [...] è innanzitutto esperienza interna del mondo e della tecnica di ciò che viene tradotto. Come quando si smonta e rimonta la macchina della creazione, quella fragilissima bellezza apparente-

mente intangibile che ci offre il prodotto finito in una lingua estranea. E che, tuttavia, si rivela suscettibile di una vivisezione impietabile, che le rivoltella le viscere, per riportarla di nuovo alla luce in un corpo linguistico diverso. Proprio per questo la traduzione è critica. [...] Le prime armi del traduttore, che sia anche poeta o prosatore, sono la configurazione di una tradizione attiva (per cui non è indifferente la scelta del testo da tradurre, ma sempre estremamente rivelatrice): un esercizio di intelligenza e, attraverso di esso, un'operazione di critica in diretta. (De Campos 2016: 45-46)

2.

Uno studio accurato sull'idea (poetica esplicita) e sull'attività del tradurre (poetica implicita) di Celati è improponibile in un breve saggio. L'elenco dei testi e degli autori tradotti sarebbe sufficiente a riservargli un posto di primo piano fra i traduttori professionisti, coloro cioè che vivono del mestiere di traduttore editoriale o letterario, peraltro spesso con retribuzioni che Celati stesso definisce "da lavoro nero al mercato ortofrutticolo" (cit. in Palmieri 2016: CII). Per rendere meno generico il riferimento, è utile elencare i libri tradotti da Celati, seguiti dall'anno di prima edizione: Jonathan Swift, *Favola della botte* (1966); Jan Myrdal, *Viaggio in Cina* (1967); William Gehrhardt, *Fittilità* (1969); Edward T. Hall, *Il linguaggio silenzioso* (1969); Louis-Ferdinand Celine, *Colloqui con il professor Y* (tradotto con Lino Gabbione, 1971); Id., *Il ponte di Londra* (con Lino Gabbione, 1971); Id., *Guignol's Band* (1982); Id., *Guignol's Band I. Il Precaduti da Casser-pipe* (1996); Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer* (1979); Roland Barthes, *Barthes* (1980); Jack London, *Il richiamo della foresta* (1986); Herman Melville, *Bartleby lo scrivano* (1991); Stendhal, *La certosa di Parma* (1993); Friedrich Hölderlin, *Poesie della*

torre (1993); *L'Orlando innamorato raccontato in prosa* (1994); Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver* (1997); Joseph Conrad, *Linca d'ombra* (1999); *Disgrazie di Ulisse: due canti dell'Odissea raccontati in prosa* (2000); Henri Michaux, *Altrove* (con Jean Talon, 2005); Id., *Viaggio in Gran Carabugna* (con Jean Talon, 2010); *Storie di solitari americani* (antologia di racconti tradotti e curati con Daniele Benati, 2006); James Joyce, *Ulisse* (2013); Joseph Conrad, *All'esterno limite* (2017). A questi andrebbero aggiunte le numerose traduzioni di poeti e scrittori come Baudelaire, Blake, Beckett apparse su svariate riviste fra cui "Il semplice" o "Zibaldoni e altre meraviglie". C'è da restare sbalorditi di fronte non solo alle diverse lingue da cui Celati traduce, ma soprattutto alla quantità, varietà e importanza dei testi affrontati. In molti casi le versioni sono state accompagnate da brevi saggi, ricchi di analisi critiche sui testi tradotti, sulle difficoltà incontrate nella traduzione, ma anche sull'idea generale di traduzione.

Mi limiterò qui a considerare le due traduzioni dei libri di Twain (1979) e London (1986), svolte in quel lasso di tempo in cui si avverte un significativo cambiamento nello stile celatiano. Per Belpoliti questo "cambio di stile" rispetto alle composizioni degli anni Settanta, subito segnalato da Calvino e da Giuliani all'uscita nel 1985 di *Narratori delle pianure*, "è probabilmente effetto anche dell'intensa attività di traduzione, soprattutto di autori americani, avvenuta nel periodo seguente la pubblicazione del *Lunario*" (Belpoliti 2010: xxvii). Una "critica produttiva" – e cioè un'analisi della traduzione che non sia una sterile ricerca dell'errore (Bernan 2000) – potrà, credo, confermare l'ipotesi di Belpoliti, e comunque segnalare una coerenza fra le diverse modalità di scrittura creativa di Celati, un suo diverso modo di leggere i testi (testimoniato dalle lezioni universitarie bolognesi degli anni Ottanta) e le strategie assunte nell'atto traduttivo. In breve: la traduzione di Tom Sawyer

sembra il punto di arrivo di un percorso di ricerca iniziato con gli studi su Joyce e passato attraverso il confronto serrato con le traduzioni di Swift e Celine, e le scritture creative degli anni Settanta.

Tale percorso è caratterizzato da una marcata deformazione espressivistica del linguaggio letterario e da un antagonismo di fondo nei confronti delle ideologie del mondo occidentale. Prevalegono l'intento parodico, l'inverosimiglianza, il monologare paranoico, surreale, la frantumazione della sintassi, della struttura narrativa: il ritmo è spesso quello concitato, paradossale e ondivago del cinema comico dei fratelli Marx o di Buster Keaton, o delle performance teatrali cariche di giocosità, comicità e humor nero. Alla velocità di quel tipo di scrittura, in cui l'obiettivo era spesso fisso sulle avventure paranoiche e le variazioni psichiche di stralunati protagonisti, subentra, agli inizi degli anni Ottanta, una narritività più distesa, e rituale. Lo sguardo è esterno e meno giudicante. Alla frenesia dello *slapstick* subentra l'incendere più distaccato del documentario, al teatro di strada carnevalesco e giocoso, quello rituale, raccolto e comunitario del narratore di storie. La scelta dei testi che vengono tradotti in questo periodo, così come una diversa strategia traduttiva, si accordano a un differente modo di

scrivere e di raccontare il mondo: penso, in particolare, a *Il Richiamo della foresta* di London, ma anche a *Bartleby* di Melville (1991) e *Wakefield* di Hawthorne (1995) che, seppure pubblicati nel decennio successivo, sono tradotti e al centro delle lezioni bolognesi di letteratura inglese e americana di Celati negli anni Ottanta, sulle quali è opportuno soffermarsi.

3.

Le dispense preparate per quei corsi (*Prassi per narratori* 1983-84 e *Pratiche di narrazione* 1985-86) da un lato testimoniano il

meticoloso lavoro di analisi e lettura condotto da Celati su testi di narrativa composti fra metà Ottocento e gli anni Venti del Novecento, con *Cuore di Tenebra* e *Il Grande Gatsby* a fare da riferimento privilegiato; dall'altro mettono in evidenza che Celati, nell'analisi delle "forme narrative", non ricorre né alla terminologia né tanto meno all'impostazione degli allora canoniche e pervasivi strutturalismo francese, formalismo russo o narratologia americana, certo non estranei ai suoi studi negli anni Sessanta-Settanta, ma alle categorie utilizzate dai sociologi, etnologi e linguisti nell'analisi della conversazione. Celati, da sempre affascinato dalle questioni della linguistica, assiste nel 1979, a Los Angeles, alle lezioni degli allievi del "geniale sociologo" Harvey Sacks, fondatore della *Conversation Analysis*, e collabora intensamente con il linguista inglese Guy Aston, all'epoca docente di lingua all'Università di Bologna: con lui tiene corsi di sociolinguistica e studia autori come Erving Goffman e William Labov (Celati 2008: 33). I meccanismi che presiedono alla presa di parola nella conversazione, le convenzioni dell'interrelazione, le sovrapposizioni fra i parlanti, le informazioni condivise e implicite, i silenzi, in breve, gli elementi fondamentali della *conversation analysis* che indaga quel cerimoniale o gioco strutturato che è la conversazione, sono riprese da Celati come categorie per tratteggiare una sua sistematica della narrazione. La *competenza narrativa e performativa*, che è alla base di quel cerimoniale che si stabilisce implicitamente tra narratore e lettore, con le sue convenzioni e strategie, i suoi repertori di modalità fisse del narrare, diventa l'oggetto principale di indagine delle sue letture critiche degli scrittori del corso. In precedenza la sua attenzione nei confronti del linguaggio si era rivolta maggiormente agli "aspetti sintomatici della lingua, come manierismi, toni e ritmi della parola" (Celati 2008: 25), alle deformazioni gergali e dialettali dei parlanti, agli "aspetti affettivi"

del linguaggio delirante e solipsistico dei pazzi, che avevano ispirato la sua scrittura creativa degli anni Sessanta-Settanta.

Le lezioni bolognesi offrono numerose indicazioni per comprendere meglio il metodo critico di Celati lettore: un metodo empirico e descrittivo, induttivo e fenomenologico, non solo aperto alle ricerche più recenti della sociolinguistica e dell'antropologia, ma capace di assumerne talune modalità, come l'osservazione dell'atto quotidiano del dialogare e del narrare, e di applicarlo ai testi di una letteratura come quella americana che offriva numerosi esempi di una narritività in situazione, nel tentativo di individuare gli "impianti costitutivi della narrazione". Così come Dell Hymes, citato da Celati nelle sue dispense, aveva contrapposto alla "linguistic competence" di Chomsky la "communicative competence", Celati sembra in queste sue lezioni alla ricerca di una sorta di "narrative competence", come alternativa alle pedanti catalogazioni astratte e rigide della narratologia. Una competenza nel narrare che muove dalla pratica della narrazione quotidiana, orale. Si potrebbe assumere come emblematica di questa competenza narrativa, non libresco ma vitale e dialogica, una pagina da *The Road* di Jack London, nella quale lo scrittore racconta della propria iniziazione al narrare durante i suoi anni di vagabondaggio in giro per il nord America:

Dall'abilità di raccontare una buona storia dipende la riuscita del mendicante. Prima di tutto, e sull'istante, il mendicante deve misurare la sua vittima: e subito dopo deve raccontare una storia atta a commuoverne la sensibilità. [...] Penso sovente che a questo tirocinio dei miei giorni di vagabondaggio devo molto del mio successo come scrittore di racconti. Per procurarmi il cibo per vivere ero costretto a raccontare delle storie che avessero della verosimiglianza. Alle porte di servizio, stimolato dalla inesorabile necessità, si

sviluppa il potere di convincere e la sincerità è deposta da ogni autorità in queste brevi storie. (London 1999: 34-35)

Che la narrazione, sia orale che scritta, abbia uno scopo e prenda forma come un "apparato di interazione", nel quale "si stabiliscono forme di accordo contrattuale fra narratore e lettore" (Celati 1986: 10) è ribadito da Celati nelle prime pagine di *Frasi per narratori*:

Dal momento che la narrazione scritta è apparentemente monologante come la prosa saggistica, questo porta a non riconoscere gli scopi delle narrazioni e il loro carattere di apparati di interazione. Prive di scopi tutte le narrazioni diventano noiose. Gli scopi immediati di una narrazione, per quanto diversi secondo i generi e le convenzioni, probabilmente si riducono a questo: al coinvolgimento dell'ascoltatore negli eventi e aspetti di un mondo narrato, in modo tale che l'ascoltatore lo consideri esistente al pari del mondo che ha sott'occhio in quel momento. (Celati 1984: 3)

Questa maggiore attenzione alla forma conversazionale della narrazione rispetto alle variazioni lessicali e figurali peculiari del linguaggio affettivo o solipsistico delle opere degli anni Sessanta-Settanta, si riscontra anche nelle strategie molto differenti assunte in due traduzioni emblematiche come *Tom Sawyer* e *Il richiamo della foresta*. Mentre nella prima lo sforzo maggiore di Celati è rivolto alla resa delle varietà linguistiche, con il tentativo di evidenziare le peculiarità dialettali della lingua di Huck, di Tom e degli altri protagonisti del romanzo di Twain, nel tradurre il romanzo di London le varietà linguistiche, pur presenti e importanti nell'economia del libro, vengono trascurate, e la preoccupazione dominante del traduttore è quella di restituire il tono e la cadenza di una narrazione epica.

4.

Le avventure di Tom Sawyer, tradotto per la prima volta in Italia nel 1909 da Teresa Orsi e B.C. Rawolle per l'editore Bemporad, "è il romanzo di Mark Twain che conta il maggior numero di edizioni" in Italia (Conselvan 2015: 161). La traduzione di Celati esce nel 1979 da Rizzoli. La versione è accompagnata da una *Introduzione* in cui Celati si rivolge ai lettori, con uno stile dialogante e informale, una breve nota sulla *Vita e opere* di Twain e una *Bibliografia* con riferimenti sia alle opere di Twain sia alla critica.

Ad oggi, la traduzione è stata ristampata 6 volte da Rizzoli (1985, 1990, 1995, 2001, 2006 e 2014) e una volta dall'editore Fabbri (1999 nella collana "I classici dei ragazzi"). Non è irrilevante notare che la prima edizione e le due successive ristampe appaiono nella collana "BUR dei ragazzi", mentre quelle a partire dal 1995 sono comprese nelle collane dei classici ("Superclassici", "Superbur Classici", "I grandi romanzi", "Grandi Classici"). È altrettanto interessante notare che lo stesso editore, a partire dal 2011, con ristampe nel 2014 e nel 2015, offre in catalogo la traduzione integrale di Rossana Ciarnieri del romanzo di Twain, con postfazione di Antonio Fatti nella collana "BUR dei ragazzi", traduzione che era uscita per la prima volta per l'editore Fabbri (del gruppo Rizzoli) nel 1985 (Conselvan 2015: 81-82). Queste informazioni possono sembrare pedanti note di storia editoriale, ma se si considera la traduzione da una parte come frutto di una filiera complessa, nella quale sono rilevanti accanto alle scelte linguistiche e stilistiche del traduttore anche le decisioni dell'editore, dei revisori ecc., e dall'altra come un modo in cui un'opera si ripresenta, rinvive e si risignifica nel tempo e nel mutato contesto culturale, allora anche gli elementi paratestuali, come la collana in cui un volume appare, diventano significativi per comprendere i modi della

ricezione di un testo o la strategia che è stata alla base dell'atto traduttivo. Il fatto che la traduzione di Celati esca dapprima in una collana rivolta ai ragazzi, sia sostituita nella stessa collana da una diversa versione, e continui però ad essere riproposta come "traduzione classica", significa che gli editori stessi si sono accorti che il libro è ancora richiesto da un pubblico di lettori adulti che è alla ricerca di una traduzione d'autore, e meno da lettori adolescenti per i quali sono più vendibili altre traduzioni.

Per comprendere quanto la traduzione di Celati sia più un testo per "amanti" della sperimentazione letteraria che un libro per bambini, basterà la lettura dello scambio di battute fra Tom e Huck quando nel capitolo vi il "piccolo paria del villaggio" fa il suo primo ingresso in scena, introdotto da alcuni passi del paragrafo immediatamente precedente in cui il narratore descrive il nuovo personaggio:

Huckleberry andava e veniva, secondo le sue voglie. Dormiva sugli scalini di qualche casa quando faceva bel tempo, e in una botte vuota quando pioveva; non doveva andare a scuola o in chiesa, o chiamare qualcuno "signore", o obbedire a chichessia [...]; non doveva lavarsi, né mettersi vestiti puliti; sapeva dir parolacce in modo fantastico. Insomma questo ragazzo aveva tutto ciò che può rendere piacevole la vita. Così pensava ogni bambino perbene di St. Petersburg, tormentato e torturato dalla mattina alla sera.

Tom salutò il romantico reietto:

"Yei là, Huckleberry!"

"Heilà, te, 'arda cosa ciò".

"Cosa ciai?"

"Gato morto"

"Yammi vedere, Huck. Urca, è secco come 'n bacalà. 'Ndove l'hai preso?"

"Omprato d'un bambino".

"Cosa ciai dato?"

"Ciò dato 'n biglito 'zurro e 'na vescica becata al macello"

"N dove l'hai beato 'l biglieto 'zurro?"
 "Da Ben Rogers, 'comprato per' bastione pe' l' cerchio, due settimane fa".
 "Di', Huck, cos'è per fare sto gatormorto?"
 "Cos'è per fare? I porri, li guarisce". (Twain 2014: 81-82)

Lo scarto linguistico fra la voce del narratore e quelle dei due ragazzi è evidente. Nel preambolo l'italiano è di un registro medio, il ritmo è disteso e scandisce con la giusta misura del respiro affannante l'invidiabile elenco delle qualità di Huck.

Poi entrano in scena i due ragazzi e cambia la lingua, cambia il ritmo. Il testo diventa faticoso da leggere se non ci si abbandona al suono delle frasi, se non si riproduce la voce dei due dialoganti. Succede un po' come quando si prendono in mano i testi drammaturgici di Testori come *L'Ambieto* (1972) o il *Macbettio* (1974), con il loro espressionistico impasto linguistico in cui il dialetto lombardo, in quel caso, ha un ruolo dominante: difficili se letti mentalmente, sorprendenti se ascoltati o letti ad alta voce. In tutta la traduzione è evidente il contrasto fra la voce del narratore esterno, linguisticamente e stilisticamente normalizzata, cioè più o meno in linea con le convenzioni retoriche dell'Ottocento americano, e le voci dei dialoganti, segnate da contrazioni delle parole, apocopi, pseudo composti, parole dialettali venete, trascrizioni fonetiche marcate da errori ortografici. L'impressione è di trovarsi di fronte a una scelta traduttiva quantomeno bizzarra.

È il traduttore stesso, in un'introduzione molto articolata e polemica con quasi tutte le altre traduzioni, a dichiarare le motivazioni che hanno guidato la sua strategia traduttiva. Scrive Celati:

Nel dedicarmi a Tom Sawyer mi sono trovato di fronte a questo fatto della regolarizzazione educativa del libro, avvenuta tanto tempo fa, ma che continua ad essere in vigore. E mi sono accorto che i traduttori sono sempre anche dei veri

traditori. Si danno un gran da fare per tradurre con garbo quelle pagine zeppo di stupidi aggettivi con cui il signor Mark Twain descrive un temporale o uno stato d'animo o una situazione drammatica [...], e insomma tutto ciò che nel libro è stato scritto "come un libro". Ma quando si tratta dei favolosi dialoghi fra Tom e Huck, li si fermano: non traducono più veramente, sono imbarazzati, danno solo vaghe parafrasi in una lingua media insulsa e scolastica. (Celati 2014: 8)

La grande innovazione stilistica, ma anche ideologica, dei libri di Twain starebbe dunque nella lingua parlata dai personaggi, una lingua parlata e non libresca, "con toni fortemente dialettali, piena di contrazioni, modi di dire locali, storiature" (Ivi: 9). Una lingua orale che fa il verso alla bella scrittura imparata a scuola e imposta dall'editoria per ragazzi. Dire che la scrittura che Twain mette a punto con questi due capolavori, e in particolare con *Huckleberry Finn*, è un punto di svolta nella letteratura americana è un luogo comune della critica, più o meno come dire che il Manzoni dei *Promessi Sposi* apre la strada al romanzo italiano. Quando Hemingway, nel suo romanzo autobiografico del 1935 *Green Hills of Africa*, afferma che tutto il romanzo americano deriva da un libro intitolato *Huckleberry Finn*, argomenta dicendo che prima di Twain c'erano ovviamente stati scrittori eccellenti per saggezza e conoscenza della letteratura, come "Emerson, Hawthorne, Whitler e compagnia". Ma la differenza sta nel fatto che questi scrittori erano tutti "gentiluomini, o cercavano di esserlo", erano "tutte persone molto rispettabili", ma "non usavano le parole che la gente usa nei suoi discorsi, le parole che sopravvivono nel linguaggio" (Hemingway 1992: 1109-10). La loro era una lingua ancorata alla tradizione della vecchia Inghilterra, e scrivevano come se non avessero un corpo, ma solo una mente. La lingua che Twain mette in

bocca a Huck (e anche nelle mani di Huck quando nel secondo romanzo affida a lui il ruolo di narratore in prima persona) è invece una lingua che ha un corpo: una lingua fatta delle intonazioni del dialetto del Missouri, delle espressioni idiomatiche locali, delle esitazioni dell'oralità. Restituire nella traduzione questa lingua viva, o quello che Berman chiama "i reticoli linguistici vernacolari" (Berman 2003: 53), con tutto quello che questo implica a livello ideologico e poetico, è ciò che Celati si è proposto di fare con la sua traduzione.

Qualcuno mi ha suggerito che forse il tradimento dei traduttori dipende dalla difficoltà di trovare delle espressioni corrispondenti in italiano. Ma io non ci credo. Se i traduttori hanno sempre evitato di ricordarsi che, fuori dalla scuola, i bambini parlano con la stessa irregolarità di Tom e Huck, questo dipende, a mio parere, da un'altra questione che vado ad esporre.

Dipende dal fatto che, mettendo le irregolarità del parlato in un testo scritto, questo testo smette d'essere educativo: non serve più a regolarizzare il modo di parlare dei ragazzi secondo i criteri della lingua scritta (Celati 2014: 9).

L'intento di Celati è dunque molto chiaro, ma sembra accordarsi più con una intenzione che aveva condotto la sua ricerca poetica negli anni Settanta, preoccupata di sperimentare modalità nuove di scrittura, che con un confronto serrato con il testo di Twain. Basta riportare lo stesso passo citato in precedenza per comprendere immediatamente come il grado di devianza della lingua fra le voci del narratore da una parte e di Tom e Huck dall'altra sia assai minore rispetto a quello presente nella traduzione:

Huckleberry came and went, at his own free will. He slept on door-steps in fine weather and in empty hogsheds in wet, he

did not have to go to school or tonel church, or call any being master or obey anybody; he could go fishing or swimming when and where he chose, and stay as long as it suited him; nobody forbade him to fight; he could sit up as late as he pleased; he was always the first boy that went barefoot in the spring and the last to resume leather in the fall; he never had to wash, nor put on clean clothes; he could swear wonderfully. In a word, everything that goes to make life precious that boy had. So thought every harassed, hampered, respectable boy in St. Petersburg.

Tom hailed the romantic outcast:
 "Hello, Huckleberry!"
 "Hello yourself, and see how you like it".
 "What's that you got?"
 "Dead cat".
 "Lemme see him Huck. My, he's pretty stiff. Where'd you get him?"
 "Bought him off'n a boy".
 "What did you give?"
 "I give a blue ticket and a bladder that I got at the slaughter-house".
 "Where'd you get the blue ticket?"
 "Bought it off'n Ben Rogers two weeks ago for a hoop-stick".
 "Say—what is dead cats good for, Huck?"
 "Good for? Cure warts with". (Twain 1876: 64-5)

Sono evidenti alcune deviazioni dalla norma dell'americano standard scritto, con trascrizioni fonetiche di espressioni proprie della parlata locale (*lemme see per let me see*, o *bought it off'n per bought it off*, o *where'd get per where did you get ecc.*) ma il testo è, credo, ancora molto comprensibile e le forme contratte sono comuni e, per usare la metafora di Hemingway, molto corporali, fisiche, legate alla materialità del suono. Lo stesso non si può dire della lingua adottata nella traduzione che ha l'aria di essere una lingua inventata, una "lingua mentale", una parodia di una lingua vera. Credo che qui stia un punto cruciale dell'operazione di Celati: la traduzione vorrebbe proporre in italiano un

testo anticonformista e provocatorio come lo sono stati i dialoghi di Tom Sawyer per la lingua americana, ma l'operazione non sembra intaccare davvero la lingua italiana, ma semmai allinearsi, o tentare di farlo, ad una serie di altre esperienze di scrittura parallela, un po' iconoclasta un po' sperimentale, degli anni Settanta, o anche tentare di ripetere con Tom Sawyer quanto fatto, negli anni precedenti, con le traduzioni da Céline con grande consapevolezza teorica e chiaro obiettivo poetico.

5.

Se nella traduzione di Tom Sawyer l'attenzione di Celati si è rivolta soprattutto ai dialoghi e alla restituzione di una oralità non imbavagliata, in *The Call of the Wild* la dominante della scrittura di London, e anche la più difficile da restituire in italiano, è per Celati il "tono di affabulazione mitica d'altri tempi" (Celati 1986: 125) che caratterizza il racconto.

La *Nota del traduttore*, che appare come postfazione alla prima edizione della traduzione del 1986 nella collana "Scrittori tradotti da scrittori" di Einaudi e nelle successive cinque ristampe dello stesso editore, è un piccolo gioiello per quanto riguarda la riflessione sul tradurre e, in particolare, sulle difficoltà che si incontrano nel pensare la traduzione come un modo per restituire l'intonazione, il ritmo, "l'uso narrativo della lingua" (ivi: 127). La traduzione è pubblicata fra i due libri, *Narratori delle pianure* (1985) e *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), che segnano, si è detto, un sensibile "cambio di stile". Non solo i temi toccati da Celati nella *Nota*, ma anche il tono della sua prosa, sembrano accordarsi con l'incendere più essenziale e asciutto, ma sempre lirico e meditativo delle pagine dei *Narratori* o delle *Novelle*. L'ultimo paragrafo in chiusura della *Nota del traduttore* esemplifica meglio di qualunque discorso questa intenzione. Scrive Celati:

Il titolo originale del libro qui tradotto parla d'un richiamo dello spazio aperto, dove l'innatismo e l'occidentale hanno la loro casa. Ma questo richiamo, più che un contenuto isolabile, si esplica attraverso il lento avvicinamento delle parole ad una forma di canto. Cosa sia questo canto viene detto alla fine del secondo capitolo: è il canto dell'illimitato spazio in cui esistiamo, canto del tempo e delle qualità dello spazio, tra cui il freddo e il buio e il vuoto e il silenzio indefinibile delle stelle.

Tutto ciò che per i funzionari delle lingue standard è significato, contenuto, messaggio di cui dare spiegazione, ha ben poco a vedere con questo straordinario libro in cui i significati della storia si stemperano nel canto muto, nel silenzio della morte sovrana che domina lo spazio attorno a noi. Esseri esposti allo spazio, noi come il cane Buck ci inoltriamo nel vuoto e nel deserto, risalendo il corso del tempo quanto più ci lasciamo alle spalle "le pretese degli uomini" – come fa il cane Buck nell'ultimo capitolo. (ivi: 131)

Ogni traduzione è il risultato di numerose scelte: il testo da tradurre innanzitutto, ma anche la dominante stilistica del testo che si intende preservare, oltre naturalmente alla propria lettura interpretativa. Proprio perché, per sua natura, la traduzione non può essere una mera duplicazione, essa non potrà che essere un incontro tra due poetiche, quella dell'autore e quella del traduttore. E poiché solo le cose morte sono fisse, anche la poetica del traduttore, trasformandosi, darà vita a progetti traduttivi e strategie traduttive diverse.

È fuori di dubbio che la lingua che Twain crea nei dialoghi in *Tom Sawyer* e in tutto *Huckleberry Finn* è innovativa, materica, con un suo corpo, non libtesca e anticonvenzionale. È altrettanto vero che Twain con maestria quasi da filologo riesce a caratterizzare i suoi personaggi anche attraverso dei registri e delle "lingue" diverse (rivendica questo nella

nota esplicitiva al volume quando dice che oltre al dialetto dei neri del Missouri e a quello delle zone dell'interno del sud ovest, ha utilizzato la forma standard del dialetto della "Pike County" e quattro varietà di questo stesso dialetto). Celati, come abbiamo visto, pur con un risultato discutibile, prende di petto questo problema, e la restituzione della "parola scritta oralizzata" è al centro della sua preoccupazione. Nel libro di London i dialoghi sono molto meno frequenti di quanto avviene in Tom Sawyer, ma anche qui la lingua dei dialoghi non è ininfluente nella armonizzazione complessiva della vicenda. C'è la variante linguistica dei rapitori di Buck che dalla California lo portano in Alaska per essere venduto come cane da tiro ("Yep, has fits. [...] I'm takin' 'm up for the boss to 'Frisco. A crack dog-doctor there thinks that he can cure 'm", London 1903: 22); quella dei primi nuovi padroni canadesi di Buck, François e Perrault, con i loro pesanti accenti francesi ("A-a-ah!" he cried to Buck. "Gif it to heem, by Gar! Gif it to heem, the dirty t'eeff!", ivi: 69; "Ah my frien's", he said softly, "mebbe it mek you mad dog, dose many bites. Mebbe all mad dog, sacredam! Wot you t'ink, eh, Perrault?", ivi: 73-4; "Look at dat Buck. Heem keel dat Spitz, heem t'ink to take de job", ivi: 104); la lingua dal tono scolastico di Mercedes, la ragazza vizziata e fuori dal mondo che tenta l'avventura dell'oro con il fratello e il giovane marito ("Undreamed of! [...] However in the world could I manage without a tent?", ivi: 130); infine la lingua precisa, concreta, e piena di sagacia esperienza di John Thornton, l'ultimo affezionato padrone di Buck ("The bottom's likely to drop out at any moment. Only fools, with the blind luck of fools, could have made it. I tell you straight, I wouldn't risk my carcass on that ice for all the gold in Alaska", ivi: 150). Ladri, avventurieri, stranieri, uomini rispettabili e di cuore, ciascuno con un proprio tono, una propria lingua.

Ci sarebbe stato modo di concentrare la traduzione su queste varianti dell'oralità, perché anche queste costituivano, come in Tom Sawyer, una specificità della parola scritta oralizzata e costituivano il coro di voci rappresentative della varia disumanità, persa nel gioco vano della ricerca dell'oro. Ma Celati sembra dare meno importanza a questo aspetto, e la varietà delle voci dei comprimari si smorza nella traduzione. Solo come esempio, ecco come vengono tradotti, nell'ordine, i passi sopra citati:

"Eh, sì, gli prendono degli attacchi. [...] Lo porto a San Francisco per conto del capo. C'è un dottore di cani, là, bravissimo. Dice che riesce a curarli". (London 1986: 7)

"Ah-aah!-gridava a Buck. – Forza, forzai Dagliele, per iiddio! Picchia lo sporco ladro!" (ivi: 31)

"Ah, amici miei, – disse sommessamente. – Può darsi che tutti quei morsi vi fanno diventare idrofobi. Tutti cani idrofobi, può darsi, *sacre dame!* Cosa dice, Perrault?". (ivi: 34)

"Guarda quel Buck. Lui ha ucciso quello Spitz, lui vuole prendere il suo lavoro". (ivi: 49)

"Ah, questa sì che è bella! [...] E come faccio, io, senza tenda?". (ivi: 64)

"Il fondo della pista può spezzarsi da un momento all'altro. Solo dei pazzi, con la cieca fortuna dei pazzi, potevano farcela. Ve lo dico subito, io non rischierei la pelle su quel ghiaccio per tutto l'oro del mondo". (ivi: 77).

Celati, e lo dice in modo molto chiaro nella nota, si concentra soprattutto su quella che a lui sembra la difficoltà maggiore di un testo apparentemente semplice da tradurre:

Leggendo ad alta voce il testo inglese poi ci si accorge che questa è una lingua percussiva, dove la sintassi elementare della frase inglese dà luogo ad un metodo di costruzione ritmica, in cui l'intonazione

americana è sempre percepibile. È una lingua naturalmente scandita in versi, stanze, canti, che di rado si attarda in elaborate costruzioni sceniche, o rappresentazioni a punto di vista fisso, come tanti romanzi moderni; una lingua che ha sempre la fluidità del racconto panoramico, il racconto che attraversa o ricapitola rapidamente gli eventi senza assumere un punto di vista fisso e costruttivo – ed è il modo di raccontare delle fiabe dell'epica arcaica.

Il problema che sorge sta dunque nella possibilità o meno di restituire alla lingua questa sua qualità fluida, introvabile nella forma standard dei romanzi moderni, tutti dominati dal dogmatismo tecnico del punto di vista fisso, e dalla regola di costruire una scena per ogni evento da raccontare. (ivi: 125-26)

Se non fosse per il riferimento all'“effetto percussivo” della lingua inglese, il testo potrebbe sembrare una sorta di dichiarazione di poetica riferita a ciò che Celati stava scrivendo in quegli stessi anni: il riferimento al raccontare legato alla misura della “fiaba dell'epica arcaica”, alla qualità fluida del narrare, alla libertà dalle tecniche impartite dalle scuole di scrittura per l'industria della letteratura e soprattutto il richiamo, anche nei passi successivi, alla centralità del ritmo, del tono, dell'uso narrativo della lingua sono gli elementi fondamentali in *Narratori delle Pianure e Quattro novelle delle apparenze*.

Sempre nella *Nota* Celati spiega che quell'effetto percussivo non deriva solo dalla misura metrica accentuativa delle frasi propria della prosodia inglese, che, come versi di una poesia, con il battere (beat) ricorrente dà al testo una cadenza specifica, ma è ottenuto anche grazie a una serie di altre figure come la ripetizione del soggetto, le allitterazioni, le inversioni soggetto-predicato, oppure alla sintassi elementare, scandita da frequenti punti fermi. Il tono generale della

narrazione dunque è dato da un insieme di elementi metrici, fonetici, sintattici. È un “tono della narrazione” che, pur mantenendo la cadenza del parlato americano, rende le frasi “qualcosa che non è più comunicabile né come lingua scritta né come lingua parlata: diventano cioè una lingua franca, non specialistica, che può essere semplice o elevata secondo le circostanze, ed è la lingua di cui i narratori hanno sempre bisogno” (ivi: 127). Con lingua specialistica si intende qui quella lingua letteraria che si ripete uguale a sé stessa, irrigidita dai cliché e da quella che i romanzisti chiamavano “dizione poetica”; è la lingua artefatta, imballata e convenzionale, che ha perso la propria autonomia e la propria vitalità, trasformandosi, come certi modi del parlare, in una lingua standard disanimata. Nel *London* del

Richiamo, Celati sembra trovare, o ritrovare, invece la lingua della narrazione che è alla base dei suoi racconti e delle novelle degli anni Ottanta. La riproposizione in italiano di quel tono spinge Celati a non riscrivere il testo di *London* con quelle licenze che si può prendere uno traduttore “parodico”, ma a lavorare di lima, con rispetto e umiltà sul testo. Il tentativo è di rendere “in italiano il carattere percussivo della ritmica di Jack London” (ivi: 129), con interventi minimi sulla punteggiatura, attenuando la scansone frastica monopropositiva e introducendo alcuni “costrutti più complessi”, con subordinate e incisi, per riuscire a segnalare anche in italiano nella “curva dell'intonazione” quelle pause necessarie per ottenere il ritmo di fluidità della narrazione. Spesso i paragrafi di *London* iniziano con una frase brevissima. Un *incipit* secco, a cui segue una frase che semanticamente integra quanto detto nella precedente. Riporto due passi, dalla parte finale del capitolo terzo, in cui si racconta dello scontro fra Buck e il terribile capo muta Spitz, esemplificativi degli interventi sulla punteggiatura di cui si diceva.

Spitz was a practised fighter. From Spitzbergen through the Arctic, and across Canada and the Barrens, he had held his own with all manner of dogs and achieved to mastery over them. Bitter rage was his, but never blind rage. In passion to rend and destroy, he never forgot that his enemy was in like passion to rend and destroy. He never rushed till he was prepared to receive a rush, never attacked till he had first defended that attack. (London 1903: 93-93)

Spitz era un lottatore molto esperto; da Spitzbergen all'Artico, e attraverso il Canada e le Isole Barrens, aveva tenuto testa a qualsiasi tipo di cani, e, sempre, aveva finito per sottometterli. Il suo furore era rabbioso, ma mai cieco; nella sua brama di dilaniare e distruggere, mai dimenticava che il nemico era preso da un'uguale brama di dilaniare e distruggere. Quindi, mai s'avventava sull'avversario se non quando era pronto a difendersi, e mai scatenava un attacco prima d'essersi difeso. (London 1986: 46)

Nel corso di tutta la traduzione si trovano molti interventi in cui Celati sostituisce, come fa qui, al punto fermo della prima breve frase incipitale il punto e virgola, oppure inserisce avverbi (come qui “sempre” e “quindi”) per ottenere quella intonazione voluta. Se è vero, come sosteneva Berman, che una buona traduzione va giudicata sulla base della tenuta del testo tradotto, se regge “come lavoro scritto nella lingua ricevente”, se regge “come vero testo (sistematicità, e correlatività, organicità di tutti i suoi contenuti)”, se ha una sua “grado di consistenza immanente al di fuori di ogni relazione con l'originale”, un suo “grado di vita immanente” (Berman 2000: 51), il breve passo che segue credo giustifichi quell'appagamento estetico che si prova nel sentire quel ritmo che tiene viva la forza magnetica della narrazione, grazie anche alle misuratissime varianti nei segni di interpunzione:

In un lampo Buck comprese: era giunto il momento, ed era all'ultimo sangue. (London 1986: 46)

In a flash Buck knew it. The time had come. It was to the death. (London 1903: 93)

Si ha l'impressione che Celati cerchi di riscrivere uno spartito, lavorando soprattutto sull'andamento e sulle pause musicali, ma anche sulle altezze dei suoni: alla definizione del tono generale contribuiscono, si è visto, anche le figure fonetiche come le allitterazioni (molto frequenti nel testo di London e che Celati cerca di restituire), o le ripetizioni dei termini (che troppo spesso i traduttori italiani cercano di evitare ricorrendo a sinonimi in virtù di una scolastica applicazione della norma retorica della *veritatis*). Tutto questo in vista di una vocalità del testo, e di una sua ascoltabilità, che è vivezza e ritmo, nel senso che a questo termine, chiave nella riflessione sul tradurre, hanno dato Benveniste, e poi Meschonnic, Dessons, Mattioli, Buffoni... (si veda Scottò 2013).

6.

La storia del cane Buck è la storia della ricerca di una propria voce, di una propria *cadenza*. Lo raccontano meravigliosamente London e Celati:

Quando nelle gelide notti silenziose egli puntava il muso a una stella, e lanciava lunghi ululati da lupo, erano i suoi antenati, ora divenuti polvere, che puntavano il naso verso quella stella e ululavano attraverso i secoli fino a lui. E le sue cadenze erano le loro, cadenze che esprimevano il loro dolore, e ciò che per loro significavano la quiete, il freddo ed il buio.

Così, quasi a dimostrare qual gioco di burattini sia la vita, l'antico canto risorgeva in lui ed egli ritrovava se stesso. (London 1986: 28-29)

Anche la storia di Celati scrittore è la storia di una ricerca di una competenza narrativa, di una voce, di un ritmo narrativo che sia intimamente personale, ad un tempo originale e dipendente dalla sua tradizione più intima. Gli scritti creativi e saggistici, ma anche le traduzioni, preziose, sollecitanti, a volte discutibili, ma mai intenzionalmente invisibili, se mai una traduzione possa esserlo, sono testimonianza di questo itinerario, pieno di cambiamenti di rotta, ma coerente nella ricerca di una lingua che non sia di plastica, che, come scriveva Pavese a proposito della narrativa americana, "sappia costringere senza residui la vita quotidiana nella parola" (1951: 173), e sappia "ritrovare l'emozione del 'parlato' attraverso lo scritto" (Celine 1980: 17), nella contentezza disillusa del raccontare, "come una ventosità che ti investe, come un flusso immaginativo, che porta emozioni e pensieri" (Celati 2011: 110).

Bibliografia dei testi citati

- Belpoliti, Marco (2016) *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in Celati 2016, pp. XI-LXXII.
- Berman, Antoine (2000) *Traduzione e critica produttiva*, tr. it. G. Masiello, Oedipus, Salerno.
- Berman, Antoine (2003) *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, tr. it. G. Giometti, Quodlibet, Macerata.
- Celati, Gianni (2017) *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, a cura di N. Palmieri, in "Griselda on line", luglio-agosto 2017.
- Celati, Gianni (2016) *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Mondadori, Milano.
- Celati, Gianni (2011) *Conversazioni del vento volante*, Quodlibet, Macerata.
- Celati, Gianni (2008) *Letteratura come accumulo di roba persa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellesa*, in "Riga", 28, pp. 25-37.
- Celati, Gianni (1986) *Nota del traduttore*, in London 1986, pp. 123-31.
- Celati, Gianni (1986) *Pratiche di narrazione*, DAMS 1985-86 (dispensa).
- Celati, Gianni (1984) *Frasi per narratori. Argomenti del corso d'inglese*, DAMS 1983-84 (dispensa).
- Celati, Gianni (1979) *Introduzione*, in Twain 1979, pp. 5-19.
- Celati, Gianni (1975) *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino.
- Celati, Gianni (2014) *Introduzione*, 1a ed. 1979, in Twain 2014, pp. 5-19.
- Celine, Louis-Ferdinand (1980) *Colloqui con il professor Y*, tr. it. G. Celati, 1a ed. 1971, Einaudi, Torino.
- Conservan, Elisa Francesca (2015) *La fortuna editoriale di Mark Twain in Italia*, Editoriale Documenta, Cargègne (SS).
- De Campos, Haroldo (2016) *Traduzione, transerazione*, Seggi, tr. it. A. Lombardi, G. D'Irra, Oedipus, Salerno.
- Hemingway, Ernest (1992) *Verdi colline d'Africa*, tr. it. A. Bertolucci e A. Rossi, in *Romanzi*, vol. 1, a cura di F. Pivano, Mondadori, Milano.
- London, Jack (1993) *The Call of the Wild*, Macmillan, New York.
- London, Jack (1986) *Il richiamo della foresta*, tr. it. G. Celati, Einaudi, Torino.
- London, Jack (1995) *La strada*, tr. it. M. Carlesimo Pasquali, Sestante, Riparatransone (Ascoli Piceno).
- Palmieri, Nunzia (2016) *Cronologia*, in Celati 2016, pp. LXXIII-CKXIV.
- Pavese, Cesare (1951) *Ieri e oggi* (1947), in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino.
- Scotto, Fabio (2013) *Il senso del suono*, Donzelli, Roma.
- Testori, Giovanni (1972) *Ambieto*, Rizzoli, Milano.
- Testori, Giovanni (1974) *Macbetto*, Rizzoli, Milano.
- Twain, Mark (2014) *Le avventure di Tom Sawyer*, tr. it. G. Celati, 1a ed. 1979, Rizzoli, Milano.
- Twain, Mark (1876) *The adventures of Tom Sawyer*, The American Publishing Company, Hartford, Chicago, Cincinnati.

Gianni Celati A Zurigo con Joyce

Un anno a Zurigo, sulle tracce dello scrittore, avanzando a fatica tra linee narrative che si accavallano (9 settembre)

Zurigo. Primavera 2009. Regola per tradurre l'Ulisse Joyce, nei giorni in cui non faccio lezione. Alzarmi alla mattina ore 5 e tirare a lavorare fino alle 5 di sera. Poi fare la spesa nel negozio vicino a casa, e scendere in camminata verso il lungofiume, oppure risalire l'erta collinare della zona dove abito, chiamata Zürichberg. Qui salendo per mezz'ora arrivo al cimitero dove c'è la tomba di Joyce, non lontano dallo zoo dove sono messi in mostra animali di varie provenienze.

La tomba è una semplice lapide rasoterra, contornata da un cespuglio, e dietro il cespuglio sorge una statua di bronzo con i tratti del nostro autore. Corpo magro e dinoccolato, accartocciato su se stesso in un rilassamento pensoso, con gambe accavallate, mento appoggiato a una mano con sigaretta tra due dita. Joyce guarda verso il cespuglio alla sua destra. Si direbbe un uomo snodabile che sta pensando a una acrobazia da compiere, mentre arrivano dei visitatori a rendergli omaggio come grande acrobata letterario, dopo aver visitato lo zoo dietro l'angolo.

Mi pare che l'idea dell'acrobata letterario si adatti bene al personaggio raffigurato in quella statua, perché Joyce è come uno che ha volato da un trapezio all'altro in cima a un tendone, come l'artista del trapezio in un racconto di Kafka (*Trapezkünstler*, 1924). Il che mi fa tornare in mente una passione molto diffusa tra letterati e artisti nella Parigi *fin de siècle*: la