

Tradurre a orecchio. Forme di auscultazione céliniana ne *Il Ponte di Londra* tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone

Giacomo Micheletti

Università degli Studi del Piemonte Orientale

Lo scritto si propone di illustrare una delle principali tendenze all'opera nella lingua de *Il Ponte di Londra*, romanzo postumo di L.-F. Céline tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone (Einaudi 1971): la divertita (e divertente) attenzione ai valori fonoespressivi della lettera originaria. Le prime pagine saranno dedicate ad alcuni casi di calco morfosintattico dal francese céliniano, in quanto forme di straniamento tramite cui lasciar risuonare, nella lingua ospite, l'alterità del fraseggio d'autore (qui, in particolare, del *rappel* pronominale). La seconda sezione del contributo intende quindi esemplificare la matrice 'acustica' che presiede a numerose soluzioni traduttive de *Il Ponte di Londra*, laddove il fonocalco dei significanti di partenza (o un riecheggiamento di questi) non di rado è fantasiosamente accolto a scapito della mera pertinenza semantica.

Louis-Ferdinand Céline; Gianni Celati; Lino Gabellone; stilistica, traduzione

Pubblicato postumo nel 1964, *Le Pont de Londres* costituisce il seguito incompiuto di *Guignol's Band* (1944), opera con cui L.-F. Céline (1894-1961), dopo la fosca esperienza dei pamphlet antisemiti, torna al romanzo attraverso la trasfigurazione di un lontano soggiorno oltremarino; quando, ferito e congedato dal fronte a soli ventun anni, nel 1916 approdava a Londra presto smarrendosi nella frequentazione della malavita e delle *music-halls* locali. Un soggiorno che attraverso la voce narrante di Ferdinand, l'alter ego céliniano, assume i tratti di una picaresca, comicissima *bohème*, di tanto in tanto offuscata dai ricordi della guerra che, come allucinazioni, braccano protagonista e autore nella loro fuga negli incanti della memoria¹.

¹ Su *Guignol's Band* e *Le Pont de Londres* (che nella «Pléiade» Gallimard figura come *Guignol's Band II*, in una lezione approntata assemblando materiali appartenenti a diversi stadi redazionali,

Con la traduzione de *Il Ponte di Londra* (Einaudi, ottobre 1971), Celati e Gabellone proseguono l'esperienza a quattro mani avviata con *Colloqui con il professor Y* (Einaudi, gennaio 1971), un delirante manifesto di poetica in forma di intervista su cui i due amici conducono una sorta di traduzione attoriale, un'interpretazione (nell'accezione teatrale del termine) della carica performativa della scrittura celineiana². Ma, oltre che un promettente biglietto da visita nei confronti dell'editore torinese – immediata è la commissione del *Ponte di Londra*, sollecitata dal francesista Guido Neri a Davico Bonino –, i *Colloqui* rappresentano per Gabellone e per Celati (che nel frattempo, a marzo, esordisce in proprio con *Comiche*) un prezioso banco di prova su cui sperimentare la resa italiana dell'idioletto di Céline, contraddistinto da un impasto lessicale di voci dell'*argot* e del parigino popolare e innervato dei più tipici costrutti dell'oralità francese, il tutto costantemente stravolto dalla vena deformante dell'autore.

In effetti, come Ernesto Ferrero ritraduttore del *Voyage au bout de la nuit* ha in più occasioni ricordato, è al livello della morfosintassi orale e del suo impiego eversivo che la *petite musique* celineiana pone i principali problemi di trasbordo³; i quali riguarderanno, al pari delle marche prive di equivalenti effettivi come il pronome *ça*, quei fenomeni che, pur condivisi da francese e italiano, obbediscono a un isomorfismo soltanto apparente: la maggior plasticità dell'italiano, storicamente meno vincolato all'ordine frasale standard, fa sì che contrassegni propri dell'oralità come le forme di tematizzazione (inversioni, dislocazioni ecc.) assumano infatti in traduzione una decisa attenuazione stilistica, minore (se non nullo) essendo l'urto rispetto alle rispettive norme scritte⁴: situazione che

inedita in Italia) cfr. in generale H. GODARD, *Notice*, in L.-F. CÉLINE, *Romans: Casse-pipe. Guignol's Band I. Guignol's Band II. Édition présentée, établie et annotée par Henri Godard*, III, Gallimard, Paris 1988 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 934-1008. I rilievi traduttologici proposti in questa sede si fondano sulle prime edizioni di L.-F. CÉLINE, *Le Pont de Londres*, Gallimard, Paris 1964 e di L.-F. CÉLINE, *Il Ponte di Londra*, traduzione di G. Celati e L. Gabellone, Einaudi, Torino 1971, alle quali i numerali anteposti ai brani citati rimanderanno invariabilmente. La traduzione italiana di *Guignol's Band I*, firmata dal solo Celati, uscirà soltanto nel 1982, sempre per Einaudi.

² Per cui si rimanda a G. MICHELETTI, «Tela, scavalla, glöppete, a palla!...». *Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*, in *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, a cura di M. Ronchi Stefanati, Aracne, Roma 2019, pp. 179-195.

³ Cfr. in ultimo E. FERRERO, *Confesso: ho tradotto Céline e lo rifarei*, «tradurre. pratiche teorie strumenti», 0, primavera 2011, <<https://rivistatradurre.it/2011/05/confesso-ho-tradotto-celine-e-lo-rifarei/>> (9 ottobre 2018): «Il problema era sintattico, di tono generale, legato all'invenzione di una lingua popolare e simil-quotidiana che in realtà nessuno parla». Per considerazioni analoghe su *Morte a credito* di Caproni, dove il problema sintattico, non meno consistente di quelli posti dal lessico, «è aggirato e quindi celato», cfr. P. BENZONI, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à Credit*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2000, p. 53.

⁴ Lo notava già M. DAVID, *Sulla prima traduzione italiana del "Voyage au bout de la nuit"*, «Opera aperta», VIII-IX, 1967, pp. 67-79. Nel complesso, le forme di tematizzazione costituiscono un tratto peculiare della tradizione nostrana di parlato-scritto, dalla novellistica antica alla commedia cinquecentesca fino alla narrativa moderna, «assumendo però progressivamente, in seguito alla loro accettazione nello standard, una semplice funzione enfatica di *mise en relief* a scapito di

problematizza notevolmente il concetto di “fedeltà alla lettera”, e che indurrà lo stesso Gabellone a parlare di «reinvenzione»⁵.

La storia delle traduzioni italiane da Céline, avviata dal precoce *Viaggio al termine della notte* di Alex Alexis (Corbaccio 1933)⁶ e proseguita a trent'anni di distanza con *Morte a credito* di Caproni (Garzanti 1964)⁷, permette di abbozzare un confronto tra i diversi “italiani céliniani” succedutisi nel tempo, di cui quello del *Ponte di Londra* non sarebbe che l'ultima manifestazione; o meglio: di cogliere indirettamente, a partire dalle diverse rese dell'espressionismo céliniano, connaturato al mobile rapporto tra la Legge scritta e ciò che essa proscrive, i mutamenti cui la nostra lingua letteraria è andata soggetta nell'arco di un quarantennio decisivo, mutamenti nei quali le virtualità della lingua e il gusto del singolo traduttore si intrecciano a questioni di canone e ideologia: così, lo scandalo rappresentato da Céline ai tempi dell'Italia rondista⁸, in anni in cui minime erano le escursioni verso i registri più umili dell'italiano e disdicevole il ricorso ai dialetti, non poteva non imbarazzare il pur coraggioso Alexis alle prese con il *Voyage*: «all'epoca Gadda non aveva ancora scritto né *L'Adalgisa* né il *Pasticciaccio*, e Pasolini aveva dieci anni»⁹. Allo stesso modo, se la pudicizia di un poeta come Caproni, di fronte alla violenza pirotecnica di *Mort à credit*, giustifica il brioso eufemismo delle sue scelte traduttive (ben al di qua delle licenze di Pavese, Fenoglio o Pasolini), non andranno taciute le ragioni di convenienza all'origine dei numerosi tagli che interesseranno i luoghi più osceni dell'edizione Garzanti. A ciò si aggiunga che, avviata nel 1961, al momento della

quella caratterizzante l'oralità» (E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, p. 321).

⁵ L. GABELLONE, *Inventare la lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, in *Tradurre Céline*, Atti del Convegno (Università di Cassino, 10-11 marzo 1997), a cura di G. Rubino, Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate, Cassino 2001, pp. 69-77: 75. Il riferimento, in realtà, è in questo caso alla «dissimetria» tra la pariginità del francese di Céline e la dimensione intrinsecamente regionale dei molti italiani popolari a disposizione del traduttore: ma non c'è dubbio che il concetto di «reinvenzione» ben si attagli alla questione qui sopra introdotta. Cfr. a proposito la recente dichiarazione di Gianni Celati: «La traduzione io la sento come un modo di riscrivere i libri, e per questo mi piace molto tradurre. Tra il tradurre e il riraccontare c'è qualcosa di simile, ed è l'emozione di metterti in un flusso di immagini che ti guidano momento per momento. *La fedeltà in questi casi sta nel fatto di mantenere l'energia, i colori, le tonalità di un certo flusso*» (G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 112-113, corsivo mio).

⁶ *Nom de plume* di Luigi Alessio, per cui cfr. M. DAVID, *Sulla prima traduzione*, cit.; E. FERRERO, *Confesso*, cit. Allo stesso Alessio e per il medesimo editore si deve anche la traduzione decurtata di *Bagatelle per un massacro* (1938), per cui cfr. P. CARILE, *Louis-Ferdinand Céline. Un allucinato di genio*, Pàtron, Bologna 1969, pp. 215-218; V. FERRETTI, *Les pamphlets en Italie: traductions, polémiques et bilan critique (1938-2013)*, in *Les pamphlets de Céline: lectures et enjeux*, a cura di J. Bénard, D. Décarie, R. Tettamanzi, Éditions Huit, Québec 2016, pp. 235-252.

⁷ Su cui cfr. sempre P. BENZONI, *Da Céline a Caproni*, cit.

⁸ Sulla ricezione italiana dell'esordio céliniano cfr. P. CARILE, *Louis-Ferdinand Céline*, cit., pp. 109-127.

⁹ E. FERRERO, *Confesso*, cit.

sua apparizione la traduzione caproniana si troverà fatalmente a scontare le trasgressioni nel frattempo introdotte dalle ricerche di neoavanguardia, da quel Gruppo 63 che nell'espressionista Gadda riconoscerà un ambiguo «patrono»¹⁰. Ed è questo, a grandi linee, il contesto letterario in cui Celati e Gabellone si trovano a condurre la loro impresa traduttiva, ad adattare l'urto céliniano a un orizzonte radicalmente distante tanto da quello d'origine quanto (meno ovvio, forse) da quello dei loro predecessori.

Anche da qui, dal sommovimento condotto da autori come Sanguineti o Malerba nei confronti dello standard letterario e dei suoi argini¹¹, il generoso ricorso da parte della coppia alle più svelte risorse dell'italiano popolare¹², come il *che* polivalente, in un'esecuzione che si sforza di mimare la calcolata capricciosità della partitura céliniana, di riprodurre gli effetti di anarchia periodale:

256 Il saignait tellement du tarin, de ses yeux en compote que ça lui dégoulinait partout, il en avait plein la bouche, il déconnait dans les caillots, il aspergeait les voisins...

> 237 Talmente che sanguinava dal canipo, dagli occhi spapolati, il sangue che scolava dappertutto, ci aveva la bocca piena, scazzava tra grumi vari, che naffiava i vicini...

dove il popolaresco *talmente che* inceppa all'istante la normale tempistica della consecutiva (*tellement... que*), 'ritardando' l'ingresso del connettore in *que ça lui dégoulinait* > *il sangue che scolava* e instaurando un ulteriore parallelismo nella ripresa sincopata di *che naffiava i vicini*¹³.

Quanto alle forme di tematizzazione convocate a reinventare l'andamento 'jazzistico' del fraseggio céliniano, andrà notato come i traduttori pieghino volubilmente il dettato originale alle istanze di un artificioso parlar basso no-

¹⁰ Con le parole di G. CONTINI, *Introduzione alla Cognizione del dolore* [1963], in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 601-619: 616. Cfr. a proposito C. SEGRE, *Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970)* [1985], in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-44: 43: «Occorre meditare sul fatto che Gadda, prediletto da linguisti e critici stilistici, sia poi stato scelto a maestro tanto dai romanzieri populistici, quanto dai teorici di una contestazione intellettualistica. Nei suoi procedimenti, è chiaro, sono state viste prima possibilità costruttive in direzione sociologica, poi implicazioni distruttive».

¹¹ Sull'autore di *Capriccio italiano* (1963) cfr. G. CELATI, *Materiali di lettura da verificare*, «Uomini e Idee», II, 1966, pp. 39-43.

¹² Categoria sociolinguistica che trova una prima formulazione proprio in questi anni negli studi di Tullio De Mauro e Manlio Cortelazzo, per cui cfr. G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo. Nuova edizione*, Carocci, Roma 2012², pp. 127-162.

¹³ E il connettore *che*, vero e proprio stilema traduttivo, non di rado è promosso a equivalente del *ça* e del suo coesivo eclettismo (43 *Je trouvais ça un abject culot... Ça me révoltait moi forcément qu'avais des titres et des sérieux... > 45 Un facciatosta abbietto a mio parere... Che naturalmente mi rivoltava me che ci avevo dei titoli sul serio...*), virandone il valore anaforico verso le più sprezzanti stonature del substandard italiano.

strano, le cui variazioni congenite rispetto al testo primo restituiscono i modi di una fabulazione agitata da continui soprassalti emotivi. Eloquentemente la raffica pronominale di seguito, scandita dalle allitterazioni dentali:

177 Et toi, il va pas t'adopter, dis ma bouille? bignolle? Il va pas te donner le martinet?

> 162/163 E te, dimmi un po', bel pinco, te non ti adotta? eh brutta serva? a te non ti dà col frustino?

Ma, tra i fenomeni di messa in rilievo, a spiccare è poi il grande tabù del buon uso scolastico: l'anacoluto, che in quanto «forma più slegata e “pragmatica” di dislocazione [...], senza alcun elemento di coesione sintattica»¹⁴, rappresenta forse l'autentico cardine simbolico della scrittura celiniana, nonché *chez nous*, fin dalla stagione neorealista, un ingrediente d'elezione nell'«ostentata simulazione dell'incongruenza logica propria degli enunciati parlati»¹⁵. Interessanti sono soprattutto i casi in cui Celati e Gabellone, lavorando di forbice sui complementi di termine, procedono ad autonomi scarti che riflettono i modi più trascurati dell'oralità; come di seguito, con l'originaria dislocazione a destra de *la gueule* rastremata in un forte anacoluto, basato sul *voir* transitivo > *dare un occhio* e conseguente *la* accusativo > *gli* dativo:

210 Tiens t'iras la voir dans huit jours la gueule de ton gniass!

> 194 Che poi gli vai a dare un occhio tra otto giorni la ghigna che ci ha il tuo tomo!

O ancora, in chiusura di romanzo, attraverso la scorciatoia della preposizione:

406 Ils sont plus du tout fatigués... > 373 Loro gli è passata la stanchezza...

Commentando *Le Paradis perdu* 'di' Chateaubriand, Antoine Berman notava come, nel corpo a corpo instaurato con l'inglese di Milton, lo scrittore francese ricorresse a frequenti latinismi (anche apocrifi) al fine di accentuare la tendenza alla latinizzazione dell'originale: il latino, per Chateaubriand, assumerebbe così i tratti di una «terza lingua» mediatrice, la «lingua traduce regina» che scorre sottopelle irrorando la traduzione delle proprie linfe, e che, nel rivelarne i punti di maggior permeabilità, apre la lingua madre «a un avvenire di possibilità insospettate»¹⁶.

¹⁴ G. BERRUTO, *Sociolinguistica*, cit., p. 142.

¹⁵ E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 227.

¹⁶ A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 2003 [*La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris 1999], pp. 81-95, 115.

Come l'uso pronominale di 177-162/163 già lascia sospettare (*te non ti adotta?*), la "lingua regina" che orienta lo sperimentalismo traduttivo di Celati e del socio, più che una lingua in senso proprio, è una varietà; neppure un dialetto strettamente localizzato, dunque, bensì una selezione di tratti dell'oralità settentrionale che, oltre a riflettere la progressiva tendenza al conguaglio delle parlate regionali italiane, si rivela strumento efficace a riprodurre in termini nostrani la logica antagonistica del discorso di Céline, basata sul conflitto tra ciò che la grammatica prescrive e ciò che, affiorando da sottocodici, parlanze e registri "altri", costantemente sfida tale autorità in virtù della sua emersione al livello scritto.

E in che modo la varietà settentrionale dell'italiano dovrebbe mediare la traduzione del francese cèliniano? Probabilmente in quei tratti che, deviando dalla norma, più si avvicinano – con un'aderenza iperletterale, straniante – alla morfologia d'Oltralpe; segnatamente, nel calco del *rappel* pronominale¹⁷:

135 Il me coupe la chique moi! > 126 Me mi fa cadere le braccia!

D'acchito, si potrebbe pensare a una sorta di dativo apreposizionale, un complemento di termine 'spuntato' – **(a) me mi fa cadere le braccia* – di cui arduo sarebbe rinvenire precedenti letterari¹⁸. D'altro canto, si è accennato a come proprio simili interventi permettano, nella reinvenzione traduttiva, di inasprire la carica anacolutica della sintassi cèliniana ottenendo un tema sospeso per omissione del segnacaso. Stando così le cose, scòrto l'anacoluto, si noterà come tale *me* sospeso, ricalcato sul *moi* di richiamo, coincida con l'uso generale dei dialetti settentrionali, che prevede l'impiego di *mi/me, ti/te* come forma soggetto. In altri termini, non soltanto Celati e Gabellone poggiano il calco del richiamo francese su una risorsa squisitamente basso-regionale:

99 Moi je frappe sur le rebord du page, sur la barre en cuivre...

> 95 Me mi tocca battere sul bordo del poltro, sulla sbarra d'ottone...

ma soprattutto, grazie a opportuni aggiustamenti verbali (ad esempio l'impersonale *toccare* di 99-95, 104-99 a reggere il complemento indiretto), si ingegnano di mantenere tale regionalismo nei dintorni di una più familiare ridondanza italiana, giocando con gli effetti collaterali dell'ellissi; si potrebbe forse

¹⁷ Vero e proprio cardine dell'invettiva cèliniana, su cui cfr. L. SPITZER, *Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline* [1935], in *Cahier de l'Herne. Céline*, a cura di D. Le Roux, M. Beaujour, M. Thélia, Éditions de l'Herne, Paris 1963-1965-1972, pp. 257-273.

¹⁸ Con l'eccezione di un *me mi trattava bene* in B. FENOGLIO, *La malora*, Einaudi, Torino 1954 (citato in E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 227) e di un *me mi piace* in N. REVELLI, *L'ultimo fronte. Lettere di soldati caduti o dispersi nella seconda guerra mondiale*, Einaudi, Torino 1971 (citato in M. CORTELAZZO, *Lineamenti di italiano popolare. Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, III, Pacini, Pisa 1972, p. 82), entrambi trattati come semplici ridondanze pronominali.

parlare per questo anfibio *entre-deux-langues*, dove il francese cèliniano solleci-
ta l'affioramento dell'*humus* dialettale¹⁹, di “anacoluto ridondante”:

104 Je devais faire moi le Tchhoûû! Tchhoûû!...

> 99 Me mi toccava fare Ciú! Ciú!...

178 Ça me fait mal!... > 163 Me mi fa male!...

244 T'en fous alors toi dis beau con! > 226 Te ne fotte te eh bello stronzo?

300 Ah! moi ça m'anime les grands fleuves!

> 277 Ah! me invece i grandi fiumi mi danno vita!

378 Si c'était pour rigoler... ça me faisait pas rire, si c'était une grosse astuce je
les trouvais balourds tout cons!

> 348 Se era per ridere... me non mi faceva ridere, se era una gran trovata, me
mi sembravano balordi e tutti stronzi!

[con *me mi sembravano balordi* introdotto per attrazione, benché nel caso di *me non mi faceva ridere* l'impressione di sgrammaticatura sia data dall'assenza della preposizione enfaticamente preposta all'accusativo, tipica dell'uso parlato]

Ci troviamo così di fronte a un raffinato strumento di abbassamento dell'ita-
liano traduttivo che, simulando nel regime della pagina scritta i fantasmi dell'o-
ralità, ne illumina le latenze grammaticalmente sovversive, ricreando quella
torsione impressa da Céline al linguaggio parlato onde dare l'impressione (altra
cosa da una registrazione piattamente stenografica) di una voce che parli all'o-
recchio del lettore²⁰.

¹⁹ Sarà Calvino, in un abbozzo di *Nota a Comiche* coevo alla traduzione del *Ponte*, a riconoscere per primo l'«humus geografico e sociologico» in cui la scrittura dell'amico affonda le proprie radici: «una piccola Italia padana che d'ora in avanti riconosceremo come “il mondo di Celati”»: cfr. I. CALVINO, G. CELATI, *Corrispondenza [Comiche]*, «Riga 28» («Extra»), 2008, <<http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>> (9 ottobre 2018).

²⁰ L'immagine conosce una prima formulazione nella corrispondenza risalente all'esilio danese, in particolare nella lettera a Milton Hindus del 15 maggio 1947, in cui Céline afferma che il suo «truc consiste à imprimer au langage parlé une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, à la lecture, IL SEMBLE *au lecteur qu'on* lui parle à l'oreille» («Il trucco consiste nell'imprimere al linguaggio parlato una certa deformazione in maniera tale che una volta scritto, alla lettura, al lettore SEMBRI che gli si parli nell'orecchio», in L.-F. CÉLINE, *Lettere al professore. Corrispondenza con Milton Hindus 1947-1949*, a cura di J. P. Louis, traduzione di E. Nasuelli, Archinto, Milano 2015, p. 40); per poi tornare, corretta, negli *Entretiens avec le professeur Y*: «Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête!... dans sa propre tête!...» («Ma il lettore che mi legge! lui gli sembra, ci giurerebbe, che qualcuno gli legge nella testa!... nella testa sua di lui!...», in L.-F. CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, traduzione di G. Celati e L. Gabellone, Einaudi, Torino 1971, p. 80). Si tratta, commenta P. IFRI, *La correspondance de Céline comme art*

Il caso seguente, poi, con il fonocalco *mais* > *me* sogg. in luogo dello standard *io*²¹

355 – Allez! Qu'est-ce que tu veux? je questionne... / – Mais rien, mon petit, rien du tout!...

> 327 – Su! Cos'è che vuoi? domando... / – Me niente, ragazzo mio, proprio niente!...

permette di passare alla seconda parte del presente scritto, cedendo la parola a Gianni Celati e al paragrafo finale della sua *Nota introduttiva* al *Ponte di Londra*, incentrato sullo scontro tra scrittura e oralità, tra lingua e parlate del sottosuolo che sostiene il programma stilistico di Céline:

Perché qui davvero Céline lavora su vaste porzioni di materiale linguistico raramente uscito dai confini dell'oralità, su insorgenze presto decadute, su forme precariamente colte dall'uso parlato e trascritte con un inevitabile margine di approssimazione, con un inevitabile senso effimero. In altre parole questa ricerca celiniana si svolge, come nessun'altra forse, sul terreno di una continua inaugurazione dialettale e resta lì confinata, in questo perpetuo sottosuolo di tutti i gerghi, di tutte le parlate che la civiltà respinge, linguaggio non perfettamente codificabile finché non diventa lingua, ma inadatto a diventar lingua per la necessità di vivere come linguaggio privato, come linguaggio di ceti e luoghi specifici, pena la sua trasformazione in pittoresco relitto. La lingua di *Guignol's Band* segue perciò il destino di qualsiasi linguaggio furbesco, decade appena si inaugura come entità o come lingua, assolve ad esigenze circostanziali di adattamento all'ambiente di certe classi, ma non può diventare strumento di tutte le classi, finché le classi ci sono e il loro antagonismo determina la loro necessaria separazione. Questa fuga di lessico e di usi bassi che è *Guignol's Band I e II* rimane perciò lo spettro d'una registrazione di toni che forse nessuno può più verificare alla sorgente. Come diceva Céline, l'argot è una «lingua dell'odio» che non si fa con i dizionari, e quando diventa strumento di tutte le classi «non esiste più»²².

A partire da questa nota di poetica militante (nutrita della lettura, tra gli altri, di Enzo Melandri e Michail Bachtin), per cui il romanzo celiniano si presenta

poétique, in *Actes du onzième colloque international Louis-Ferdinand Céline*. (Amsterdam, 5-7 juillet 1996), Société d'études céliennes, Paris 1998, pp. 117-122: 120, del «seul exemple évident où l'auteur, dans cette somme théorique que constituent les *Entretiens*, revient pour la corriger sur une idée qu'il a exposé préalablement dans sa correspondance» (“del solo esempio evidente in cui l'autore, in quella summa teorica rappresentata dai *Colloqui*, ritorni per correggerla su un'idea precedentemente esposta nella sua corrispondenza”). E spiegherà Celati a Calvino, nella lettera di cui questi si servirà per stendere la sua postfazione a *Comiche*: «Allora e solo allora [quando si va in vacca o si impazzisce] lingua parlata vuol dire lingua che si sente nell'orecchio come la voce di un fantasma dell'aldilà» (I. CALVINO, G. CELATI, *Corrispondenza*, cit.).

²¹ Cfr. gli esempi di M. CORTELAZZO, *Lineamenti*, cit., p. 89.

²² G. CELATI, *Nota introduttiva*, in L.-F. CÉLINE, *Il Ponte di Londra*, cit., pp. 5-7: 7.

come un collettore archeologico del rimosso linguistico e delle sue emergenze²³, è possibile circoscrivere il miscuglio carnevalesco di voci gergali e regionali, di neoformazioni e relitti ribobolai che caratterizza la sperimentazione di Celati e Gabellone, orientata a una “gergalizzazione” dell’italiano traduttivo che, in smaccata libertà rispetto ai registri argotico-popolari dell’originale (ma nel pieno rispetto della sua carica eslege), ne riduce la composizione effettivamente plurilingue a un tendenzioso scontro bilingue tra lingua ospite e parlanze centrifughe. Basterà qui riportare, a esempio indicativo della “stralingua” del *Ponte*, uno dei tanti lamenti di Ferdinand (< 117/118), in cui convivono disinvoltamente toscanismi obsoleti come *smannata*, «frotta, orda» (< fam. *quarteron*, «gruppo sparuto») e *scaravoltare* (*tourneboulter*, «scombussolare»); il cultismo *malignare* (< *dire du mal*); l’antico germanismo *graffa* (< pop., fam. *patte*), già in Boiardo; i settentrionalismi *squaquerare*²⁴ (< arg. *baver*, «blaterare») e *scavezzo* (< *tétard*, «girino», quindi pop. «bambino»); e, in conclusione, una struttura ipotetica introdotta dal ribobolaio *mangiare il mummone* (< *demander le secret*; “acqua in bocca”, se c’entra il toscano *mommo*, «bevanda») e conclusa nell’apodosi dal gergale *tartire*, «defecare» (ma qui fig. per l’originario *dégueuler*, «vomitare»):

110 Non era sola nel suo tratto da Portland Place a Tottenham, una smannata di troie dentro ogni porta a taroccare notte e giorno... Pensavano altro che a malignare... Ah! coglione che ero stato a venirmi a cacciar nelle loro graffe... Che mi scaravoltava tutto... Chissà adesso come andava a squaquerare sta qui! ai quattro venti! destra e sinistra!... che mi aveva riconosciuto! Dov’è che m’ero ficcato!... Ah! sacramento d’uno scavezzo! In che merdaio vado a mettermi!... Ah! l’imbranato!... Ci avrei dato di testa in un albero dal tanto ch’ero furibondo di vergogna!... contro me stesso, stronzaccio che sono!... Adesso se gli chiedo di mangiare il mummone, che non parlasse di me con nessuno... sicuro che andava a tartire dieci volte peggio!...

Un ‘triviale’ pastiche che stilisticamente sembra voler simulare l’ibridismo spontaneo dei gerghi stessi, e che pure, a questa altezza, può giovare del successo del plurilinguismo gaddiano e della linea espressionista messa a fuoco da Contini nella sua storica introduzione alla *Cognizione del dolore*²⁵.

²³ Ma il concetto di *archeologia* in quanto «scienza dei margini» richiederebbe tutt’altra attenzione: cfr. soprattutto G. CELATI, *Il bazar archeologico* [1986] in Id., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura, Terza edizione riveduta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 195-227: 222; M. BARENGHI, M. BELPOLITI (a cura di), «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998 («Riga» 14); G. AGAMBEN, *Archeologia di un’archeologia*, in E. MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia* [1968], Quodlibet, Macerata 2004, pp. IX-XXXV; D. REIMANN, *La poetica di Gianni Celati tra archeologia e differenza*, traduzione di N. Barilli, «Poetiche», II, 2007, pp. 223-267.

²⁴ Ma *squaquerare* (tanto più nella forma scempia) rimanderà tanto all’oralità padano-veneta quanto al toscano di Boccaccio, Sacchetti, Aretino... Qui come in altri casi, i traduttori giocano con l’ambigua coincidenza tra marche comico-letterarie e *rusticitas*.

²⁵ «Insomma, quale che ne sia l’origine, e si dica pure l’etimologia, gli ingredienti linguistici

La questione mal si presta a essere trattata in questa sede, che del calderone espressivo del *Ponte di Londra* non può che proporre un minimo assaggio; a maggior ragione (d'accordo con quanto annunciato a titolo) ci si limiterà, qui, alla presentazione di un fascio di forme traduttive strettamente riconducibili alla dimensione dell'interferenza acustica, in cui la resa del significato si trova a fare i conti con l'auscultazione della parola cèliniana e con le libertà paretimologiche che ne conseguono²⁶.

Si comincia con la semplice allitterazione di tessere fonoespressive (ma un'allitterazione *in absentia*):

22 Et vous vieux bluffeur! > 25 E a lei? vecchio puffarolo!

[con voce scherzosa d'uso bolognese, dal francesismo *puffo*, «raggiro»]

32 Ah! ça me rempoigne la grande peur!...

> 34 Ah! mi ribranca una fifa carogna!...

[dove il più intenso *fifa carogna* (< *grande peur*) “rima” con il verbo originale]

65 il me biglait de travers, buté, méchant, marmotteur...

> 64 mi slumava in cagnesco, testadura, cattivo, marmognone...

[l'onomatopeico *marmotteur*, «borbottone, biascicone» risuona nel semiprestito *marmognone*, probabilmente su influsso di voci affini a *mugugno* (se non del sinonimo *marmonner*)]

differenziali cospirano tutti a un identico fine di espressività, dove l'etimologia, subito remota, è irrilevante rispetto all'unicità della funzione che l'assorbe» (G. CONTINI, *Introduzione*, cit., p. 609). Allo stesso 1970 in cui Celati e Gabellone lavorano al *Ponte*, d'altra parte, data la nuova edizione del romanzo di Gadda. E non meno significativo il riferimento di L. GABELLONE, *Inventare la lingua*, cit., p. 76 a «gli accenti, le intonazioni delle giullarate di Dario Fo in *Mistero buffo*, quella specie di *koinè* padano-ruzantina così intensa e godibile, inventata e insieme comprensibile in tutta l'Italia del Nord, ma anche, per la sua forza mimica e intonativa, nell'Italia intera. Quella fu la base “tonale”, per noi, dello “sproloquio” cèliniano», dove in questione sarà l'immediato precedente di una comicità istrionica, a forte coloritura settentrionale e dalle implicazioni antagonistiche.

²⁶ Postura traduttiva, questa, che eserciterà una decisa influenza sulle prove di Giuseppe Guglielmi, da Nord (Einaudi 1975) in poi, per cui cfr. la confessione di *Giuseppe Guglielmi, un atomo alla deriva*, a cura di M. Raffaelli, «Verso», VI, 1991, pp. 21-27: «Poi Celati tradusse *Il ponte di Londra* e credo abbia fatto un'operazione importantissima perché genialmente ha intuito il mondo dei significanti cèliniani, ha capito come dare un'idea della parola di Céline. Dietro sua indicazione ho fatto Nord, perché eravamo e siamo ancora amici. Per anni e anni, io ho guardato Céline, ho spiato Céline, senza decifrarlo. Del resto Celati doveva scrivere i libri suoi, e di Céline dava delle traduzioni brillanti ma non perfettamente fedeli. Però ha capito per primo. E per me ha comunque il merito non solo di avere fatto delle felici traduzioni ma anche di avermi aperto la strada, e consentito di tradurre Céline».

137 plus arcagneux, râleur con que tout le bataclan enragé...

> 128 il più canchero, il più cane arrabbiato di tutta la consorteria dei giustini!...

[se *arcagneux* è verosimile deformazione espressiva di *hargneux*, «ringhioso», si noterà come le suggestioni foniche dell'originale (*arCAGNeux*) si esprimano in una sorta di dittologia *CANchero/CANe arrabbiato*, a scapito di *râleur con*, *«coglione brontolone» (tendendo esageratamente l'orecchio, si potrà avvertire un'eco di *con* in *CONsorteria dei giustini*, liberissima resa di *bataclan enragé*)]

201 Merde! Il cane!... > 185 Orcocane! Calamento di braghe!...

[con *caner*, da *cane* (< *canard*, «anatra», nella locuzione già rabelaisiana *faire la cane*, *«fare il coniglio») tradotto in un icastico *calamento di braghe*, laddove il suo corpo fonico risuona, a forza, nell'*orcocane*]

139 toutes ses chocottes qui s'entrecognent...

> 130 tutti i suoi denti che cioccano...

[dove il *cioccare* traduttivo richiama fonicamente l'arg. *chocottes* (anch'esso, forse, di origine onomatopeica)]

per approdare, e proprio con l'ultimo caso, al fonocalco vero e proprio²⁷:

288 y avait foutu la chocotte > 267 gli avevan fatto venire la sciolta

[l'espressione figurata originale (da *avoir les chocottes*) significa certo «avere paura» (e dunque, volgarmente, la *sciolta*), ma in quanto sinonimo di *claquer des dents*, «battere i denti»]

E ancora, con una scelta di equivoci riecheggiamenti della grana originale (ispirati, si direbbe, a certi fraintendimenti tipici del teatro di rivista, e che trovano nel cinema di Totò il riferimento più prossimo):

41 J'abandonne pour ce louf! > 43 Lascio perdere per colpa di sto lofiasso!

[se la voce francese è deformazione *largonji* da *fou*, il gergale *lofio* (come *loffa/loffia*) è invece di nota origine onomatopeica]

47 Une pépé pareille! > 48 Orpo che peppa!

[con l'allitterante *peppa* ricalcato su *pépé* (per raddoppiamento ipocoristico da *poupée*, «pupa», ma giocato sull'omonimia con il personaggio di *Pépé*)]

²⁷ A sé sta la traslitterazione di sapore jocyiano di 65 *Ah! c'est pas fixe!* > 64 *Ah! è un pasticcio!*

75 Je vais y retourner tout le balthazar...

> 73 Adesso metto sottosopra tutto il bazar...

[resa “a orecchio” di *balthazar*, antonomasia biblica soggetta a numerose accezioni familiari, tutte riconducibili al tumulto]

212 Une chtourbe qu’il en respire plus!...

> 196 Una sturbata che non respira più!...

[l’antico-regionale *sturbare* («sconvolgere», da cui l’inedito *sturbata*) deriverebbe dal lat. *extürbäre*, laddove *chtourbe* è prestito dall’alsaziano *sterben*, «morire», e qui sinonimo argotico di «ennui»]

218 Je me crève pour un mufle! > 202 Io mi ammazzo di fatica per un muflone!

[ma *muflone* sarà prestito dal fr. *mouflon*, indipendente dal germanismo *mufle/moufle*, da *muffel*, «muso»]

251 Sosthène lève la patte > 232 Sosthène alza una piota

[con “dantismo” d’uso settentrionale (dal lat. *plautam*) semanticamente calzante, laddove *patte* è forma onomatopeica; cfr. anche 260 *qu’ils magnent un peu le pot* > 241 *che muovessero un po’ le piote*, dove *pot* è voce d’origine preceltica per il posteriore]

323 De l’accès il chante, il bée... il bée...

> 298 Nel farnetico canta, a bocca larga... baa bee...

[dal raddoppiamento enfatico di *béer*, «stare a bocca aperta», alla prima soluzione didascalica (*a bocca larga*) segue una belante onomatopea!]

326/327 Yop! Yop! *Certainly!* Hurrah pour moi-même! n’importe quoi pour la filoché...

> 302 *Yop! Yop! Certainly!* Urrà per me! per i filussi si fa tutto...

[con *filussi*, arabismo gergale per «denaro», a occultare un *filoché* che, anche in relazione al contesto culinario, rimanderà a *filasse*, «stoppa», da cui «viande filandreuse, sans goût»]

353 Vide ton gode! > 326 Vuota quel gotto!

[dal germanismo *godet*, «petit récipient à boire sans pied ni anse» nonché contenuto del recipiente stesso, al noto venetismo da *güttum*]

Si può concludere questa rapida rassegna di auscultazioni traduttive con un campione di *petite musique* italiana, soffermandosi sulle movenze che il periodo d'arrivo rivela al momento di rieseguire i trilli dell'originale. Un siparietto aperto da un danzante endecasillabo dattilico (*tUtta la cAlca riattAcca lo squAsso*), cui segue la contrazione dei versi centrali e, introdotta dalla percussione della sillaba *ba* (e cinta dall'assonanza *sballOttA-tOccA*), la coppia finale di novenari giambici (per gli *octosyllabes* céliniani) con cui Ferdinand, impudentemente, si tuffa nei miraggi della Londra infera:

160 Toute la cohue se remet en branle... tout le bastringue secoue... vibre... ballotte... c'est la grande fureur bacchanale... la sarabande frotti-frotta...

> 148 Tutta la calca riattacca lo squasso... tutto il balatrone scuote... vibra... sballotta... è il gran furor di bacchanale... la sarabanda tocca-tocca...

Strumenti

- S. BATTAGLIA (fondato da), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino 1961-2002.
- R. BOCH, *il Boch. Dizionario francese-italiano, italiano-francese*, con la collaborazione di C. Salvioni, Zanichelli, Bologna 1995³.
- J.-P. COLIN, J.-P. MÉVEL, C. LECLÈRE, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Larousse, Paris 2001.
- P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*, Barbera, Firenze 1863.
- E. FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano 1991.
- L. FERRI, *Vocabolario Ferrarese-Italiano*, Premiata Tipografia Sociale, Ferrara 1889.
- A. MENARINI, *I gerghi bolognesi*, Società Tipografica Modenese, Modena 1942.
- Trésor de la Langue Française informatisé*, atilf-cnrs & Université de Lorraine, <<http://atilf.atilf.fr>> (9 ottobre 2018).