

# Tra “skaz” e “sprezzatura”. Problemi di traduzione da Beckett

GIANNI CELATI

## Presentazione

Lo scritto di Gianni Celati che qui ripubblichiamo è nato all'interno di un ciclo di lezioni tenute nel corso del seminario di traduzione organizzato da Franco Marengo presso l'Università di Torino. È stato in seguito pubblicato su una rivista trimestrale oggi scomparsa, *Il Baretto universitario* (anno 4, n. 2, 1999, pp. 8-13). Il testo, che riproponiamo senza alcuna modifica (sono stati corretti soltanto pochi ma evidenti refusi), era preceduto da una nota di Andrea Amerio, di cui riportiamo questo breve estratto: “La lezione di uno scrittore come Gianni Celati è qualcosa di più di una serie di nozioni sul tradurre: è una lezione di passione che presuppone un'etica della lettura che a sua volta può sottintendere una morale del testo. Qualcosa che va al di là di un voto su un libretto o del proprio nome in calce a un articolo: è una praxis dell'agire per vie problematiche e dubitative [...]. Una lezione che frena gli entusiasti, aiuta i perplessi e devasta gli arrivisti”. [N.d.C.]

The essay by Gianni Celati that we republish here originated as part of a series of lectures given during the translation seminar organised by Franco Marengo at the University of Turin. It was later published in a quarterly journal that has now disappeared, *Il Baretto universitario* (year 4, no. 2, 1999, pp. 8-13). The text, which we repropose without any alterations (only a few but obvious typos have been corrected), was preceded by a note by Andrea Amerio, from which we reproduce this brief extract: "The lesson of a writer like Gianni Celati is something more than a series of notions about translating: it is a lesson in passion that presupposes an ethics of reading, which in turn may imply a morality of the text. Something that goes beyond a grade on a booklet or one's name at the foot of an article: it is a praxis of acting in problematic and dubious ways [...]. A lesson that curbs the enthusiasts, helps the perplexed and devastates the careerists". [Editors' note]

Quello che ho pensato io è che un discorso sull'arte di tradurre tocca inevitabilmente una comparazione tra diverse tradizioni letterarie. Parlo di tradizioni letterarie ma anche di comportamenti e atteggiamenti legati agli usi di una lingua, come diverse pronunce, diverse parlate, diversi gesti e sfondi, e infine parole delle diverse abitudini di leggere e di scrivere, su cui insisterò più avanti.

Un traduttore si trova ad affrontare un insieme sparso ed eteroclitico di problemi, cominciando dalle faccende di dizionario, di idiomi, di senso generale di quello che traduce. Poi ci sono questioni di metrica, di prosodia, di ritmo, e il grande problema di come suonano le parole in circostanze particolari, secondo rituali scherzosi o drammatici, nel loro uso pubblico o familiare, allargato o ristretto a un gruppo. Infine ci sono le risonanze che vengono da una tradizione, letteraria o extraletteraria, e il problema di trovare qualcosa che corrisponda o suoni bene nella propria lingua, secondo le epoche e le tradizioni letterarie o extraletterarie a cui ci si aggrappa. Per questo nel tradurre non c'è veramente nulla che possa essere definito da regole fisse. Si possono fare generalizzazioni, ma queste non ti aiutano per niente quando stai cercando di più rendere vivace un periodo, di trovare un buon attacco di frase, di farti venire in mente una parola che si adatti a una situazione, o di tenere un ritmo sul filo delle sillabe, cercando le parole tronche o quelle piane che servono per colmare una misura. Questi sono esempi del lavoro di base che fa un traduttore, di solito senza pensarci troppo, per una specie di slancio che viene a lasciarsi portare dalle parole, a sentire le parole che gli vengono dentro, diciamo così, e risuonano sempre più familiari al suo orecchio.

Aggiungo che una delle bellezze di questo lavoro è che ti aiuta a scansare un'illusione che incombe sempre sui discorsi letterari, e che chiamerò il fantasma della totalità. L'illusione della totalità è un'illusione universitaria, perché l'universitario deve per forza mostrare di aver capito esaurientemente il testo, per poterlo ridurre a una serie di concetti o schemi di lettura divulgabili. Per contro, io credo che un traduttore sappia bene che non può mai dominare le cose dall'alto d'una cattedra, e deve stare rasoterra, attaccato non solo alle parole, ma anche alle sillabe, alla sequenza delle sillabe e degli accenti tonici. E sa che comunque ci sarà sempre un grosso scarto tra la sua

versione e quella originale. Perché quasi sempre va perso il carattere più proprio e singolare d'un testo, la specifica tonalità della sua lingua, del suo fraseggio, dei suoi ritmi, e una parte dei sottintesi, presupposizioni, che vanno assieme ai vari registri d'una lingua – sia una lingua alta, nobile, enfatica, o sia un "sermo humilis", poco letterario, senza enfasi dell'eloquenza. Sono questi aspetti che fanno d'ogni libro un caso singolare, irripetibile, da trattare in modo speciale, per cui spesso un traduttore si chiede di cosa parlino le grandi generalizzazioni critico-letterarie.

Si ha, di solito, l'abitudine di leggere libri in traduzione senza far caso al fatto che sono parole tradotte da un'altra lingua. E di qui si cavano fuori le idee, si mettono in fila i concetti, si fanno le valutazioni, si arriva a piazzare il libro in un orizzonte generale, invaso da tutti i fantasmi della totalità critico-letteraria. Prima d'andare avanti spenderò qualche parola su queste abitudini, che sono alla base d'un modo di leggere corrente. È il modo della lettura silenziosa, una parola su cinque, cento pagine a rotta di collo: "Ho capito tutto!" e via, quel libro è sistemato. Ed è l'ignobile modo di leggere per informarsi, per dare dei giudizi, per lasciarsi titillare dalle buone intenzioni o da belle parole. È l'ignobile modo di leggere per dare esami, per scrivere recensioni, per far bella figura citando nomi d'autorità. Ognuno se le coltiva come vuole con le proprie abitudini, ma quello che mi sembra più strano è che, a partire da questo penoso modo di leggere, poi c'è gente che fa propaganda alla lettura, e vorrebbe che tutti leggessero più libri, più libri, più libri.

Si possono citare vari autori moderni, come Gadda, Céline, Beckett, dove quello che è in gioco non è tanto un insieme di significato o idee da decifrare, bensì un modo di lettura diverso da quello corrente. Motivo principale per cui molta gente non riesce a leggerli, perché dà per scontate le proprie abitudini di lettura, si orienta male tra le parole, ma ha fretta di arrivare al dunque, e continua a leggere una parola su dieci. Dunque mi sembra valga la pena di studiare come sono fatte le traduzioni, perché quello che viene a galla sono i diversi modi di leggere, e soprattutto la funzione che diamo alle parole attraverso i toni di voce nel leggere. Come quando un attore recita una battuta in teatro, si capisce subito se sente le funzioni delle parole che sta recitando, attraverso le loro in-

tonazioni, oppure le declama come parole che valgono, per darsi dell'importanza, ed è una abitudine che riguarda anche i libri, perché dire che un libro è [un] importante capolavoro non conta niente, serve solo a darsi dell'importanza. Senza fare più tante prediche vengo al caso istruttivo di Samuel Beckett, autore tanto celebre e usato per darsi importanza, quanto maltrattato nelle traduzioni italiane.

Qui esaminerò l'inizio d'un suo libro che amo moltissimo, intitolato *Molloy*, pubblicato nel 1951. Intanto dirò che Beckett, irlandese, dopo una decina d'anni o più di vita in Francia, nell'immediato dopoguerra si mette a scrivere in francese. Come scrive in francese? Scrive con uno stupefacente senso della lingua viva, e un controllo dei toni, idiomi, parlate, livelli di lingua, enfasi, ritmi. Ma quello che più conta è un'altra cosa. Quando si riesce a scrivere in un'altra lingua, e scriverla con ardimento, viene spesso un'ebrezza infantile, che nella nostra lingua madre si è persa. Perché un'altra lingua resta sempre un'altra lingua, e allora si è come dentro e fuori al tempo stesso da quella lingua, per cui ci si sbizzarrisce di più. Un esempio che troviamo in apertura di *Molloy* è quello dell'uso di "si vous voulez" ("se volete"), che in francese si scrive a mitigare una affermazione, dandole un senso meno perentorio. Ma Beckett ci ricama sopra con una battuta, come se prendesse le parole alla lettera: "Je veux bien" (come dire: "Per me va bene"). Questo gioco con i modi di dire si sente bene nei primi testi francesi di Beckett, soprattutto sotto forma di umorismo, tra toni alti e toni quotidiani, parodie di cliché letterari, frasi che prendono il volo, contrastate da commenti o spezzature improvvise.

*Molloy* è il primo libro di una trilogia, che include anche *Malone meurt* e *L'innomable*. Ma le pagine iniziali di *Molloy* sono forse quelle più spericolate, più inebrianti di Beckett, perché qui fa tanti giochi con la lingua che nel procedere della trilogia scompariranno, e tutto diventerà sempre più un sommesso mormorio che non concede niente a nessuno. Allora sarà un'altra musica, un modo di paralizzare o fermare l'apparato letterario che vorrebbe portarci a qualche meta o significato plausibile. Una lingua dell'impedimento, che ci riporta sempre al fatto che stiamo leggendo delle parole, e che dalle parole non si scappa, e fuori dalle parole c'è solo il silenzio delle cose. Il contrario di quei libri dove sembra che le parole non siano che un

supporto accessorio dei fatti, delle trame romanzesche. Di passaggio si può notare che quando l'autore traduce *Molloy* in inglese, già qui il tono cambia molto, per il cambio di lingua immagino, ma forse anche perché era incominciata l'epoca del suo mormorio ininterrotto.

In breve, un certo Molloy, storpio girovago con le stampelle, ci racconta la sua storia che in realtà non è una storia ma un itinerario senza conclusione. Nessuna trama vera e propria. Il brano su cui voglio fermarmi, che comincia alla quarta pagina, è una specie di ricordo di Molloy, un ricordo che sembra un po' senza senso, perché riguarda due figure d'uomini (chiamati A e B) che un giorno ha visto all'orizzonte. E l'apparato narrativo si blocca per dieci pagine, lasciando spazio a un puro vaniloquio di interrogazioni e ipotesi sugli ignoti A e B. Quando dico "vaniloquio", vi prego di prendere la parola con rispetto, come l'espressione più tipica dell'animale umano, altrimenti è inutile leggere Beckett. Vi ho letto ad alta voce questo brano per farvi sentire come il francese di Beckett ha una musicalità così limpida, anche se fatta di spezzature e dissonanze, che già da subito incanta. Non tanto per quello che dicono le parole, dato che si tratta d'un vaniloquio, ma per la precisione ritmica delle clausole e delle cadenze, per la puntualità nella misura degli accenti tonici. Le spezzature di Beckett (come quando blocca la frase con una domanda e poi risponde: "Non lo so") sono soprattutto effetti di cadenza, di sospensione e di ripresa, che rompono ogni prevedibilità ritmica.

La frase di Beckett ha il senso di qualcosa che appare in modo baluginante, di un'immagine che appare con l'attacco e svanisce come un mormorio che si smorza. Spesso questo gioco è accentuato dalla ripetizione dell'ultima parola, o spezzone di frase che lascia dietro di sé come un'eco ("la route était en vagues, peu profondes mais suffisamment, suffisamment"). Altra cosa da notare è come le frasi si sviluppino non in maniera narrativa (non per enunciare dei fatti), ma come divagazioni e dunque passaggio discorsivo da una frase all'altra, dove spesso la frase riprende parole o concetti della precedente, al modo di una chiosa. Qui forse sta il metodo della musicalità in Beckett, perché il discorso si sviluppa come una musica, dove una battuta riprende una nota o un accordo precedente per traslarlo in nuovi accordi. Quindi, oltre alla precisione delle cadenze, che ci danno il senso preci-

so della sospensione, della pausa, e della ripresa, c'è una fluidità per cui le frasi sembrano qualcosa che scorre di per sé, indifferente alle intenzioni di chi scrive. L'effetto d'uno scorrere di parole senza intenzioni è spesso sottolineato dal narratore, mantenendo in uno stato di vaghezza tutti gli enunciati narrativi, oppure mostrando di perdere il filo, chiedendosi cosa sta dicendo o perché una certa parola è venuta nel suo discorso ("Que vient faire l'innocence là-dedans?"). Ma il risultato è quello della fluidità ininterrotta, fluidità di intonazioni, di ritmi, di cadenze nel fraseggio, col fitto gioco di domande, sospensioni, riprese, e infine il perdersi del discorso in una mormorazione sfuggente.

Ricordo le prime volte che io e altri amici leggevamo questi brani di *Molloy*, e lo stupore per questo incantamento musicale che produce – a parte dell'umorismo su cui tornerò. Quando dico che Beckett è stato maltrattato nelle traduzioni italiane, voglio dire che in queste traduzioni non c'è modo di sentire l'incantamento prodotto dal testo originale. Sto parlando del brano iniziale su A e B, ed ecco come è descritta la scena.

C'était sur une route d'une nudité frappante, je veux dire sans haies ni mur ni bordures d'aucune sorte, à la campagne, car dans d'immenses champs des vaches mâchaient, couchées et debout, dans le silence du soir.

Nella prima traduzione di *Molloy*, di Piero Carpi De Resmini (ediz. Sugar, poi Oscar Mondadori) si legge: "Era su una strada sorprendentemente spoglia, intendo dire senza siepi né muretti né delimitazioni di alcuna specie, in aperta campagna, perché entro campi immensi delle vacche, ritte o coricate, masticavano nel silenzio della sera". Nella traduzione più recente di Aldo Tagliaferri (ediz. Einaudi), il passaggio suona così: "Era una strada d'una nudità impressionante, voglio dire senza siepi né muri né contorni di sorta, in piena campagna, perché dentro campi immensi delle vacche masticavano, accovacciate o in piedi, nel silenzio della sera".

In fondo è una descrizione normalissima, ma nel testo di Beckett c'è una regolazione in cadenze a quattro accenti tonici forti ("C'était sur une route d'une nudité frappante), più uno strascico di sillabe ("je veux dire") che modulano il passaggio al seguente movimento di quattro accenti tonici forti ("sans haies

ni mur ni bordures d'aucune sorte"), poi un inciso che serve ancora da modulazione ("à la campagne"), e di nuovo una misura a quattro accenti tonici forti ("car dans d'immenses champs des vaches mâchaient"). Potete notare che i due traduttori non mantengono alcuna traccia d'una regolazione su sequenze di accenti tonici, o misura ritmica che richiami la musicalità dell'originale. Così il lettore italiano non percepisce nessun senso della respirazione, cioè d'un andamento secondo il respiro, e non è guidato a intonarsi sulle parole, ma soltanto a decifrarne i significati. Il caso più lampante è quello della prima traduzione, dove la cadenza dei quattro accenti tonici è resa così: "Era [su] una strada sorprendentemente spoglia". L'avverbio "sorprendentemente" rovina il brano, perché la parola è troppo lunga, e la frase resta piatta, senza misura ritmica. Lo stesso vale per "né delimitazioni di alcuna specie", che accumula sillabe senza un tempismo riconoscibile. Ma, se perdiamo il tempo e il ritmo del fraseggio, resta soltanto un linguaggio denotativo, cioè la spiegazione dei fatti e basta, e nessun incantamento musicale.

In Beckett si sente il metronomo naturale della lingua viva – ma non è l'unico autore che sviluppi il fraseggio su questo senso della misura. Gadda, Delfini, Céline, Pessoa, sono altri esempi in cui funziona il metronomo naturale della lingua viva, qualunque cosa scrivano. E i loro testi implicano un modo di lettura diverso da quello corrente, ossia dalla lettura silenziosa e affrettata di cui parlavo prima. Un aspetto da studiare sarebbe l'uso delle modulazioni, che sono i modi per passare da una fase del fraseggio all'altra, e permettono le variazioni di ritmo, con incisi, clausole esplicative, piccole ridondanze. Le clausole che Beckett aggiunge alle frasi, del tipo "voglio dire", "non credo", "io penso", servono appunto a modulare i passaggi da una fase a un'altra del fraseggio. Perciò devono essere poco ingombranti, e scorrere come strascichi di sillabe borbottate, o come borbottamento sospeso prima della ripresa. In francese questo va da sé nel "Je veux dire", che pronunciato senza enfasi della prima e muta diventa "J'veux dire" (due sillabe). Mentre quando il primo traduttore lo rende con "intendo dire", solleva il tono, lo fa sussiegoso, ingombrante, e la frase vale come spiegazione, invece che come modulazione musicale.

Ma questo "intendo dire" mi porta ad altre considerazioni sul tradurre. "Je veux dire" avrebbe potuto

essere tradotto con un nostro “cioè”, che come effetto aderisce di più all’originale, anche dal punto di vista sillabico. Tra “cioè” e “intendo dire” c’è un salto di livello d’enfasi, o livello di lingua, perché “cioè” è un uso colloquiale, mentre “intendo dire” è un uso che ho detto sussiegoso, o sostenuto. Suona come un modo di sollevarsi al di sopra degli usi quotidiani, senza però una sola parola che ci colpisca più del solito, una sola forma che sia più trascinate di quelle quotidiane. Mi viene in mente quando traducevamo il latino o il greco al liceo, dove l’unica cosa che ci premeva era di mostrare che non facevamo errori di dizionario o di grammatica. Allora i pronomi neutri diventavano “ciò”, i pronomi di terza persona diventavano “esso”, “essa”, “essi”, e si tendeva a usare parole un po’ sostenute, dato che si traducevano i famosi classici. Cicerone o Omero diventavano una poltiglia di parole che nessuno di noi avrebbe mai usato senza sbadigliare. Questo è l’archetipo d’un modo di scrivere che chiamo traduttorese, e il traduttorese è una lingua irrealista, usata anche dai nostri romanzieri in cima alle classifiche letterarie, una lingua standard ridotta a ordine regolarmente scolastico. È come un obbligo di dare ai libri un tono più seriamente libresco, ma attenendosi a un vocabolario molto scontato, senza un minimo gusto della lingua.

Torniamo a Beckett. Se c’è qualcosa di molto caratteristico nella prosa beckettiana è un senso di stanchezza dei trucchi letterari, i trucchi per rendere serio e impettito il linguaggio, i trucchi dell’eloquenza che vuol darcela a bere, e tutto l’insieme di leccature che viene chiamato “lo scriver bene”. Ma questa stanchezza non è metaforica, è nel tono delle frasi, nel loro fluttuare e sospendersi e riprendere, è nella musicalità che va verso il sottotono, il mormorio e il borbottamento, e che possiamo paragonare a certe musiche in chiave minore. Se poi c’è uno sprazzo di toni più colti, lì cade la sprezzatura parodica beckettiana, che ci riporta subito alla stanchezza del parlare, il fraseggio che va avanti come per inerzia, senza gli sforzi del parlare sostenuto. Ed ecco perché è una stonatura rendere la prosa di Beckett più sostenuta, traducendo “je veux dire” con “intendo dire” (invece di metterci semplicemente un “cioè”), o dicendo che le vacche erano “ritte” (invece che semplicemente “in piedi”), oppure traducendo tutti i verbi all’uso quotidiano con verbi scelti da Tagliaferri. Ma bisognerebbe

chiedersi da dove venga questa tendenza verbale, in cui senz’altro c’è un’idea molto astratta dei livelli di una lingua, oltre alla strana idea [di] rendere più serio il vocabolario beckettiano.

Credo che simili tendenze non dipendano da una tradizione letteraria, ma da abitudini libresche o scolastiche per segnalare una differenza tra il parlato e lo scritto, dove naturalmente lo scritto è considerato come più importante del parlato. Infatti si ritrovano anche negli scritti di critici, universitari, intellettuali – con i “ciò”, gli “esso”, “essa”, “essi”, e lo stesso vocabolario delle traduzioni beckettiane. Credo sia un fenomeno specifico della lingua italiana, dove c’è sempre stato un difficile adattamento delle forme quotidiane alla lingua scritta, mentre la scuola italiana ha inculcato l’idea che l’unica lingua corretta sia quella dei libri, per quanto noiosi e scadenti siano. Questo non è successo in altre lingue e in altre tradizioni, dove il passaggio dalla lingua viva alla lingua scritta pone meno problemi, ossia si profila in altri modi. Ma il risultato che qui ci riguarda è una vera incapacità di rendere il senso vivo della lingua di Beckett, ammantandola d’un correttismo libresco che annienta la ritmica e la fluidità. Ad esempio, Tagliaferri si incastra per tener dietro in modo correttamente grammaticale ai partitivi francesi, meno ingombranti che in italiano, con pesantezze del tipo: “ogni preoccupazione ne fu bandita” (Molloy qui sembra un secchione liceale). E la rigidità del suo correttismo libresco arriva a punte di irrealità: “ed è raro ch’io non vi ci sia”, “glieli tengo in conto”, “questi stracci io li so suscitare”, etc. Sono forzature che portano a una diversa percezione del testo, e rimandano ad abitudini di lettura dell’obbligo. E dico che tutto questo è stonato, o fuori luogo, perché la fluidità della prosa di Beckett sta invece nell’assenza di forzature, nel non “voler dire qualcosa”, nel lasciare che le parole suonino e vadano alla deriva. Il che implica anche atteggiamenti più labili, gesti meno rigidi, respirazione distesa, ed un più calmo abbandono al vagare della mente.

Non è più una questione di significati da attribuire al testo, bensì di toni, di stati percettivi con cui intonarsi ed entrare in risonanza. Le sviste e le stonature di una traduzione mi interessano per mostrarvi il divario tra le parole di un testo originale e le parole della sua traduzione, in modo che magari un’altra volta vi vengano dei dubbi in testa anche a voi, leggendo un libro tradotto.

Dunque la mia lezione riguarda le abitudini di lettura, più che altro, e in particolare quel tipo di lettura che sorvola sulle parole e poi cerca il significato complessivo del libro, come se le parole c'entrassero poco. Ma torno subito alle mie osservazioni beckettiane, per farvi sapere cosa vado cercando con questi discorsi sul tono sostenuto in Beckett.

Quando si traduce un libro non entra in gioco solo un problema di parole, ma anche di abitudini che vanno con le parole, abitudini che possiamo dire auditive. Ad esempio, mi trovo davanti a una frase che fa ridere, allora sento come suona, ed è inevitabile che mi chieda: "Chi potrebbe dire una frase così? Che atteggiamento avrebbe uno che pronuncia una frase così?" E se qualcuno dice "recare" invece di "portare", "ingannarsi" invece di "sbagliarsi", "serrare" invece di "stringere", si sente che queste scelte verbali vanno insieme ad atteggiamenti seriosi, gesti rigidi o poco labili, e alla contrazione respiratoria di chi assume un tono d'autorità. Ora, nel brano sopra riportato, leggendo ad alta voce il testo, viene da chiedersi come suona la frase: "C'était un monsieur, cela se voyait". (Tagliaferri: "Era un signore, lo si vedeva"). È un tono d'importanza in chi parla, con l'atteggiamento di chi fa seri commenti sui personaggi d'una cittadina, e distingue i "signori" dal basso popolo. Tono da vita greve e immobile, in provincia, dove tutti classificano gli altri, e quando dicono che uno è "un signore", "un monsieur", "a gentleman" (versione inglese), la cosa sembra scontata, senza dubbi di sorta: "cela se voyait", "that was obvious".

Tutto il brano ha questa intonazione, di qualcuno che classifica le cose con aria di importanza, ma è un tono sostenuto preso in contropiede, per così dire, perché è l'esibizione di un linguaggio che dà tutto per scontato, che dà le percezioni come già riversate nello stampo delle parole. Il contrario di quello che fa sempre Molloy, per il quale le percezioni e lo stampo delle parole non coincidono mai, nei suoi infiniti dubbi e interrogazioni. Certi critici e linguisti russi degli anni Trenta, chiamati "formalisti", avevano individuato un fenomeno nei testi narrativi, che chiamavano "skaz". Lo skaz sarebbe il fatto che quando un narratore si mette a parlare d'un personaggio, spesso il suo modo di esprimersi è attirato nell'orbita di quel personaggio, e ne mima il linguaggio e i toni. Così succede in questo brano, nel senso che Molloy è come attirato nell'orbita del linguaggio di B, su cui fantastica. E mentre vi leg-

gevo "C'était un monsieur", per forza mi è venuto da drizzare un po' le spalle, assumere quel tono rotondo di chi fa commenti saputi, e dare alle parole il timbro d'una solenne rispettosità per i cosiddetti "signori". Credo che in francese questo si senta bene, e così in inglese, e un po' meno nelle traduzioni italiane.

Che siamo piombati in quest'aura da frasi fatte e scontatezza delle parole, mi sembra che diventi più chiaro dal successivo passaggio. Ecco altri dubbi di Molloy:

Or ce monsieur serait-il venu de loin, nu-tête, en espadrille, un cigare à la bouche, suivi d'un poméranien ? N'avait-il pas plutôt l'air issu de remparts, après un bon diner, pour se promener et pour promener son chien, en rêvant et pétant, comme le font tant de citadins, quand il fait beau?

Traduzione Tagliaferri: "Ora questo signore poteva essere venuto da lontano a testa nuda, con un sigaro in bocca, seguito da un pomerano? Non aveva piuttosto l'aria di uno uscito fuori porta, dopo un buon pranzo, a spasso e a portare in giro il cane, come fanno tanti cittadini, quando fa bel tempo?"

Qui abbiamo un preciso ritratto di ciò che si intende con un "monsieur", appartenente alla categoria dei "citadins", parola che ci riporta ai romanzi del XIX secolo, da Balzac a Zola. L'altra cosa che noto è la strana espressione "issu de remparts" (che Tagliaferri traduce con "uscito fuori porta"), espressione strana perché in francese è una invenzione, con qualcosa che viene all'orecchio e specifica il senso. In francese non esiste un uso del genere di "issu", perché questa parola ci rimanda piuttosto a una classificazione morale: "issu d'une bonne famille" ("uno che viene da buona famiglia"). Forse Beckett aveva nell'orecchio "issued", che è usato nella versione inglese e non ha questa estensione morale. Di sicuro il lettore francese rimane colpito da simili invenzioni, ma è qui l'ebbrezza della lingua di cui parlavo all'inizio, cioè l'ebbrezza di essere dentro e fuori da una lingua straniera al tempo stesso. Un po' un gioco da attore comico, che carica le parole di un eccesso espressivo, ma al tempo stesso se ne distanzia con sottintesi umoristici.

Cito infine una punta di preziosismo beckettiano: dopo le vicende di B e il suo cane, Molloy si ferma a disquisire sul paesaggio e la natura in cui si trova ad arrancare. E dice: "Il y a, paraît-il, de tout dans la nature et les lusus y abondent". I due traduttori lo

rendono più o meno allo stesso modo: “C’è di tutto, sembra, nella natura, e gli scherzi vi abbondano”. Il lettore italiano si chiederà cosa siano questi scherzi che saltano fuori. Se a volte Beckett ficca nel testo parole d’uso rarissimo, qui ci mette una parola che i dizionari francesi non registrano, perché è latino: “lusus”, ossia “lusus naturae”, o “scherzo di natura”, che in inglese ha una esatta traduzione in “freak”. Parola importante, perché Molloy è il “freak”, perso nella natura, e tutto questo è vaniloquio d’uno scherzo di natura. Ma Beckett butta al vento questa parola colta, sprecandola senza precisarla, come un barbaglio di insensatezza che spunta nel linguaggio, o come qualcosa che resta del tutto sottinteso nella mente di chi parla.

Ci sono molti altri esempi di questo modo beckettiano di pervertire (si direbbe in inglese) le tonalità sostenute, colte, sapienziali, per portarle verso l’insensatezza, il borbottamento indistinto. Tutta la sua lingua è uno stato di tentennamento tra il dire e il non dire, tra la parodia dell’espressione seria e la sua smontatura, per cui abbiamo una percezione vacillante di tutto quel che viene narrato. Ed è questo gioco clownesco tra il dire e il non dire, con l’umorismo delle chiose e degli sprazzi di parole bizzarre, che diventa greve e poco divertente nelle traduzioni italiane. Allora il vaniloquio beckettiano sembra un discorso cifrato, che i critici cercano di decifrare con i loro commenti, spesso veramente scolastici, spesso puri sfoggi di erudizione. Ma di qui poi risulta l’immagine d’un autore votato ai giochi intellettuali, ossia l’idea d’una ipertrofia dell’intelletto, in cui si specchiano compiaciuti i critici e gli universitari. La conseguenza è che il lettore viene come messo sull’attenti, se vuole mai intonarsi a questo linguaggio. E quando uno è messo sull’attenti da parole un po’ impettite, quello che sfuma è la distensione con cui segue l’incantamento respiratorio delle parole. Non entrerò in questo delicato discorso, ma ricordo una definizione di Beckett sui commenti critici, considerati come una forma di “salivazione”.

L’intellettualismo (filosofico soprattutto) in Beckett va sempre a parare in una sprezzatura (come in un filosofo a lui caro, Berkeley), dunque rientra nel registro delle sue varie parodie. Mentre ciò che domina è il mormorio delle frasi che smorzano le pretese dell’intelletto, riportandosi sempre alla percezione delle parole, delle parole che seguono un loro andamento sonoro, senza più intenzioni di voler dire

qualcosa di preciso: “Non voler dire, non saper dire quel che si vuol dire, non poter dire quel che si crede di poter dire, e dire sempre o quasi, ecco cosa c’è da tenere in mente, nell’ardore della stesura”. I testi di Beckett, con la loro musicalità e la rinuncia a un “voler dire qualcosa”, ci aiutano a capire un aspetto del leggere che l’educazione scolastica o universitaria mette sempre fuori gioco. Ed è che l’idea di voler decifrare le intenzioni “vere” o “profonde” dell’autore blocca la percezione dell’andamento sonoro delle parole. Quello che conta è come ci intoniamo alle parole, come diventiamo una cassa di risonanza, e come le nostre abitudini di lettura possono accordarsi con il linguaggio che stiamo leggendo o traducendo.

Qui concludo con una nota che serve a minimizzare tutto quanto ho detto. Credo che Beckett sia stato maltrattato dai traduttori, e che il lettore italiano si trovi a disagio e spesso non percepisca bene l’umorismo della lingua beckettiana. Ma questo mi sembra un po’ inevitabile ed è il pedaggio di quasi tutte le traduzioni. Poi l’altra sera mi è successo di rimettermi a leggere la traduzione di Tagliaferri, e dopo il brano su A e B, e dopo le avventure di Molloy con la sua bicicletta, quando arriva a casa della signora Louise (o come si chiama), a un certo punto mi sono accorto che leggevo tutto volentieri. Ad esempio le disquisizioni di Molloy sulla luna e sul cosmo, e le meravigliose pagine di trasognamento notturno, con frasi che divagano all’infinito, con il ritmo d’una respirazione più larga, con le modulazioni straordinarie per passare da una fase di fraseggio all’altra (oltre ai soliti “Non so”, “non credo”, “voglio dire”). Allora mi è parso che qui Tagliaferri avesse imbroccato tutto, e non c’era più alcuna stonatura del vocabolario sostenuto, perché il mormorio diventava così avvolgente, così denso e capace di assorbire tutte le variazioni di tono, che trascinava il traduttore verso una specie di “letteralismo dell’immaginazione”. Tutto era puramente letterale, cioè il linguaggio si sgravava dei pesi scolastici, si sgravava di ogni “voler dire”, e le parole erano parole, come la luna era solo la luna, e il libro era solo un libro, ed io leggevo ringraziando il traduttore, e la trama tutta distorta delle parole mi andava bene, mi rendeva contento, e tutti i miei discorsi sul tradurre non li ricordavo neanche più. Di solito non mi piace consigliare delle letture agli altri, altrimenti vi consiglierei Beckett, *Trilogia*, ediz. Einaudi, da pag. 37-38 circa.