

Autotraduzione e/o riscrittura. La parabola translingue di Alba de Céspedes, da *Sans autre lieu que la nuit* a *Nel buio della notte*

Silvia FEDELE

Università degli Studi di Torino (Italia)

silfed.64@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-6405-2655>

DOI: 10.2478/tran-2024-0006

Riassunto: La produzione di de Céspedes è caratterizzata da un complesso mosaico linguistico, che culmina nell'ultimo romanzo sperimentale pubblicato dall'autrice, *Sans autre lieu que la nuit*, influenzato dalla narrativa italiana degli anni '70 e ambientato a Parigi. Il francese del romanzo, fortemente connotato e vario nell'utilizzo dei registri, ha richiesto un lungo lavoro di adattamento per la traduzione italiana *Nel buio della notte*. L'articolo analizza le strategie di traduzione e i procedimenti narrativi utilizzati per adattare il romanzo alla cultura italiana, evidenziando le differenze tra le due opere.

Abstract: Self-translation and/or Rewriting. The translingual journey of Alba de Céspedes, from *Sans autre lieu que la nuit* to *Nel buio della notte*

De Céspedes' work is characterized by a complex linguistic mosaic, culminating in the last twenty years with the experimental novel *Sans autre lieu que la nuit*, influenced by 1970s Italian narrative and set in Paris. The novel's French, rich in various registers, required extensive adaptation for the Italian translation *Nel buio della notte*. The article analyses the translation strategies and narrative devices used to adapt the novel to Italian culture, highlighting the differences between the two works.

Parole chiave: de Céspedes, *Sans autre lieu que la nuit*, *Nel buio della notte*, romanzo sperimentale, Parigi, autotraduzione.

Keywords: de Céspedes, *Sans autre lieu que la nuit*, *Nel buio della notte*, experimental novel, Paris, autotranslation.

1. Un'autrice in movimento

Alba de Céspedes, écrivain français: questo il titolo un articolo pubblicato su "Le Monde" nel 1973¹, subito dopo l'uscita di *Sans autre lieu que la nuit*, il primo romanzo pensato e redatto interamente in francese da Alba de Céspedes, autrice di solida fortuna italiana ed

1 Jusane Duranteau, *Alba de Céspedes, écrivain français*, in «Le monde», 13 settembre 1973.

europea. Un'opera che segna non solo il punto d'arrivo della produzione francese dell'autrice, all'epoca trasferitasi oltralpe da quasi dieci anni, ma il concretizzarsi di una ricerca poetica instancabile che aveva dato i suoi frutti migliori proprio con l'abbandono della sicurezza – linguistica ed editoriale – di cui de Céspedes godeva in Italia. La traduzione in italiano verrà curata dalla stessa autrice e uscirà per Mondadori tre anni dopo, con il titolo *Nel buio della notte*.

Nata autrice italiana, quindi, ma morta autrice francese: nel 1965, dopo una vita passata nel cuore della temperie culturale italiana, de Céspedes si trasferisce a Parigi, lasciandosi alle spalle trent'anni di variegata produzione letteraria e giornalistica, che spaziava dalla poesia alla prosa, dalla resistenza radiofonica in Radio Bari durante gli anni della guerra alla direzione della propria rivista, "Mercurio", e alla collaborazione con la mondadoriana «Epoca». Tale anno di cesura spezza nettamente la parabola decéspedesiana, che fino a quel momento si era svolta principalmente entro due coordinate linguistiche e geografiche: Roma, città materna legata alla formazione letteraria e alla resistenza, e Cuba, patria paterna, luogo dell'idealizzazione del mito degli antenati, più sognata che vissuta. Due immaginari che nutrivano la prima produzione dell'autrice in proporzione diversa, ma nell'ottica di una fondamentale compresenza linguistica: l'italiano assolveva la funzione letteraria e affettiva, lo spagnolo rappresentava la lingua degli affetti. A queste due lingue ne va aggiunta una terza, appresa sempre durante l'infanzia, ovvero il francese. L'autrice, infatti, aveva passato i primi anni di vita non a Roma, ma a Parigi, nella casa della famiglia paterna: questo permette di considerare il francese lingua materna di de Céspedes tanto quanto le altre due. Quello dell'autrice italo-cubana è quindi un quadro linguistico complesso, un caso di "*compound bilingualism*" (Klein 1988, 11)¹ che però vede la compresenza diseguale di tre lingue che si alternano nella posizione predominante² nelle varie fasi di vita dell'autrice, al netto di una completa padronanza dell'aspetto linguistico e di quello linguistico-culturale. La prima parte della produzione decéspedesiana – le raccolte di racconti *L'anima degli altri* e *Concerto*, le poesie accluse in *Prigionie* – si chiude col grande successo del primo romanzo, *Nessuno tona indietro*, che contemporaneamente apre a una seconda fase – *Dalla parte di lei*, *Quaderno Proibito*, *Prima e dopo*, *Il rimorso* e *La bambolona*³ – di

1 Per usare le parole di Klein, per "*compound bilingualism*" si intende "l'acquisizione parallela di due o più lingue da parte di un individuo" (Klein 1988).

2 Secondo il sistema della *relative dominance* illustrato da Klein, dal punto di vista neurolinguistico la totale parificazione delle lingue parlate è impossibile, poiché necessariamente una prevale, anche se di poco, sulle altre; si tratta comunque di una condizione modificabile, come mostra lo stesso esempio di de Céspedes, le cui lingue si alterneranno nella posizione dominante (Klein, 1988).

3 Per una cronologia delle opere decéspedesiane rimando a Zancan 2005.

profonda indagine al tempo stesso tematica e stilistica: da una parte lo svisceramento della crisi sociale nell'Italia del dopoguerra, il cui focus cade in parte su personaggi femminili diversi, in parte sulla ricerca sulla sempre più evidente impossibilità di scrivere romanzi tradizionali, che farà da ponte all'avviamento verso la compenetrazione dei generi; una vivacità progettuale che si esprimerà con forza nell'ultima parte della produzione dell'autrice, che comprende le *Chansons des filles de mai*, *Sans autre lieu que la nuit* e l'incompiuto *Con grande amor*.

Il dato che colpisce maggiormente da questa veloce panoramica è la forte scelta di abbandonare quasi completamente l'italiano nell'ultima fase, proprio in quella che risulta essere il momento del compimento della ricerca poetica dell'autrice sugli aspetti formali del romanzo. L'accogliente Parigi le permette di concentrarsi sul senso che assume la scrittura in un mondo in trasformazione e sempre più veloce: una realtà che richiede forme artistiche altrettanto mutevoli, il più possibile comprensive della complessità del dato reale. *Sans autre lieu que la nuit* nasce da una lunga gestazione, che va dal primo appunto presente nei diari dell'autrice – datato 5 febbraio 1965 – alla pubblicazione in volume nel 1973 per Seuil. La redazione dell'opera non è lineare, anzi: verrà più volte interrotta, in particolare nel 1968, anno in cui lascerà spazio alla travolgente temperie che investe la Francia – il cui risultato sarà un ritorno alla poesia, con le *Chansons des filles de mai*, pubblicate per Seuil lo stesso anno – e che corre parallelo alla stesura di *Con grande amor*. Se *Sans autre lieu*, scritto in francese e poi autotradotto in italiano, rappresenta la massima espressione dello sperimentalismo décespedesiano, *Con grande amor*, che l'autrice scrive in italiano e quasi in contemporanea traduce in spagnolo, è il ritorno alle sue radici familiari. Le due esperienze di scrittura si nutrono l'una dell'altra, e la loro compresenza per oltre dieci anni mostra la duttilità dell'immaginario di de Céspedes.

2. “In altre parole”: *Sans autre lieu que la nuit*, opera francese

In un decennio cruciale per la cultura europea come gli anni Sessanta, in cui “la mente è fervida di progetti”², la permanenza a Parigi diviene condizione imprescindibile all'attività della scrittrice. *Sans autre lieu* si nutre precipuamente dell'esperienza diretta dell'autrice nella capitale d'oltralpe, tanto per i temi, quanto per la scelta della lingua da

1 ADC, serie “Scritti”, sottoserie “Diari”, Busta 37, fascicolo 2, 5 febbraio 1965, riportato anche da Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement*, 2005, cit., pp. 44-45.

2 ADC, serie “Scritti”, sottoserie “Diari”, Busta 37, fascicolo 2, 1 maggio 1970.

adottare¹. Alcune suggestioni sulla necessità di scrivere “una sorta di opera omnia del malessere del XX secolo” compaiono nei diari già nel 1965 (Ciminari, 2005: 44-45), ma il primo accenno concreto alla materia che diverrà *Sans autre lieu que la nuit* risale al 15 luglio 1966, quando l'autrice annota sul diario “Due idee: il racconto di quello che va a portare la notizia di un suicidio; il romanzo breve di una sola notte”², ammonendo però subito sé stessa che “il rischio è la lunghezza”³. Forte del proprio interessamento alla corrente del Nouveau Roman⁴, de Céspedes dà vita a un romanzo poderoso che mette in scena una moltitudine umana in movimento in una sola notte – la prima notte di primavera del 1972 – nella frenesia della città di Parigi. L'autrice realizza al contempo un restringimento e un ampliamento del dispositivo cronotopico, fornendo delle coordinate spaziotemporali estremamente precise, e dilatando la dimensione temporale per accogliere quanti più eventi e personaggi – più di settanta, alcuni si palesano solo per poche righe, altri ricorrenti – possibili. Un romanzo che cresce vorticosamente su se stesso, secondo una tendenza in atto nella seconda metà del Novecento tanto in Francia quanto in Italia che Alberto Asor Rosa (2002: 300) ha definito il “romanzo magmatico”⁵, cui è deputato il compito di riprodurre “nella forma più diretta e autentica, il magma indistinto e illimitato del reale, e cioè un romanzo che cresce dimensionalmente su sé stesso in maniera mostruosa, e al tempo stesso presenta un unico, gigantesco e indiviso corpo”⁶ (Asor Rosa, 2002: 300). Giunge a compimento una tendenza radicata sempre più negli ultimi romanzi dell'autrice – tanto che Ines Scaramucci (1969, 169) la individua già nella

1 “Come si fa a parlare di Parigi, di com'è veramente e di com'è la gente in un'altra lingua, semmai si può tradurlo quando è scritto, quello che è difficile è riprodurre il dialogo fra due ragazzi francesi” (Carroli, 1993: 127).

2 ADC, serie “Scritti”, sottoserie “Diari”, Busta 37, fascicolo 2, 15 luglio 1966.

3 *Ibidem*.

4 “Seduta qui per lavorare, ho letto gran parte del Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*”, diario, 2 marzo 1964.

5 Asor Rosa lo pone in opposizione alla tendenza consolidatasi nei primi sessant'anni del Novecento, ovvero quella di aspirare al “romanzo normale”: “un testo narrativo abbastanza lungo e complesso da non esaurirsi in un solo spunto o tema: racconta una storia, o più storie, con atteggiamento fondamentalmente consequenziale (filo logico e filo cronologico, collegati fra loro; gli eventuali flashback si inseriscono organicamente in questa trama). [...] Generalmente il “romanzo normale” attinge a un immaginario necessariamente realistico e descrittivo”; tra l'altro fra i titoli rappresentativi enunciati da Asor Rosa compaiono anche *Nessuno torna indietro* e *Quaderno proibito* (Asor Rosa, 2002: 289-291).

6 Da notare che Asor Rosa inserisce nel decalogo dei romanzi appartenenti a questa categoria anche Horcynus Orca di D'Arrigo *La macchina mondiale* (1965) di Volponi, che de Céspedes aveva letto e apprezzato: “di certo il libro più interessante letto da molto tempo in qua” (Diario, 25 maggio 1965).

*Bambolona*¹: l'intreccio narrativo è completamente sottomesso alla solidità di un'architettura formale pensata e rifinita nel dettaglio. Della propria produzione passata l'autrice mantiene unicamente lo stilema classico dell'unità di spazio e tempo (Bernardini Napoletano, 2005: 143), che serve però da contenitore di dispositivi narrativi inediti, in particolare la tecnica cinematografica e la rilevanza della dimensione sensoriale del lettore, strumento imprescindibile per una corretta lettura dell'opera. Con implacabile ironia, volta a dare risalto alla confusione in cui è gettato l'uomo contemporaneo, l'autrice giustappone diversi *frame* la cui velocità di avvicendamento dà l'impressione che essi siano osservati da dietro una macchina da cinepresa che si sposta nella città, seguendo i tassisti, fermandosi davanti ai bar e registrando le conversazioni di persone comuni (il tossicodipendente Serge in astinenza da droga), si insinui negli interni e nelle conversazioni private (la comunicazione dolorosa ed emozionante fra il dottor Bernard, psichiatra, e Martine, sua paziente), le attese telefoniche (l'attivista Christiane che implacabile sollecita quante più persone a firmare per la scarcerazione di Monsieur Launais, prigioniero politico). Per collegare fra loro scene così diverse l'autrice impiega la tecnica dello slittamento metonimico², attraverso il quale da una parola pronunciata da un personaggio si entra nella conversazione di altri (come accade per il fondamentale discorso sulla libertà, che parte dalla paziente psichiatrica Martine e arriva alla giovane Monique e al suo rifiuto della maternità), o un suono lontano che squarcia la dimensione temporale (il cui caso più eclatante è il commento di una coppia di amanti sulla sirena di un'ambulanza che passa, che permette all'autrice di introdurre la tragica vicenda di una bambina che morirà precocemente). La difficoltà di delimitare con precisione le sequenze narrative – circa 221 – non impedisce di rilevare la varietà delle tecniche di raccordo impiegate dall'autrice, siano esse di tipo linguistico, narrativo o logico-associativo. Naturalmente, la traduzione ha richiesto un intervento minuzioso su questo aspetto dell'impianto formale, non solo, com'è ovvio, per le tecniche di raccordo di tipo linguistico, che ma anche per quelle di tipo narrativo, in quanto la traduzione italiana

1 “Una svolta non improvvisa, tuttavia, in quanto, se ci riferiamo ad una recente prova, *Il rimorso*, possiamo discernervi, quasi, una specie di contaminazione fra il consueto impegno di introspezione psicologica, e una trama, anche se non sempre compiutamente fusa col resto, di notevole spessore, sì che non sarebbe del tutto fuori luogo parlare di un esperimento di transizione tra una prima e seconda “maniera”. Qui [in *La bambolona*, ndr], siamo comunque, e quasi senza residui, sulla sponda opposta, e al livello di una narrativa tutta affidata ad una precisa architettura, ad una concretezza corpora” (Scaramucci 1969, 169).

2 Francesca Bernardini Napoletano, *La sperimentazione narrativa negli anni Settanta: Nel buio della notte*, in *Alba De Cespedes. Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti*, a cura di Marina Zancan, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, 2005, p. 142.

presenta, come vedremo in seguito, un numero non indifferente di tagli e aggiunte (Bramati, 2023: 82).

Lo sfondo, tutt'altro che statico, dei vari piani sequenza è sempre la capitale francese, ad eccezione di alcune rapide incursioni in altri spazi narrativi. Seppur brevi e spesso interpolate a dialoghi o monologhi molto estesi, le descrizioni delle vie di Parigi e degli interni dei palazzi (siano esse abitazioni private, esercizi pubblici, ospedali) è sempre minuziosa e particolareggiata. Inoltre, l'autrice non esita a inserire elementi tipografici evidenti come corsivi e rientri, strumenti paratestuali che rendono più evidente lo stridore degli stacchi da una scena all'altra, già in parte sperimentati nelle *Chansons des filles de mai*, e che qui tornano con forza a dettare il ritmo di un romanzo imponente, le cui uniche coordinate ben definite sono quelle spaziotemporali. La componente ritmica è infatti di estrema importanza in un'opera priva di capitoli e paragrafi: ma è un ritmo disarmonico, anche per la grande varietà linguistica ivi contenuta.

L'elemento linguistico è forse il dato più sorprendente dell'opera francese, nonché quello che permette di stabilire un ponte fra la produzione italiana dell'autrice e la traduzione che ella stessa realizzerà di *Sans autre lieu que la nuit*. Rispetto ai romanzi coevi che avevano tentato una sperimentazione in questa direzione, de Céspedes sente la necessità di non sacrificare la complessità psicologica dei personaggi, un carattere fondativo di tutta la sua produzione precedente. Con il trasferimento a Parigi, naturalmente, il francese diviene la lingua primaria di comunicazione e al mutare dei bisogni linguistici contingenti corrisponde anche un cambiamento nello statuto cognitivo della lingua in oggetto:

“Les changements de milieu, de besoins, de situations feront que cette personne aura à restructurer sa compétence langagière; ils n'auront, par contre, aucun effet sur sa compétence communicative – celle-ci restera la même tout au long de cette restructuration”. (Grosjean, 1993: 17)

Il francese dell'autrice, quindi, non rimane indifferente né alla sua promozione a lingua di comunicazione primaria, né tantomeno alla trasformazione cui va incontro tale lingua proprio nel corso degli anni Settanta. Se è vero, infatti, che “le langage n'est pas une construction purement intellectuelle, mais reçoit de la vie individuelle et sociale les caractères fondamentaux de son fonctionnement e de son évolution” (Bally, 1926: 101), de Céspedes arriva a Parigi in un momento di grande fermento sociale e di interessante ricambio linguistico, proprio nel momento in cui l'intera Europa registra un momento di grande “porosità delle frontiere linguistiche” (Kellman, 2007: 83). A metà secolo, infatti, la

lingua francese si trova al centro di due forze modificatrici opposte: da un lato, l'influsso esterno della globalizzazione¹ apre la strada ad apporti stranieri, specialmente inglesi, di diversa natura (come calchi o prestiti); dall'altro, il rinnovamento interno alla lingua francese, in particolare dell'argot cittadino². La presenza di innesti linguistici differenti all'interno del romanzo ha quindi una funzione ben precisa, ovvero la connotazione sociale e psicologica dei personaggi. È sull'argot che l'autrice si sofferma con particolare attenzione, tanto più che proprio negli anni Settanta si rilevano importanti modifiche nella sua matrice sociale. Da registro linguistico alternativo nato in gruppi specifici il cui scopo era non essere compresi dagli estranei, l'argot diviene un linguaggio principalmente giovanile, rinnovato da quei ragazzi che avevano attinto a piene mani dalla cultura anglo-americana e, seppur in minor misura, dal francese delle colonie, ibridando una lingua che precedentemente attingeva perlopiù a regionalismi con elementi, ancora una volta, di tipo internazionale.

L'autrice aveva già compiuto in precedenza un esperimento linguistico simile, sempre partendo dal francese che udiva per le strade di Parigi: la componente sociale rappresentata in *Chanson des filles de mai*, infatti, possedeva un francese giovanile molto vicino all'argot delle *cités*, e spesso interpolato da elementi linguistici stranieri – nel caso delle *Chansons* a maggioranza spagnola, e non inglese. Tuttavia, il referente linguistico rimaneva fortemente situato sul piano generazionale e spaziale; in *Sans autre lieu*, al contrario, la globalizzazione irrompe anche sul versante linguistico e corrompe quello che sembrava un carattere identitario locale estremamente resistente. Il contraltare a quella che appare una tendenza alla *mondialisation*, che ingloba anche le tradizioni linguistiche locali, non si manifesta per bocca dei giovani, che spesso de Céspedes inserisce in reti internazionali di attivismo politico, ma ai personaggi di estrazione sociale più semplice, come Jacquot, il cui francese è forse il più interessante di quelli riportati sulla pagina dall'autrice. Oltre ad essere dotato di una componente ritmica salmodiante assente nella parlata di altri personaggi, la lingua di Jacquot mescola a un tempo espressioni fortemente gergali e neoformazioni (de Céspedes, 1973: 379), come se il carattere produttivo della lingua passasse principalmente attraverso di lui. L'importanza di restituire quanto più fedelmente possibile i reali orizzonti linguistici di una civiltà, connotando ogni personaggio attraverso il proprio, personalissimo francese, è un obiettivo di cui l'autrice non fa mai mistero:

1 Per maggiori informazioni circa l'influsso della globalizzazione e del capitalismo sulla lingua francese, rimando alla bibliografia contenuta in Cohen, 1956.

2 In merito alla storia dei diversi argot francesi, rimando a Dauzat, 1929. Per un'indagine specifica dell'argot come "*langage parasitaire*", rimando a Cohen, 1918.

“La cosa, a mio parere, più appassionante è cercare di rendere un sentimento, un’idea, un dialogo con le vere parole, perché ognuno di noi parla diversamente, e questo è l’errore, quando uno scrittore descrive tutti i personaggi che parlano allo stesso modo!” (Carroli, 1993: 147)

L’ampiezza del dispositivo linguistico è un ulteriore elemento che permette a de Céspedes di dare voce al complesso stato della società occidentale che segue il secondo dopoguerra. La città divora le esistenze individuali e ne restituisce un brulichio monotono, accoglie storie diverse senza fornire loro un codice comunicativo comune: a Parigi, come in una Babele moderna, i personaggi sprofondano nel caos perché impossibilitati a partecipare a un discorso comune. La presenza di tale disomogeneità linguistica, unita al frammentismo dei discorsi fra i personaggi e il passaggio da una conversazione all’altra attraverso lo slittamento metonimico, contrapposti alla solidità dei momenti descrittivi, concorrono alla restituzione di quell’idea di società disgregata, che è alla base dell’ultimo romanzo decéspedesiano. Naturalmente, l’autrice aveva dedicato molto tempo allo studio approfondito e all’ascolto diretto di quella che ormai aveva eletto a propria lingua letteraria, arrivando a padroneggiare tanto dispositivi letterari di forte impianto linguistico – come lo *stream of consciousness* – quanto elementi che presupponevano una conoscenza della lingua, e della sua lessicologia, molto approfondita – i giochi di parole, gli equivoci, nonché un’attenzione particolare alla fonologia delle differenti varianti di francese utilizzate – conferendo ai personaggi un’espressività che ravvisa pochi eguali nella letteratura coeva, specie se si tiene conto del fatto che, almeno in teoria, il francese è per lei una lingua terza. È evidente, quindi, che il francese occupa un posto di prim’ordine nella costruzione di quello che è il proprio testamento poetico, soprattutto per l’importanza che l’autrice conferisce allo stile personale di ogni scrittore.¹

Al contrario di quanto ci si aspetterebbe in virtù della trentennale esperienza come autrice in lingua italiana, de Céspedes non tende verso l’alleggerimento della propria scrittura quando compone in francese; in realtà, come vedremo meglio in seguito, è proprio in virtù della libertà esperita da Alba attraverso la lingua francese che *Sans autre lieu que la nuit* rappresenta il massimo grado del suo sperimentalismo linguistico, avvalendosi di una struttura formale che, avendo eliminato quasi completamente le trame personali dei personaggi, deve necessariamente

¹ “Per me la lingua è più importante ancora di quello che racconto, perché in fondo tutte le storie si somigliano, anche se vagamente, ma è lo stile che definisce lo scrittore. [...] Io trovo che la bellezza dello scrivere è proprio come si racconta. Lo stile la ricerca, questa è stata la mia più grande passione” (Carroli, 1993: 146).

connotarli attraverso una *parole* abbastanza marcata¹. Una ricerca espressiva che si concentra tanto sull'accurata scelta lessicale, quanto sulla costruzione di periodi a forte cadenza ritmica, passando per chiari riferimenti culturali francesi, che solo una persona assimilabile a un nativo del luogo potrebbe disseminare con tale disinvoltura, senza che la precedente carriera letteraria italiana emerga in alcun modo: a tutti gli effetti, una seconda nascita in una "lingua madre imparata con ritardo" (Canetti, 1991: 100).

3. Da *Sans autre lieu que la nuit* a *Nel buio della notte*

Per quanto *Sans autre lieu que la nuit* segni già di per sé un punto importante nello sperimentalismo linguistico e strutturale decéspedesiano, l'analisi del romanzo non può prescindere interamente dallo studio della traduzione italiana, *Nel buio della notte*, edita per Mondadori nel 1976. Le due opere sono in un rapporto molto complesso, sia perché la traduzione italiana è stata interamente curata da de Céspedes, sia perché la struttura e l'immaginario letterario rappresentato nell'originale avrebbero costituito una sfida interessante per qualsiasi autore: come notava già Ciminari, la combinazione di queste due condizioni permette di considerare tale manifestazione linguistico-letteraria come un *unicum* nella letteratura italiana. (Ciminari, 2005: 159).

Alba de Céspedes non aveva esitato a redigere *Sans autre lieu que la nuit* direttamente in francese, come non esitò a tradurlo senza intromissioni altrui in quella che era stata la sua prima lingua letteraria. Rispetto all'autotraduzione delle *Chansons des filles de mai*, pubblicate in Italia nel 1970 col titolo *Le ragazze di maggio*, *Nel buio della notte* la impegna più seriamente, perché l'autrice si trova a dover trasportare un immaginario fortemente localizzato – Parigi – redatto originariamente in una lingua fortemente connotata, in una lingua e in un paese diverso, e che per di più l'autrice aveva abbandonato proprio per allontanarsi dal panorama culturale e linguistico a lei contemporaneo.

L'autrice ha manipolato pesantemente la redazione francese al fine di adeguare il messaggio a un contesto molto diverso da quello in cui l'opera era stata inizialmente prodotta. (Slama Cazacu, 1973: 208-209).

¹ Kellman (2007: 26) afferma che generalmente "il translinguismo è un processo più difficile da attuarsi per un poeta o per uno scrittore di racconti, la cui unità primaria è la parola individuale e irriducibile, anziché per un romanziere o per un commediografo, i quali possono distrarci dai solecismi con trame e personaggi convincenti e per i quali la lingua potrebbe essere un fattore meramente strumentale". È ancora più evidente, quindi, che in *Sans autre lieu* la parola non è affatto un elemento strumentale, ma "unità primaria", come si trattasse di un componimento poetico (e d'altronde anche la partizione ritmica dei paragrafi lascia pensare che l'autrice perseguisse con forza tale direzione).

Per quanto riguarda la modifica di alcuni riferimenti culturali, de Céspedes tende a tradurre alcune espressioni francesi con degli equivalenti italiani, spesso di derivazione letteraria, ma ormai entrate nell'immaginario comune. Per esempio:

Alors, mes enfants, je vous salue bien bas et je fous le camp. (De Céspedes, 1973: 11).

Et si tu lui disais merde à ton patron, et si nous, tous ensemble, nous montions une affaire pour faire du fric ? [...] un manuel de comportement à l'usage des patrons qui veulent paraître de gauche. (De Céspedes, 1973: 163).

Beh, ragazzi, è l'ora che volge al disio. (De Céspedes, 1976: 11).

E se tu lo mandassi a fare in culo, il direttore, e noi, tutti insieme, mettessimo su un business per alzare un po' di grana? [...] un della Casa ad uso degli industriali che si fingono di sinistra. (De Céspedes, 1976: 26).

Nel primo caso, nella traduzione italiana è evidente il riferimento a Dante, che sostituisce l'espressione gergale francese *je fous le camp*; il *business* che sostituisce il più neutro *affaire* francese è forse un più sottile accenno al plurilinguismo pascoliano, seppur diverso nella forma, che risulta però estremamente straniante poiché posto all'interno di una frase estremamente volgare; poco dopo. *Manuel de comportement* viene sostituito con *Della Casa*, ovvero l'autore del Galateo, il cui nome si presta dunque a divenire metonimia per il manuale di buone maniere.

In altri casi, l'autrice restituisce riferimenti più comuni con espressioni altrettanto intuibili dal lettore medio italiano:

Quand je vois toute cette boustifaille, j'ai envie de casser la vitrine, de renverser les mayonnaises sur les petits Cardins de ces pimbeches. (De Céspedes, 1973: 28).

Quando vedo tutta questa roba sono tentata di sfondare il vetro e rovesciare tutte le maionesi sui petits Chanel. (De Céspedes, 1976: 26).

Nel caso appena descritto, l'autrice sostituisce al riferimento a Pierre Cardin, uno stilista molto conosciuto in Francia, ma di origine italiana, il più internazionale marchio Chanel. Ma di esempi di questo genere ve ne sono diversi:

Moi, je peux le comprendre : je sais qu'on affiche l'indifférence, on sourit, mais quand on rentre après une affaire qu'on t'a soufflé, que ce soit dans un garni, ou au palais de Versailles, tu es là, seul, avec ta déconfiture, ta valise pleine, ton carnet de commandes vide. (De Céspedes, 1973: 120).

Io solo posso capirli [i capi di stato]. Io so che, quando le cose vanno male, uno fa l'indifferente, sorride ma quando torna a casa, avendo capito che uno più furbo, o più disonesto, t'ha soffiato l'affare, be', allora, che si tratti della Casa Bianca o di una locanda di terz'ordine, ti ritrovi solo, con la valigia ancora piena, il libro delle ordinazioni vuoto [...]. (De Céspedes, 1976: 110).

Je me croyais le Roi. (De Cespedes, 1973: 126).

Un boa de plume. Bleu, ma ne pense pas à un bleu ciel, for God's sake, il s'agit d'un bleu canard, tu piges ? (De Cespedes, 1973: 280).

Mi credevo lo scià di Persia. (De Cespedes, 1976: 118).

Un boa di piume. Ma non pensare a un blu Madonna, for God's sake, si tratta di un blu pavone stanco... rendo l'idea? (De Cespedes, 1976: 257).

Inoltre, non sono inusuali i giochi di parole che coinvolgono una terza lingua, generalmente l'inglese, e in molte occasioni la traduzione italiana presenta un ampliamento e un disvelamento del gioco di parole. Un esempio:

Odile est en train de sitter.
De sitter ? Où ça ?

Mais non, elle sitte un môme chez de bourgeois. (De Cespedes, 1973: 85).

«Odile ha un sitting stasera.»
«Un sit in? Dove? È una fregatura. Chi ci va, dei nostri?»
«Ma no, sitta un marmocchio di stronzi borghesi in rue de Varenne»
(De Cespedes, 1976: 52).

Sono pochi i casi in cui l'autrice mantiene invariate le espressioni francesi, anche se potrebbero creare confusione, come accade per la pronuncia di *arrondissements* foneticamente confondibili¹. Inoltre, l'autrice pone l'accento sulla traduzione di riferimenti culturali ancora non ben assimilati dalla Francia, come ad esempio la questione del colonialismo e dello sguardo coloniale sull'altro: ironicamente, i francesi conoscono meglio alcuni paesi orientali, mentre l'Italia tende ad agglomerarli in un insieme confuso:

Eric descend du trottoir, traverse la rue, attiré par une vitrine de vêtements indiens et tibétaines, de bijoux afghans. (De Cespedes, 1973: 328-329).

Eric traversa la strada, attirato dalla vetrina di un bazar orientale. (De Cespedes, 1976: 304).

Confrontando l'assetto linguistico delle due versioni emergono due ulteriori aspetti del lavoro stilistico decespedesiano. Il primo riguarda la ricchezza linguistica che permea il testo francese rispetto a quello italiano: la cura nell'alternare registri molto diversi, calchi e prestiti da altre lingue complementari allo slang e all'argot parigino,

¹ “No, questo non è il commissariato del *Seizième*, ma del *Sixième*... Un errore” (De Cespedes, 1976: 98).

permettono di asserire con sicurezza che *Sans autre lieu que la nuit*, di per sé già molto interessante per il complesso impianto formale, è il punto più alto della ricerca linguistica dell'autrice. Di contro, a una lettura attenta della traduzione italiana, è evidente che l'autrice ha scelto di livellare le differenze linguistiche che marcavano la particolarità della versione francese, dove si verifica il fenomeno translingue che Kellman (2007: 45-46) definisce “questioning the medium”, ovvero la tendenza a ostacolare alla scioltezza costitutiva del carattere estetico dell'opera letteraria attraverso una lingua che trasporti di continuo il lettore in una dimensione straniente, principalmente tramite la dislocazione di espressioni fuori dal proprio contesto d'origine, che è in effetti ciò che si verifica lungo tutto il corso di *Sans autre lieu*. Pertanto, la parificazione linguistica operata in *Nel buio della notte* sottrae un importante elemento alla traduzione italiana, già di per sé molto diversa dall'originale. Il secondo elemento che emerge, infatti, è la pesante rielaborazione del materiale da parte dell'autrice, che infatti rimanda per un anno intero la pubblicazione dell'opera presso Mondadori.

Come si evince dai materiali presenti nell'Archivio Mondadori, infatti, l'autrice rielabora *Sans autre lieu que la nuit* già subito dopo l'uscita, in vista di una seconda edizione riveduta¹. Un'operazione con un precedente importante, ovvero la pesante riscrittura del suo romanzo più celebre, *Dalla parte di lei*, la cui prima versione, quella edita nel 1949 da Mondadori, verrà riproposta in tutte le ristampe successive, nonostante l'autrice avesse modificato la propria opera fornendone una seconda stesura già l'anno successivo alla pubblicazione del romanzo, e questa fosse stata presa a modello per la traduzione angloamericana (Ghilardi 2005). Le modifiche a *Dalla parte di lei* sono orientate verso una rimodulazione del delitto di Alessandra, modificando il perno tematico attorno al quale ruota l'intera vicenda. Nel caso di *Sans autre lieu*, le fasi di rielaborazione del testo sono due: l'autrice lavora direttamente sull'edizione del 1973, spesso riscrivendo interi passaggi. Le notazioni autografe presenti sul manoscritto non sono quasi mai precisazioni linguistiche, in quanto l'autrice conosceva perfettamente il francese; le modifiche riguardano principalmente l'assetto delle frasi, l'interpunzione, gli stacchi cinematografici e tutto ciò che riguarda la forma del romanzo, in un'operazione di *labor limae*² che però verrà

1 A questo proposito, sono interessanti le correzioni autografe presenti sulla prima edizione di *Sans autre lieu que la nuit*, spesso tendenti a una maggiore pregnanza lessicale. Rimando ad ADC, serie “Scritti”, sottoserie *Sans autre lieu que la nuit*, fascicoli 1-2.

2 Nonostante le ripetute affermazioni dell'autrice sul carattere spontaneo e intuitivo della scrittura, l'intensità del lavoro di revisione stilistica è forse una delle chiavi di lettura principali dell'opera decépèdesiana: “scrivere e rivedere, ecco, proprio questo, fino a che

accolta solo in parte dalle edizioni successive. Com'è ovvio, invece, una maggiore attenzione all'aspetto prettamente linguistico è rintracciabile nel lavoro di traduzione italiana, che, come già accennato in precedenza, risultò molto faticoso per l'autrice. Confrontando la prima edizione di *Nel buio della notte* alla prima edizione dell'originale francese, si rileva innanzitutto che aggiunte e omissioni si equivalgono di numero; tuttavia, è interessante notare che anche in questo caso le variazioni rivelano un direzionamento diverso della materia del romanzo rispetto a com'era stato pubblicato in Francia, anche se più implicitamente rispetto alle modifiche apportate alla seconda versione di *Dalla parte di lei*. Come già affermava Ciminari, infatti, in *Nel buio della notte* molti dei personaggi subiscono un ampliamento della loro vicenda personale e delle loro caratteristiche psicologiche. Consapevole della difficoltà di trasportare il proprio esperimento linguistico in un altro paese, l'autrice, nel momento in cui ritorna a pubblicare in Italia, riveste i panni che l'avevano resa nota al grande pubblico italiano nel trentennio della sua maggiore attività (1938-1967), riprendendo e ampliando tematiche come l'emancipazione femminile e la crisi dell'istituzione familiare, che nell'originale francese erano nettamente subordinate alla struttura antiromanzesca e alla componente linguistica. Un caso esemplare è quello del disvelamento della crisi matrimoniale fra Yves e Joelle, solamente accennata in *Sans autre lieu*, ma che invece è ampliata di quasi tre pagine nella traduzione italiana¹; pagine dense, in cui l'autrice inserisce un riferimento capovolto a *Dalla parte di lei* (Ciminari, 2005: 182), pensato appositamente per i lettori italiani, che, a differenza del pubblico francese, l'avrebbero immediatamente individuato. È ampia anche la trattazione riservata agli stravolgimenti del Sessantotto francese, che risultava molto interessante per il pubblico italiano. Rimanendo all'interno della linea narrativa di Joelle e Yves, la coppia ha un altro scontro sulle possibilità di trovare un lavoro; una tematica che torna spesso anche nei discorsi dei personaggi più giovani, come Monique, e che l'autrice ha interesse a valorizzare all'interno della versione italiana. De Céspedes, infatti, esercita appieno il proprio potere di «traduttore privilegiato» (Tanqueiro, 1999), poiché, in quanto autrice dell'opera tradotta, non può incorrere in interpretazioni errate ma, a differenza di un traduttore esterno all'opera originaria, può ampliare e modificare temi portanti dell'opera senza tradirne il primo significato, e ricostruirla tenendo conto del nuovo contesto in cui verrà accolta, potendo, come afferma Ceccherelli, “in altre parole, rielaborare il suo testo, adattandolo al nuovo pubblico di lettori o alle nuove idee che

la pagina non è come voglio io, fino a che sento che non c'è un angolo che storce” (Carroli, 1993: 152).

¹ È interessante notare come siano prive di riscontro nell'originale francese (De Céspedes, 1976: 282-284).

nel frattempo avrà sviluppato o che – come sovente succede – andrà sviluppando mentre traduce” (Ceccherelli, 2014: 14).

Sebbene all'interno della traduzione italiana il focus dell'autrice sia molto spostato su alcuni aspetti tematici, sono comunque presenti delle pagine aggiuntive rispetto all'originale, incentrate sulla caratterizzazione linguistica dei personaggi; se questa, infatti, nella versione francese era implicita e del tutto affidata alla lingua parlata dai singoli, con poche o nulle specificazioni del contesto da parte del narratore, nella versione italiana essa tende ad essere esplicitata dai contesti, come avviene per l'affettato dialogo in slang fra un gruppo di giovani e il missionario Don Lopez¹.

Come si è visto, *Sans autre lieu que la nuit* e *Nel buio della notte* presentano caratteristiche molto diverse fra loro, nonostante l'impianto formale di base rimanga invariato, poiché nascono da due esigenze letterarie diverse. *Sans autre lieu que la nuit* è al contempo il prodotto della permanenza dell'autrice a Parigi e di anni di ricerca sulle possibilità offerte dal genere del romanzo. Ne deriva un romanzo impossibile, che accoglie in sé una grande diversità di linguaggi, anche non verbali, come quello cinematografico, presentandosi come un'opera che tenta di enciclopedizzare la realtà, cogliendone ogni aspetto, senza che questo svaluti la profondità psicologica dei personaggi. Questa emerge principalmente attraverso i discorsi, dialogici o monologici, dei personaggi, e attraverso i loro spostamenti e le loro azioni: un antiromanzo che narra “les français, mais par eux memes”², come dichiarato dall'autrice nelle prime note di diario che precedono la stesura dell'opera. La particolarità di *Sans autre lieu* risiede tanto nell'intreccio di voci di così tanti personaggi, quanto nella caratterizzazione linguistica degli stessi: solo una grande familiarità e affinità dell'autrice con la lingua francese poteva permetterle di sviluppare un'opera così complessa in una lingua diversa dall'italiano. L'esperienza linguistica di de Céspedes, infatti, è già di per sé molto particolare: l'autrice trilingue, infatti, ha alternato italiano, francese e spagnolo nella propria produzione letteraria con grande scioltezza, spesso inserendo nelle proprie opere elementi appartenenti alle altre lingue conosciute. Nonostante per l'autrice l'arte nasca fondamentalmente dall'intuizione, essa non può raggiungere piena espressione senza un attento lavoro di costruzione dell'opera, sia dal punto di vista formale che da quello linguistico. E, osservando i materiali di lavoro di de Céspedes, si rileva che l'autrice, dopo il periodo di raccoglimento che aveva seguito la fine della propria permanenza a Roma, e nonostante l'intiepidimento del proprio spirito sempre *engagée*, non ha mai smesso di interrogarsi su quale fosse la forma migliore per

1 Pagina completamente assente nella redazione francese.

2 ADC, serie “Scritti”, sottoserie “Diari”, busta 37, fascicolo 1, 20 gennaio 1965.

rendere la realtà da lei vissuta ogni giorno, ritrovando nella scrittura, alla fine della propria carriera, un mezzo di denuncia delle contraddizioni della società moderna. Data la natura incompleta di *Con grande amor, Sans autre lieu* si può considerare come il testamento letterario dell'autrice, e come il completamento di una carriera e una vita iniziate e concluse all'ombra della lingua francese, l'unica cornice possibile per un romanzo tanto nutrito delle voci di Parigi, e che conferiva a de Céspedes una libertà che l'italiano, appesantito dalla tradizione letteraria a lei coeva e contemporaneamente lontana, non le avrebbe potuto dare. Il francese sperimentato in *Sans autre lieu que la nuit* basterebbe da solo a renderla un'opera di grande valore, che conta pochi eguali nella storia della letteratura europea, ma singolare è anche il lavoro di traduzione italiana che l'autrice cura in prima persona, confrontandosi con i limiti linguistici e culturali che creano attrito nel passaggio da una lingua all'altra. Traducendo – o meglio, riscrivendo – la propria opera per i lettori italiani, l'autrice si confronta con un sistema letterario che non percepisce più come proprio, e al contempo riscrive la propria identità di scrittrice, poiché, come afferma Kellman, che “*se le style c'est l'homme même*, il translinguismo ridà forma allo stile e rende il singolo autore un uomo o una donna molteplici” (Kellman, 2007: 125).

Bibliografia. Opere dell'autrice

De Céspedes, Alba. *L'anima degli altri, Sans autre lieu que la nuit*. Paris : Seuil, 1973.

De Céspedes, Alba. *Nel buio della notte*. Milano: Mondadori, 1976.

De Céspedes, Alba. *Romanzi*, a cura di Marina Zancan. Milano: I Meridiani Mondadori, 2011 (contiene: *Nessuno torna indietro, Dalla parte di lei, Quaderno proibito, Nel buio della notte e Con grande amor*).

Fondo Alba de Céspedes, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Via Riccione, 8, 20156, Milano.

Serie “Scritti”, sottoserie “Diari”, Busta 37, fascicoli 1-2.

Serie “Scritti”, sottoserie “*Sans autre lieu que la nuit*”, Busta 61, fascicoli 1-2.

Serie “Scritti”, sottoserie “*Nel buio della notte*”, Busta 62, fascicolo 1.

Bibliografia critica

ASOR ROSA, Alberto. “La storia del romanzo italiano”. In: Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. 3, *Storia e Geografia*. Torino: Einaudi, 2002.

BALLY, Charles. *Le langage et la vie*. Paris: Payot, 1926.

BRAMATI, Alberto. *Le tecniche di raccordo in Sans autre lieu que la nuit/Nel buio della notte*. In: Sabina Ciminari e Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2023.

CANETTI, Elias. *La lingua salvata*. Milano: Adelphi, 1991.

CARROLI, Piera. *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba De Céspedes*. Ravenna: Longo Editore, 1993.

- CECCHERELLI, A.. "Introduzione". In: Andrea Ceccherelli, Gabriella Alina Imposti e Monica Perrotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- CIMINARI, Sabina. "Alba De Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed Engagement". *Bollettino di Italianistica, Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n. 2, 2005.
- COHEN, Marcel. "Notes sur l'argot". *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, n. 21, 1918.
- COHEN, Marcel. *Pour une sociologie du langage*. Paris: Editions Albin Michel, 1956.
- D'ARRIGO, Stefano. *Horcynus Orca*. Milano: Modadori, 1975.
- DAUZAT, Albert. *Les argots. Caractères, évolution, influence*. Paris: Librairie Delagrave, 1929.
- DURANTEAU, Jusane. "Alba de Céspedes, écrivain français". *Le Monde*, 13 settembre 1973.
- GROSJEAN, Francois. "Le bilinguisme et le biculturalisme. Essai de définition". *Revue Tranel (Travaux Neuchâtelois de Linguistique)*, n. 19, 1993.
- Kellman, Steven. *Scrivere tra le lingue*, Troina (En): Città Aperta Edizioni, 2007.
- KLEIN, Wolfgang. *Second language acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- SCARAMUCCI, Ines. *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*. Milano: Edizioni IPL, 1969.
- SLAMA CAZACU, Tatiana. *Introduzione alla psicolinguistica*. Bologna: Patron, 1973.
- TANQUEIRO, Helena. "Un traductor privilegiado: el autotraductor". *Quaderns. Revista de Traducció*, (III), 1999.
- ZANCAN, Marina (a cura di). *Alba De Céspedes. Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, 2005. Il volume comprende una serie di contributi che attraversano l'opera e la vita dell'autrice:
- BERNARDINI NAPOLETANO, Francesca. *La sperimentazione narrativa negli anni Settanta: Nel buio della notte*.
- GHILARDI, Margherita. *Dalla parte di lei. Le due redazioni*.