



VOCE E GESTO
IL NARRATORE-LOCUTORE CELINIANO NELLA
TRADUZIONE DI GIANNI CELATI E LINO
GABELLONE DI *ENTRETIENS AVEC
LE PROFESSEUR Y*

ELENA CASADIO TOZZI – *Università di Bergamo*

Questo articolo prende in esame la traduzione da parte di Gianni Celati e Lino Gabellone di *Entretiens avec le professeur Y*, pamphlet scritto da Louis-Ferdinand Céline e pubblicato dalla casa editrice Gallimard nel 1955. Dopo un'iniziale contestualizzazione dell'opera di Céline all'interno del movimento modernista e una ricostruzione delle principali particolarità della scrittura celiniana, il contributo presenta una serie di esempi delle strategie adottate dai due traduttori italiani. Tra le marche celiniane riconosciute come più propriamente moderniste, e che rappresentano un'impegnativa sfida traduttiva, spicca la trasformazione attuata da Céline del narratore in *locuteur*. Nell'analisi di alcuni estratti della traduzione, emergerà come, tanto sul piano lessicale (grazie all'adozione di una *koiné* settentrionale), quanto su quello della resa dialogica (grazie alla performatività dell'atto traduttivo), i due traduttori siano riusciti a dare corpo alla narrazione del *locuteur* e riprodurre le caratteristiche dell'agitata prosa celiniana.

This article investigates Gianni Celati and Lino Gabellone's translation of *Entretiens avec le professeur Y*, a pamphlet written by Louis-Ferdinand Céline and published by Gallimard in 1955. After posing Céline's work within Modernism and singling out the main peculiarities of Céline's writing, this paper presents a series of examples of the strategies adopted by the two Italian translators. Among the Celinian features identified as specifically Modernist and representing a demanding translation challenge, Céline's transformation of the narrator into a *locuteur* stands out. The analysis of some excerpts from the translation will show how, both on the lexical (thanks to adoption of a septentrional *koiné*) and on the discursive level (thanks to the performative nature of the translating act), the two translators succeeded in reproducing the narration of the *locuteur* and the characteristics of Céline's agitated prose.

A prima vista, può sorprendere leggere il nome di Céline tra gli autori ascrivibili al Modernismo: nelle monografie a lui dedicate il termine Modernismo è quasi sempre assente, così come il suo nome non rientra tra quelli citati nei contributi relativi al movimento. Probabilmente questa mancata associazione è dovuta alla duplice difficoltà di riuscire a stabilire una definizione univoca, da un lato, alla produzione celiniana, dall'altro, alla nozione stessa del fenomeno modernista. Infatti, se la problematica definizione e la delimitazione spazio-temporale di Modernismo ha riguardato, e riguarda, le diverse letterature nazionali, in Francia è tutt'ora dibattuto il termine stesso da impiegare per descrivere il fenomeno trattato: *moderne*, *modernité* o *modernisme*? Nell'introduzione al volume *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Koffeman, tentando di darne una definizione ai fini della sua trattazione, scrive che il termine *Modernisme* « n'est pas très courant en France, où l'on préfère celui de *modernité* »,¹ e aggiunge che il termine *modernité* – neologismo balzachia-

¹ MAAIKE KOFFEMANN, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam-New York, Rodopi 2003, p. 15.

no riassunto nella famosa frase baudelairiana « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »² – risulta anch'esso troppo vago ai fini di un inquadramento esaustivo del movimento.³ Non solo il fenomeno in sé è percepito come « mal défini »⁴ dal sostantivo inglese *Modernism*, ma la sua stessa traduzione francese – *Modernisme* – appare non adeguata a descrivere ciò che si è realmente sviluppato in Francia.⁵ A tal proposito si è espresso Yves Vadé nell'introduzione al volume *Ce que modernité veut dire (I)*:

Si l'on suit les dictionnaires, le “modernisme” dénote en français le “gout de ce qui est moderne”, la “recherche du moderne à tout prix” (Robert). Il n'implique pas seulement la volonté de se dégager du passé et de trouver du nouveau ; il suppose en outre une adhésion, un engagement en faveur du moderne, notamment dans le domaine technologique, un rapport positif au moderne qui n'est pas seulement un choix esthétique mais aussi un choix de valeur et un pari sur l'avenir.

Or le dernier siècle a vu se développer [...] une littérature marquée par ce qu'on voudrait pouvoir nommer une *modernité anti-moderniste*. Modernité en tant qu'elle suppose une conscience de l'historicité et qu'elle se situe par rapport à la dynamique qui emporte le monde moderne ; mais c'est pour s'en écarter, ou plus radicalement pour dénoncer et chercher *ailleurs*. Anti-moderniste donc parce qu'en *opposition de phase* avec l'évolution moderne, dans ses composantes politiques, sociales, voire technologiques.⁶

A questa prima difficoltà relativa al particolare contesto francese, se ne affianca una di ordine ancora più generale: come è noto, una definizione di Modernismo è da sempre, ed è tutt'ora, dibattuta, anche nella stessa area angloamericana, dove si è soliti collocare i massimi esponenti.⁷ A differenza delle Avanguardie storiche dei primi decenni del Novecento, che nascevano, si nominavano e si sviluppavano intorno a un manifesto programmatico, il

² CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, Paris, Gallimard 1976, p. 695.

³ Per un'analisi delle occorrenze storiche francesi del termine *Modernisme* cfr. PIERLUIGI PELLINI, *Per una genealogia del Modernismo*, «Le parole e le cose². Letteratura e realtà» (<https://www.leparoleele-cose.it/?p=34723>), estratto da PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 205-223.

⁴ MAAIKE KOFFEMANN, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, cit., p. 15.

⁵ « [...] de nos jours le terme modernism, défini comme “esthétique de la modernité” est solidement implanté dans la critique de langue anglaise. [...] Dans une telle formulation, le modernisme se trouve identifié avec la littérature fin-de-siècle ou 1900, ce qui apparaît en français comme un abus du langage » in YVES VADÉ, *Présentation*, in ID., *Ce que modernité veut dire (I)*, «Modernités», 5, 1995, p. 9.

⁶ Ivi, p. 10.

⁷ ALESSANDRA NUCIFORA, *Note sul modernismo angloamericano*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», XXIII, 63 (2011), pp. 30-44.

Modernismo, in quanto termine e concetto coniato a posteriori dalla critica, non ha uno statuto preciso. Da una panoramica sulle principali pubblicazioni in merito degli ultimi decenni, l'unico elemento costante in cui emerge l'accordo dei critici è che non si possa attribuire al Modernismo uno statuto monosemico.⁸ Piuttosto, accantonata l'idea di voler definire univocamente il fenomeno, si tende oggi a riconoscere diversi 'modernismi', inseriti nel contesto degli sviluppi delle varie letterature nazionali. Su questa scia di complessità, si inserisce il pensiero di Raffaele Donnarumma che definisce il modernismo come una «*Weltliteratur* di un mondo non ancora globalizzato, i cui confini coincidono per l'ultima volta con quelli dell'Occidente e il cui centro è anglofono».⁹

Se si riscontra una grande difficoltà nell'individuare una definizione univoca e nello stabilire un canone universalmente riconosciuto del Modernismo, un problema analogo si ritrova nell'analisi dell'opera di Louis-Ferdinand Céline. Egli, infatti, è il primo a sfuggire a ogni incasellamento preciso, ma d'altro canto in lui si trova puntuale riscontro di alcune delle principali caratteristiche che la critica ha individuato come elementi modernisti: l'esperienza della guerra domina buona parte dei suoi romanzi (basti pensare al *Voyage* o a *Guignol's band I*), così come la città moderna, fotografata nelle sue facce più degradate e negli effetti negativi che esercita sulle fasce socialmente più deboli, è sfondo e protagonista di tutte le sue storie. Le novità della vita moderna (la radio, il cinema, la prima catena di montaggio degli stabilimenti Ford) popolano i suoi scritti e sono da lui rivendicati con convinzione come oggetti del suo narrare. Inoltre, tutto questo si traduce nel suo rifiuto delle forme espressive del passato, ormai inadeguate di fronte alla modernità: si pensi alla sua tirata contro il Professor Y, al quale rinfaccia che «*les écrivains d'aujourd'hui ne savent pas encore que le Cinéma existe !... et que le Cinéma a rendu leur façon d'écrire ridicule et inutile... pérorieuse et vaine...*».¹⁰

L'opera di Céline si accosta non solo nei contenuti, ma anche negli espedienti stilistici a quelle dei suoi contemporanei modernisti. Oltre alla presenza del narratore in prima persona – che spesso si traduce anche in un esplicito riferimento a sé (tra i protagonisti si trovano Louis-Ferdinand, Ferdinand, Destouches, e infine Céline) –, i suoi romanzi si innestano in una fitta rete formata da discorsi indiretti liberi e monologhi interiori che procedono in un vorticoso 'racconto di linguaggio'. Come in molte opere di rottura con il romanzo realista passato, anche nei romanzi di Céline la centralità della trama viene soppiantata dall'urgenza della sperimentazione linguistica e dell'attenzione al ritmo.

L'importanza della ricerca di una voce e di un ritmo per Céline è essenziale: dai primi lavori redatti alla forma impersonale, l'autore arriva, anche attraverso la letteratura teatrale, a concepire un nuovo modo di scrivere. Anche se si

⁸ Sul complesso tema della storia della critica del Modernismo e della storia delle terminologie, può essere sicuramente interessante citare i due numeri monografici curati da Yves Vadé della rivista francese «*Modernités*»: YVES VADÉ (a cura di), *Ce que modernité veut dire (I)*, «*Modernités*», 5 (1994) e ID, *Ce que modernité veut dire (II)*, «*Modernités*», 6 (1994). Per una panoramica sull'indagine critica passata e recente sulla difficoltà di definizione spazio-temporale del fenomeno modernista cfr. LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «*Narrativa [Online]*», 35-36 (2012).

⁹ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore 2012, pp. 13-14.

¹⁰ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard 1955, pp. 25-26.

tratta di un espediente formale di rilievo, come scrive Henri Godard, la novità della scrittura celiniana non risiede soltanto nell'uso della prima persona (« son histoire est loin d'être neuf (pour s'en tenir au roman moderne, *Robinson Crusoe* date de 1709) »), ma, soprattutto, nel modo in cui il *Je* protagonista si manifesta all'interno della realtà romanzesca. Godard insiste, infatti, a ribadire che nei romanzi di Céline « la première personne y trouve un nouvel impact ».¹¹ Questo *nouvel impact* è dato dalla nuova spinta che Céline dà alla lingua francese col rifiuto del francese corretto che si insegna nelle scuole e con la volontà di scrivere in un *français antibourgeoise*. Il francese di Céline, marca fondamentale del suo lavoro, è una studiata e limata riproposizione in forma scritta del linguaggio parlato, « une langue qui mime l'oral »¹² in ogni strato del discorso, che si manifesta sia nell'importante lavoro di rielaborazione della sintassi e del lessico francesi, dell'ordine delle parole, dell'andamento del discorso, da lui portato all'estremo, sia nell'innovativa « segnaletica grafica »,¹³ ossia nei tanti e famosi tre punti di sospensione e nei segni di interpunzione:

Se multiplient toutes les marques ponctuelles qu'on à notre disposition quand nous éprouvons le besoin de nous inscrire, au fur et à mesure, dans notre propre discours : marques affectives, avec toutes les formes possibles de l'interjection, du juron, de l'interpellation ou de l'exclamation.¹⁴

L'uso del linguaggio popolare, che non si realizza però solo come sostituto del francese standard ma come apertura a diverse stratificazioni linguistiche,¹⁵ e la riproduzione dell'oralità, favoriscono, insieme alla scelta della prima persona, una narrazione presente, immediata, che pone il lettore in dialogo con il narratore o, riprendendo Godard, con il *locuteur*.¹⁶ La novità dello stile e del linguaggio celiniano risiede quindi nella volontà di scuotere una lingua che a suo avviso aveva raggiunto uno stato di immobilità, una lingua ormai morta, inadatta a parlare al e del mondo contemporaneo: non è più possibile raccontare in maniera sintatticamente ordinata, poiché la modernità ha ormai un altro ritmo. Ne risulta una lingua che, grazie alla rievocazione concreta della corporalità, della gestualità, della frenesia della lingua parlata, riesce a far instaurare un rapporto presente tra lettore e narratore-locutore, quella funzione partecipativa della letteratura di cui scrive Gianni Celati:

¹¹ HENRI GODARD, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard 2014, p. 283.

¹² Ivi, p. 217.

¹³ LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'università di Cassino 10-11 marzo 1997*, Cassino, Università, Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate 2001, p. 71. Per approfondire il tema si segnala il saggio di GIANNI CELATI, *Parlato come spettacolo*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), pp. 80-88.

¹⁴ HENRI GODARD, *Préface*, LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1981, p. XIII.

¹⁵ HENRI GODARD, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malraux, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard 2003, p. 86.

¹⁶ HENRI GODARD, *Poétique de Céline*, cit., p. 214.

La parola parlata come elemento spettacolare, perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali proprie del personaggio che le pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando in essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica.¹⁷

Da un quadro anche così sommario e abbozzato del lavoro di Céline sul linguaggio, è facile intuire come la traduzione della sua prosa abbia storicamente posto una sfida per i traduttori che vi si sono cimentati.¹⁸ Sicuramente, una delle difficoltà che si riscontra fin da un primo sguardo superficiale, è quella della resa della grande *trovata* di Céline: la volontà di ricreare quella *petite musique* capace di dare vita a *l'émotion de la langue parlée*. La ricerca, sia della musicalità, sia della sensazione provocata dalla lingua orale, è tra le strategie da lui adottate per la realizzazione di quello stile che, come già delineato precedentemente, si vuole ricreatore della lingua popolare, con quella gestualità che rende la 'prosa' celiniana in grado di valicare i limiti della parola scritta e del genere romanzo, sfociando in un concerto di voci fisiche e concrete.¹⁹

Un caso esemplare, tra i tanti i possibili, in cui si presenta con evidenza questo aspetto, è la traduzione di una delle opere più tarde del *corpus* celiniano, *Entretiens avec le professeur Y*, pubblicato nel 1955 da Gallimard, in cui si ritrova, quasi portato all'estremo, il problema dell'oralità e della gestualità, anche in virtù della sua stessa particolare natura. Si tratta, infatti, di un'opera della fase più matura di Céline, inaugurata dalla pubblicazione di *Guignol's band I* nel 1944, nella quale si trovano esasperate tutte le caratteristiche del suo dettato, che producono una «prosa articolata su rapide cadenze e pause e fughe e arresti, che segue la propria traccia ritmica, sincopata, jazzistica».²⁰ In *Entretiens avec le professeur Y*, questa marca celiniana pervade il testo. Questo si presenta nella forma di un breve volume in cui Céline sperimenta per la prima volta l'intervista come nuova forma di prosa.²¹ È un'intervista-scandalo

¹⁷ GIANNI CELATI, *Parlato come spettacolo*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 82.

¹⁸ Questo problema è stato affrontato nel convegno di Cassino, ai quali atti si rimanda, cfr. GIANFRANCO RUBINO, *Premessa*, in ID., *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, cit.

¹⁹ Si è scelto qui di virgolettare il termine *prosa* in quanto Céline afferma «Insomma io odio la prosa... sono un poeta mancato» e poi «sì che mi piacciono solo i poeti. Caspita se mi colpiscono i versi, mi toccano, mi vengono dietro» (GIANNI CELATI, *Prefazione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi 1996, p. XIII).

²⁰ GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi, 2008, p. 109.

²¹ Dopo la deludente risposta sia della critica che del pubblico di lettori in seguito all'uscita di *Féerie pour une autre fois* (1952), probabilmente dovuta a una scarsa promozione da parte dell'editore Gallimard, Céline decide di scrivere un testo per rilanciare la sua posizione e i suoi romanzi. Il risultato sarà (dopo alcune brevi anticipazioni sulla rivista *Nouvelle revue française*) l'uscita, nel 1955, del volumetto *Entretiens avec le professeur Y*, il racconto burlesco di un'intervista mai del tutto realizzata in cui Louis-Ferdinand-protagonista insiste per raccontarsi e raccontare il suo punto di vista su di sé, sulle sue trovate stilistiche e sulla situazione del romanzo, dell'uomo e della società moderni.

che Céline mette in scena tra il Céline-personaggio-maschera²² e un anonimo intervistatore, nominato professor Y, usata come espediente per far emergere, da un lato, il fino ad allora taciuto rapporto – anche economico – tra autore ed editore; dall'altro, per la prima volta in maniera così netta, i capi-saldi della sua poetica,²³ i suoi *petits trucs*: la *petit musique* e il *rendu émotif* che fanno sì che la sua scrittura prenda vita e divenga «presenza magica di un medium animato».²⁴ Per riprendere le efficaci parole di Gianni Celati:

È innanzitutto un pamphlet sul mondo paranoico; poi, è la memoria d'un inventore stralunato presentata in uno *square* parigino davanti ad un unico ascoltatore, per giunta affetto da poluria; infine è una *slapstick comedy* che ricorda da vicino nel ritmo e nei gag (soprattutto nella parte finale) i classici del genere: Harry Longdon, Buster Keaton, i fratelli Marx, Laurel & Hardy.²⁵

Questo pamphlet si presta come un oggetto di osservazione privilegiato in cui riconoscere la forte presenza del *locuteur*, e gli artifici narrativi che Céline ha adottato per la sua manifestazione: l'uso della prima persona e la riproduzione del lessico, della sintassi, del ritmo e della gestualità della lingua parlata attraverso la lingua scritta. Prima ancora di questi artifici, spinge in questa direzione l'impianto narrativo stesso dell'opera: trattandosi di un'intervista, è chiaro come il lettore si trovi di fronte a un vero e proprio dialogo tra due personaggi e non a una narrazione a tutti gli effetti, dal momento che lo scambio dialogico funge da canovaccio su cui innestare le riflessioni dell'autore. Inoltre, fin dalle prime pagine è riscontrabile che «tout est fait pour atteindre la plus grande présence possible au sein de l'écrit».²⁶

²² Nella postfazione all'edizione del 2008 di *Colloqui con il professor Y*, dal titolo *La scrittura come maschera*, Gianni Celati analizza il modo in cui Céline racconta le verità del disagio e dell'inquietudine dell'uomo contemporaneo. Dal momento che l'opera dell'autore francese è un'opera del *fool*, del reietto, dell'*underground*, lontana e fuori dalla sfera civile e normata, che con quel *fool* non vuole avere un dialogo, «lo sganciamento dal mondo istituzionale non può essere che follia autentica oppure un suo segno, una stilizzazione portata sul volto come maschera perpetua che cancelli l'identità dell'autore». Il protagonista degli *Entretiens* è questo, una figura in cui «i tratti dell'interprete e quelli del ruolo confluiscono in un unico eccentrico disegno, dove finzione allegoria parodia ed esistenza si trovano rappresentati in un'unica concrezione». Da qui il duplice statuto del protagonista di personaggio-maschera. (GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, cit., pp. 106-110). A conferma del pensiero celatiano sull'opera del francese può essere utile riportare un estratto di un suo intervento sulla rivista «Il Caffè», GIANNI CELATI, *Céline underground*, in «Il Caffè», 3 (1970), p. 11: «Dovunque passino i confini dell'ufficialità e del professionismo culturale, lì non c'è posto per Céline, autore per molti versi dilettantesco e insostenibile partendo da una 'coerente visione del mondo'».

²³ Lo aveva già fatto in precedenza nel suo scritto *Qu'on s'explique* (LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Qu'on s'explique*, Liège, *À la lamp d'Aladdin* 1933) o nelle prime pagine di *Guignol's band I*, ma è in questa intervista mancata, messa in scena negli *Entretiens*, che programmaticamente dissemina spie del suo stile e della sua ricerca letteraria.

²⁴ ANITA LICARI, *L'effetto Céline*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 66.

²⁵ GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, cit., p. 105.

²⁶ HENRI GODARD, *Poétique de Céline*, cit., p. 215.

« Soit ! je lui dis... choisissez l'endroit qui vous plaît !
 - Au Square des Arts-et-Métiers ! »
 J'aime bien le Square des Arts-et-Métiers... j'y ai de sacrément
 vieux souvenirs... Je vous appelle mon interviouweur : le professeur Y.
Nous voici donc installés sur un banc de ce Square, à ma droite... il
 biglousait de tous les côtés... ah, il était pas tranquille... à gauche !
 l'autre côté !... et puis derrière nous !... c'était à onze heures, onze
heures du matin, notre rendez-vous... moi, j'y étais à dix heures et
 demie !... vous dire !... arriver très en avance c'est la tactique habituelle
 des gens qui se méfient... qui veulent renifler les abords... la veille qu'il
 faudrait arriver tellement les humains sont vicieux... enfin ! soit !
bon !... nous voilà !... je m'attendais à ce qu'il me questionne... c'était
 convenu... non ! rien du tout !... il restait muet sur le banc-là, à côté
 de moi !... j'aurais fait venir un autre bourru si j'avais su !... j'en man-
 quais pas !... un qu'aurait grogné un petit peu... un hostile absolu-
 ment muet, comme cet Y, c'est moche !
 « Vous êtes joliment peu aimable ! Monsieur le Professeur Y ! »
 J'y dis.²⁷

Già in questo breve estratto, che presenta l'incontro tra i due protagonisti del dialogo, si ritrovano molte delle strategie celiniane finalizzate a ricreare l'immediatezza della parola parlata e la presenza al lettore del narratore-locutore. Come si è precedentemente accennato, Céline porta all'estremo l'andamento del discorso in modo che esso, in opposizione al *récit historique*, sia «un énoncé qui conserve des marques linguistiques de l'existence du locuteur qui l'a produit».²⁸ Nel passo sopracitato sono visibili alcune di queste marche linguistiche: l'uso di due diversi tempi verbali – il presente e l'imperfetto – che distinguono il momento del racconto da quello del racconto del racconto; indicazioni spaziali che situano i personaggi nello spazio fisico della narrazione (« à ma gauche », « à ma droite », « derrière nous »); la ripetizione del soggetto, tipica del francese orale (« moi, je »); la reiterazione di alcune informazioni, espediente importante che simula il ritmo concitato del racconto orale (« moi, j'y étais à dix heures et demie ! »); la presenza, nella narrazione, di commenti personali del *locuteur*, sia estemporanei (« non !... rien du tout !... »), sia rivolti direttamente al lettore (« vous dire... ! »).²⁹ Inoltre, sempre in questa porzione di testo, si trova l'inizio del vero e proprio dialogo tra Céline-personaggio e l'intervistatore, il professor Y. È interessante notare come l'ultima delle battute citate (« Vous êtes joliment peu aimable ! Monsieur le Professeur Y ! ») sia posta come chiosa all'intero resoconto della scena che la precede, come avviene spesso durante una conversazione informale o in un monologo comico, in cui, dopo la spiegazione di una scena si dà l'esempio, in forma di discorso diretto, di ciò che si è appena raccontato.

²⁷ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Entretiens avec le professeur Y*, cit., p. 4.

²⁸ HENRI GODARD, *Poétique de Céline*, cit., p. 215.

²⁹ Per un'analisi dettagliata della postura del narratore-locuteur cfr. HENRI GODARD, *Poétique de Céline*, cit., pp. 214-227.

È precisamente la coesistenza di tutti questi diversi espedienti, tutti vòlti a dare corpo alla nuova figura del *locuteur*, che rende *Entretiens avec le professeur Y* una sfida traduttiva complessa. In quest'ottica, il modo in cui i traduttori italiani hanno reagito di fronte ad essa è notevole e permette di comprendere ancora meglio la portata di questa cifra del 'modernismo' celiniano, e per questo motivo, nelle pagine che seguiranno, si tenteranno di delineare la genesi e le scelte che l'hanno determinata.

La traduzione, uscita per Einaudi nel 1970, con il titolo *Colloqui con il professor Y*, porta la firma di due traduttori, Lino Gabellone e Gianni Celati. La particolarità di questa pubblicazione risiede non tanto nella doppia firma degli autori, quanto nell'azione traduttiva che essi hanno attuato per portare a termine il loro difficile compito. Anita Licari scrive che il narratore celiniano, per divenire «come nel cinema, a portata di mano», deve «mimare: a) una percezione b) un'azione».³⁰ I due colleghi, per farsi narratori italiani della frenetica avventura di Louis-Ferdinand, si accorgono che l'unico modo, e probabilmente anche quello a loro più congeniale, per riuscire nell'intento è ricercare la voce italiana di Céline proprio nella fisicità del mimo, dell'attore che, come il protagonista, indossa la schizofrenica maschera e segue l'andamento del flusso di parole e intonazioni del testo. Uno dei due traduttori descrive così la loro esperienza mimetica:

Poi insieme abbiamo tradotto due libri di Céline (*Colloqui con il professor Y* e *Ponte di Londra*) e per riuscire a farlo abbiamo dovuto recitarceli, metterci al posto la voce e i gesti, fare lavoro sul personaggio. Abbiamo capito tutto una sera che siamo andati a vedere un film con Jean Gabin in francese, e tornati a casa abbiamo cercato di ripetere la sua parlata in argot, con gesti e tutto. Per un anno abbiamo tradotto Céline in questo modo, con un lavoro che era in un certo senso teatrale: riscrivere qualcosa modellato sulla voce e su una gesticolazione.³¹

Già da questo racconto biografico di Lino Gabellone si comprende come la dimensione della traduzione di questo pamphlet, già in sé dialogico, sia avvenuta a sua volta sotto forma di vero e proprio dialogo traduttivo, con la forte necessità della riproduzione gestuale e teatrale, di una messa in scena della traduzione stessa, di un «doppiaggio»³² letterario-teatrale³³.

Il primo aspetto da prendere in considerazione per la comprensione del lavoro svolto dai due traduttori è il modo in cui si sono accostati al problema

³⁰ ANITA LICARI, *L'effetto Céline*, cit., p. 66.

³¹ GIANNI CELATI E LINO GABELLONE, *Spiegazione del libro*, in NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, Roma, L'Orma Editore 2017, p. 171.

³² GIORGIO CAPRONI, *Problemi di traduzione*, «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 29.

³³ Micheletti (GIACOMO MICHELETTI, *Gianni Celati, Lino Gabellone, Louis-Ferdinand Céline. Traduzione come reinvenzione*, cit., p. 29) accosta al "doppiaggio" di Caproni la parola "letterario"; in questa sede si è scelto di aggiungere anche il termine "teatrale", a sottolineare la natura performativa dell'atto traduttivo. Per approfondire l'importanza della lingua scritta oralizzata nelle traduzioni di Céline firmate da Celati e Gabellone cfr. GIACOMO MICHELETTI, *Tradurre a orecchio. Forme di auscultazione celiniana ne Il ponte di Londra tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone*, in TERESA CANCRO, CHIARA DE PAOLI, FRANCESCA RONCEN, VALERIA RUSSO (a cura di), *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*, Padova, Padova University Press 2019, pp. 181-193.

della resa della parola celiniana. Come già mostrato, la lingua di Céline è una miscela di tanti francesi provenienti da vari strati linguistici, ma che fanno tutti riferimento all'area geografica parigina. Giorgio Caproni aveva già riscontrato la difficoltà che da esso deriva, e si era già posto il problema di come affrontarla; durante la traduzione di *Mort à crédit*, infatti, ha osservato come «una lingua italiana atta a tradurre Céline sia ancora da inventare».³⁴ Infatti, l'italiano, come è noto, è privo di un registro basso, popolare, informale, comune a tutta la Penisola, e la soluzione, che poteva apparire in un primo momento più immediata, di ricorrere ai singoli dialetti regionali, sarebbe stata controproducente, in quanto circoscritti a un'area geografica limitata, a differenza degli *argots* che «sono parlate metropolitane che si diffondono in tutta la Francia».³⁵ Quindi il problema risulta essere primariamente capire quale sia la lingua più adatta ad accogliere questo groviglio linguistico che intesse varietà diastratiche e diafasiche. Lino Gabellone, durante il convegno dedicato proprio alla traduzione dell'opera di Céline, racconta la decisione che lui e il collega presero in merito alla scelta del bacino linguistico a cui attingere:

Avevamo tutti nell'orecchio in quegli anni gli accenti, le intonazioni delle giullarate di Dario Fo in *Mistero buffo*, quella specie di *koiné* 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" celiniano.³⁶

La lingua, se così si può definire, che più si ritrova nella traduzione di Celati e Gabellone, quindi, è riconducibile in larga misura all'area geografica nord-orientale italiana in cui, secondo Celati, vi è stato qualcosa di simile all'*argot* «con i gerghi degli ambulanti, della malavita, gerghi della prostituzione, gerghi dei mestieri, che nell'insieme formavano una lingua a sé, filtrata nei vari dialetti».³⁷ Facciamo seguire alcuni esempi, sia lessicali sia fraseologici,

³⁴ Ivi, p. 29. Nello stesso intervento, Caproni pone un ulteriore problema traduttivo: l'impossibilità del trasferimento geo-culturale di quelle parole cariche e impregnate della cultura da cui derivano. Il poeta scrive: «È possibile travasare la storia della *Zone* nelle historie d'Italia? È possibile trasportar la *zone* sul Naviglio o sul Tevere o sull'Arno? Un *clochard* non è un *barbone*, a dispetto dei vocabolari. Lo negano la storia e la geografia. Così come del resto un *cleb* non è un cane [...]. Tradurre *cleb* come cane equivarrebbe a compiere una doppia traduzione, prima da *cleb* a *chien*, poi da *chien* a *cane*. Insomma, sarebbe un tradurre *chien* e non *cleb*: tradurre una parola (una *res*) che sul testo non esiste. Ma esistono davvero "parole", come segni trasferibili da un codice convenuto a un altro, sulla pagina di Céline, o non piuttosto esistono "cose" intrasferibili? La lingua di Céline è natura, natura governata dallo stile, ma natura». Ivi, p. 30.

³⁵ GIANNI CELATI, *Nota alla traduzione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi 1996, p. XXIII.

³⁶ LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 76.

³⁷ GIANNI CELATI, *Nota alla traduzione*, cit., p. XXIII.

riconducibili alla *koiné* nord-padana che i due traduttori hanno individuato e definito:³⁸

- (p. 14) ... certains si déclamatoires !... d'autres tellement discutailleurs³⁹
 (p. 12) ...ce n'erano certi declamati...altri ciacoloni in un modo

Il termine francese *discutailleurs*, che indica persone che amano discutere sempre e su qualsiasi argomento, viene tradotto con *ciacoloni*, parola veneta derivante da *ciacola* (chiacchiera). Si esalta così attraverso l'uso dialettale, ma anche attraverso il suono alternato dell'occlusiva palatale sorda e dell'occlusiva velare sorda, il chiacchiericcio inconcludente.

- (p. 15) ...j'y ai de sacrément vieux souvenirs
 (p. 12) ...ci ho una maraiia di quei vecchi ricordi

Il sostantivo gergale *maraiia*, sempre di area veneta, traduce qui l'avverbio *sacrément*. Sulla resa degli avverbi francesi per mezzo di perifrasi, si tornerà più avanti.

- (p. 48) ... à foutre tout le Répertoire en l'air !
 (p. 33) ...a ramengo tutto il repertorio!
 (p. 87) ...elle fout en l'air le cinéma !
 (p. 58) anche il cinema va a ramengo!

A ramengo, nella locuzione *andare a/mandare a*, significa, nel dialetto veneto – e più in generale dialetti centro-settentrionali – *andare/mandare in rovina, in malora*. Con questo espediente la traduzione riesce contemporaneamente ad attenuare il più volgare e argotico francese *à foutre*, e a mantenere comunque un'espressività bassa e colorita data dall'uso del regionalismo.

- (p. 97) vous ergotez, Colonel !... bon !... vous voulez pisser plein votre froc ? à votre aise !
 (p. 64) lei cavilla, Colonnello!... come vuole!... vuole farsela nelle braghe? a suo piacimento!
 (p. 97) *Il était assis... il tenait plus... il se relevait... il se retripotait l'entrejambe*
 (p. 64) Era seduto...non la teneva più...si alzava...si cipollava il cavallo delle braghe

La resa di questi enunciati è molto interessante per vari aspetti (come, ad esempio, la traduzione della forma ipercharacterizzata coniata da Céline *retri-*

³⁸ Per un'analisi dettagliata delle traduzioni realizzate da Gianni Celati e Lino Gabellone delle opere celatiane (in cui si ritrovano anche alcuni degli esempi che seguiranno) cfr. GIACOMO MICHELETTI, Gianni Celati, Lino Gabellone, *Louis-Ferdinand Céline. Traduzione come reinvenzione*, diss. Phd, Università degli Studi di Pavia, 2018.

³⁹ Per i numeri di pagina si fa riferimento alla prima edizione francese di *Entretiens avec le professeur Y* (Gallimard 1955) e alla quarta edizione italiana di *Colloqui con il professor Y* (Einaudi 2008).

potait, derivante dal familiare *tripoter*, con *cipollare*), ma per rimanere sull'adozione della *koiné* settentrionale si noti l'uso del lessema *braghe*. Nel primo caso esso traduce la parola argotica *froc* (pantaloni), nel secondo, invece, viene impiegato per sciogliere l'espressione francese *entrejambe* (generalmente usata per indicare gli organi genitali e quindi, in questo caso, per estensione metonimica, la parte alta dei pantaloni) nel sintagma *cavallo delle braghe*.

Questa propensione per l'area linguistica delle regioni dell'Italia nord-orientale, non si riscontra solo nelle singole scelte lessicali, ma si estende anche al ricorso a locuzioni non standard, ma frequenti nel parlato settentrionale. Un primo esempio è la vastissima occorrenza della forma di negazione *mica*. Come riscontrato anche da Micheletti⁴⁰, questo assiduo uso del termine, già utilizzato da Caproni nella succitata traduzione di *Mort à credit*, viene usata dai traduttori come soluzione per restituire una delle marche fondamentali della scrittura di Céline: l'omissione della particella di negazione *ne*.⁴¹ Si veda l'alta frequenza di questo espediente fin dalle prime pagine del testo:

(p. 7) Allez pas croire un seul zéro de tous ces prétendus tirages à 100.000 !

(p. 7) Mica credere a un solo zero di tutte le pretese tirature di 100 000!

(p. 10) ...*pas d'illusions* !

(p. 9) ...*mica* illudersi!

(p. 12) *Je me regarde pas souvent dans la glace*

(p. 10) Io non mi guardo *mica* spesso allo specchio

(p. 16) *J'en manquais pas* !

(p. 12) *Mica* mi mancavano!

Un'altra sfera in cui si esprime questa tendenza è quella della resa delle esclamazioni, che puntualmente, come è stato osservato anche da Micheletti⁴², vengono tradotte con espressioni tipiche della parlata settentrionale:

(p. 22) Je l'amuse... il ricane, *ma parole* !

(p. 16) Lo diverto...lui ghigna! *per la miseria*!

(p. 96) *Parbleu! bien sûr ! bien sûr !*

(p. 63) *Ostia!* sicuro! sicuro!

(p. 100) *oh, là que j'ai hésité !*

(p. 67) *osteria* se ho esitato!

(p. 118) *Fouchtra ! fouchtri ! tonnerre ! bigre ! bougre !*⁴³

(p. 78) *Porca paletta! fulmini e saette! orpo d'un ostia!*

(p. 120) *Bigre! bougre ! fouchtra! Céline !*

(p. 79) Orpo! ostia! porca paletta! Céline!

⁴⁰ GIACOMO MICHELETTI, *Gianni Celati, Lino Gabellone, Louis-Ferdinand Céline. Traduzione come reinvenzione*, cit., p. 37.

⁴¹ *Ivi*, p. 37-38.

⁴² *Ivi*, p. 42.

⁴³ *Bigre! Bougre!* si ritrova anche a p. 38 e viene tradotto, a p. 26, con *eh, ma che cavolo! eh, ma che caccio!*

A fianco di queste scelte lessicali, e in maniera ancora più centrale, risulta necessario affrontare la resa in traduzione del lavoro di lima di Céline volto a dare corpo alla figura del narratore come locutore. Questo, come si è visto, passa anche attraverso l'oralizzazione della lingua scritta; è chiaro, infatti, che per tradurre l'opera di Céline, e in maniera particolare gli *Entretiens*, « il ne suffit pas de connaître le français »,⁴⁴ in quanto non è importante tradurre solo il lessico argotico, per quanto anch'esso, come si è mostrato, rappresenti uno scoglio non da poco, ma soprattutto la sintassi, i giri di frase, l'«onda ritmica»⁴⁵ della prosa celiniana in grado di bucare la parete della scrittura e della lettura *in absentia*.

Celati e Gabellone sono d'accordo, è questa la grande sfida: creare un «timbro»,⁴⁶ ricreare un «tono»,⁴⁷ che possa far arrivare al lettore italiano l'incalzante e funambolica prosa celiniana, « transposer en italien le statut symbolique que revêt la langue parlée dans le contexte linguistique français et qui est à l'origine du caractère désacralisant de l'écriture celinienne ».⁴⁸

Oltre alla già citata *koiné* 'inventata' dai due traduttori, un altro aiuto per comprendere come Celati abbia affrontato questo problema linguistico proviene dalla prefazione alla sua traduzione del 1982 di *Guignol's band I*, in cui racconta il suo avvicinamento alla musica dei *faubourg*: «imparavo un po' l'*argot*, ma poi mi accorgevo che tutta la vena celiniana sgorgava direttamente da quella fonte, che di lì veniva il suo modo di pensare alla morte e al destino [...]. Poi mi sembrava anche che il suo fraseggio aggressivo somigliasse alle voci lanciate dalle vecchie cantanti dei *faubourg*».⁴⁹

Ecco che torna la musicalità, la frenesia del fraseggio celiniano. Ma come hanno fatto Gabellone e Celati a rendere questa spiccata oralità? Innanzitutto, attraverso l'uso di alcune espressioni colloquiali, tipiche di un linguaggio basso e orale; ad esempio, ogni volta che Céline-personaggio incalza nella conversazione per rispondere al suo interlocutore, troviamo la frase *j'y dis*, che corrisponde alla trascrizione dell'articolazione orale *je lui dis* che, in italiano, viene resa con un altrettanto (se non più) colloquiale *gli faccio*. Per rimanere sull'uso di questo registro si possono fare alcuni altri esempi:

- (p. 14) vous qu'êtes oiseux, bon à rien foutre ! fainéant d'auteur !
- (p. 11) razza di un poltrone buono a niente! fiaccone di un autore!
- (p. 17) où qu'il se riquait !
- (p. 13) in che bocca si andava a ficcare!
- (p. 34) vous avez rien compris !
- (p. 24) non avete capito un accidente!

⁴⁴ HENRI GODARD, *Une grande génération. Céline, Mabraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malraux, Sartre, Queneau, Simon*, cit., p. 100.

⁴⁵ GIANNI CELATI, *Prefazione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Cassepipe*, Torino, Einaudi 1996, p. XXI.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 75.

⁴⁸ MARIE HÉDIARD, *Les niveaux de la langue à l'épreuve de la traduction : le cas du " que " celinien dans « voyage au bout de la nuit »*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, cit., p. 141.

⁴⁹ GIANNI CELATI, *Prefazione*, cit., p. VII.

Un ulteriore fenomeno osservabile a livello fraseologico, nella traduzione dei due italiani è la resa degli avverbi francesi attraverso perifrasi, una resa nominale che esalta l'immediatezza della parola parlata (come si è già potuto notare nell'esempio dell'avverbio *sacrément* sciolto in *una maraia di quei*):

- (p. 15) *Tellement* les humains sont vicieux
- (p. 12) la gente ti tira di quei bidoni
- (p. 12) *vous êtes joliment peu aimable*
- (p. 16) lei brilla per scortesia!
- (p. 18) *le professeur Y, là à côté de moi, y pensait vachement pour lui-même*
- (p. 14) il professor Y, qui presente, ci pensava come un matto
- (p. 30) *et encore alors elle se montre foutrement chiche !*
- (p. 21) e anche in quei casi si mostra tirchia da matti!

Quando si definisce l'oralizzazione della scrittura e della traduzione, inoltre, non si fa riferimento solamente a questi espedienti stilistici, ma, come si è avuto modo di anticipare, all'intero processo traduttivo dell'opera. Come racconta Gabellone:

L'esigenza maggiore, mi sembra, e a cui è quasi impossibile soddisfare pienamente, non è soltanto di restituire una lingua oralizzata, ma di riscoltarla attraverso una nuova oralizzazione, una recitazione ad alta voce che spezzi l'illusione di un ritmo interiore, di un ritmo implicito, e tenti di ricostruirlo in una zona di scambio che è quella dell'intonazione reale, per calcolarne l'effetto.⁵⁰

Ecco, quindi la necessità e l'importanza centrale di essere in due, di essere in dialogo, di provare e di farsi personaggio. Non è difficile immaginare le loro sedute di traduzione, il gioco di ruolo in cui erano protagoniste le parole e l'obiettivo principale era ricreare la modulazione mimetica e oralizzata del testo di Céline.⁵¹ Ora non resta che ritrovare nel testo le spie del «gesticolare sciolto»⁵² di questa traduzione dialogica che, attraverso la performatività *in praesentia*, ha reso tangibile, nella traduzione quanto nell'originale, l'atto narrativo del *locuteur*, che distrugge l'esperienza della lettura *in absentia*.

⁵⁰ LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 76.

⁵¹ Per avere un'idea più precisa dell'estro mimetico di Gabelloni e Celati, può essere interessante scorrere le foto che il fotografo Carlo Gajani ha fatto loro e riproposte nel volume curato da Nunzia Palmieri, cfr. NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, cit., pp. 171-253. Si riporta l'eloquente nota del fotografo: «Il fotografo declina ogni responsabilità per le fotografie presenti in questo libro (che pur riconosce come proprie), causa comportamento assolutamente folle dei personaggi rappresentati. Costoro, incuranti di qualsiasi regola di decenza, hanno fatto i comodi loro, divertendosi pazzamente, non v'è dubbio, ma mettendo nel contempo a dura prova la pazienza del fotografo, costretto a lavorare in una indecente sarabanda. Dichiaro inoltre, per onestà, di essere stato contagiato da questo clima giocosamente irresponsabile e che, superate le prime incazzature, per la impossibilità di usare con un minimo di proprietà la macchina fotografica, ha poi tranquillamente scattato foto su foto con olimpica noncuranza, partecipando al gioco comune e divertendosi molto». (Ivi, 173).

⁵² GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, cit., p. 109.

Un primo esempio è l'utilizzo insistito del 'ci' attualizzante del verbo avere, tipico dell'italiano dell'uso medio, di cui qui si riportano alcune occorrenze (oltre al più volte citato *ci ho una maraia*):

(p. 8) Il est supposé, lui, l'auteur, jouir d'une solide fortune personnelle

(p. 8) Perché lui, l'autore, senz'altro ci ha un cospicuo patrimonio personale

(p. 11) *pensez, scientifique comme je suis*

(p. 9) con la formazione scientifica che ci ho, figuratevi

(p. 16) *un manuscrit « en lecture » à la N. R. F.*

(p. 13) ci aveva un manoscritto «in lettura» alla NRF

Spesso troviamo un uso dei connettivi con valore pragmatico e tipico della lingua parlata, anche laddove assenti nel testo originale, e con la funzione o di focalizzare l'attenzione su un elemento nuovo dell'informazione (*e*, che normalmente ha funzione additiva) o di spostarla su un frammento di informazione (*ma*):

(p. 13) une fois mis les lettres sous enveloppe

(p. 11) e una volta messe le lettere in busta

(p. 14) *Ils repartent en cure*

(p. 11) e ripartivano per le terme

(p. 17) *y a qu'à regarder un peu ce qu'il se paye comme automobile !*

(p. 13) e vedete poi la macchina che si ritrova!

(p. 23) *Réfléchissez un petit peu !*

(p. 17) Ma ci pensi un po'!

Infine, un'ultima spia della natura performativa della traduzione italiana, anch'essa centrale ai fini della costruzione del *locuteur*, è la presenza di usi enfatici e deittici dei dimostrativi che sottintendono una recitazione in presa diretta, durante la quale gli attori-traduttori fisicamente si indicano:

(p. 12-13) Tu t'es pas vu, Ferdinand ? t'es devenu fou ? pourquoi pas télévisonner ? avec ta poire ? avec ta voix ? tu t'es jamais entendu ?... tu t'es pas regardé dans la glace ? ta dégainé ?

(p. 10-11) Ma ti sei visto, Ferdinand? sei diventato matto? e magari perché non televisionarti? con quel grugno? e quella voce? ti sei mai sentito?... ma ti sei mai guardato allo specchio? La biffa che ci hai?...

Sia in merito all'uso della *koiné* nord-padana, sia sulle spie della performatività della traduzione, sono stati forniti solo alcuni esempi; tuttavia, già a partire da essi, è possibile notare come, tanto sul versante della resa linguistica quanto su quello della riproposizione dell'oralità celiniana, i *Colloqui con il professor Y*, presentati da Celati e Gabellone, si prestino in modo esemplare a un confronto con quello che è stato qui identificato come il modernismo dell'opera Louis-Ferdinand Céline. Si è infatti notato come, pur con tutte le difficoltà di definizione del fenomeno modernista, tanto in generale quanto nella fattispecie francese, sia possibile parlare di una 'via celiniana al Moder-

nismo'. Essa è identificabile in alcuni tratti caratteristici che non si limitano ai contenuti, ma coinvolgono direttamente la forma, ed è su quest'ultima che ci si è qui concentrati, analizzando in particolare il binomio composto dalla *petite musique* celiniana – prodotta da alcuni espedienti lessico-linguistici – e dalla lavorata scrittura oralizzante, che concorrono alla trasformazione del narratore in locutore, che rappresenta il *nouvel impact* della prosa celiniana. Si è, in seguito, preso il caso del pamphlet *Entretiens avec le professeur Y* che, per la sua particolare struttura, si presta come modello esemplare che ripropone i tratti riscontrati del modernismo di Céline: il riferimento alla guerra, la condizione dell'uomo moderno inserito in un contesto sociale e urbano nuovo, la comprensione (che sfocia in giudizi a volte positivi, altre negativi) delle nuove tecnologie, il rifiuto della forma romanzo precedentemente utilizzata e la messa in opera di una nuova espressività, che si concretizza, in Céline, in una spietata corsa frenetica del linguaggio. Successivamente, si è tentato di indagare come questa 'via modernista' sia stata affrontata e resa da Gianni Celati e Lino Gabellone, nella loro traduzione del libretto. Si è visto, quindi, come i due traduttori, qui nelle vesti anche di attori, abbiano avuto coscienza degli stilemi celiniani. Attraverso gli esempi si è avuto modo di riscontrare come i due abbiano adottato delle specifiche strategie che, tanto sul piano lessicale, quanto su quello performativo, rendessero gli obiettivi della prosa originale. Per quanto riguarda la sfera lessicale, si è osservato come la scelta di adottare una *koiné* settentrionale abbia aiutato i traduttori a ovviare al problema della coesistenza dei tanti livelli di francese adottati da Céline (letterario, familiare, popolare, argotico); sull'aspetto formale, invece, si è esaminato come l'asperazione dei tratti colloquiali e mimetici dell'originale sia stata ricreata grazie anche all'eccezionale modalità in cui la traduzione ha preso vita, come vero e proprio dialogo teatrale che Celati e Gabellone hanno immaginato di mettere in scena. Alla luce degli esempi proposti, per quanto parziali, si comprende dunque come questa traduzione colga nel segno e riesca a riproporre a un pubblico italiano la prosodia, il ritmo e la portata oralizzante degli *Entretiens* con esiti originali. I *Colloqui con il professor Y* sono, quindi, un esempio di come la traduzione non sia una pura trasposizione da una lingua a un'altra, ma piuttosto «un'anamnesi della propria lingua [...] e il recupero di un orecchio insieme linguistico e musicale nel quale risuoni la memoria di un giro di frasi, di una parola, di un ritmo».⁵³

⁵³ LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 76.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, Paris, Gallimard 1976.
- CAPRONI, GIORGIO, *Problemi di traduzione*, «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 29-32.
- CELATI, GIANNI, *Céline underground*, in «Il Caffè», 3 (1970), p. 11.
- CELATI, GIANNI, *La scrittura come maschera*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Colloqui con il professeur Y*, Torino, Einaudi 2008, pp. 105-110.
- CELATI, GIANNI, *Nota alla traduzione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi 1996, p. IX-XXXI.
- CELATI, GIANNI, *Parlato come spettacolo*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), pp. 80-88.
- CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard 1955.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Tracciato del modernismo italiano*, in LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO, (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore 2012, pp. 13-38.
- GABELLONE, LINO, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, p. 69-78.
- GODARD, HENRI, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard 2014.
- GODARD, HENRI, *Préface*, LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1981, p. IX-LIII.
- GODARD, HENRI, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard 2003.
- HÉDIARD, MARIE, *Les niveaux de la langue à l'épreuve de la traduction : le cas du "que" célinien dans « voyage au bout de la nuit »*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, p. 127-144.
- KOFFEMANN, MAAIKE, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam-New York, Rodopi 2003.
- LICARI, ANITA, *L'effetto Céline*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 65-79.
- LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore 2012.
- MICHELETTI, GIACOMO, *Tradurre a orecchio. Forme di auscultazione celiniana ne Il ponte di Londra tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone*, in TERESA CANCRO, CHIARA DE PAOLI, FRANCESCA RONCEN, VALE-

- RIA RUSSO (a cura di), *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*, Padova, Padova University Press 2019, pp. 181-193.
- MICHELETTI, GIACOMO, *Gianni Celati, Lino Gabellone, Louis-Ferdinand Céline. Traduzione come reinvenzione*, diss. Phd, Università degli Studi di Pavia, 2018.
- NUCIFORA, ALESSANDRA, *Note sul modernismo angloamericano*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», XXIII, 63 (2011), pp. 30-44.
- PALMIERI, NUNZIA (a cura di), *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, Roma, L'Orma Editore 2017.
- PELLINI, PIERLUIGI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016.
- RUBINO, GIANFRANCO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, Cassino, Università, Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate 2001.
- SOMIGLI, LUCA, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dialogo work in progress*, in «Narrativa [Online]», 35-36 (2012).
- VADÉ, YVES (a cura di), *Ce que modernité veut dire (I)*, « Modernités », 5 (1994).
- VADÉ, YVES (a cura di), *Ce que modernité veut dire (II)*, « Modernités », 6 (1994).



PAROLE CHIAVE

Modernismo; Louis-Ferdinand Céline; Traduzione; Gianni Celati



NOTIZIE DELL'AUTORE

Elena Casadio Tozzi frequenta il corso di dottorato in Studi Umanistici Transculturali dell'Università degli Studi di Bergamo. Ha conseguito il titolo di laurea magistrale in 'Italianistica, culture letterarie europee e scienze linguistiche' presso l'Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna, con la tesi Yves Bonnefoy e la traduzione. Il caso dei ventiquattro sonetti di Francesco Petrarca, discussa con il professor Stefano Colangelo e il professor Fabio Scotto. Inoltre, ha frequentato il terzo anno di laurea triennale presso il dipartimento di filosofia dell'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2015-2016), e ha svolto attività di ricerca presso il Fonds Yves Bonnefoy della Bibliothèque Municipale de la Ville de Tours (2019) e presso l'Archivio Sefiris dell'American School of Classical Studies at Athens (2021).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELENA CASADIO TOZZI, *Voce e gesto. Il narratore-locutore celiniano nella traduzione di Gianni Celati e Lino Gabellone di Entretiens avec le professeur Y*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.