

Università degli Studi di Catania

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI INGLESI E ANGLO-AMERICANI

---

**Mariacarmela Mancarella**

Harry Mathews Traduttore: Il gioco e L'identità

---

TESI DI DOTTORATO

---

**Coordinatore:**  
**Chiar.ma Prof.ssa G.**  
**Persico**

**Tutor:**  
**Chiar.mo Prof. S. Marano**

---

**XXIV CICLO**  
**2008- 2011**

**Pour E**

**Pour Ça**



# INDICE

## Harry Mathews Traduttore : il Gioco e l'Identità

### INTRODUZIONE

#### 1. Il Gioco dell'io

Scrittura, Riscrittura, Identità.....	p. 10
1.1.1 Come se, come il sé.....	p. 18
Il gioco.....	p. 29
La letteratura Potenziale.....	p. 36
L'identità.....	p. 43
Abanika, traitore? .....	p. 51

#### 2. Teoria e Prassi Traduttiva

Yes, but we're different.....	p.71
Roussel, Bataille.....	p 84
.Pastior.....	p. 108
Cordelier, Chaix.....	p. 113
Traduttori Ideali.....	p. 147

#### 3 Mathews/ Perec

3.1 G. P.....	p.183
3.2 La Disparition, Trois Epithalames, La vie Mode d'Emploi.....	p. 194
3.3 W, ou le souvenir d'enfance.....	p. 236
3. 4 Récits d'Ellis Island.....	p. 248

Conclusioni.....	p. 254
------------------	--------

Appendice : Harry Mathews. An Interview: On Translation.....	p.264
--	-------

Bibliografia.....	p. 269
-------------------	--------

## Introduzione

*Comme le masques sont les signes qu'il y a des  
visages,  
les mots sont les signes qu'il y a des choses.  
Et ces choses sont les signes de  
l'incompréhensible*

**-Marcel Schwob.**

*Ningún problema tan consustancial con las  
letras y con su modesto misterio como el que  
propone una traducción.*

**-Jorge Louis Borges**

*Il linguaggio non è un ergon ma una energia*

**-Wilhelm von Humboldt**

Se si intendesse delineare una panoramica della produzione artistica dell'autore americano Harry Mathews la si potrebbe suddividere, per rendere il compito più agevole all'osservatore, in due macrosezioni: la prima che comprende gli scritti compresi nel periodo tra il 1956 e il 1970; la seconda, quelli dal 1970 in poi. La linea di confine che abbiamo assegnato arbitrariamente alle due parti coincide con il suo incontro tra l'autore americano e lo scrittore francese Georges Perec.

L'amicizia tra i due uomini di lettere funge da legittimazione artistica dell'autore americano quasi del tutto sconosciuto all'epoca presso il pubblico francofono. A Perec spetta infatti il merito di aver dischiuso a Mathews la possibilità di avere un seguito nel mercato francese poiché è grazie alle sue traduzioni che Mathews acquista visibilità. L'influenza esercitata da Perec non viene vissuta con angoscia da Mathews; semmai, con gioia liberatoria, giacché la contezza letteraria che ravvisa nell'autore francese ha il suo corrispettivo nell'amicizia reciproca fra i due.

Il circolo virtuoso tra i due autori non si limita perciò a una consonanza estetica ma delimita soprattutto uno spazio empatico che mette in relazione l'arte e la vita. L'iscrizione biografica prende forma in una superficie intertestuale composita, dove ai rispettivi *corpora* si aggiunge la biblioteca dei maestri, in primo luogo, Roussel e Kafka.

Al vissuto si sostituisce il narrato, l'incessante moto ermeneutico tra realtà e finzione può prendere forma linguistica. La scrittura è lo specchio dell'io ma anche il suo carapace, ennesimo riflesso di una coscienza ben sfrondata che esita tra eclissi e rivelazione.

Della cartografia del narrabile di Mathews, la critica ha messo in luce, finora, l'aspetto dello sperimentalismo formale nel segno della combinatoria rousselliana e oulipiana dei suoi primi tre romanzi, *The Conversions*, *Tlooth* e *The Sinking of the Odradek Stadium*, opere che collocherebbero l'autore nel solco della metanarrativa postmoderna con i suoi labirinti verbali e i suoi narratori inattendibili. Tale interpretazione considera lo scrittore americano alla stregua di un raffinato acrobata

del linguaggio e un inventore di complesse e invisibili macchine della scrittura, tra cui spicca il “Mathews’s Algorithm”, schema permutazionale che consente la generazione di opere in prosa.

Il ritratto d’artista che ne consegue risulta però parziale giacchè pone in rilievo degli elementi distintivi della sua poetica e, altresì, ne getta degli altri in un ingiustificato cono d’ombra. Fra questi ultimi, il dissimulato egotismo rintracciabile nelle pieghe e nei margini della sua scrittura ravvisabile a partire dal quarto romanzo, *Cigarettes*, per certi versi il più realistico e lirico di tutti. Qui, infatti, la dimensione affettiva è un elemento fondante ancorché nascosto.

Mathews oscilla dunque tra un versante ludico-sperimentale e uno, a diversi livelli, autobiografico. La critica ha lasciato nell’ombra l’elemento perturbante che ne sustanzia la scrittura, ossia, il suo narcisismo negativo; Mathews rifugge dall’autobiografismo espressionistico ed escogita una scepsi obliqua. La natura complessa del suo mondo artistico richiede un attento scrutinio per portare alla luce la sotterranea tensione dialettica che imbriglia la produzione artistica: in bilico tra il gioco permutazionale e la paradossale confessione intimista, pertanto, la tela del nostro ragionamento assegna un ruolo di primo piano alla pulsione autobiografica e al mondo degli affetti nel quale spiccano soprattutto gli scrittori del cuore Perec e Chaix, compagni di lettere e di vita.

Prima di incontrare Perec e Chaix, e ancor prima di scrivere *The Conversions*, Mathews era e continua ad essere un poeta. La poesia si palesa come un gioco combinatorio epurato da ogni traccia patemica, dove l’autore può ibridare testi altrui innestandovi dei frammenti eterogenei che, risemantizzati, assumono nuovi significati. Con gli esordi, Mathews entra in contatto con la cerchia cosmopolita dell’avanguardia poetica parigina e da tale frequentazione derivano le traduzioni di alcuni componimenti poetici di Denis Roche, Jacques Dupin, Marcelin Pleynet, André du Bouchet e Maurice Roche<sup>1</sup>. La sua peculiare esperienza poetica, che lo accompagna tuttora, giustifica l’adesione all’Oulipo, che in fondo non fa che estendere alla prosa i vincoli del testo poetico. Le sue prime

---

<sup>1</sup> Traduzioni apparse nei numeri 42 e 44 della *Paris Review* del 1968 e tutto sommato semplici per l’artista che si muove con agio tra i giochi di parole.

traduzioni poetiche, che non sono oggetto di indagine nel presente lavoro, sono perciò il palinsesto della sua futura attività di traduttore.

Questa fase della sua carriera rappresenta infatti l'apprendistato letterario poiché gli permette di dialogare con gli artisti sperimentali che orbitano a Parigi. È in questi anni che Mathews conosce a Parigi il poeta americano John Ashbery, il quale lo inizia alle opere di Roussel e Kafka. L'amicizia con Ashbery contribuisce alla nascita della rivista *Locus Solus*, di cui Ashbery e Mathews sono i fondatori e coeditori con i poeti Kenneth Koch e James Schuyler. La scelta onomastica è un chiaro omaggio a Roussel ma racchiude anche un manifesto d'intenti dato che la rivista si poneva l'obiettivo di offrire un prezioso spazio alla pubblicazione dei poeti d'avanguardia.

L'esperimento dura solo un anno, dal 1961 al 1962, ma è, come si vedrà, fondamentale.

Per indagare le due anime di Mathews abbiamo scelto la chiave d'accesso della traduzione, e la nostra indagine è da intendersi come il *verso* il cui *recto* sono le investigazioni condotte su Perec traduttore in uno sparuto numero di studi di settore; cionondimeno tali investigazioni hanno gettato una luce inedita e significativa sul laboratorio dello scrittore.

Mathews, da traduttore, non ha ricevuto l'attenzione che invece meriterebbe, e ciò malgrado la complessa interazione con Georges Perec e Marie Chaix, che lo hanno a loro volta tradotto, creando con ciò lo spazio di enunciazione del gioco dell'identità.

## **1. Il Gioco dell'io**

## 1.1 Scrittura, riscrittura, identità

In “A Problem in Translation”, primo paragrafo di “ Translation and the Oulipo: the Case of the Persevering Maltese<sup>2</sup>, Harry Mathews, solo membro statunitense dell’Oulipo<sup>3</sup>, argomenta il suo punto di vista sulla traduzione”. Ciò che colpisce il lettore è l’originale *mise en abyme* romanzesca. L’autore mette in atto una parodia<sup>4</sup> delle pratiche descrittive sul campo degli etno-linguisti ne emergono la distanza che esiste tra due diversi codici linguistici, ma anche la necessità della traduzione in quanto riformulazione semiotica che colmi lo iato tra culture differenti.

Lo scrittore immagina un etnografo, Ernest Botherby<sup>5</sup>, che incappa nella scoperta di due tribù della Nuova Guinea piuttosto arcaiche e dotate di idiomi che consistono, ciascuno, di una sola frase: per la lingua degli Oho, tale frase è “Red makes wrong”, per quella degli Uha, “here not there”. Come può

---

<sup>2</sup> H. Mathews, *The case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 2003, pp. 67-84.

<sup>3</sup> “What is the Oulipo? The word is an acronym for *Ouvroir de Littérature Potentielle*, or “Workshop for Potential Literature”. The Oulipo was formed in 1960 by Raymond Queneau, a celebrated novelist and poet and a not inconsequential amateur mathematician, and François Le Lionnais, a chess-master who shared his friend’s love for mathematics. Queneau had been struggling with a literary task of immense complexity, his 100,000,000,000,000 *Poems* and asked Le Lionnais for practical assistance. While they were resolving the problem at hand, their conversations turned to the possibility of incorporating mathematical structures into the process of literary creation. (Queneau had already been doing this in his novels, but no one noticed until he mentioned it.) Shortly after the two men, together with other writers and mathematicians, began an association devoted to this very project: the Oulipo. They soon widened their investigations beyond mathematics to include all forms of artificial restriction in literature. As an Oulipian term, restriction means a constraining method or system or rule that is capable of precise definition. All literature is limited by the structure of language in which it is composed; further limitations are inherent in the basic conventions of writing. Artificial restrictions, however, are adhered to voluntarily and are to some extent arbitrary: those for instance of the classical sonnet, with its fixed number of lines, metre and rhyme scheme. The members of the Oulipo are interested in such restrictions because they see in them not limitation but *potentiality*, an apparent paradox that tends to disappear when such methods are actually put into practice: restriction then becomes the mother of literary invention. Once the Oulipo had defined restriction as its particular field of research, its members set to work exploring how it might be (and how it already had been) applied to various levels of language, from letters, phonemes, words, and sentences, right up to extended literary works. Originally a sub-committee of the *Collège de Pataphysique*, the Oulipo quickly assumed its independence as a laboratory of literary research (hence the title of this collection). Restrictive methods, structures and systems were proposed or rediscovered and examples given; further elaboration or utilisation of these methods was left to individual members. Several books devoted to this research have appeared, and various members have published a number of full length works that exploit Oulipian techniques. The Oulipo has now been conducting rigorously minuted monthly meetings for thirty-five years. Membership is decided solely by election” in *Oulipo Laboratory*, Atlas Press, London, 1995, pp. ix-xi.

<sup>4</sup> Tra i più importanti studi specifici sull’argomento ricordiamo: C. Abastado, “Situatio de la parodie”, *Cahiers du 20eme Siècle*, 6, 1976, 9-37; M. A. Rose, *Parody/Metafiction*, Croom, Helm, London, 1979; M. A. Rose, “Defining Parody”, *Southern Review*, 13, 1980, 5-20; M. A. Rose, *Parody: ancient modern, and post-modern*, Cambridge, C.U.P., 1993; L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, London, 1985; ; G. D. Kiremidjian, *A Study of Modern Parody*, Garland, New York, 1985; J. A. Dane, *Parody*, Norman and University of London, Oklahoma Press, 1988; M. Bonafin, *Parodia e modelli di cultura*, Arcipelago Edizioni, Milano, 1990; M. Billi, *Il Testo Riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli, 2000.

<sup>5</sup> Ernest Botherby è il nome del personaggio di un precedente racconto breve di Harry Mathews intitolato *The Dialect of the Tribe in The Human Country. New and Collected Stories*, Chicago e Normal, Dalkey Archive Press, 2002, pp. 7-14.

Botherby condividere la scoperta dell'esistenza delle seconda tribù, con i membri della prima dal momento che non parlano la stessa lingua? Quello di Mathews è un ironico commento metalinguistico e *au second degré*<sup>6</sup> sulla traduzione dato che i pre-testi o ipo-testi che innescano il discorso parodico sono quasi certamente Jakobson ed il suo saggio "Aspetti linguistici della traduzione" e le teorie del relativismo linguistico<sup>7</sup>. Ma esaminiamo il periodo conclusivo del racconto:

How do you render "here not there" in a tongue that can only express "Red makes wrong?" Botherby did not hesitate long. He saw, as you of course see, that he had no choice. There was only one solution. He grasped at once what all translator eventually learn: a language says what it can say, and that's that<sup>8</sup>.

La rassegnazione di Botherby di fronte all'inintelligibilità delle due lingue funge da contrappunto all'affermazione di Jakobson<sup>9</sup> secondo cui "le lingue differiscono essenzialmente per ciò che *devono*

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997, p. 8. Genette nell'affrontare le relazioni transtestuali, definisce il concetto di ipertestualità, designando con questo termine "ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò ipertesto) a un testo anteriore A (che chiamerò ipotesto) sul quale esso si innesta" e prosegue stabilendo una nozione generale di testo di secondo grado come un testo derivato da un altro testo preesistente tramite un'operazione di trasformazione. La nascita dell'ipertesto richiede una profonda trasformazione dell'ipotesto, si ha parodia quando questa trasformazione è ludica. Senza questo tipo di connotazioni, per Genette si ha trasposizione.

<sup>7</sup> Humboldt viene considerato come il precursore dei relativisti linguistici (Sapir, Whorf), i quali sostengono che la lingua da noi parlata condiziona il nostro modo di pensare e la nostra visione del mondo. Humboldt parla infatti di una *innere Sprachform* presente in ogni lingua che la differenzia da tutte le altre, in quanto esprime la peculiare visione del mondo del popolo in cui si è originata. L'ipotesi della reciproca influenza tra lingua e pensiero diventa un *Leitmotiv* dal 1750 in poi, e ha come conseguenza estrema l'idea dell'intraducibilità. Questa prospettiva relativistica intende la traduzione come trasposizione da una cultura ad un'altra ciascuna con una propria visione del mondo. Secondo Humboldt "Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankes", (il linguaggio è l'organo costitutivo del pensiero); la reciproca incommensurabilità tra le lingue non impedisce che esse siano comparabili fra di loro, dunque più che alla nascita di una teoria che affermi *in toto* l'intraducibilità, assistiamo all'affermazione di una differenza irriducibile delle lingue come *conditio sine qua non* della traduzione stessa. Humboldt suggerisce allora che una buona traduzione sarà quella che farà sentire l'estraneo piuttosto che la stranezza: "Ogni buona traduzione deve prendere le mosse da un semplice e non pretenzioso amore dell'originale, dallo studio che ne segue e deve in essi ricongiungersi. A questo avviso è necessariamente collegato il fatto che la traduzione assume un certo strano colorito, ma è facile individuare il limite, oltrepassato il quale, diventa un errore inequivocabile. La traduzione ha raggiunto i suoi alti fini se invece della stranezza fa sentire l'estraneo; infatti dove appare la stranezza in sé e questa addirittura oscura l'estraneo, il traduttore tradisce di non essere all'altezza dell'originale. La sensibilità del lettore non prevenuto individua facilmente la vera linea di demarcazione. Si distrugge la funzione del tradurre ed ogni sua utilità per la lingua e la nazione se, per avverso timore dell'inconsueto, si arriva ad evitare anche l'estraneo". W. von Humboldt, *Introduzione alla traduzione di Agamennone di Eschilo*, in S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993, p.137.

<sup>8</sup> H. Mathews, Translation and the Oulipo: the Case of the Persevering Maltese in *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, cit. p. 67.

<sup>9</sup> R. Jakobson, "Aspetti linguistici della traduzione" in S. Nergaard, *Teorie Contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p.59. Il celebre linguista affronta la traduzione come un problema d'interpretazione/ricodificazione tra due codici linguistici affermando che: "nella sua funzione conoscitiva, il linguaggio dipende pochissimo dal sistema

esprimere, non per ciò che *possono* esprimere”. Il linguista russo legittima il ricorso alla traduzione come pratica necessaria, l’autore ne ribalta il significato per affermare, l’incommensurabilità tra i due sistemi di significazione primitivi “*and that’s that*” cioè “e questo è quanto”.

Il testo presenta la situazione della cosiddetta, *traduzione radicale*<sup>10</sup>, come la definisce Quine in “*Meaning and Translation*”<sup>11</sup>, cioè il tentativo di traduzione della lingua di un popolo con cui si entra in contatto per la prima volta. Secondo Quine, è difficile stabilire il significato di un termine in una lingua ignota persino quando l’etno-linguista punta il dito su un coniglio che passa e l’indigeno pronuncia *gavagai!* L’indigeno potrebbe intendere che quello è il nome del coniglio, dei conigli in generale o del segmento spazio-temporale nel corso del quale il coniglio attraversa lo spazio visivo. La decisione resta impossibile in assenza di informazioni sulla cultura indigena e se non sa come i nativi categorizzano le loro esperienze. Il linguista deve dunque iniziare a elaborare una serie di *ipotesi analitiche*<sup>12</sup> che lo portano a costruirsi una sorta di manuale di traduzione. Tuttavia nel migliore dei casi, interpretare il linguaggio della giungla implica l’elaborazione di una serie di ipotesi, tutte diverse tra loro e tutte potenzialmente plausibili. Ne consegue il principio teorico di *indeterminatezza della traduzione*. Tale indeterminatezza è dovuta al fatto che:

---

grammaticale, infatti la definizione della nostra esperienza si trova in relazione complementare con le operazioni metalinguistiche; l’aspetto conoscitivo del linguaggio non solo ammette, ma richiede, l’interpretazione per mezzo di altri codici (per ricodificazione), in altre parole richiede la traduzione. L’ipotesi di dati conoscitivi inesprimibili o intraducibili sarebbe una contraddizione in termini”. Umberto Eco approfondisce il pensiero di Jakobson enfatizzando la congruenza tra interpretazione e traduzione asserendo che: “Interpretare un elemento semiotico significa “tradurlo” in un altro elemento (che può essere un intero discorso) e che da tale traduzione l’elemento da interpretare risulta sempre creativamente arricchito, questa creatività continua essendo il risultato più importante della semiosi illimitata di Peirce”, in U. Eco, “Il pensiero semiotico di Jakobson”, in R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano, 1978, p. 24.

<sup>10</sup> “Per gettare luce sulla natura del significato dobbiamo pensare piuttosto alla *traduzione radicale*, ovvero alla traduzione della lingua di un popolo che non è mai entrato in contatto con la nostra civiltà. Questo è l’unico caso in cui possiamo sperare che il significato empirico si stacchi nettamente dalle parole che lo veicolano”. W. van O. Quine, *Significato e Traduzione* in S. Nergaard, cit. p. 302.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>12</sup> *Significato e Traduzione*, cit. p. 329. “Come può ora il nostro linguista portare la traduzione radicale oltre il limite degli enunciati di osservazione e delle funzioni di verità? Grosso modo come segue. Suddivide le emissioni verbali in parti ricorrenti convenientemente brevi, e compila così un elenco di parole indigene. Identifica ipoteticamente alcune di queste parole come equivalenti di espressioni e parole italiane, in maniera tale da mantenere valide le traduzioni, stabilite in precedenza, degli enunciati di osservazioni interi. Queste equivalenze congetturali fra parti si possono chiamare *ipotesi analitiche* di traduzione”.

Proprio come possiamo parlare sensatamente della verità di un enunciato soltanto entro i termini di una qualche teoria o schema concettuale, così tutto sommato possiamo parlare sensatamente della sinonimia interlinguistica di parole ed espressioni soltanto entro i termini di qualche particolare sistema di ipotesi analitiche<sup>13</sup>.

Il riferimento a Quine serve a Mathews per affermare le potenzialità dei codici linguistici piuttosto che asserire l'impossibilità della traduzione *tout court*. L'autore mette in scena e sintetizza così in poche righe i due estremi della discussione filosofica e linguistica intorno al linguaggio ed alla traduzione: l'universalismo e il relativismo<sup>14</sup>. Lo scrittore non fornisce né una sintesi né un superamento delle due posizioni, ma mostra come la tensione dialettica fra i due poli opposti venga corroborata dalla pluralità delle lingue naturali e dai molteplici approcci intermedi possibili alla traduzione. In altre parole, l'intrinseca arbitrarietà ed instabilità dei sistemi di significazione produrrebbero come necessario corollario la riluttanza e l'elusività di fronte a qualsiasi tentativo di teorizzare la traduzione.

Ambiguità e fluidità costituiscono le fondamenta su cui poggia la forza creatrice del linguaggio che fa un uso infinito di mezzi finiti. Il carattere ludico dell'operazione è allorché evidente, Mathews cerca la complicità del lettore per enfatizzare la fallibilità di qualsiasi teoresi olistica della traduzione. Peraltro l'enunciato-idioma *red makes wrong*, l'autore sembra chiamare in causa la grammatica

---

<sup>13</sup> *Significato e Traduzione*, cit. p. 337.

<sup>14</sup> Steiner sintetizza così le due scuole di pensiero: "Nella filosofia del linguaggio sono stati sostenuti, due punti di vista radicalmente opposti. Il primo afferma che la struttura fondamentale del linguaggio è universale e comune a tutti gli uomini. Le differenze delle lingue sono superficiali. La traduzione è fattibile proprio perché quegli universali profondi, genetici, storici, sociali, da cui derivano tutte le grammatiche, si possono localizzare e riconoscere come attivi in ogni idioma umano, per singolari o bizzarre che siano le sue forme superficiali. Tradurre è scendere al di sotto delle differenze esterne delle lingue per farne intervenire in maniera vitale principi essenziali analoghi e, alla radice comuni. Qui la posizione universalistica sfiora da vicino l'intuizione mistica di un perduto linguaggio premevo o paradigmatico. L'opinione contraria può essere definita monadistica. Essa sostiene che le strutture universali profonde sono o irraggiungibili da un'indagine logica e psicologica, oppure di un ordine talmente astratto e generalizzato da essere quasi banali". (G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano, 1994, p. 105).

generativa<sup>15</sup> di Chomsky e la sua celebre frase *colorless green ideas sleep furiously*, un enunciato grammaticalmente corretto ma privo di significato<sup>16</sup>.

Il commento di Mathews alla traduzione tradisce l'impossibilità di raggiungere un'equivalenza perfetta tra due testi. Proprio il concetto di equivalenza<sup>17</sup>, infatti, rappresenta, in virtù della sua intrinseca vischiosità e refrattarietà ad un'univoca definizione, il nodo gordiano della traduzione<sup>18</sup>; nonché quel luogo intermedio che permette di scivolare dal campo "serio" della traduzione al rifacimento, con finalità eterogenee come la parodia, vera e propria, intercapedine che rappresenta il regno dell'interpretazione.

D'altronde la traducibilità sembra essere la condizione imprescindibile della vita stessa del segno, ossia un *aliquid* che *stat pro aliquo*. La traduzione è costituiva del segno se conveniamo con Pierce che non c'è segno senza interpretante e che il significato di un segno non è esprimibile senza un altro segno che faccia, a sua volta, da interpretante.

---

<sup>15</sup> La grammatica generativa detta anche generativo-trasformativa o generativismo, è un indirizzo della linguistica ispirato alle idee di Chomsky, sviluppatosi a partire degli anni cinquanta; deve il suo nome a una delle sue tesi centrali, cioè che la descrizione di una lingua, la grammatica, sia un insieme di regole che consentono al parlante di produrre tutte le frasi corrette di quella lingua, di generarle in senso matematico; tali regole permettono al parlante di produrre le infinite frasi corrette della sua lingua partendo da un numero finito di elementi e formano perciò il nucleo essenziale della sua competenza linguistica, inconscia e in parte innata. (F. Casadei, *Breve Dizionario di Linguistica*, Carocci, Roma, 2007, p. 55).

<sup>16</sup> N. Chomsky, *Syntactic Structures*, Mouton, Paris, 1957, p.15. L'esempio secondo Chomsky avrebbe dovuto dimostrare la distinzione tra sintassi e semantica. Tuttavia studi successivi hanno dimostrato l'impossibilità di tale scissione poiché la frase può avere delle interpretazioni valide se si fa leva sulla polisemia dei lemmi e sull'uso metaforico di questi ultimi. Successivamente Chomsky ha dunque rivisto e problematizzato la sua posizione. Se come afferma lo studioso, la mente è strutturata come un insieme di moduli distinti, il versante semantico richiede l'interazione tra la facoltà del linguaggio e i moduli mentali anzi l'interazione sarebbe talmente complessa da evidenziare un legame inestricabile tra linguaggio e semantica. Cfr. Chomsky, N. *Knowledge of Language*, Praeger Publishers, New York, 1986, Chomsky N., *Il linguaggio e i problemi della conoscenza*, Il Mulino, Bologna, 1991.

<sup>17</sup> Proprio il concetto di equivalenza che dovrebbe chiarire il rapporto fra testo di partenza e testo di arrivo, è forse il più discusso in tutte le teorie della traduzione. A tale proposito basta ricordare la dicotomia esposta da Eugene Nida: *equivalenza formale ed equivalenza dinamica*. Nida afferma che poiché non esistono due lingue che segmentano l'esperienza nello stesso modo, dato che ciascuna relazione tra simbolo e referente è arbitraria, non può mai esistere una corrispondenza del tipo termine-a-termine che sia pienamente dotata di senso o accurata. Quindi fornisce una definizione di traduzione formulata come segue: "Tradurre consiste nel produrre nella lingua di arrivo il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile". E. Nida, *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, titolo originale *Principles of Translation as exemplified by Bible Translating* in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, strumenti Bompiani, Milano, 1995, pp. 149-180. Cfr. anche E. Nida, *Toward a science of translating*, Brill, Leiden, 1964.

<sup>18</sup> A tale proposito Eco afferma: "La sfortuna di ogni teoria della traduzione è che dovrebbe partire da una nozione comprensibile (e ferrea) di 'equivalenza di significato' mentre non raramente accade che in molte pagine di semantica e filosofia del linguaggio si definisca il significato come ciò che rimane immutato (o equivalente) nei processi di traduzione. Circolo vizioso non da poco". U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit. p. 26.

Ne consegue che tradurre è in primo luogo interpretare, come osservava già Jakobson, il quale con il suo breve ma fondamentale saggio del 1959, *On Linguistic Aspects of Translation*<sup>19</sup>, tratta la traduzione come un problema d'interpretazione e dimostra una sostanziale congruenza tra le due attività da un punto di vista semiotico. La traduzione comprenderebbe tre tipi d'interpretazione di un segno linguistico: la traduzione *intralinguistica*, la traduzione *interlinguistica* o traduzione vera e propria, e la traduzione *intersemiotica* o *trasmutazione*. Per quanto concerne la traduzione intralinguistica<sup>20</sup>, essa ha luogo quando il sistema linguistico è condiviso da chi parla e chi ascolta, ma deve essere riformulato per essere interpretato. La traduzione è invece interlinguistica quando opera su testi appartenenti a due sistemi linguistici diversi. Infine, la traduzione intersemiotica presuppone una trasformazione tra due o più sistemi semiotici.

In questa prospettiva dalla nozione di interpretazione come traduzione da segno a segno non consegue che interpretare e tradurre siano sempre e comunque la stessa operazione; piuttosto, è utile affrontare la nozione di significato in termini di traduzione: *come se* fosse una traduzione. Infatti ritenere che ogni interpretazione sia una traduzione condurrebbe a risultati fuorvianti, legittimando come traduzioni operazioni che propriamente non sono, come ad esempio il rifacimento. Dunque non esistono circuiti chiusi nel linguaggio naturale, non esistono serie assiomatiche internamente coerenti,

---

<sup>19</sup> R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 56-64.

<sup>20</sup> A tale riguardo George Steiner afferma che: "Un essere umano compie dunque un atto di traduzione, nel pieno senso del termine, quando riceve un messaggio verbale da qualsiasi altro essere umano". E poco più avanti continua dicendo che: "La traduzione in senso stretto è un caso particolare del rapporto di comunicazione che ogni atto linguistico riuscito traccia all'interno di un dato linguaggio. A livello interlinguistico, la traduzione porrà numerosi problemi sicuramente intricati; ma i medesimi problemi abbondano ad un livello più riposto o convenzionalmente trascurato, in sede intralinguistica. Il modello dal trasmittente al ricevente che rappresenta ogni processo semiologico e semantico è ontologicamente equivalente al modello "della lingua-fonte alla lingua ricevente", usato nella teoria della traduzione. In entrambi gli schemi vi è nel mezzo un'opera di decifrazione interpretativa, una funzione di codificazione-decodificazione o sinapsi. Quando due o più lingue sono connesse tra loro in maniera articolata, le barriere intermedie saranno ovviamente più cospicue e, quindi, l'impresa di raggiungere l'intelligibilità sarà più consapevole. Ma i moti dello spirito, per usare l'espressione dantesca, sono rigorosamente analoghi. Allo stesso modo sono analoghe, come vedremo le cause più frequenti d'incomprensione o (che è lo stesso) di insuccesso nel tradurre correttamente. In breve: *all'interno delle lingue o tra di esse, la comunicazione umana equivale alla traduzione*. Studiare la traduzione significa studiare il linguaggio. Il fatto che decine di migliaia di lingue diverse e reciprocamente incomprensibili siano state o siano attualmente parlate sul nostro piccolo pianeta è un'illustrazione incisiva dell'enigma più oscuro dell'individualità umana, della prova biogenetica e biosociale che non esistono due esseri umani totalmente identici. La storia di Babele è una conferma e un'oggettivazione del compito interminabile del traduttore: non lo ha iniziato". G. Steiner, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, titolo originale, *After Babel*, Sansoni Editore, Firenze, 1984, p. 47.

ma oscillazioni tra interpretazioni possibili che possono innescare formulazioni alternative, ossia traduzioni. Per dirla con Steiner:

la traduzione è un tentativo di reinventare la forma del significato, di trovare e giustificare un'enunciazione alternativa. L'arte del traduttore è, come vedremo, profondamente ambivalente: essa si esercita in una tensione radicale tra istinti di riproduzione e istinti di giusta ri-creazione. In una maniera assai specifica, il traduttore 'ri-sperimenta' l'evoluzione del linguaggio stesso, l'ambivalenza dei rapporti tra il linguaggio e il mondo, tra le 'lingue e i mondi'. In ogni traduzione la natura creativa, forse fittizia, di tali rapporti viene messa alla prova. La traduzione non è dunque un'attività specialistica e secondaria, svolta sull'interfaccia tra le lingue. È l'esemplificazione costante, necessaria, della natura dialettica, al tempo stesso unificante e separante del linguaggio<sup>21</sup>.

La situazione descritta da Mathews in "A problem in Translation" è grottesca e paradossale perché spinge il personaggio-narratore ai limiti dell'afasia, negandogli sia il ricorso all'interpretazione che quello alla traduzione a causa dell'esiguo universo segnico rappresentato dalle lingue delle due tribù. L'autore pone l'accento sull'aspetto di negoziazione<sup>22</sup> e mediazione che ciascun traduttore deve

---

<sup>21</sup> G. Steiner, *Dopo Babele*, cit., p. 286.

<sup>22</sup> "Che cosa vuol dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi «dire la stessa cosa», e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia la *cosa*. Infine, in certi casi, è persino dubbio che cosa voglia dire *dire*. [...] Supponiamo che in un romanzo inglese un personaggio dica *it's raining cats and dogs*. Sciocco sarebbe quel traduttore che, pensando di dire la stessa cosa, traducesse letteralmente *piove cani e gatti*. Si tradurrà *piove a catinelle* o *piove come Dio la manda*. Ma se il romanzo fosse di fantascienza, scritto da un adepto di scienze dette «fortiane», e raccontasse che davvero piovono cani e gatti? Si tradurrebbe letteralmente, d'accordo. Ma se il personaggio stesse andando da dal dottor Freud per raccontargli che soffre di una curiosa ossessione verso cani e gatti, da cui si sente minacciato persino quando piove? Si tradurrebbe ancora letteralmente, ma si sarebbe perduta la sfumatura che quell'Uomo dei Gatti è ossessionato anche dalle frasi idiomatiche. E se in un romanzo italiano chi dice che stanno piovendo cani e gatti fosse uno studente della Berlitz, che non riesce a sottrarsi alla tentazione di ornare il suo discorso con anglicismi penosi? Traducendo letteralmente l'ignaro lettore italiano non capirebbe che quello che sta usando un anglicismo. E se poi quel romanzo italiano dovesse essere tradotto in inglese come si renderebbe questo vezzo anglicizzante? Si dovrebbe cambiare nazionalità al personaggio e farlo diventare un inglese con vezzi italianizzanti, o un operaio londinese che ostenta senza successo un accento oxoniense? Sarebbe una licenza insopportabile. E se *it's raining cats and dogs* lo dicesse, in inglese, un personaggio di un romanzo francese? Come si tradurrebbe in inglese? Vedete come è difficile dire quale sia la *cosa* che un testo vuole trasmettere, e come trasmetterla. Ecco il senso dei capitoli che seguono: cercare di capire come, pur sapendo che non si dice mai la stessa cosa, si possa dire *quasi* la stessa cosa. A questo punto ciò che fa problema non è più tanto l'idea della *stessa* cosa, né quella della stessa *cosa*, bensì l'idea di quel *quasi*. Quanto deve essere elastico quel *quasi*? [...] Stabilire la flessibilità,

intraprendere per poter dire *quasi la stessa cosa* del testo di partenza<sup>23</sup>. Se le lingue si potessero ridurre a dei sistemi chiusi, allora anche la traduzione sarebbe un compito finito; in virtù della loro endemica inesauribilità, invece, non può esserci una traduzione definitiva; ogni testo provoca percorsi interpretativi adeguati, di ordine verbale e non verbale. Tale processo virtualmente non conosce confini, nè per i tipi di segni chiamati in causa, né per le lingue del processo interpretativo. La dimensione metalinguistica del linguaggio rende sempre possibile una riformulazione di ciò che viene detto, sia che ciò avvenga a livello intralinguistico, sia che avvenga a livello interlinguistico. In una prospettiva diacronica, le traduzioni diventano poi obsolete e richiedono di essere continuamente aggiornate.

Si può dire con Bachtin<sup>24</sup> che il processo traduttivo catalizza il rapporto di dialogismo polifonico tra testo di partenza e testo di arrivo; allo stesso modo, la singolarità dell'opera intrattiene un incessante dialogo con il sistema codificato della letteratura, ovvero la tradizione letteraria con la mutazione del canone e la dialettica tra centri e periferie in un raffinato gioco di echi e rimandi.

---

l'estensione del *quasi* dipende da alcuni criteri che vanno negoziati preliminarmente. Dire quasi la stessa cosa è un procedimento che si pone, come vedremo, all'insegna della *negoziazione*". (Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 9).

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>24</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1975.

### 1.1.1 *Come se* : come il sè

Se, come afferma Steiner, la traduzione è implicita in ogni atto di comunicazione, essa lo è *latu sensu* anche nella creazione letteraria<sup>25</sup>. Ogni autore aspira a comunicare con i propri lettori ed anela a formare un lettore futuro capace di decifrare il mondo possibile che egli ha creato, dunque a plasmare un Lettore Modello<sup>26</sup>. L'autore orchestra la sua opera come un sistema di istruzioni che il lettore empirico metterà un giorno in atto, cioè dovrà, nell'atto della lettura, tradurre in interpretazioni adeguate di quel testo, diventandone il vero creatore dell'opera:

The writer must take care to do no more than supply the reader with the materials and ( as we often say nowadays) the space to create an experience. That is all the creating that takes place: of writer and reader, the reader is the only creator. This is how reading can be defined: an act of creation for which the writer provides the means. The writer's privileges are restricted to choosing the means and, more important, to becoming his own first reader. He becomes a creator to the same extent as any of his readers<sup>27</sup>.

Una delle principali caratteristiche della letterarietà<sup>28</sup>, per usare la definizione di Octavio Paz, risiede proprio nella sua endemica capacità di traduzione, se è vero che:

---

<sup>25</sup> “La messa in luce degli influssi consiste appunto nello svelamento di questa vita seminasosta della parola altrui in un nuovo contesto di questo autore. Quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c'è un'imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente semi-altrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni”. M. Bachtin, *La parola nel romanzo* in *Estetica e Romanzo*, cit. pp. 67-230

<sup>26</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979. Cfr. anche W. Iser, *The act of reading*, John Hopkins Press, Baltimore, 1978.

<sup>27</sup> H. Mathews, *For prizewinners*, in *The Case of the persevering Maltese*, cit. p. 7.

<sup>28</sup> “La traduzione non è completamente distinguibile dal suo originale e viceversa”. Per Derrida non esiste un testo originale, ma, come aveva scritto Benjamin, solo un senso originario a cui devono aspirare tutte le traduzioni. In questa prospettiva, originale e traduzione sono complementari, in quanto entrambi infine si riferiscono ad una lingua pura. Non c'è quindi un rapporto gerarchico tra originale e traduzione; né l'originale, né la traduzione sono una unità semantica originale: tutti e due sono derivativi ed eterogenei e contengono vari elementi linguistici e culturali che destabilizzano la significazione, rendendo il senso pluralistico e differenziale. In questo modo, sia l'originale sia la traduzione sono in debito l'uno con l'altra. La traduzione in definitiva non ci mette in contatto con un senso originario (che non esiste), ma con la pluralità delle lingue e dei significati. L'idea della pluralità differenziale di ogni testo, la sua *différance*, ridefinisce la nozione di equivalenza della traduzione, rendendo impossibile una semplice corrispondenza di senso e situando la

Nessun testo è completamente originale, poiché lo stesso linguaggio, nella sua essenza è già una traduzione; innanzitutto del mondo non-verbale, e, poi, lo è perché ogni segno e ogni frase è la traduzione di un altro segno e di un'altra frase. Tuttavia, questo ragionamento può venire invertito senza che esso perda validità: tutti i testi sono originali, poiché ogni traduzione è diversa. Ogni traduzione è, fino a un certo punto, un'invenzione, per cui costituisce un testo unico<sup>29</sup>.

Traduzione e creazione artistica sarebbero insomma “due operazioni gemelle<sup>30</sup>”. Questa posizione è congeniale a Mathews, che condivide l'idea della traduzione come paradigma di ogni forma di scrittura, tesi corroborata dalla proliferazione nelle sue opere narrative di copisti e traduttori. Ne è un esempio, nel suo primo romanzo, *The Conversions*<sup>31</sup>, del testo in appendice, “Der Müssige Schöpfer”, che è a sua volta la traduzione in tedesco di uno dei capitoli precedenti dal titolo “The otiose creator”. D'altra parte l'intero romanzo può essere letto come un'ironica traduzione romanzesca delle teorie sulla dea bianca, modello archetipico del principio femminile, discusse da Robert Graves in *The White Goddess*<sup>32</sup>; si noti che la mutazione iconotropica<sup>33</sup> di fatto avviene perché il lettore scopre quasi alla fine dell'opera che il personaggio principale è mulatto.

Non meno significativo è il caso del “Pape Niger Text” in *Tlooth*<sup>34</sup>, una sorta di testo metalinguistico che amalgama diversi idiomi; a tale proposito va osservato che il titolo *Tlooth* funziona non solo come traduzione omofonica della parola “Truth” come la pronuncerebbe un orientale, a causa della difficoltà di articolazione della vibrante alveolare che in inglese è

---

traduzione in una relazione equivoca e asintotica con il testo straniero. (J. Derrida, *Des tours de Babel* in S. Nergaard, cit. pp.47-48).

<sup>29</sup> O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, in S. Nergaard, cit. p. 286.

<sup>30</sup> O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, cit. p.294.

<sup>31</sup> H. Mathews, *The Conversion*, Weidenfeld & Nicholson, London, 1962.

<sup>32</sup> R. Graves, *The White Goddess: a historical grammar of poet myth*, Faber&Faber, London, 1948.

<sup>33</sup> *Iconotropy* è un termine coniato da Robert Graves di cui l'autore fornisce la seguente definizione: “In the preface of my *King Jesus* I define iconotropy as a technique of deliberate misrepresentation by which ancient ritual icons are twisted in meaning in order to confirm a profound change of the existent religious system-usually a change to matriarchal to patriarchal-and the new meanings are embodied in myth” in *The White Goddess*, cit. p.218.

<sup>34</sup> H. Mathews, *Tlooth*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 1998.

rappresentato dalla lettera “r”, ma allude per paronomasia anche ad una *mispronunciation* di “tooth”, “dente”, parola chiave nella narrazione. La vendetta della protagonista, ex violinista ed assistente dentista, si rivolge infatti contro la chirurga che le ha causato l’amputazione delle dita della mano, ponendo così fine alla sua carriera di concertista.

In *Trial Impressions*<sup>35</sup>, Mathews riscrive in trenta modi differenti una canzone rinascimentale alla maniera di Queneau degli *Exercices de style*<sup>36</sup>; in *Country Cooking in Central France: Roast Boned Rolled Stuffed Shoulder of Lamb (Farce Double*<sup>37</sup>), parte parodia della letteratura odeporica e in parte lettura palinsestosa<sup>38</sup> al complesso di Edipo, riscrive una ricetta culinaria intesa come traduzione culturale. Il termine “farce” del titolo, nella sua duplice accezione di farcire e farsa, è un chiaro indice del tono burlesco dell’intera operazione.

In *Armenian Papers*<sup>39</sup> il ribaltamento del tropo del manoscritto ritrovato, peraltro apocrifo, può essere ricondotto anch’esso al discorso sulle traduzioni. Nella finzione narrativa, il manoscritto è l’unica copia superstite in italiano, di una pseudo-traduzione di una falsa raccolta di poemi medievali composti da un anonimo autore armeno; è dunque, una finzione nella finzione. L’opera rappresenta un’apologia della letteratura al secondo grado alla maniera di Borges, il cui gioco dei riferimenti apocrifi genera un’inversione gerarchica tra copia e originale, dato che la pseudo-traduzione dei poemi è un originale di Mathews<sup>40</sup>: Le riflessioni sul linguaggio e l’incomunicabilità che può derivarne raggiungono l’acme nel romanzo *The Sinking of the Odradrek Stadium*<sup>41</sup>. L’incipit già li preconizza: “...confidence in words, Twang<sup>42</sup>”. Twang, Panattapan, la protagonista principale e neosposa di Zachary McCaltex, non è una parlante madrelingua inglese, dal momento che è nata nell’isola immaginaria di Pan-nam. L’inglese è per lei una lingua seconda dalla quale retro-tradurre,

---

<sup>35</sup> H. Mathews, *Trial Impression*, Burning Deck, Providence, R. I, 1977.

<sup>36</sup> R. Queneau, *Exercices de Style*, Gallimard, Paris, 1947.

<sup>37</sup> H. Mathews, *The Human Country. New and Collected Stories*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 2002.

<sup>38</sup> Prendo in prestito la traduzione del termine coniato da Philippe Lejeune in *Palinsesti*, cit. p. 469.

<sup>39</sup> H. Mathews, *The Way Home. Selected Longer Prose*, Atlas Press, London, 1999.

<sup>40</sup> Non a caso, peraltro, il sottotitolo recita a *Venetian palimpsest*.

<sup>41</sup> H. Mathews, *The Sinking of the Odradrek Stadium*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 1999.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 3.

utilizzando come sostrato la lingua natia che è, ovviamente inventata. La contaminazione interlinguistica, tra lingue reali e immaginarie catalizza il meccanismo della comicità, la quale scaturisce dal ventriloquismo caricaturale delle fasi dell'apprendimento di una lingua, "altra" da quella di origine. La variante d'inglese non-standard utilizzata da Twang ha origine in un ibrido linguistico formato da una sorta di *pidgin* sul quale si innestano i tratti prosodici della lingua italiana nella variante regionale toscana. Si assiste così alla trascrizione fonetica della gorgia toscana, fenomeno linguistico che consiste nell'aspirazione delle consonanti occlusive sorde (p, t, k). Poiché la "k", occlusiva velare sorda, diventa la consonante "c" nella grafia italiana, Mathews sostituisce opportunamente tutte le "c" e le "k" che cadono in posizione intervocalica con la "h". L'intero fenomeno è ancor più interessante perché si presenta come una pseudo-traduzione in cui involontariamente vengono assimilate le caratteristiche della fonetica italiana. Il romanzo, formato dalle missive che i due coniugi si inviano durante le loro peregrinazioni sulle tracce di un tesoro perduto della famiglia dei Medici, è un'allegoria dell'incomunicabilità. Infatti il raggiungimento della padronanza della lingua inglese da parte di Twang segnerà anche il punto massimo della sua evoluzione personale; analogamente, alla graduale discesa nella follia del marito corrisponderà un linguaggio sempre più brusco e sconnesso.

La traduzione, dunque, è talmente al centro dell'attività autoriale di Mathews, che in un'intervista rilasciata a Lynne Tilmann, afferma come: "Maybe writing is never anything else but translation-ultimately a translation which cannot be identified<sup>43</sup>". La definizione è significativa e riecheggia quella di Paz, come Mathews poeta e narratore<sup>44</sup>. Egli asserisce insomma l'omologia tra scrittura e ri-

---

<sup>43</sup> L. Tillmann, "Harry Mathews", *Bomb magazine*, 26, Winter 1988-1989, pp. 34-37.

<sup>44</sup> Mathews manifesta un interesse precoce nei confronti della scrittura e si dedica fin dall'adolescenza alla stesura di componimenti poetici per approdare, solo successivamente, alla redazione di prosa narrativa; tuttavia l'autore non abbandonerà mai il suo interesse per la poesia che anzi continua tuttora ad affiancare la sua attività di narratore. L'autore rivela la genesi della sua attività artistica nell'*Autobiography in The Way Home. Selected Longer Prose*, Atlas Press London, 1999, pp. 197-208. Tra le raccolte poetiche dello statunitense ricordiamo: *The Ring Poems 1956-1969*, Juillard Editions, Leeds, 1970, *The Planisphere*, Burning Deck, Providence, R.I., 1974, *Les Savoir des rois*, edition de Paris, Paris, 1976, *Trial Impression*, Burning Deck, Providence, R.I., 1976, *A Mid-Season Sky: Poems 1954-1991*, Carcanet, Manchester, 1992, *Armenian Papers: Selected Poems 1954-1984*, Princeton University Press, Princeton 1987, *Day Shifts*, Éditions de la Mule de Cristal Brussels, 2004, *Out of Bounds*, Burning Deck, Providence, RI, 1989, *The American Experience*, Atlas Press, London, 1991, *The New Tourism*, Sand Paper Press, Key West, Florida, 2010.

scrittura, al punto che la differenza tra le due operazioni contigue, sarebbe soltanto una di grado anziché di sostanza. Mathews così enfatizza l'importanza del processo di ri-creazione linguistica:

If we think of writers as translators, what they must translate is not something already known but what is unknown and unpredictable. The writer is an Oho who has just heard what the Uhas say. Poor Botherby couldn't begin to cope: he wanted to report a fact when what he needed was a cultural revolution. Fortunately, we have the necessary means, not always revolutionary. Language creates a continuum of its own, precisely in those components that concern not the plain sense of words but what we notice in the circular paradox, the movement their sequence engenders<sup>45</sup>.

Lungi dall'essere un'operazione meccanica e derivativa, la traduzione è un potente strumento euristico non solo dal punto di vista linguistico, poiché consente il dialogismo e la circolazione dei testi all'interno del polisistema letterario<sup>46</sup>, ma anche dal punto di vista esistenziale, poiché diventa il tramite delle varie maschere indossate dall'autore per dissimulare la sua identità polimorfa.

L'autore gioca a nascondersi, ad occultare la sua identità, e coinvolge il lettore nel suo gioco poiché spetta a lui la ricomposizione delle tracce d'inchiostro che ne faranno emergere i lineamenti. Se, con Derrida, "non c'è fuori-testo", è proprio all'interno di quest'ultimo che il rispecchiamento foglio-mondo avverrà nonché la possibilità di una riconciliazione delle antinomie proprie di questa dialettica nell'atto della lettura. Come nella celebre parabola di Borges dove:

---

<sup>45</sup> H. Mathews, "Translation and the Oulipo: the Case of the Persevering Maltese" in *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, cit. p. 76.

<sup>46</sup> A tale proposito è rilevante l'insistenza di Lotman sul processo di assimilazione tra culture e sul ruolo di questi rapporti nelle trasformazioni strutturali dei testi e dei fenomeni letterari. "Uno dei problemi centrali si rivela essere il problema della traduzione del mondo del contenuto del sistema (sua realtà interna) nella realtà che si trova al di fuori, oltre i confini della lingua. Ne conseguono due problemi particolari: 1) la necessità di più di una lingua (minimo due) per la riflessione della realtà che si trova oltre i confini. 2) l'ineluttabilità del fatto che lo spazio della realtà non possa essere abbracciato da nessuna lingua separatamente ma soltanto dal loro insieme". Ed aggiunge: "la carne dell'opera testuale consiste di un testo (sistema di relazioni intratestuali), del suo rapporto con la realtà extratestuale – con la realtà, con le norme letterarie, con la tradizione, con il sistema delle credenze". Lotman introduce il concetto di struttura extratestuale, cioè gli aspetti storici, sociali, ideologici e di tradizione di una determinata cultura che rappresentano l'aspetto più complesso della traduzione. Egli così facendo pone le basi teoriche della scuola di Tel Aviv (Gideon Toury, Even-Zohar), i cui esponenti sviluppano un approccio conosciuto come *Polysystem Theory* che pone l'accento sui fattori extratestuali che incidono sulle scelte traduttive. In S. Neergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 23-25.

A man sets out to draw the world. As the years go by, he peoples a space with images of provinces, kingdoms, mountain, bays, ships, islands, fishes, rooms, instruments, stars, horses, and individuals. A short time before he dies, he discovers that the patient labyrinth of lines traces the lineaments of his own face<sup>47</sup>.

La messa in opera narrativa di questa molteplicità si presenta come una perpetua circolarità, o come un costante rovesciamento ludico. La *ratio* della scrittura fornirebbe gli strumenti concettuali per organizzare l'universo e quindi la vita che di per sé tenderebbe alla disgregazione e alla dispersione. La scrittura, in virtù della sua autoriflessività, è quasi un gioco di specchi, attraverso il quale l'autore, autentico illusionista, attira l'attenzione del lettore sulla superficie riflettente, per frustarne temporaneamente il piacere della scoperta poiché l'immagine riflessa si è già dissolta per essere catturata dallo specchio successivo, in un processo di differimento e di attesa che avrà come esito l'amplificazione del piacere estetico nell'atto della lettura<sup>48</sup>.

L'autore invita il lettore a giocare secondo le sue regole, lo incoraggia a seguire quegli esili fantasmi di carta e inchiostro fino a lambire il velo di Maya, ma pur sempre ricordandogli che non riuscirà a lacerarlo poiché la verità "is not that"<sup>49</sup>, in un perpetuo moto ermeneutico che amplifica l'*immeasurable distance*<sup>50</sup> tra realtà e finzione. In una realtà interamente composta da *doxa*, l'unico modo per raggiungere il Vero è allora procedere per *paradoxa*; ovvero attraverso il processo della traduzione.

Del resto tutte le "realtà" e le "fantasie" possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità ed interiorità, mondo e io, esperienza e finzione appaiono composte della stessa materia verbale. Le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di

---

<sup>47</sup> J. L. Borges, *Collected Fictions*, Penguin Books, London, 1998, p.327.

<sup>48</sup> Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975.

<sup>49</sup> H. Mathews, Translation and the Oulipo: the Case of the Persevering Maltese in *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, cit. p.75

<sup>50</sup> H. Mathews, *Immeasurable Distances. The Collected Essays*, The Lapis Press, Venice, CA, 1991. Come spiega lo stesso Mathews nella Foreword, il titolo della raccolta di saggi è una citazione tratta da Robert Louis Stevenson "A humble Remonstrance": "The novel, which is a work of art, exists, not by its resemblances to life, which are forced and material, as a shoe must still consist of leather, but by its immeasurable difference from life, which is designed and significant, and is both the method and the meaning of the work".

caratteri che attendono di essere decifrati ed infine “tradotti” in altre parole. Non c’è via di uscita dal labirinto del linguaggio; l’idioletto è legato a doppio filo all’esperienza personale e, dunque, alla memoria:

As far as each of us is concerned, personal history means that we can remember; and it so happens that because language is inextricably bound up with the act of remembering, a deliberate use of language inevitably fishes up memories. To explore your history, you need only begin writing about it. As you write, you will discover things about yourself that you did not know you knew<sup>51</sup>.

Il connubio scrittura-traduzione si carica perciò in Mathews di una chiara cifra epistemica. La traduzione acquista *quasi* poteri taumaturgici, diventa una sorta di transustanziazione secolare, per cui, “writing is the translation of one body into another<sup>52</sup>”. È una trasmutazione alchemica, dove il processo metamorfico si compie su molteplici livelli. Con un gesto che rasenta l’illusionismo verbale, l’autore condivide con il lettore quella zona di confine dove la densità delle cose, la loro materialità, partecipa del mondo illusorio delle parole che a quella pienezza corporale anelano. Ciò che acquista valore nel processo è la possibilità di giocare con le parole: così la scrittura rimanda all’io dell’autore, il quale, nell’atto di scrivere, si cancella dal testo non per negarsi ma per riaffermare con maggior forza

---

<sup>51</sup> H. Mathews, *For Prizewinners*, in *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p.9.

<sup>52</sup> “Writing well is so hard –that’s why it’s fun to go for. Did Roland Barthes have the trouble I do in persuading his prose to reflect or incorporate his “body” – what we would once have called his nature? (The writing seems at once so personal and so natural). He probably did. Most of us will go to great lengths to avoid looking at our “body”, or to conceal it once we admit that it’s there (that it’s us). Those efforts at avoidance and concealment are what we first set down on the page; what, more exactly, we wrap our bodily meanings in. Naturalness of style is not this spontaneity, the spontaneity is all wrappings, which have to be peeled away before naturalness can be achieved. (But “peeling” is too gentle a word. One has too sooner or later to introduce metaphors of scissors, knives, pruning hooks, blasting materials). With every book I write I hope to have discovered procedures that I will take care of the clutter before the first sentence is written, so that I can “simply” write what has to be written.

There is no way out of the writing process, even when using a minute vocabulary as in “Their words for you” or eliminating words containing the letter *e*...It is in the *process* of unwrapping that I become present, for all to see. (*The Conversions* felt different. The writing was inspired by a tone so strong as to be taken on the way one takes on a role: writing was something I could *act*).

(Above I wrote: “incorporate his ‘body’”. “Incorporate” can hardly be right. What does happen? Transcorporation? Writing is the translation of one body into another). H. Mathews, *20 lines a day*, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL 1988, p.51.

la propria voce ad un livello profondo: dopo aver “scartato”, (*unwrapped*<sup>53</sup>), le sovrastrutture della superficie. In questo processo dinamico di eclissi e manifestazione, tra ripetizione e variazione, in una tensione tra il noto, (*familiar*), e il perturbante, (*unfamiliar*), si manifesta la graduale scoperta dell’io (*self*).

Questo desiderio di conoscenza, tuttavia, non si limita ai meandri dell’interiorità, ma diventa una metafora dell’anelito al Vero che procede solo per approssimazioni asintotiche di verità potenziali, congetturali; ossia per permutazioni (*Conversions*) che attraversano l’enciclopedia del mondo. La dimensione del dialogo tra chi scrive e chi legge costituisce una di quelle rare zone privilegiate dove l’ordine si oppone all’entropia, e la reciprocità resiste al solipsismo. La ricerca artistica nasce da un senso di solitudine e dall’esigenza di superarlo, di trovare un incontro con l’altro. Nella scrittura si ricompone il paradosso dell’incomunicabilità che si fa comunicazione:

When you sit down to write, you will probably have no more than an inkling of where your syntactical strength is to be found; it will be part of what you discover in the process of working. Perhaps that is why rewriting is always so crucial a part of writing; why reading must be the *locus of participation*. There, where you have become a reader among readers, you at last begin to *know*. The community of your readers participates in an act of discovery that you have made accessible, to yourself no less freshly than any of your fellows<sup>54</sup>.

In quest’ottica la verità è inscritta nel testo e viene intesa non come adesione assiomatica ma come ricerca continua, partita aperta dalle mosse imprevedibili, l’ultima delle quali spetta al lettore che dà vita all’eterocosmo autoriale; come peraltro rammenta Mathews in “The truthful liar” e “Fragment of a neosocratic dialogue<sup>55</sup>”. Poiché ogni sapere, nel momento in cui si lascia percorrere dal dialogo, non può che incarnarsi in metafore, in giochi di parole, in esempi con cui ognuno di noi reinventa tale

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>54</sup> H. Mathews, *For Prizewinners*, in *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p. 19.

<sup>55</sup> *Translation and the Oulipo*, cit. pp. 72-75.

sapere nell'atto stesso in cui lo interpreta<sup>56</sup>. Ecco allora che la traduzione assurge a strumento d'elezione poiché consente una ricognizione della molteplicità del reale in tutte le sue declinazioni metamorfiche e si configura come la via regia per accedere ai meandri dell'io. Giacché per conoscersi occorre tradurre la storia racchiusa in ciascuno di noi:

The unfamiliar matter the writer chooses is nothing else than his own story. How can someone's own story be unfamiliar to him? Proust's remarks on the subject may help. He writes that the true, essential book does not need to be "invented by a great writer –it exists already inside him- but it has to be translated by him". He goes on to compare the writer's task of translating the symbols within him to the deciphering of hieroglyphs. Proust thus sees the story within not as readily available but as something to be decoded. Our own stories belong to us, but we cannot easily read them <sup>57</sup>.

Conoscersi attraverso la scrittura, implica, *va da sé*, una virata nella dimensione dell'io; l'impulso autobiografico rimane perciò il sostrato più o meno celato della scrittura. A voler rendere letterale la metafora, l'identità è messa in gioco nel senso che dietro ognuna delle *contraintes* formali in cui l'autore imbriglia la scrittura, dietro ogni finzione, dietro ogni maschera, continua a esistere un vincolo *esistenziale*. In altre parole, dietro lo *scriptor ludens* si cela il volto appassionato dell'autore.

Whatever I write tells my story without my knowing it. What I'm aware of saying, even if it belongs to my story, is not the story I'm actually telling. What I'm actually telling is "not that", no, nor *that*. Whatever it is I'm telling will lie beyond (perhaps just beyond) what I say I'm saying, so that it doesn't matter much what I'm saying as long as I keep talking to myself(=writing). That is, it doesn't much matter in itself. What I'm saying

---

<sup>56</sup> Hans Georg Gadamer considera la traduzione come esperienza ermeneutica: "La condizione del traduttore e quella dell'interprete sono sostanzialmente identiche", l'operazione di interpretare e di tradurre un testo si distinguono solo per un' "accresciuta difficoltà ermeneutica" della seconda rispetto alla prima. "La traduzione mette in luce esplicita il linguaggio come *medium* della comprensione". H. G. Gadamer, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio* in S. Nergaard, cit. p.341-365.

<sup>57</sup> H. Mathews, *For Prizewinners*, in *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p. 7.

does matter in its power to give myself access to the things I don't know I know about myself-the things told in my true story. Thus invented matter can sometimes reveal more than subjects I can remember. The highest achievement would be to invent my entire life so that it would correspond to what was "objectively" happened to me like Pierre Menard reinventing *Don Quixote* without copying it. Then, as in the case, the reinvented "facts" would differ utterly from my mundane, everyday experience of them. My life would become a dream, or perhaps two dreams: my remembered life and my invented life. Of course this happens anyway. If I read today what I wrote about the goldenrod yesterday and the day before, I see that the "real" goldenrod has disappeared, and with it the team cutting it down. How does this differ from my inventing weeds along a street and then going out and seeing them there? Is there any "thing" for another thing to differ from<sup>58</sup>?

Se l'autobiografia, come ammonisce Gusdorf<sup>59</sup> è sogno, o piuttosto ricreazione onirica dell'esistenza, ecco che, a procedere per metafore, la traduzione dei fatti-ricordi in parole, come la descrive Mathews, non è poi così dissimile dall'idea di estrema traduzione letterale del Menard<sup>60</sup> di Borges, il quale come è noto riscrive *ex novo* e *verbatim* il Quixote di Cervantes senza copiarlo ma di fatto reinventandolo nel processo stesso della ri-scrittura. D'altra parte, il lavoro della memoria combacia con la funzione stessa dello scrivere; in altre parole, il rapporto tra la memoria e il passato è analogo a quello tra il linguaggio e la realtà dove la parola finita, soggettiva, insegue la realtà infinita.

---

<sup>58</sup> H. Mathews, *20 Lines a Day*, cit. p.66

<sup>59</sup> G. Gusdorf, *Lignes de vie. Les écritures du moi*, Jacob, Paris, 1991.

<sup>60</sup> A tale riguardo si riportano le considerazioni di Susan Bassnett: "Borges'absurd story, 'Pierre Menard, author of the *Quixote*' serves as a salutary reminder of the impossibility of a translation ever being identical to an original. Borges' protagonist aims to write his own version of *Don Quixote* in the twentieth century, and the story relates how he sets about doing this. Since he wants to recreate the identical text, he has to live out an identical life to that of the original author. This involves reliving Cervantes'life in every detail, since only in this way can he ever hope to succeed. In the story, he does succeed, and writes a novel identical in every word to the original. The story of Pierre Menard illustrates the absurdity of any concept of sameness between texts. Borges never uses the word 'translation', but his story is about translation all the same. Pierre Menard's ridiculous proposition is as foolish as that of a translator who believes that he or she can reproduce an identical equivalent text in another language. What actually happens, is that the signs of the translator's involvement in the process of interlingual transfer will always be present, and those signs can be decoded by any reader examining the translation process". S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, Multilingual Matters*, Clevedon, 1998, p. 26. Si confronti a tale riguardo quanto asserito da Steiner: " Probabilmente *Pierre Menard, autore del Quixote* (1939) è il commento più acuto e denso che sia mai stato proposto al problema della traduzione. Tutti gli studi esistenti sulla traduzione, compreso questo libro, si potrebbero definire, nello stile di Borges, commenti al suo commento". G. Steiner, *Dopo Babele*, cit. p.101

Direbbe Mallarmé che tutto al mondo esiste per finire in un libro, ovvero che il mondo può essere concepito come un unico immenso volume della Biblioteca di Babele. Ciò nondimeno la domanda metafisica di Mathews resta insoluta, poiché non scioglie il dubbio che oltre la parola esista una cosa in sé. Il reale è ciò che è stato scritto, narrato e *il y a rien d'autre?*. D'altronde “memory is an irresistible fiction<sup>61</sup>”.

No one yet knows who you are-not the you whose secret story can be recreated in the medium of the written word. There lies the extraordinary contribution you can make to the world, and I recommend that you give yourself the chance to make it. Write about the things that attract you. Choose your subjects the way you used to choose your toys: out of desire. You have the universe for your toy shop now. The time has come for you to go out and play<sup>62</sup>.

Mathews ha un atteggiamento ancipite nei confronti dell'autobiografismo: da una parte rifugge il lirismo e l'intimismo, dall'altro dissemina di tracce autobiografiche tutte le sue opere, delegando al lettore il compito di rintracciarle. Proprio in virtù di questo rigetto narcisista, l'autore si accosta alla letteratura potenziale<sup>63</sup> per cercare nuovi metodi di espressione che gli consentano di dare libero sfogo alla sua immaginazione senza inabissarsi nell'inconscio e annegare nella pozza di Narciso. Semmai sarebbe auspicabile, per lui, uno specchio d'inchiostro.

Questo aspetto della totale arbitrarietà ed autonomia della finzione è il presupposto che legittima la *textes- genèse*<sup>64</sup> di Raymond Roussel<sup>65</sup>, uno degli scrittori che fa parte del suo pantheon ideale.

---

<sup>61</sup> L. Tillmann, “Harry Mathews”, cit. p.35.

<sup>62</sup> H. Mathews, *For Prizewinners*, in *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p. 20.

<sup>63</sup> “Le but de la littérature potentielle est de fournir aux écrivains des techniques nouvelles qui puissent réserver l'inspiration de leur affectivité [...] Il y a deux lipos : une analytique et une synthétique. La lipo analytique recherche des possibilités qui se trouvent chez certains auteurs sans qu'ils y aient pensé. La lipo synthétique constitue la grande mission de l'Oulipo, il s'agit d'ouvrir de nouvelles possibilités inconnues des anciens auteurs. [...] Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira.” in *Oulipo. La Littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, Paris, 1973, p.33.

<sup>64</sup> A tale proposito Linda Hutcheon afferma: “There were several stages in Roussel's discovery of the imaginative possibilities of language. Always a lover of children's games, especially word games (see “Parmi les noirs”), Roussel began toying with minute difference on the level of the signifier. In these “textes-genèse”, he would select almost identical words (*billard* and *pillard*), place them in two exact sentences, then construct a logical, verisimilar plot for a story which

Mathews eredita la procedura di Roussel. Essa gli permette, una volta affrancatosi dal giogo della nozione di rappresentazione realista, di liberarsi dall'angoscia<sup>66</sup> dell'influenza:

For me the approach that I found in Raymond Roussel getting to material through arbitrary, game-like procedures was primarily a way that allowed me to get myself out of the place where I was stuck feeling and thinking certain ways about the world, confronted with the huge difficulty of working directly from that into the production of the text<sup>67</sup>.

Questa scelta, come tutte le scelte fatta da uno scrittore allorché si procura una genealogia, è gravida di conseguenze; essa consente di combinare due tipi di attività: da un lato, l'esplorazione sistematica del reale, dall'altro la piena utilizzazione delle risorse del mitico e dell'immaginario, in una dimensione ludica dominata dalle funamboliche acrobazie della prosa.

Mathews è particolarmente attratto dall'idea che la parola scritta abbia piena realtà ontologica e che la materia della creazione letteraria possa essere del tutto immaginaria. Come può sfuggire alla gabbia della rappresentazione? Roussel rispondeva che occorre creare adeguati metodi narrativi; si proponeva delle permutazioni su una serie di allitterazioni come punto di partenza e punto d'arrivo della sua prosa narrativa. In tal modo, la griglia dei percorsi obbligati diventava la vera macchina generativa del testo. Roussel<sup>68</sup> può a buon diritto considerarsi un oulipienne *ante-litteram*; “*un plagiat par anticipation*”<sup>69</sup>.

---

would begin with one and end with the other. This linguistic play precedes the actual writing and the reader is only aware of the clever structure at the last sentence of the piece; it is not a case of the *nouveau nouveau roman*'s “production” in and by the text. This is even more evident in the amplified version of this process used in the novel, *Impression d'Afrique*, where the mechanism is not *in* the text at all, not at all available to the reader. [...] The next stage of his language play is even more influential for modern French fiction and even more problematic. Taking any modern phrase, Roussel proceeded to disintegrate it phonetically: “J'ai du bon tabac dans ma tabatière” gave him “jade tube onde aubade en mat a basse tierce”- the key plot elements of “Le Poète et la Moresque”. Unfortunately the process cannot be traced backwards; the play, from the reader's point of view, remain cryptogrammatic” in *Narcissistic Narrative The Metafictional Paradox*, Methuen, New York-London, 1980, pp.122-123.

<sup>65</sup> Cfr. M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1966. Il mirabile studio del noto filosofo francese getta luce sulle procedure utilizzate da Roussel, distanziandole da quelle dei surrealisti che per primi diedero nuovo spolvero al corpus rousseliano. Inoltre Foucault fu il primo a sottolineare che le delucidazioni sul *modus scribendi* addotte dallo stesso autore nel libro postumo *Comment j'ai écrit certain de mes livres*, (Pauvert, Paris, 1963), non rappresentano che la punta dell'iceberg del complesso processo creativo di Roussel.

<sup>66</sup> H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano, 1983.

<sup>67</sup> L. Shaw, “An Interview with Harry Mathews”, *Chicago Review*, Vol.43, Issue 2, 1997, pp.36-52.

<sup>68</sup> “Also thanks to Ashbery, I read as a would be novelist the work of Raymond Roussel, which led me out of the realist illusion in which I had floundered. It taught me what the encyclopaedic transformations of *Ulysses* could not: the stuff of

La scrittura, dunque, attraverso l'ethos ludico e il pathos della distanza, per dirla con Nietzsche, cerca una sistemazione alle pressioni egotistiche; operazione necessaria se è vero che come scrive Pascal: "*trop de distance et trop de proximité empêche la vue*"<sup>70</sup>.

## 1.2 Il gioco

La composizione artistica in Mathews procede dunque per vie indirette e oblique, per avere la giusta distanza che trasfigura il mondo empirico in un oggetto immaginario, astratto, degno di essere narrato e dunque, ri-scritto, ossia tradotto attraverso le procedure formali complesse in grado di aggirare le interdizioni e le reticenze dell'io:

The playful procedures allowed me to be much less censorious of my self, of my own experience, because the work of the super-ego, the work of the critical consciousness, shifted from worrying was I going to look bad, was I going to reveal myself, was I going to make myself vulnerable either by being a fool or by revealing myself as being in some way reprehensible to solving the problems of the procedures. If you give yourself an

---

fiction can be wholly imaginary. How can the fictional imagination escape from the cage of representation? Roussel's answer was to create narrative through methods comparable to rhyme and metaphor in poetry; also and more approachably, comparable to pun-making, as in –to give *Ulysses* its due-The Rose of Castille = the rows of cast steel, where an opera title turns into a railroad. To make up a story, combine a number of such linguistic implosions, set one hour in a medium oven, and serve cold. The method is obviously preposterous and also genuinely mad, especially when it invests the respectable object called the novel. The madness is that of writing in *ottava rima* or Spenserian stanza: it is the exhilarating madness of poetic invention laying claim to the realm of fiction. Roussel's methods inspired me to devise others no less mad for my own use. I then began my first completed novel (*The Conversions*); the book wrote itself". (*In Quest of the Oulipo*, in, *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p. 87).

<sup>69</sup> Si confronti la definizione fornita da François Le Lionnais nel secondo manifesto della *littérature potentielle*: "Lautrémont ne s'approchait-il pas de cet idéal lorsqu'il écrivait: «*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.*» Et cela m'amène à la question du plagiat. Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de «*plagiats par anticipation*». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites." in *Oulipo. La Littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, Paris, 1973, p.23.

<sup>70</sup> B. Pascal, *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, 1963, p.199

absurd riddle to solve, your mind is happy dealing with that, no matter how irrelevant it may seem and of course nothing is irrelevant . The fact that you have chosen that particular riddle usually turns out to mean that is connected with something that matters a great deal. From the start, I was able to deal with aspects of my experience which would have been otherwise forbidding and get them onto the page <sup>71</sup>.

Un altro aspetto rilevante del lascito rousseliano, diventato poi postulato oulipiano, è l'adozione di procedure e/o restrizioni formali, cioè di regole create all'uopo, ma non per questo meno efficaci di quelle pronte per l'uso, dettate dai generi e dalle forme letterarie. Ciò trasforma la creazione artistica in un gioco, le dona la serietà appassionata e l'irriverente comicità tipica delle opere di Mathews.

Literature and game playing, literature as game playing...The words evoke a weedy figure: the playful writer.

The playful writer probably male, never young (although often juvenile), sauntering nonchalantly down sunny boulevards...*Faber ludens* –a little ludicrous, too; hardly dangerous, hardly serious.

Another image of game-playing: a six year-old girl playing hopscotch, in dead earnest<sup>72</sup>.

L'insieme dei vincoli formali non riduce le possibilità espressive dell'autore ma al contrario le accresce, poiché amplia lo spazio dell'inventiva individuale. Il sacrificio incruento degli strumenti espressivi catalizza per antifrasi la creazione. È undivertimento fine a se stesso? Forse; ma è soprattutto costruzione, voluta con una tenacia e dedizione inversamente proporzionale al sentimento della sua edacità; sfida utopica lanciata alla confusione del mondo e alla sua mancanza di senso;

Sullo sfondo del gioco della letteratura come la intende Mathews, traspare l'identikit dello scrittore oulipiano. Infatti l'attuazione delle restrizioni testuali diventa la *raison d'être* della scrittura, condizione stessa della nascita e dell'organizzazione interna dello spazio testuale.

---

<sup>71</sup> Shaw Lytle, "An Interview with Harry Mathews," cit. p. 36.

<sup>72</sup> *In Quest of The Oulipo*, cit. p.85.

I used to claim that the Oulipo had only favored and not changed the course of my writing. (After all, I had written my first three novels without even hearing of it.) I was not yet aware of what the Oulipo was in fact changing: my understanding of the act of writing. This has been an insidious process<sup>73</sup>.

Il gioco è la regola, accettata, scelta o inventata e, se serve, rimessa in discussione dal lucreziano *clinamen*, quella leggera deviazione dalla rete delle restrizioni, che secondo Calvino fa assumere un testo al rango di opera d'arte<sup>74</sup>. Le restrizioni permettono la produzione del testo, strutturandolo a priori e fornendo la matrice generativa da cui il testo stesso emanerà. Mathews nella maggioranza dei casi nasconde le tracce di questa intelaiatura, rifiutandosi di svelare le strutture portanti delle sue opere.

Ciò che potrebbe apparire come una contraddizione si spiega con la considerazione che, in Mathews, la componente ludica si coniuga con un atteggiamento scientifico, perché per lui, come già per Huizinga, nulla è più serio del gioco<sup>75</sup>. La produzione oulipiana è, ovviamente, innanzitutto, un *ludus*, per dirla con Caillois<sup>76</sup>, dal momento che i membri dell'Oulipo operano come “rats qui ont à

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>74</sup> Il *clinamen* è anche, come è noto, una delle sei modalità di revisione individuate da Bloom come antidoto all'angoscia dell'influenza. Cfr. H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, cit. pp. 33-70.

<sup>75</sup> Spetta a Huizinga il merito di aver mostrato i caratteri fondamentali del gioco e dimostrato il suo ruolo nello sviluppo della civiltà. Lo studioso definisce il gioco nel modo seguente: “Considerato per la forma si può dunque, riassumendo, chiamare il gioco un'azione libera, conscia di non essere presa «sul serio» e situata al di fuori della vita consueta, che nondimeno può impossessarsi totalmente del giocatore; azione a cui in sé non è congiunto un interesse materiale, da cui non proviene vantaggio, che si compie entro un tempo e uno spazio definiti di proposito, che si svolge con ordine secondo date regole, e suscita rapporti sociali che facilmente si circondano di mistero o accentuano mediante travestimento, la loro diversità dal mondo solito”. Si trova anche un'altra definizione meno dettagliata ma anche meno limitativa: “gioco è un'azione, o un'occupazione volontaria, compiuta entro certi limiti definiti di tempo e di spazio, secondo una regola volontariamente assunta, e che tuttavia impegna in maniera assoluta, che ha un fine in se stessa; accompagnata da un senso di tensione e di gioia, e dalla coscienza di «essere diversi» dalla «vita ordinaria».

<sup>76</sup> Spetta a Caillois la suddivisione dei giochi in quattro categorie principali a seconda che, nei giochi considerati, predomini il ruolo della competizione (Agon), del caso (Alea), del simulacro (Mimicry) o della vertigine (Ilinx). Inoltre asserisce che tutti i giochi si possano ordinare fra due poli opposti: *paidia*, in cui domina la libera improvvisazione e quello del *ludus*, regolamentata da convenzioni arbitrarie. Lo studioso constata che gli atteggiamenti fondamentali che presiedono ai giochi non si riscontrano sempre isolatamente pertanto passa in rassegna i possibili abbinamenti decretando due diadi fondamentali *agon/alea* e *mimicry-ilinx*. Così distinte *agon* e *alea* occupano l'ambito della regola in opposizione a *mimicry* e *ilinx* che presuppongono l'assenza totale di regole. Caillois afferma: “A un'estremità regna, quasi incondizionatamente, un principio comune di divertimento, di turbolenza, di libera improvvisazione e spensierata pienezza vitale, attraverso cui si manifesta una fantasia di tipo incontrollato che si può designare con il nome di *paidia*. All'estremità opposta, questa esuberanza irrequieta e spontanea è quasi totalmente assorbita, e comunque disciplinata, da

costruire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir<sup>77</sup>”. Quanto più lo scrittore *à contrainte* aumenta il numero o la difficoltà delle leggi a cui un testo deve obbedire, tanto più dà vita a un procedimento creativo interessante, e tanto maggiore è il suo divertimento. Il procedere faticoso della scrittura, diventa metafora dell’incedere, non meno arduo, dell’esistenza.

Il ritratto dell’artista-giocatore si contrappone a quello dell’artista travolto dalle dionisiache spire dell’ispirazione. Queneau, affermava che la vera schiavitù è quella di assecondare ciecamente ogni impulso, al contrario del drammaturgo greco che, scientemente, sottopone la creazione artistica alle regole delle tre unità artistoteliche:

Questa ispirazione che consiste nell’ubbidire ciecamente ad ogni impulso, è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora<sup>78</sup>.

In quest’ottica l’impiego di strutture rigorose e l’obbedienza alle regole sono i costituenti del discorso letterario, dove il gioco rappresenta il comune denominatore tra letteratura e scienze esatte, tra segno e senso, tra arte e vita:

The Oulipo supplies writers with hard games to play. They are adult games in so far as children cannot play most of them; otherwise they bring us back to a familiar home ground of our childhood. Like Capture the Flag, the games have demanding rules that we must never (well, hardly ever forget), and these rules are moreover active ones: satisfying them keeps us too busy to worry about being reasonable. Of course our object of desire, like the flag to be captured, remains present to us. Thanks to the impossible rules, we find

---

una tendenza complementare, opposta sotto certi aspetti, ma non tutti, alla sua natura anarchica e capricciosa: un’esigenza crescente di piegarla a delle convinzioni arbitrarie, imperative e di proposito ostacolanti, di contrastarla sempre più drizzandole davanti ostacoli via via più ingombranti allo scopo di renderle più arduo il pervenire al risultato ambito ... A questa componente do il nome di *ludus*<sup>76</sup>”. R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano, 1981, p.29

<sup>77</sup> AA. VV. Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, Re-créations, Récréations*, Gallimard, Paris, 1973, p. 32.

<sup>78</sup> R. Queneau, *Segni, cifre e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981.

ourselves doing and saying things we would never have imagined otherwise, things that often turn out to be exactly what we need to reach our goal<sup>79</sup>.

La regola si trasforma in un argine contro l'ansia generata dal nitore della pagina e soprattutto in antidoto ai demoni interiori. La scrittura "under constraint" non è una limitazione ma una liberazione, dato che l'altra faccia di questa medaglia è la sublimazione delle emozioni.

I had then been psychologically trapped inside the society I wanted to portray; I thought I could only do so in its own literary terms. That society now supplied the context of my narrative but, approached with the indirectness of abstract procedure, it became an imaginary object and so accessible. I was no longer its creature but its inventor.<sup>80</sup>

Il rispetto del vincolo convoglia e assorbe le energie mentali, distogliendo in tal modo l'attenzione dell'autore dall'emotività. Questa interpretazione risulta particolarmente appropriata all'opera di Mathews, il quale lascia trapelare la sua intensità emotiva in pagine di grande lirismo e di *pathos* vibrante, "a great burst of feeling<sup>81</sup>", come scrive egli stesso, seppur inscritto in una ferrea cornice razionale.

---

<sup>79</sup> "Translation and the Oulipo: the Case of the Persevering Maltese", cit. p.80

<sup>80</sup> *In quest of the Oulipo*, cit p.89.

<sup>81</sup> "Are you going to wait until you are on the point of death to give up this model: your old, old self, tiny, terrified aware of his power only through the intensity of the anxieties that shrivelled him? A lifetime of refusal ending in a revelation that melts the past in one moment or movement of surrender to the truth makes a fit of drama for literature, as you just rediscovered in finishing *The Book of Ebenezer Le Page*. The copiousness of your tears (as you the "modernist" abounded in the "romanticism" of Ebenezer's last pages) suggests the intensity with which you deny yourself the process of opening-up that so touched you in that imaginary old man. Why else were you crying? What burial were you mourning over, if not that of your own unrealized life? Art gives you such a lovely excuse for this self-indulgence, like the nineteenth-century bourgeois of Paris and Milan weeping at *La Traviata!* Here of course the question of your own work returns to trouble you, and you ask: "Aren't my last two novels cop-outs, too? Not with the tight-lipped reticence of *The Conversions* and *Tlooth*, but in the way their austerity gives way at the end to one great burst of feeling (Twang's last letter, the passionate friendship of Maud and Elizabeth). Doesn't this remind you of works like Bergman's *The Virgin Spring?*-sentimental abdications that relegate the problem-opportunities of life to a domain of general wishfulness (whether of mystical belief or hope-against-hope), leaving out the loony and lively moments in our groping, step-by-step lives that offers us the real if difficult occasions of revelation? "Only fools want to reach conclusion"- and such outbursts of feeling in their solitary abandon provide a conclusion of sorts, even if a remarkably vague one. You should be willing to accept- as you so often have taught- not knowing where you're going. After all, you don't." in *20 lines a day* cit. p.128.

È Mathews ad affermare che “despite apparent appearances, my books have always been written out of passion, concern and love<sup>82</sup>”. La sua adesione all’Oulipo<sup>83</sup> esprime molto più di una semplice scelta estetica poichè, non è solo la poetica del gioco e le potenzialità dei processi combinatori ad attirarlo nella consorzeria letteraria, ma la possibilità di aver trovato “a familiar home ground<sup>84</sup>”, un *locus amoenus* della sperimentazione letteraria e della condivisione.

Tra le operazioni o trasformazioni testuali a funzione ludica praticate dall’Oulipo ve ne sono alcune che come l’anagramma, il palindromo o il lipogramma, antedatano di parecchi secoli la sua fondazione; l’ *Ouvroir de Littérature Potentielle* ha tuttavia il merito di averle integrate in un sistema rigoroso. Perec, ad esempio, redige una storia del lipogramma e lo elegge a “degré zéro de la contrainte, à partir duquel tout devient possible<sup>85</sup>” al punto da progettare uno straordinario *tour de force* linguistico, *La Disparition*, che è un romanzo lipogrammatico in “e”<sup>86</sup>.

L’adesione ufficiale all’Oulipo non trasforma radicalmente ed immediatamente le pratiche scritte di Mathews; tutt’altro. Lo scrittore vi trova semmai conferma di gran parte delle sue antiche convinzioni, l’interesse appassionato per tutto ciò che si riferisce all’atto della scrittura come manipolazione ludico-artigianale sulla materialità delle parole, e la concezione dell’invenzione letteraria come la traduzione di una variazione che si innesta su un substrato che resta ignoto al lettore.

---

<sup>82</sup> Harry Mathews, cit. p.35.

<sup>83</sup> “My quest for the Oulipo began in an obsessive early hope that literature would deliver me from an incompatibility with the world to which I felt doomed. In adolescence I became obsessed with poetry, both reading and writing it. To someone feeling hopelessly confined in well-to do Protestant society, in those years aggressively sure of itself, poetry offered the prospect of another society, the chance to become someone else” in *In Quest of the Oulipo*,. cit. p.86.

<sup>84</sup> “For Perec and me, writing under constraint proved to be not a limitation but a liberation. Our unreasonable home grounds were what had at last enabled us to come home” in *Translation and the Oulipo*, cit. p.81.

<sup>85</sup> *Oulipo. La littérature potentielle*, p.88.

<sup>86</sup> G. Perec, *La Disparition*, Gallimard, Paris, 1969.

### 1.2.1 La letteratura potenziale

In quanto attività soggetta a restrizioni (semantiche, sintattiche, sintagmatiche e stilistiche) imposte sul testo di arrivo dal testo di partenza per garantirne un accettabile grado di equivalenza, la traduzione è un procedimento di fondamentale importanza nell'alveo delle produzioni Oulipiane. In *Oulipo Compendium*<sup>87</sup> viene indicata una tassonomia delle denominazioni esotiche, delle principali procedure traduttive oulipienne: *antonymic translation*, *grammatical translation*, *homolexical translation*, *homophonic translation*, *homosemantic translation*, *homosyntaxism*, *semo-definitional literature*, *translexical translation*, *transplants*. Quest'ultima è stata messa a punto da Mathews, ancora prima del suo ingresso ufficiale nell'Oulipo.

Il *transplant* consiste in uno scambio lessicale tra due testi, ciascuno dei quali viene riscritto usando il lessico dell'altro; è dunque una doppia traduzione lessicale dove i vocaboli sono trapiantati in un altro corpo testuale e acquistano una nuova esistenza. I testi selezionati possiedono approssimativamente la stessa lunghezza e sono attinti non solo dalla letteratura propriamente detta; in realtà qualsiasi materiale linguistico è eleggibile a *trapianto*: il trapianto originario messo a punto da Mathews combinava i versi della poesia di Keats *La Belle Dame sans Merci* ed una ricetta culinaria per la preparazione del cavolfiore al pomodoro<sup>88</sup>.

In *Selected Declarations of Dependence*<sup>89</sup> l'autore utilizza come materia prima una serie di 46 proverbi e opera diverse modalità di variazione sul tema. Le procedure metamorfizzanti impiegate vengono delucidate dallo stesso Mathews nella prefazione al testo. Oltre a svelare che il vincolo compositivo del breve racconto d'apertura è l'utilizzo dei vocaboli di cui constano i proverbi selezionati, lo scrittore conia il neologismo *perverb* per definire l'ibridazione di due proverbi, dimidiati, le cui sezioni vengono innestate a chiasmo l'una sull'altra :

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.37.

<sup>88</sup> Cfr. H. Mathews & W. Motte, *Oulipo Compendium*, Atlas Press, London, 1998.

<sup>89</sup> H. Mathews, *Selected Declarations of Dependence*, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1996.

The sections called “Perverbs and Paraphrases” explore the narrative implications of the crossed proverb or “perverb”.

(Two suitable proverbs yield two perverbs—for example, “All roads lead to Rome” and “A rolling stone gathers no moss” supply, when crossed, the perverbs “All roads gather no moss” and “A rolling stone leads to Rome”)<sup>90</sup>.

Gli *Exercices de Style*<sup>91</sup> di Queneau rappresentano il modello archetipico di tutti i procedimenti trasformativi e traduttologici. Le novantanove variazioni sul tema, moltiplicano gli stili di una narrazione elementare che vede protagonista il cappello e il bottone di un arrivo sul bus. Alcuni degli esercizi di Queneau si esplicano sul piano del contenuto il testo base viene modificato per litoti, in forma di pronostico, di sogno, di comunicato stampa, eccetera) e si prestano a traduzione propriamente detta. Altri riguardano invece quello dell’espressione; in questi casi, il testo base viene interpretato per metagrafi (cioè anagrammi, permutazioni per numero crescente di lettere, lipogrammi eccetera) oppure metaplasmi (onomatopée, sincopi, metatesi eccetera).

In “For Zeu French<sup>92</sup>” Mathews mette in atto una *traducson*, cioè una traduzione omofonica del testo di Queneau “Poor Lay Zanglay”. Il titolo è di per sé una traduzione omofonica di *pour les anglais* e cela perciò una divertente dedica paronomastica agli anglofoni. La dedica di Mathews, di converso, è rivolta ai francesi giacché la sua *traducson* funziona come una sorta di trascrizione dei lemmi inglesi, così come vengono pronunciati nella variante americana ma l’autore non impiega l’ortografia anglofona bensì quella francese in modo tale da creare un cortocircuito tra la veste acustica e quella grafica del segno:

Ouann deille araounnd noune nïeu Parc Monceau ann zeu rïeu plettfôme ov eu maur ô laiss feul S boss  
(naou éitifor), Aïe peussivd eu peusseunn ouise enn eque-strimeli longue naique hou ouase ouaireng eu  
sôft failt hête tremmd ouise bréde ennstaide ov rébeune. Zess enndeuvédiouol sodd-eunli édraisst hèse  
naïbeu ennd aquiousd hème ov deulébrentli staipeng ann hèse fite aivri tahime pessendjeuse gate ôf or

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>91</sup> Il testo base viene modificato per litoti, in forma di pronostico, di sogno, di comunicato stampa, eccetera.

<sup>92</sup> Oulipo. *A Raymond Queneau*, Editions de Paris, Paris, 1977, p.27.

ann zeu boss. Botte hi zaine brôte zeu descocheunn tou eu rêpede ainnde enn ordeu tou grêbe eu naou aimti site. Tou aourze leïteu Aïe sô hème enn fronnt ov Gare Saint-Lazare enn bèsi cannveusécheunn ouise eu frairnd hou ouase eudvahiseng hème tou nêrau zeu naique-aupeneng ov hèse auveucaute baï hêveng somm coualéfahide téleu rése zeu op-eu botteun.

Analogamente, nel 1974, Perec si era misurato con 35 variazioni sull'incipit della *Recherche* di Proust: *Longtemps je me suis couché de bonne heure*<sup>93</sup>. In *Variations sur un thème de Marcel Proust*, lo scrittore francese utilizza svariati procedimenti oulipiani e inaugura una consuetudine nella consorterìa letteraria che da quel momento in poi dedicherà alle variazioni sul tema una parte significativa delle conferenze aperte al pubblico:

On verra que ces manipulations élémentaires ne sont pas sans rappeler les opérations qu'un mathématicien fait subir à un triangle, fût-il tout à fait quelconque, en vue d'en explorer les propriétés, ou un bambin malicieux à un réveil matin pour en mieux comprendre le fonctionnement. Le réveil-matin, ou texte souche, sera ici, en l'occurrence, une phrase dont la brièveté exemplaire va de pair avec une célébrité justifiée: nous nous proposons d'en exploiter les nombreuses potentialités au moyen de triturations qui porteront séparément ou simultanément sur ses composantes littérales, phonétiques, grammaticales, syntaxiques et littéraires, aucune de ces opérations n'étant d'ailleurs privilégiée par rapport à une autre, l'ensemble étant par conséquent livré sans souci de hiérarchie ou de système<sup>94</sup>.

Gli oulipiani sono particolarmente attratti dalla traduzione intralinguistica, dall'inesauribile capacità di riformulazione connaturata ai differenti codici linguistici; non disdegnano, però, quella interlinguistica. Se la traduzione tende alla ri-creazione degli isomorfismi tra piano dell'espressione e del contenuto, dal testo di partenza a quello di arrivo, le pratiche oulipiane che impiegano la traduzione come matrice generativa testuale, del *texte souche*, tendono a creare una frattura fra i due

---

<sup>93</sup> G. Perec, "Variations sur un thème de Marcel Proust", *Magazine Littéraire*, n° 94, 1974.

<sup>94</sup> *Ivi*.

piani poiché mirano ad isolare artificialmente alcuni elementi del testo di partenza per manipolarli, in chiave ludica, secondo precisi vincoli.

In tal senso la loro attenzione si concentra per lo più sul piano dell'espressione, scindendo la dualità del segno e poter giocare sul significante sia a livello intralinguistico, ossia all'interno del medesimo sistema di significazione che, interlinguistico. Così facendo producono effetti inattesi che consentono al testo fonte di esprimere le sue potenzialità.

In "Translation and the Oulipo"<sup>95</sup> Mathews s'interroga sul ruolo che gli oulipiani possono svolgere in ambito traduttologico. A prima vista la risposta alla domanda: "can the Oulipo help translators in their delicate task?" è negativa, "Unless he wanted to sabotage his employer, an editor would be mad to employ an Oulipian as a translator". Tuttavia, a uno sguardo più attento l'autore ritiene che le pratiche della letteratura potenziale abbiano dei campi di applicazione possibili e procede ad illustrare alcuni esempi concreti. Prendendo spunto da un verso in francese tratto dalla *Phèdre* di Racine, egli svela alcuni casi di traduzione *sui generis* oulipiana. Nel primo esempio i vocaboli del verso originale in francese sono permutati in inglese secondo un criterio quantitativo, nel senso che le parole "tradotte" mantengono inalterate il numero dei caratteri alfabetici di cui si componeva la parola originaria. Così, partendo dal verso che recita "*C'est Venus tout entière à sa proie attachée*" si ottiene "I saw Alice jump highest- I, on silly crutches". Il rovesciamento ludico è irresistibile poiché genera un gioco combinatorio che ribalta i moduli estetici del drammaturgo francese. L'immagine evocata da Racine è quella dell'apparizione celestiale della dea dell'amore che, in tripudio, procede celermente avvinta alla sua preda. Il verso, un alessandrino formato articolato in due emistichi, possiede un ritmo incalzante che conferisce la sensazione di velocità con cui la divinità ghermisce la preda e la tiene stretta a sé. Di contro, l'aura solenne scompare del tutto nella versione di Mathews, dove cede il posto ad una visione dissacrante; quella di un' Alice che salta più in alto mentre l'io poetico che declama il verso procede claudicante appoggiato a delle ridicole stampelle.

---

<sup>95</sup> H. Mathews, *Translation and the Oulipo*, cit. pp. 70-82.

Il secondo esempio è una traduzione omofonica che dà il la ad un frammento narrativo. La traduzione omofonica mira a riprodurre gli effetti sonori del testo originale prescindendo dal significato ma focalizzandosi solo sulla veste sonora dei segni linguistici che lo compongono, ovvero i significanti. L'elemento di continuità tra i due enunciati è così garantito dalla somiglianza fonica dato che il significato letterale viene completamente disatteso. Dunque da "*C'est Venus tout entière à sa proie attachée*" consegue "Save our news, toot, and share as uproar at a shay". La proposizione diventa a sua volta lo spunto di un breve passo narrativo: "Don't tell anyone what we've learned until you're out in the street. Then shout it out, and when that one-horse carriage passes by, create a general pandemonium". La dea cede il proscenio agli attori di una sorta di guerriglia urbana innescata dall'improbabile passaggio di un calesse, segnale convenuto di avvio della bagarre.

Mathews cita la celeberrima traduzione omofonica dall'inglese al francese operata da Marcel Bénabou su un verso tratto dall' *Endymion* di Keats "A thing of beauty is a joy for ever". La versione di Bénabou recita "Ah, singe débotté, / Hisse un jouet fort et vert". La traduzione omofonica ottiene inaspettati effetti comici. Si assiste infatti ad un abbassamento del registro che da aulico si fa burlesco; così alla gioia imperitura suscitata dall'astratta bellezza si sostituisce l'ilare immagine di una scimmia scalza che innalza, fiera, un giocattolo verde: "Oh, unshod monkey, / Raise a stout green toy!". Il terzo esempio addotto dallo scrittore è una sorta di traduzione semi-definizionale in cui ciascuna parola è sostituita dal suo lemma. Dal verso di Racine si giunge a "At this place and time exists the goddess of love identified with the Greek Aphrodite, without reservation taking firm hold of her creature hunted and caught". In ultimo Mathews presenta la versione lipogrammatica del verso della *Phédre* dalla quale la lettera "e" è stata espunta. "Look at Cupid's mamma just throttling that god's chump":

So the first pair of examples are direct translations of forms: in the passage from one language to another, forms rather than sense are what is preserved (numbers of letters, sound). The second pair are replacements of forms- not only the words but a form of the

original has been replaced, in one instance a lexical context, in the other the choice of vowels.

These strange dislocations of the original may seem cavalier, but they are useful in drawing attention precisely to elements of language that normally pass us by, concerned as we naturally are with making sense of what we read. Nominal sense becomes implicitly no more than a part of overall meaning<sup>96</sup>.

La gioia delle traduzioni oulipiane si avvale di parole, modi, espressioni altrui come semplice spunto, come cassetta degli attrezzi da utilizzare a proprio piacimento; prestiti e furti, sono commessi ad opera d'arte, ad uso e consumo dei lettori. L'arte, così come la letteratura, è una tensione continua tra avanguardia e tradizione, tra il noto e l'ignoto. Il ricorso alle *play-translations*, nelle sue molteplici varianti garantisce che quest'osmosi risulti costante e sia ben alimentata. L'eliminazione dell'aspetto ludico, equivarrebbe ad annientare le potenzialità della letteratura. Si fa strada l'idea di come, i confini che delimitano le attività relative a quel campo di energia chiamato linguaggio non sono rigidamente fissati, e che il tipo di equilibrio da perseguire non è mai statico ma processuale. Questi giochi dimostrano come la letteratura sia in realtà un fenomeno di autocostruzione, che cresce e si ciba di se stessa, dove lo scrittore/ri-scrittore, attingendo a un repertorio enciclopedico<sup>97</sup>, seleziona i frammenti che ricomporrà nel suo personalissimo mosaico, e tradurrà nel suo idioletto.

Occorre però operare un doveroso distinguo: da una parte abbiamo gli stravolgimenti ludici, prodotti di una deliberata sovversione del testo originale mediante una *contrainte* pensata per l'occasione; dall'altra le traduzioni deformanti, involontarie caricature grottesche e deliranti, operate

---

<sup>96</sup> *Translation and the Oulipo*, cit. p. 70.

<sup>97</sup> “Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione d'intersoggettività s'installa quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge, almeno come doppio”. E prosegue asserendo che: “la messa in luce degli influssi consiste appunto nello svelamento di questa vita seminasosta della parola altrui in un nuovo contesto di questo autore. Quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c'è un'imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente, semialtrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni”. J. Kristeva, *Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 119-143.

all'oscuro sia del traduttore che dell'autore. In quest'ultimo caso l'effetto comico non è meditato e ricercato, ma causato inavvertitamente dalle gigantesche e imperdonabili sviste del traduttore.

Ad ogni monologismo che attribuisce alla frase la trascendenza della verità rivelata, lo *scriptor ludens* può replicare con una inesausta intertestualità, che permette che in ogni parola si legga in filigrana la voce dell'altro, del doppio, che reclama un proprio posto e un pieno diritto di parola, in un incessante gioco contrappuntistico e polifonico. Nessuna enunciazione riparte veramente da zero, nessun significato proviene dal vuoto, ovvero, come afferma Mathews “almost nothing [...] is truly new<sup>98</sup>”.

L'Oulipo, partendo da tale postulato, propone dei percorsi alternativi, grazie ad un'incessante ricerca sperimentale sul linguaggio e sulle strutture letterarie, e costruisce, grazie ai suoi sodali, giardini dai sentieri che si biforcano in una serie di mondi possibili. Alla luce di tutto ciò, la chiusa del saggio di Mathews risulta emblematica perché votata all'ekfrasi del dipinto di Vittore Carpaccio “La visione di Sant'Agostino”. Nucleo centrale del quadro è l'annuncio rivolto a Sant'Agostino dell'imminente morte di San Gerolamo e la sua ascensione al cielo. Sant'Agostino si trova nel suo studio ed ha il calamo in mano poiché si accinge a scrivere una lettera al traduttore della Bibbia per chiedergli lumi su alcune questioni di esegesi biblica. La scelta del dipinto non è neutra ed innesca una serie di riflessioni sui limiti del linguaggio umano correlate all'intraducibilità del logos divino, e lasciando intravedere sullo sfondo, guizzi del discorso identitario. La tela del ragionamento, infatti, ordisce le trame patetiche in incognito, affidando la scepsi autocritica ad un improbabile soggetto, “a persevering maltese”, un cagnolino maltese ritratto a fianco del santo.

Mathews accenna a queste tematiche per spostare l'attenzione proprio sul maltese. Se il binomio Sant'Agostino/San Gerolamo simboleggia l'intellettuale canonico votato all'interpretazione delle sacre scritture, emanazioni della parola divina, a cui si aderisce secondo un atto di fede, il cagnolino maltese, genio domestico e custode dell'intellettuale, diventa l'ennesimo alias dell'autore che

---

<sup>98</sup> H. Mathews, *Immeasurable Distances. The Collected Essays*, The Lapis Press, Venice, CA, 1991.

rivendica la propria ricerca di conoscenza nel segno della molteplicità e del gioco. L'apparente distanziamento dall'autore delle *Confessioni* racchiude la refrattarietà di Mathews verso ogni esplicito ripiegamento interiore ma paradossalmente, al contempo, diventa un eloquente indizio del desiderio di un progetto di sé sotto l'egida dell'ironia e dell'auto-distanziamento ironico.

Dunque l'autoritratto che Mathews fornisce di sguincio è più complesso di quanto non appaia di primo acchito, e cela una dichiarazione estetica effigiata in una sorta di raddoppiamento prospettico. Infatti non c'è contrapposizione tra Sant'Agostino e il maltese, non c'è antitesi, semmai tensione dialettica. I due elementi pittorici tracciano i due poli entro cui oscilla la polimorfa identità dello scrittore, ora loico divertito ora intellettuale meditabondo. Il cucciolo che appartiene al santo garantisce, a livello visivo, la continuità tra le due istanze rappresentate. Non a caso, dunque, l'autore citerà ironicamente, parodiandole le parole di Sant'Agostino, tratte dal XII libro delle *Confessioni*, riportandole in epigrafe all'autobiografia romanzesca *My life in CIA*<sup>99</sup>:

Certainly-and I say this fearlessly and from my heart- if I had to write with such vast authority I should prefer so to write that my words should mean whatever truth anyone would find upon these matters, rather than express one true meaning so clearly as to exclude all others, though these contain no falsehood to offend me.

La morte del santo, patrono dei traduttori e traduttore per antonomasia, non è enunciata che da un *flatus vocis* divino e da un profluvio di luce spirituale che inonda lo studio. Chiamando in causa questo quadro Mathews sembra sottolineare da un lato la fallibilità e la precarietà del linguaggio umano, costretto a glissare sull'ineffabilità di una tale rivelazione ultraterrena e dall'altro concentrandosi sulla presenza del cagnolino maltese, privo di parola, lo consacra a emblema e araldo della letteratura potenziale, alternativa salvifica alla fede, poiché fonda il suo credo nella fede nel linguaggio. Il cane “stares at his master in an attitude of absolute expectation” perchè “like children

---

<sup>99</sup> Harry Mathews, *My Life in CIA: a chronicle of 1973*, Dalkey Archive Press, Normal-London, 2005.

and Oulipians probably wants to play” ignaro e indifferente a ciò che sta avvenendo attorno a lui, assume un atteggiamento “that might be translated as the human question. What next?”. Mathews, *persevering e fastidious*, proprio come il cane maltese, simbolo della fedeltà nell’iconologia classica, rimane coerente e fedele alla sua visione ludica della scrittura e si prepara alla prossima mossa, curioso di scoprire “What next?”.

### 1.3 L’identità

Poiché dal *self* non sfugge, Mathews vacilla sotto la pressione dell’impulso autobiografico, dissidiato tra un desiderio di auto-rivelazione e di auto-censura. Lo scrittore preferisce nascondersi dietro le maschere della scrittura, rifuggendo l’autobiografismo intimistico e le poetiche della memoria. L’autore ha due ordini di riserve sul valore gnoseologico dello scrivere di sé. Da una parte, l’introversione, il ripiegamento interiore, cioè la pericolosa orbitazione della scrittura attorno all’inconscio; dall’altra, il depotenziamento semantico ossia l’appiattimento mimetico sul vissuto esperienziale. Tutto ciò contraddice l’idea che Mathews ha della letteratura intesa come un’inesausta ricerca nel segno del potenziale. Secondo il suo punto di vista, la colpa maggiore del genere risiederebbe nella ridotta polisemia del discorso autobiografico, schiacciato sul referenziale e sull’obbligo di aderenza ad un vissuto più o meno reale.

Rilevante, a tale proposito, appare quanto egli afferma nell’intervista rilasciata a Warren Leamon:

Making a game or inventing a plot means both recognizing its abstractness for what it is and affording oneself new, unpredictable positions from which to approach one’s material (by which

I mean everything else). Representation and “self-expression” strike me as much more dubious points of departure<sup>100</sup>.

L'autobiografia si basa sul presupposto che l'identità dell'autore, del narratore e del protagonista del testo coincidano. Questa circostanza implica un patto con il lettore che è messo in condizione di verificare la congruenza di tale identità grazie al nome dell'autore che svetta sulla copertina del libro. La teoria autobiografica di Lejeune<sup>101</sup> si fonda sull'integrità dell'intenzione dell'autore il cui segno esteriore è la firma. Tale firma presuppone un'integrità dell'essere, del soggetto dell'enunciazione e l'esistenza di un'identità che preceda la scrittura. Questo è il nodo che separa la teorizzazione di Lejeune dalla posizione di Derrida sull'autobiografia. Nella *Voce e il fenomeno*<sup>102</sup> Derrida nega l'esistenza di qualsiasi identità che preceda l'appropriazione del linguaggio; è il linguaggio, l'udire la propria voce che genera una presa di coscienza e fonda la soggettività e, allo stesso tempo, genera anche la perdita della presenza e di conseguenza la separazione da sé. Scrivere, per Derrida, e soprattutto scrivere autobiografico, è perciò il tentativo vano e mai esaurito di riappropriarsi di ciò che è stato perso al momento della presa di coscienza di sé. Se, dunque, Lejeune fonda il genere autobiografico sull'integrità dell'essere, Derrida, trascurando l'aspetto di genere, sottolinea invece la frammentarietà e l'assenza come centro propulsore della scrittura autobiografica.

Nella prima fase della sua parabola artistica Mathews non formula un'esplicita dichiarazione di patto autobiografico ma piuttosto ne adotta uno fantasmatico<sup>103</sup> con il quale invita il lettore a scovare le tracce autobiografiche disseminate nei suoi testi. Lungi dal rappresentare una condanna assoluta nei confronti dell'autobiografia, tale strategia delinea una forma indiretta del patto autobiografico che

---

<sup>100</sup> W. Leamon, *Harry Mathews*, cit. p. 14. Altri commenti dell'autore riguardo la reticenza a parlare di sé sono riscontrabili nelle interviste rilasciate a John Ash, “A conversation with Harry Mathews” ed a John Asbery “John Asbery interviewing Harry Mathews”, *Harry Mathews Number. The Review of Contemporary Fiction*, Fall 1987, Vol. VII, N°3, pp. 21-34, 36-49.

<sup>101</sup> P. Lejeune, *Il Patto Autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.

<sup>102</sup> J. Derrida, (a cura di G. Dalmasso), *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano, 1968.

<sup>103</sup> P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit. p. 45: “Il lettore è invitato a leggere i romanzi non soltanto come *finzione* che si riferisce a una verità della natura umana, ma anche come *fantasticherie* rivelatrice di un individuo. Chiamerò *patto fantasmatico* questa forma indiretta di patto autobiografico”.

consente di includere nello spazio autobiografico anche testi a statuto finzionale, apparentemente senza un'esplicita valenza autobiografica. L'adozione di una tale strategia testuale rende difficile distinguere tra i romanzi (ed in particolar modo il quarto, *Cigarettes*<sup>104</sup>) e l'*Autobiography*<sup>105</sup> si registra invece una tensione dialettica che genera un'immagine complessa dello scrittore proprio in virtù del gioco intertestuale e della complicità ironica che i suoi testi intrattengono non solo all'interno del suo *corpus* ma anche mediante il dialogismo polifonico con i testi delle persone di spicco della sua esistenza come ad esempio Georges Perec, la seconda moglie Marie Chaix, o gli autori del suo ideale pantheon, a partire da Roussel.

Nel gioco di echi, rimandi e rispecchiamenti, e nel rapporto circolare tra identità e scrittura che ne consegue, l'autore dissimula il proprio io nelle sue finzioni letterarie ed al contempo impedisce la riducibilità del suo progetto identitario ad un'interpretazione fattuale. Dunque l'autore crea uno spazio autobiografico reticolare e plurimo e con ciò asserisce la continuità e la contiguità esistente tra i diversi procedimenti di scrittura ammonendo il lettore del labile confine tra *facts* e *fiction*, tra soggettività e oggettività, tra vita e memoria ed in ultima analisi tra l'io e il mondo. In altri termini, alla retrospezione autobiografica diretta Mathews predilige una finzione, secondo diverse gradazioni, autobiografizzante che permea di sé le sue diverse produzioni, seppur con modalità indirette e oblique, in una sorta di narcisismo negativo che complica e moltiplica i nessi tra scrittura e identità mediante la proliferazione dei punti di vista e delle immagini di sé nell'articolata testualizzazione dell'io.

Il distanziamento ironico è la condizione di accesso ai labirinti dell'io, poichè come afferma l'autore "I could have expressed my concerns forthwith, but the invented framework of situations

---

<sup>104</sup> *Cigarettes* vede la luce dopo una lunga gestazione, segno dell'avvenuta maturazione artistica dello scrittore che, rotti gli indugi, può finalmente concedersi di parlare di sé ed esprimere i suoi sentimenti mediante il ricorso all'*absorbing constraint* come afferma Mathews: "I knew, long before *Cigarettes* was conceived of, that my next book would have to realise my desire to express in fictional transformations particular experiences of childhood, parenthood, friendship, and love. The stories the book tells have little enough to do with the events of my life. At the same time, those stories could not have been told if I had not looked for material, rather than in imagination giving substance to the ambiguities of language, in imagination giving substance to the ambiguities of remembrance. The distinction may be only an illusion, but the illusion ultimately provided a constraint absorbing enough to produce a book.", "Autobiography", *The Way Home. Longer Selected Prose*, cit, p.208

<sup>105</sup> H. Mathews, "Autobiography" in *The Way Home. Selected Longer Prose*, cit. pp.151-214.

would be strong enough to short-circuit any autobiographical reading of my words<sup>106</sup>”. Il lavoro della memoria combacia con la funzione stessa dello scrivere se presupponiamo con Mathews che: “all successful writing to be autobiographical<sup>107</sup>”:

I presume all my novels to be autobiographical. In *Cigarettes* I made use of a great many “objective” experiences: while none of the characters is modeled on (or resembles) anyone I’ve known, I did work as a hotwalker at a race track, my first wife had a nasty time with hyperthyroidism, I’ve had galleries owners as friends etc. In the earlier novels, almost everything of this kind is invented; the “autobiographical” element, if it is present has nothing to do with “objective” experience but is the result of my success in trying to outwit my censorious conscious mind by giving myself all those uncompassionate games to play: their purpose was to let the unconscious manifest itself on the page. (Example *The Conversions* as an exploration of the castration complex?) *Cigarettes* in its characters, events and plot is no more autobiographical than the other novels: “everything must come from the imagination”<sup>108</sup>.

*The Journalist*<sup>109</sup>, il suo quinto romanzo, funziona come una riflessione sui procedimenti e i limiti della memoria. Elemento saliente è la *mise en abyme* romanzesca e la parodia delle convenzioni del genere che vengono estremizzate fino a determinarne l’implosione<sup>110</sup>. Il protagonista del romanzo è infatti un paranoico che, in un afflato di totale rispecchiamento e catalogazione del reale sulla pagina, si dedica a redigere un diario come esercizio terapeutico per sconfiggere il suo esaurimento nervoso. In ossequio al precetto di massima precisione, e al contempo superare il demone della cronologia, mette a punto un intricato sistema d’inventariazione dei dati esistenziali. Tuttavia la restrizione si rivela talmente ardua che da antidoto contro l’ansia generata della bianca pagina ne diventa la causa

---

<sup>106</sup> H. Mathews, *20 Lines a Day*, cit. p. 48.

<sup>107</sup> H. Mathews, “Notes on the Threshold of a Book” in *The Case of The Persevering Maltese. Collected Essays*, cit. p.26.

<sup>108</sup> W. Leamon, *Harry Mathews*, Twayne, New York, p.19.

<sup>109</sup> H. Mathews, *The Journalist. A novel*, David R. Godine, Boston, 1994.

<sup>110</sup> Cfr. S. Marano, “Playing with Memory. The World within the Word in Harry Mathews’s *The Journalist*”, in *American Games. Essays on Literature and Imagination*, Catania 2000, Misterbianco, 2000.

principale, scatenando nel protagonista un'ulteriore crisi di nervi. Si assiste così ad un divertente rovesciamento ludico di uno dei capisaldi della teoria Oulipiana che fa della *contrainte* lo strumento d'elezione della creatività trasformandola nello strumento latore della nevrosi. La parodia è particolarmente efficace dato che lo schema di registrazione degli eventi del personaggio coincide con uno degli schemi generativi del romanzo impiegati dall'autore reale. Mathews consapevole dell'endemica dualità del genere autobiografico, ipostatizzato nel duplice ruolo di autore/attore del soggetto dell'enunciazione, mette in scena, in chiave umoristica, l'estrema drammatizzazione della vita che si appiattisce sulla scrittura.

Nel caso del *journalist* l'ossessione dell'esattezza scientifica nella riproduzione evenemenziale e lo scacco che ne consegue non fa che accrescere paradossalmente la distanza tra l'io e il mondo, anziché colmarne lo iato ne decreta la cesura netta con l'ospedalizzazione/reclusione del personaggio e ponendo dunque una fine forzosa al suo diario. Nella finzione romanzesca proprio la forma diaristica, da specchio fedele dell'interiorità si trasforma nell'operatore dell'implosione del racconto dell'io ed un annichilimento dell'identità del personaggio-narratore che sprofonda nella follia. Come uroboro, il serpente che si ri-volge e ri-torce su sé stesso, fino a diventare il paradigma dell'iper-riflessività, dal momento che pratica un'impossibile forma di auto-predazione, nella quale il predatore e la preda si sovrappongono, il *journal* si nutre degli eventi riportati sul foglio, riflettendo sullo specchio d'inchiostro la vita ma termina col fagocitarla sostituendo al vissuto, il narrato. D'altro canto proprio come il protagonista di *The Journalist* ossessionato dalle diverse tipologie dei giochi combinatori e dalla scrittura memorialistica, l'autore gioca con la memoria, mette a nudo i ferri del mestiere ed attraverso lo schermo rassicurante della finzione opera delle strategie di straniamento che consentono la comparsa di un'auto-rappresentazione caricaturale umoristica.

Altro testo che rientra a buon diritto nello spazio autobiografico è *My Life in CIA. A Chronicle of 1973*, romanzo autobiografico in cui in un susseguirsi di improbabili coincidenze Mathews viene scambiato per un agente sotto copertura della CIA in Francia. Basandosi su questa *misrepresentation*,

l'autore, in questo caso anche narratore e protagonista, si presta alla recitazione e in qualità di *actor identitario* si cala nel ruolo dell' agente in missione ed da ciò imbastisce la trama narrativa che assurge ad irresistibile nemesi linguistica dell'errata congettura e lascia trapelare in filigrana alcuni spunti della sua vita parigina nei primi anni settanta, come attesta il seguente estratto:

January , 1973 was a good time to start a new life. I was on my own for the first time ever. The two children I'd looked after since my marriage broke up were gone-my daughter in 1969, my son in 1972- and now Maxine, who'd been with me for twelve years, decided she'd had enough and went back to New York. Two of my closest friends were oceans away, John Ashbery in America and Fred Warner in Japan. Georges Perec, who'd become a mainstay of my life in Paris, was so busy making his first movie that I only saw him rarely<sup>111</sup>.

La scelta dell'anno, oggetto della *chronicle* non è neutra, e suggella un nuovo inizio nella parabola artistica di Mathews dacché coincide con il suo ingresso nel *wokshop for potential literature*<sup>112</sup>. Se da una parte, l'elezione all'Oulipo, segna un punto di svolta nella sua carriera letteraria, dall'altra, appare come la naturale legittimazione e prosecuzione della sperimentazione artistica pregressa:

My first three novels depend on a non-systematic Oulipism, if such a phenomenon exists- a combination of techniques of variation and substitution that often determine the nature of narrative materials as well as their use. In *The Sinking of the Odradrek Stadium*, the accumulation of these procedures has become an omnipresent "table of obligations"(Perec's *cahier de charges*): the text is, to put it mildly, overdetermined.

---

<sup>111</sup> Harry Mathews, *My Life in CIA. A Chronicle of 1973*, cit. p.24.

<sup>112</sup> "How much has the Oulipo mattered to me, and why? It is hard to answer simply, because its influence has been gradual, because I had strong non-Oulipian feelings about three of its members, because my devotion to the group involves much more than its ideas. [...] My non-Oulipian feelings concerned Raymond Queneau, Italo Calvino and Georges Perec. Towards Queneau and Calvino they were literary (I had met Queneau once or twice): the two were extremely modernists at a time when the founders of modernism had become museum pieces. Queneau's writings in general showed what originality might now look like; *Exercices de style* provided an instruction manual. Calvino's inventiveness in the domain of fiction gave me hope of not seeing my own work automatically condemned to an idiosyncratic backwater. Perec was my best friend. When he brought me to the Oulipo, I followed him not out of conviction or even curiosity, but because I trusted and loved him". (H. Mathews, *In Quest of the Oulipo*, cit. p.85).

From *The Conversions* to *Odradrek*, the use of “justifying myths” in the manner of Joyce and Eliot yields to that “non-certifiable” materials organized in quasi-systematic ways- a tendency pointing eventually to a complete Oulipisation. Appropriately enough, I had by then discovered the Oulipo itself<sup>113</sup>.

L’entrata nel gruppo sancisce la convalida della parentela esistente tra il nuovo eletto e gli altri membri; soprattutto, l’affiliazione/filiazione all’Oulipo è solo uno degli esiti della grande affezione nei confronti di Georges Perec. Infatti l’ammissione all’*Ouvroir* funziona come una sineddoche dell’amicizia con Perec. Lo scrittore afferma che “if I followed Perec somewhat heedlessly into the group, he knew what he was doing: putting me where I belonged.”<sup>114</sup>:

Dopo aver corteggiato a lungo l’idea di un progetto autobiografico, l’esplicita emersione dell’autore identitario si verifica per Mathews in concomitanza di significative sollecitazioni esterne che si ripercuotono sulla sua prosa. Da una parte il misurarsi con l’arduo compito di traduttore, dall’altra l’elaborazioni dei lutti che lo flagellano (la morte dei genitori e soprattutto la prematura *disparition* di Perec). Nello specifico è la traduzione il *trait d’union* dell’anima ludica e poetica dello scrittore, vero banco di prova che gli consentirà di rompere gli indugi e dedicarsi alla stesura di un progetto dichiaratamente autobiografico in cui lasciar spazio alla sua spiccata sensibilità. Dato che, proprio la traduzione da parte di Mathews di quattro testi autobiografici, uno di Perec, (*W, ou le Souvenir d’Enfance*), due di Chaix, (*Les Lauriers du lac Constanc, Les silences ou la vie d’une femme*) e uno di Jeanne Cordelier, (*La Dérobade*), svolge un’essenziale funzione euristica e propedeutica nell’evoluzione della sua scrittura in chiave intimistica preludio della stesura di *Cigarettes*, romanzo spartiacque della sua produzione, come spiega l’autore proprio all’interno dell’*Autobiography*:

---

<sup>113</sup> *Ibidem* p.88.

<sup>114</sup> Harry Mathews, “Translation and the Oulipo: the Case of the Persevering Maltese” cit. p.86.

The translations of three autobiographical books—one by Perec; two by Marie Chaix—as an apprenticeship in applying the imagination to past personal events; the subsequent translation of Jeanne Cordelier’s devastating memoir of her life as a prostitute (*La Dérobade*) as a lesson in writing colloquial, intensely felt dialogue. If at that time I could not have foreseen how these projects would contribute to a new novel, it is undeniable that they gave me an excellent training for writing it<sup>115</sup>.

La traduzione è il grimaldello ermeneutico che consente una ricognizione delle diverse modalità artistiche di Mathews sia nella veste di scriptor ludens sia in quella di scriptor identitario. La traduzione getta un ponte tra il peculiare universo mitopoietico dello scrittore ed i mondi di finzione della costellazione degli autori d’elezione, (in primo luogo, Perec e successivamente anche Chaix) che gravitano attorno a lui, non solo in quanto autori-modelli, archetipi della sua estetica letteraria ma soprattutto in qualità di autori da lui tradotti e/o di autori-traduttori delle sue opere. Nel caso di Perec, la consonanza estetica si coniuga a quella traduttologica. Infatti il rapporto di traduzione è valido in ambo i sensi come forma di ri-specchiamento al quadrato e di circolarità tra scrittura creativa e ri-scrittura interlinguistica. La traduzione essendo per definizione un’attività sottoposta a vincoli, assume i connotati dell’ennesimo serissimo gioco tra (ri)-scrittori.

#### **1.4 *Abanika, traditore?***

Si può dunque affermare che la traduzione rappresenti il paradigma segreto della scrittura di Mathews? Quel che è certo è che, per Mathews, i problemi epistemologici e linguistici posti dalla traduzione interlinguistica non sono diversi da quelli del discorso intralinguistico, poiché: “all’interno

---

<sup>115</sup> Harry Mathews, “Autobiography”, cit. p.208.

delle lingue o tra di esse, la comunicazione umana equivale alla traduzione. Studiare la traduzione, significa studiare il linguaggio<sup>116</sup>”.

Per comprendere il ruolo della traduzione nella poetica di Mathews, è opportuno considerarne il duplice statuto di processo e di prodotto, al contempo *nomen actionis* e *nomen rei*; sicchè essa è ora troppo generatore della narrazione, nel senso procedurale (in quanto ri-creazione di materiali preesistenti, nell’incessante gioco di prestiti e furti tra opere); ora insieme di pratiche testuali che mirano alla ri-creazione, ri-scrittura sistematica di un microcosmo linguistico in un altro sistema di significazione.

*Abanika, traditore?*<sup>117</sup> *Ur-Text* di due versioni successive, il racconto è un gioco letterario tra Mathews<sup>118</sup> e Perec, apparso nel numero monografico dedicato all’autore francese, della rivista *L’arc*. Insieme a *The Dialect of the Tribe* e *A problem in Translation*, esso forma un iper-testo il cui ipotesto è un episodio narrato nella *Vie Mode d’Emploi*<sup>119</sup>, o quello che Perec avrebbe definito, il *texte-souche*, di *Abanika, traditore?* un episodio tratto dal capitolo XXV de *La Vie Mode d’Emploi*. Il frammento narrativo rappresenta una parodia della nozione di osservazione partecipante teorizzata da Malinowski nel 1922 in *Argonauti del Pacifico Occidentale*<sup>120</sup> dove si pone in risalto la centralità dello studio sul campo delle culture indigene. In particolare, nella cerimonia del Kula praticata nelle isole Tobriand (Papa-Nuova Guinea) vengono scambiati due tipi di oggetti che circolano in direzioni contrapposte. La prima serie è costituita da collane di conchiglie rosse (*Soulava*), e circola sempre in senso orario;

---

<sup>116</sup> G. Steiner, *Dopo Babele*, cit p. 76.

<sup>117</sup> H. Mathews, “Abanika, traditore”, *L’ARC*, n°76, 1979, pp. 73-76. Il racconto è uno dei tre testi oggetto d’esame, gli altri due sono: “The Dialect of the Tribe”, (in *The Human Country New and Collected Stories*, cit. pp. 7-14), e “A Problem in Translation” (in *The Case of the Persevering Maltese*, cit, pp.67-69). Questi ultimi sarebbero infatti due ri-scritture di *Abanika, traditore?* con cui formano un iper-testo. In particolar modo, è la mole delle espunzioni a interessarci poiché rappresenta la chiave di lettura delle tre unità testuali giacchè cela un’iscrizione di tipo autobiografica.

<sup>118</sup> Seppur con grande rammarico, Mathews si ritrova a constatare che il racconto non ha sortito gli effetti sperati poiché Perec : “Alas, he didn’t fully appreciate it was a tribute to our relationship. I think he was disappointed that it wasn’t more overtly connected to his work. He wasn’t displeased, but I detected a tiny disappointment.” Burhan Tuafail, “Harry Mathews Interview”, 1996, pp. 8-9, Manuscript and Rare-Book Library, Penn University Philadelphia.

<sup>119</sup> G. Perec, *La Vie Mode d’Emploi*, Fayard, Paris, 2010.

<sup>120</sup> B. Malinowski, *Argonauti del Pacifico Occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.

mentre la seconda, composta da braccialetti di conchiglie bianche (*Mwali*), circola in senso antiorario. In conseguenza di ciò, lo scambio può dunque avvenire solo tra oggetti diversi, braccialetti al posto di collane e viceversa.

L'importanza che il Kula assumeva per le popolazioni coinvolte, era tale che Malinowski lo considerava, la pratica più importante nella vita dei tobriandesi. Da essa dipendevano i rapporti tra gruppi diversi e delle creazioni di nuovi, in una accezione aggregante e coesiva. Inoltre, ogni fase della preparazione del Kula, dalla costruzione delle imbarcazioni agli scambi veri e propri, sottintendeva lo svolgersi di una gran quantità di fenomeni sociali e di un altrettanto elevato numero di pratiche a sfondo magico. L'integrazione, così come l'interdipendenza delle varie pratiche sociali connesse al Kula, formeranno le basi concettuali per poter pensare alla società come un insieme di elementi interrelati funzionalmente tra di loro, al fine di permettere l'esistenza stessa del sistema.

Perec immagina un discepolo di Malinowski, Marcel Appenzell, che come l'illustre maestro parte alla volta di Sumatra per studiare le tribù fluviali degli Orang-Kubu. La missione si rivela un totale fallimento poiché Appenzell non solo non riesce a stabilire un proficuo contatto con i nativi, ma diventa la causa scatenante dei loro continui spostamenti. Insomma Perec descrive la situazione paradossale in cui l'indigeno, come il Bartleby melvilliano, risponde "I'd rather not" e si dà alla macchia insieme alla sua tribù. Così dopo cinque anni d'inseguimenti vani, attraverso luoghi sempre più remoti e inaccessibili, Appenzell ha un'improvvisa epifania:

Hélas, eux ne voulaient pas de moi, eux n'étaient pas prêts du tout à m'enseigner leurs costumes et leur croyances ! Ils n'avaient que faire des présents que je déposais à côté d'eux, que faire de l'aide que je croyais pouvoir leur apporter ! C'était à cause de moi qu'ils abandonnaient leurs villages et c'était seulement pour me décourager moi, pour me persuader qu'il était inutile que je m'acharne, qu'ils choisissaient des terrains chaque fois plus hostiles, s'imposant de condition de vie de plus en plus terribles pour bien me montrer qu'ils préféraient affronter les tigres et les volcans, les marécages, les brouillards suffocants, les éléphants, les araignées mortelles, plutôt

que les hommes ! Je crois connaître assez la souffrance physique. Mais c'est le pire de tout, de sentir son âme mourir...<sup>121</sup>

La parodia di Perec può essere interpretata da una parte, come un'ironica critica all'etnocentrismo, che studia l'altro secondo una visione pregiudizievole e mistificatoria, e dell'antropologia *tout court* come pratica invasiva che in ultima analisi muove da una presunzione di superiorità che esclude il dialogo. D'altra parte, la parodia è anche un'allegoria dell'incomunicabilità, se intendiamo l'indigeno e l'etnologo come due monadi autoreferenziali ed autarchiche, le quali, nella loro pienezza autosufficiente non hanno nulla da condividere ma soprattutto, qualora intendessero farlo, si ritroverebbero di fronte all'assenza di un codice adeguato e condiviso.

In *Abanika, traditore?*<sup>122</sup>, Mathews descrive la lingua inventata del *Pagolak* ed il suo singolare funzionamento come una metafora della natura del linguaggio e dei limiti della sua traducibilità. La caratteristica del *Pagolak*, idioma parlato da una tribù montanara della Nuova Guinea, è un paradossale metodo di traduzione dove la totale refrattarietà alla traduzione deriva dal fatto che essa stessa esiste in un processo perenne di traduzione. Tale processo metamorfizza le altre lingue in un moto ermeneutico perpetuo ed a senso unico, poiché “ce qui” [...] est énoncé, voyez-vous était la façon même de transformer la langue” che permette magicamente la comprensione a quanti lo ascoltino solo attraverso un “jeu de mots magique”<sup>123</sup>. Fin dal titolo, Mathews allude al traduttore - traditore, per porre in dubbio lo statuto della catena di significazione interlinguistica. Il *Pagolak* e la sua paradossale situazione di ricezione automatica richiamano alla mente il dono delle lingue pentecostali della tradizione cattolica, allorché l'esposizione alla lingua è la condizione necessaria all'apprendimento e alla comprensione della stessa ma nello specifico ne impedisce simultaneamente la traduzione. Mathews descrive il culto di un linguaggio esoterico, nella declinazione del *Pagolak*

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p.147.

<sup>122</sup> H. Mathews, “Abanika, traditore?”, *L'arc*, Inculte, Aix-en-Provence, 1979, pp.73-76.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.75.

come se fosse un rito magico il cui cerimoniere è l'*abanika*, ossia “le chef des chefs-des mots<sup>124</sup>”; in breve, un traduttore. In ultima analisi l'incantesimo verbale, anziché dissolvere il disegno magico-teologico lo rinvigorisce, sottolineando la potenza evocativa e pre-logica del verbo, eletto a simbolo, segno implosivo che non rimanda ad altro che a sé stesso.

Nel solco della tradizione modernista, la chiusa di *Abanika*, seppur nella sua ironica leggerezza, ricorda da vicino l'epilogo di *The Waste Land* col suo mantra in sanscrito. Qui, però, il metacommento in chiave ludica sull'impossibilità della traduzione, anziché sostenere l'intraducibilità, intende sottolineare, per antifrasi, le incessanti metamorfosi del linguaggio.

L'omaggio letterario a Perec presenta le idee di Mathews sulla traduzione come “paradigme de toute écriture” e della creazione letteraria, e introduce al contempo il suo rapporto conflittuale col discorso autobiografico. È proprio la consistenza di quest'ultimo elemento, associato all'amicizia con Perec, a scatenare la continenza egotistica dell'autore; il quale, nelle due versioni posteriori del racconto, provvede ad autocensurarsi e cassare tutti gli espliciti rimandi testuali che possano condurre alla sua relazione privata. Le successive riscritture di *Abanika, traditore?* mettono in scena una sorta di sedimentazione testuale *in progress* del ricordo come scarto, la cui unica traccia residua è inscritta e criptata nel testo.

L'analisi comparata delle tre versioni del racconto, che di per sé funzionano *come se* fossero l'una, una traduzione dell'altra, estrinseca mimeticamente non solo la relazione letteraria fra Mathews e Perec, ma delinea, testualizzandola, quella privata *hors du texte*.

Il rapporto circolare tra scrittura e traduzione emerge da un dato autobiografico poiché Mathews, alla data di pubblicazione del racconto, aveva già terminato la traduzione di due opere dell'autore francese: *Un Homme qui Dort*, romanzo autobiografico in seconda persona per accumulazione di citazione intertestuali, nonché alcuni capitoli di *W, ou le souvenir d'enfance*<sup>125</sup>. L'autore allude a

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p.74.

<sup>125</sup> Si rimanda al terzo capitolo per l'analisi dei capitoli in questione. È rilevante sottolineare che i quattro capitoli non sono mai stati pubblicati; tuttavia l'autore mi ha consentito l'accesso al suo archivio privato presso la “Rarebook and Manuscript Library” della Penn University a Philadelphia dove ho rinvenuto la copia dattiloscritta delle traduzioni inedite.

queste traduzioni fin dall'incipit di *Abanika*. Il testo si presenta infatti sotto forma epistolare come missiva a “mon cher Perec”, sicchè mittente e destinatario coincidono con gli autori reali. La lettera si palesa come una replica dove Mathews esprime le sue opinioni sulla traduzione, e in particolare, della traduzione delle opere di Perec. Tale riflessione lo porta a concludere che “la traduction est le paradigme de toute écriture; ce qui la différencie des autres formes littéraires c’est qu’avec elles, le «texte» à traduire [...] est l’Univers lui-même<sup>126</sup>”. Nella cornice della lettera, egli ricrea una finzione dove l’autore dà conto del rinvenimento di un testo sul Pagolak redatto in inglese dal “docteur Botherby<sup>127</sup>”; infine, l’autore della lettera avrebbe avuto accesso al testo grazie all’interessamento di “Ms Moon”.

Per enfatizzare la mole delle espunzioni e chiarire le idee al lettore si offre di seguito una tabella riepilogativa degli incipit dei testi in questione.

<b>Abanika, traditore ? <i>L’arc</i> (1979)</b>	<b>The Dialect of the tribe (1980)</b>	<b>Translation and the Oulipo: the case of the persevering maltese. “A problem in translation” (1997)</b>	<b>La Vie Mode d’Emploi (1978), cap.XXV, « Altamont, 2 »</b>
Mon cher Perec, Vous m’avez demandé de vous faire part de mes idées sur la traduction-la traduction en général, et un particulier la traduction de vos œuvres. Votre question ne pouvait mieux tomber. Depuis mon arrivée au Collège, j’ai travaillé avec certaines de mes étudiants sur le deux aspects du problème, le théorique et le pratique (une jeune femme a presque terminé	For Georges Perec  Thank you for the letter suggesting I contribute to the Festschrift in your honour. I have never doubted than in translating your work I have been of service to our two cultures, but I’m flattened to think that my general views on translation may be worth a hearing. I shall be happy to contribute to	Some of you may know the name of Ernest Botherby (born in Perth, Australia, 1869; died in Adelaide, 1944), the scholar who founded the Australian school of ethno-linguistics, and also the explorer who identified the variety of <i>Apegets</i> known as <i>botherbyi</i> , popular in England during the years before the Great war when private	Formé à l’école de Malinowski, Marcel Appenzell voulut pousser jusqu’au bout l’enseignement de son maître et decida de partager la vie de la tribu qu’il voulait étudier au point de tout à fait se confondre avec elle. En 1932, il avait alors vingt-trois ans, il partit seul à Sumatra. Muni d’un bagage dérisoire qui évitait le plus possible instruments, armes et

<sup>126</sup> *Ibidem*, p.73.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p.74.

<p>une version de votre essai, <i>Les Gnocchis de l'automne</i>) ; mes propres idées s'en sont vues considérablement affermies aussi bien que disciplinées. Je ne suis pas arrivé à des conclusions follement nouvelles, mais j'ai retrouvé, plus lumineuses que jamais, ces vérités essentielles auxquelles est confronté le traducteur au cours de l'épreuve chronique qu'il traverse : ingérer, digérer, rejeter (pour se sentir rejeté, aussi, sans doute !). J'en ai conclu une fois de plus que la traduction est le paradigme de toute l'écriture ; ce qui la différencie des autres formes littéraires c'est qu'avec elles, le «texte» à traduire est beaucoup plus ardu : il n'est rien moins que l'Univers lui-même.</p> <p>Mes réflexions sur le problème ont sérieusement avancé, voici dix jours, lorsque j'ai découvert une œuvre écrite dans la langue la plus invraisemblable que l'on puisse imaginer. Il s'agit du <i>pagolak</i>, le parler d'une tribu montagnarde du nord de la Nouvelle-Guinée. J'étais retourné à Fichtwinder University, décidé à reprendre mes «fouilles» en vue de notre livre sur Roussell. (Bien que le texte de Nouvelle-Guinée n'ait</p>	<p>the homage you are deservedly to receive, not only for the privilege of collaborating in so distinguished an enterprise, but because I truly feel that the subject you have assigned to me is a vital one.</p> <p>The longer I live – the longer I write- the stronger becomes my conviction that translation is the paradigm, the exemplar of all writing. To put it in another way: it is translation that demonstrates most vividly the yearning for transformation that underlies every act involving speech, that supremely human gift. Of course I am not saying that translation – at least not as I practice it- takes precedence over other modes of writing. On the contrary: it is its modesty that makes it so useful. But while it differs enormously in substance from true writing (like your own), the difference is only one of degree. One might say that insofar as true writing is a kind of translation, the text from which it works is an infinitely arduous one: nothing less than the universe itself.</p> <p>By coincidence-only</p>	<p>greenhouses were still common. Botherby attained professional notoriety in the late '20s, after publishing several papers on a north New Guinean language called Pagolak. The peoples of New Guinea were a favorite subject with Botherby. He had begun studying them years before, at the age of twenty four, he undertook a solitary voyage into the interior of the island, vast areas of which remained uncharted at the time.</p>	<p>ustensiles de la civilisation occidentale et se composait surtout de cadeaux traditionnels-du tabac, du riz, du thé, des colliers-, il embaucha un guide malais nommé Soelli et entreprit de remonter en pirogue le fleuve Alritam, la rivière noire. Les premiers jours, ils croisèrent quelques récolteurs de gomme d'hévéa, quelques transporteurs de bois précieux conduisant au fil de l'eau d'immenses troncs d'arbres. Puis ils se retrouvèrent absolument seuls. Le but de leur expédition était un peuple fantôme que les Malais appellent les Anadalams, ou encore les Orang-Kubus ou Kubus. Orang-Kubus veut dire «ceux qui se défendent» et analadams «le Fils de l'Intérieur».</p>
--	---	---	--

<p>rien à voir avec lui, notre pervers Raymond eut certainement été intrigué par le pagolak.) Figurez-vous que c'est notre amie. Miss Maxine Moon, qui m'a signalé l'existence de ce texte ; c'est elle, vous vous rappelez, qui nous fut d'une aide si précieuse dans nos premières recherches sur Roussel et Venise. Le titre : <i>Kalo Gap Pagolak</i> signifie «Les transformations magiques du pagolak». Il s'agit selon Miss Moon, d'un mémoire sur la méthode employée par la tribu parlant le pagolak pour traduire les expressions de leur propre langue dans les dialectes parlés par leurs voisins. Ce que cette méthode a d'absolument remarquable, c'est qu'elle est destinée à donner des traductions efficaces, mais qui ne révèlent <i>en rien</i> le contenu des déclarations originales.</p> <p>Je ne pouvais laisser passer une telle aubaine. Peu m'importaient ses origines exotiques, l'approche du sujet semblait si étonnante –et si étonnement pertinente et primordiale – que je brûlais d'en apprendre d'avantage. Ainsi encouragé par la perfide Miss Moon, j'oubliais Roussel (là, j'implore votre indulgence) et décidai de m'essayer au</p>	<p>mind poorer than ours would call it accident-I was, as you were writing your letter, engaged in radically extending my knowledge of translation, in a way as appropriate as it was unforeseen.</p> <p>I had returned for ten days to Fichtwinder University in order to continue my research on the Bactrian controversy. Our old friend Ms. Maxine Moon is still a librarian there; and it was she who brought to my attention the unexpected text that was to occupy me during the rest of my stay.</p>		
--	--	--	--

La versione originale apparsa sull' *Arc*   pi  lunga rispetto alle altre; ci  si deve al fatto che l'autore ha espunto dalle ri-scritture successive i rimandi autobiografici che si condensano in particolar modo nei primi due paragrafi di *Abanika, traditore?*; nell'incipit, Mathews imbastisce la cornice narrativa epistolare e cita la traduzione delle opere di Perec; in tal modo l'autore cela un rimando a se stesso in qualit  di traduttore dei due testi autobiografici dello scrittore francese. La riflessione traduttologica   un pre-testo, nella sua duplice accezione, che delinea un ritratto doppio: quello di Perec e quello dello stesso autore che si profila di riflesso al primo. Il primo paragrafo   perci  denso di rimandi autobiografici ma in esso i ricordi prendono forma da memorie auto, intra, e inter-testuali. Cos , nel primo paragrafo, il destinatario viene a conoscenza che "une jeune femme a presque termin  une version de votre essai, *Les Gnocchis de l'automne*". Redatto da Perec e pubblicato nel primo numero del 1972 della rivista *Cause Comune, Les Gnocchis de l'automne, ou quelques questions me concernant*<sup>128</sup> mette in atto una divertente *traducson*, una traduzione omofonica del precetto delfico *gn thi seaut n*. Autoritratto peculiare dominato dall'interrogazione dell'io piuttosto che la sua descrizione, sposta il cuore dalla domanda euristica, (chi sono?) in una questione di poetica, (come scrivo?) I due interrogativi solo apparentemente irrelati, esplicano la proverbiale ritrosia di Perec nei confronti delle poetiche della memoria e al contempo indicano la via regia di decifrazione dell'interiorit  ci  attraverso gli indizi ed i cenni criptati nella pagina. Come scrive Perec:

L' criture me prot ge. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement encha n s, de mes chapitres astucieusement programm s. Je ne manque pas d'ing niosit <sup>129</sup>.

<sup>128</sup> G. Perec, « Les Gnocchis de l'automne, ou quelques questions me concernant », *Je suis n *, Seuil, Paris, 1990.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 73.

All'inizio del secondo paragrafo Mathews cita Roussel. La citazione non è affatto neutra poiché a partire dalla comune passione per l'opera del "divin Raymond"<sup>130</sup>, Mathews e Perec, scrivono a quattro mani, *Roussel and Venice: Outline of a melancholic geography*, nel 1977<sup>131</sup>.

In questo *mock-essay*, reso verosimile da un apparato paratestuale completo di note, bibliografia e mappa dei luoghi che Roussel avrebbe visitato, i due operano una sorta di trapianto letterario, innestando un saggio di psichiatria sulla genealogia fittizia della produzione rousselliana. La falsa ricostruzione filologica delle opere di Roussel e delle sue procedure creative delinea una sorta di cartografia interiore dell'autore che getta a Venezia le fondamenta del suo genio creativo sotto l'egida della traduzione.

I due autori immaginano infatti tale eziologia come la scoperta e la successiva traduzione del manoscritto di un'opera teatrale veneziana nella quale Roussel si sarebbe imbattuto durante il suo soggiorno italiano e assurge ad archetipo delle sue successive rappresentazioni. Rilevante è ancora una volta, il tropo del manoscritto ritrovato (dall'accademico Mortimer Fleisch presso la Fichtwinder University Library), da cui si dipana la pseudo-ricostruzione filologica. Il nome del personaggio è una *traducson* ludica del motto latino *memento mori*. Fleisch, infatti, in tedesco significa "carne" ed il nome di battesimo Mortimer ha un'etimologia eloquente. Infine la geografia malinconica della vicenda suggerisce come riferimento *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann. Tuttavia Venezia, decadente e sensuale, rappresenta anche una citazione auto-testuale per Mathews, in particolar modo per via del romanzo *Tlooth*. Da un lato la città assurge al *locus* d'elezione dell'eros triviale perché vi compare la parodia della sceneggiatura di un *blue movie*; dall'altro, essa rinvia alla traduzione francese di *Tlooth* condotta da Perec nel 1974 con il titolo *Les Verts Champs de mostarde de l'Afghanistan*<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> *Abanika, traditore?*, cit. p.76.

<sup>131</sup> H. Mathews, "Roussel and Venice: Outline of a melancholic geography", *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p.123.

<sup>132</sup> H. Mathews, *Les Verts Champs de mostarde de l'Afghanistan*, P.O.L, Paris, 1998.

Nell'*Outline*, eros e thanatos svolgono un ruolo di primo piano per via del saggio sulla nozione psicanalitica di incorporazione quale stadio finale dell'elaborazione del lutto, motivato dalla dipartita dell' "object of love" di Roussel, cioè il giovane e cagionevole Ascanio:

Roussel's work is, we think, a unique commemoration of this other, invisible journeys, the ones that took place in the "secret topological system" in which he had buried the loss of his one and only love object: Ascanio. The site of this topography is Venice [...] In this sense, Roussel's journey to Venice was his only journey (Venice becomes *voyage*, *voyage* becomes Venice, and V comes to stand for both words). And like every true journey it was not a departure but a return. He came home; he found his place. It was not an exile but a rediscovery of his origins<sup>133</sup>.

L'incorporazione della memoria come catalizzatore della scrittura, che sta al centro del saggio deve essere stata una delle ragioni per la quale Mathews ha cifrato in *Abanika* la sua amicizia con Perec. La portata epistemica della nozione di incorporation non è tuttavia confinabile al testo d'origine, infatti a voler osservare più da vicino, l'intertesto si sdoppia per fornire un ulteriore riflesso del *corpus* di Perec. Nel circolo euristico tra linguaggio e memoria, l'anamnesi veneziana<sup>134</sup> non è valida solo per Roussel ma anche e soprattutto per Perec, il quale afferma di aver scritto il romanzo autobiografico, *W ou le souvenir d'enfance*<sup>135</sup> come reminiscenza epifanica avuta durante il suo soggiorno a Venezia nell'ottobre del 1967.

Questa stessa sensibilità aveva condotto Perec a parlare, ne *La Disparition*, del vuoto indicibile della sua memoria nella dedica, "pour E" (che suona omofona di *pour eux*, cioè per loro, i genitori

---

<sup>133</sup> *Outline*, op. cit. pp.128-129.

<sup>134</sup> Venezia assurge a *topos* per antonomasia e *locus* delle origini nell'opera di un altro oulipienne, il Calvino delle "Città invisibili. Mentre intrattiene il Kublai Khan avido di apprendere dettagli sui suoi vasti domini, il personaggio di Marco Polo si rende conto che più ci si sente a disagio nei quartieri estranei di lontane città, più uno comprende le città che ha attraversato e le tappe precedenti del suo viaggio e il porto da cui salpò... E all'attento ascoltatore, che scorge il viaggiatore disegnare ineludibilmente la circolarità dei suoi viaggi e con un velo d'ironia gli fa presente che esiste una città di cui non ha mai fatto cenno, Venezia appunto, Marco Polo sorridendo risponde: Di che cosa credete che io abbia sinora parlato?". I. Calvino, *Le Città Invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

<sup>135</sup> "À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance". G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975.

fagocitati dalla follia della guerra). Qui, il lipogramma in “e” diventa il dispositivo narrativo per alludere alla scomparsa dei genitori nei campi di sterminio. Nel caso di Perec, Lejeune<sup>136</sup> parla di autobiografia sotto restrizione che procede per liposemi cioè strategie che consistono nel rinunciare a dire direttamente qualcosa e nel ricorrere a mezzi indiretti, obliqui, deviati. Ma la definizione ben si adatta a Mathews, e in particolare a questo suo testo.

La centralità del *mock-essay* sembra risiedere, oltre che nel suo statuto di metatesto apologetico di Roussel, anche nell’idea di fondo dell’incorporazione come proiezione occulta dei demoni interiori dei due autori. In questa sede il transfert sarebbe più inconscio che deliberato. Così Mathews scrive:

J’étais retourné à Fichtwinder University, décidé à reprendre mes « fouilles » en vue de notre livre sur Roussel. (Bien que le texte de Nouvelle-Guinée n’ait rien à voir avec lui, notre pervers Raymond eut certainement été intrigué par le pagolak). Figurez-vous que c’est notre amie, Miss Maxine Moon, qui m’a signalé l’existence de ce texte ; c’est elle, vous vous rappelez, qui nous fut d’une aide si précieuse dans nos premières recherches sur Roussel et Venise<sup>137</sup>.

Rimandi a Roussel a parte, altro indizio biografico è il *nom de plume* di miss Maxine Moon, pseudonimo finzionale ed alter-ego di Maxine Groffsky, ex compagna di Mathews e *literary agent* di Perec nei paesi anglofoni. Anche questo passo, eliminato, nella versione finale, probabilmente a causa della notevole portata euristica, poiché cifra l’ennesimo riferimento occulto ed indiretto alle avventure traduttologiche tra i due autori:

Les paroles de l’*abanika* sont entièrement consacrées aux moyens d’effectuer le « changement magique » dont parle le titre- c’est à dire le façon de métamorphoser une langue en une autre en excluant délibérément ce qui est souvent considéré comme le but essentiel de la traduction: la communication du contenu substantiel. Vous et moi, nous sommes bien placés pour savoir à quel point cette dernière notion est fautive et comme la traduction, précisément est un exemple de « non-

---

<sup>136</sup> P. Lejeune, *La mémoire et l’oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L, Paris, 1991.

<sup>137</sup> *Abanika*, cit. p.73.

communication», un acte qui, justement, chasse l'illusion du contenu substantiel. (N'est-ce pas là aussi tout le sujet du débat très actuel entre le métaphoristes et le métonymistes ?). On peut se demander pourtant comment cette communauté perdue de Nouvelle-Guinée a fait une telle découverte et pourquoi celle-ci lui est devenue si importante<sup>138</sup>.

L'allusione alla *querelle* tra *métaphoristes* e *métonymistes* sembra creare un cortocircuito esoterico e perfino metafisico. Infatti i metaforisti di cui parla Mathews sono i seguaci di un culto eretico cattolico che non crede all'unione ipostatica della trinità in quanto ritiene che la transustanziazione eucaristica vada intesa metaforicamente. Essi sostengono l'idea che il vino e l'eucarestia siano una metafora *in absentia* di Dio, un simbolo e non la sua rivelazione *in presentia* nella funzione religiosa. In realtà, qui, Mathews non fa altro che criptare una citazione auto-testuale al romanzo *Tlooth*, che rimanda a sua volta a Perec. Infatti il sostrato del romanzo *Tlooth* è religioso e fa la parodia di diversi sistemi di culto collocando la narrazione in un campo di prigionia sovietico, dove i detenuti appartengono a varie confessioni religiose.

In *Tlooth* si trova poi un divertente rebus sull'eresia nestoriana che nega la natura divina e umana del figlio di Dio. Tuttavia il rebus, così come le disquisizioni di natura teologica, rappresentano dei vicoli ciechi della lettura, poichè le serie di mistificazioni alludono alla mistificante matrice del romanzo, ossia la deliberata ambiguità circa l'identità sessuale del personaggio principale. Mathews gioca con le possibilità della lingua per occultare il genere del protagonista, evitando sostantivi ed aggettivi che trasmettano univocamente la marca semantica di genere, e preferendo al loro posto gli epiceni<sup>139</sup>. È solo a lettura conclusa che il lettore si renderà conto che il protagonista del romanzo è in realtà una donna.

Espunto dalle versioni successive di *Abanika* è, poi, l'epilogo del racconto. Qui, l'autore elogia l'operato di Perec nella redazione dell'articolo su Roussel. Il nome di Perec compare per epentesi

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p.74.

<sup>139</sup> Con il termine epiceno si identifica un nome che non cambia mai genere e copre con un solo genere entrambi i sessi come ad esempio il pesce, la spia. *Breve Dizionario di Linguistica*, op. cit. p.55.

attraverso la sua traduzione in *Pagolak*, a coronare il gioco letterario. In modo complementare, infine, Mathews utilizza la stessa figura retorica per suggellare il racconto con la sua firma e quella della moglie Marie Chaix, la quale ha portato a termine la traduzione del testo dall'inglese al francese, in un'apoteosi finale della circolarità tra scrittura e ri-scrittura:

Quelle pureté rare, cet *alukan*, pour nos *namele* et *nalaman* à venir, même en ce qui concerne Roussel-tu nous vois en train de transformer les bribes éparses de la Recherche dans la plénitude de la récréation biographique sans entrave ! Et je te promets de revenir au *divin Raymond* (le premier, je veux dire) dès que ma lettre sera partie. En attendant, *nasavuloniputiupinoluvasan*, sa *Pereca Georgean* ! Et puisque l'occasion m'est offerte, laisse-moi ajouter quelques derniers paroles d'hommage :

Amak kalo gap eleman nama la n'kat tokkele sunawa setan amnan umanisi sotu [...]

*Nalaman* : su *Chaixan Marianu*

ese maname se

sa dup MATHEWSU HARRYAN<sup>140</sup>

Nel testo di *Abanika* si riscontra una frequente occorrenza dell'aggettivo possessivo di prima persona plurale come indice della prossimità tra i due autori; inoltre, l'epiteto "cher ami"<sup>141</sup> si ripete ben due volte. Alla presa di distanza dell'autore segue l'epurazione dei rimandi al "fuori testo" ed un netto cambio di registro, che diventa improvvisamente formale. Così, ad esempio, "cher ami" si tramuta in "dear colleague and companion"<sup>142</sup>, mentre tutti i riferimenti intertestuali a Roussel sono soppiantati da un laconico rinvio autotestuale al racconto breve in prima persona *Remarks of the Scholar Graduate*<sup>143</sup> e alla correlata *bactrian controversy*; qui Mathews utilizza la forma della *mock lecture* per esporre la scoperta dell'alfabeto bactriano, ennesima lingua inventata, il cui idioma appare

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p.76.

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp.73-75.

<sup>142</sup> H. Mathews, "The Dialect of the tribe", *The Human Country. New and Collected Stories*, Dalkey Archive Press, 2002, pp.7-14.

<sup>143</sup> H. Mathews, "Remarks of the Scholar Graduate", *The Human Country. New and Collected Stories*, cit. pp.41-50.

condensato nell'enunciato "God copulates with the soul of mother"<sup>144</sup>. Come non scorgere un eco all'affermazione di Steiner nel capitolo d'apertura di *After Babel* : "Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication [...] Sex is a profoundly semantic act"<sup>145</sup>.

Cambia la veste testuale, sparisce pur nel mantenimento della forma epistolare l'intestazione, ragione per cui il destinatario è solo ipoteticamente identificabile col dedicatario in epigrafe, "For Georges Perec". Simile fato tocca a Ms Maxine Moon, espunta dal testo, sicchè il rinvenimento del manoscritto sul *pagolak* diventa una scoperta "by coincidence"<sup>146</sup>.

Il motivo della traduzione del testo di un altro scrittore rimane immutata, ma il riferimento si fa deliberatamente ambiguo e generico. L'idea della partecipazione all'omaggio letterario è criptata nel ricorso al termine *Festschrift* e il titolo diventa *The Dialect of the Tribe*.

Il titolo incarna un gioco di traduzioni interlinguistiche, un *detour* poiché si rifà al un verso di un sonetto di Mallarmé "donner un sens plus pur aux mots de la tribu", tratto da *Le Tombeau d'Edgar Poe*, attraverso l'intertesto eliotiano, "to purify the dialect of the tribe" da "Little Gidding"<sup>147</sup>. Una digressione è d'obbligo: Mallarmé scrive il sonetto nel 1877 cioè 25 anni dopo la morte di Poe, che considera uno dei suoi maestri letterari. Così la parola *tombeau* del titolo gioca sull'endemica polisemia del termine inteso sia come monumento funebre (tomba), sia come elogio funebre. Ad una lettura attenta, il sonetto incarna l'espressione dell'ideale poetico di Mallarmé attraverso un idioletto epurato dal senso che trasmuti le parole in simboli puri, plurimi e misteriosi. Con l'attivazione di questa serie di rimandi testuali, Mathews sembra esprimere una manifestazione d'intenti: egli cifra l'apologia di Perec per interposta persona, cioè mediante una strategia di distanziamento, con l'allusione alla relazione tra Mallarmé e Poe; contemporaneamente, egli innesca una serie di riflessioni sulla lingua pura fondata sulla perfezione della sua musicalità affrancata dalla dialettica del

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>145</sup> G. Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, London and New York, 1975, p.38.

<sup>146</sup> *The Dialect of the Tribe*, op. cit. p.8.

<sup>147</sup> T. S. Eliot, *Four Quartets*, Harcourt, New York, 1943.

segno. La riflessione linguistica sulla traducibilità acquista una connotazione metafisica e mistica facendo l'eco alle parole di Benjamin<sup>148</sup> e ri-lette da Derrida in, *Des Tours de Babel*<sup>149</sup>.

La sfumatura mistica viene subito ribaltata in chiave ludica. Il pagolak, alla luce di tali premesse, si presta ad essere letto come una parodia dell'(im)-possibile compito del traduttore. Derrida rimarca a più riprese che il compito del traduttore è impossibile, e che la traduzione è necessaria proprio in virtù della sua impossibilità giacchè l'assoluta traducibilità della lingua equivarrebbe all'annientamento della sua capacità di significazione e consegnerebbe così la lingua alla assoluta insignificanza. Un analogo cortocircuito viene illustrato da Mathews con suo *Pagolak*, idioma totalmente traducibile e dunque incomprensibile. Secondo Derrida la resistenza di una lingua alla traduzione totale ne garantisce l'esistenza. Sebbene Benjamin ravvisi nell'originale un nocciolo essenziale, intangibile ed intraducibile che rimanda ad una lingua pura, una *reine Sprache*, Derrida, di contro, ritiene che l'originale sia esso stesso una traduzione di un altro testo. Dunque, per lui, un testo non solo è traducibile, anche se solo parzialmente, ma è esso stesso una traduzione anche quando si propone come originale. Mathews<sup>150</sup> sembra alludere a Derrida, in tutto *The Dialect of the Tribe*. Infatti se la lingua inventata del pagolak allude al linguaggio puro di Benjamin ed al suo sogno utopico-messianico, nel quale il senso e la lettera non si dissociano più; tuttavia, l'interpretazione più congeniale di codesto idioma immaginario si iscrive nel segno della *différance*.

L'impossibilità della pura lingua, sia essa pre-babelica o messianica, è al contempo il luogo alla simultanea traducibilità ed intraducibilità di ogni testo. Tradurre allora significa fare esperienza della lingua pura, la quale non è la lingua della riconciliazione cabalistica la quale riassume tutte le altre, ma il movimento della *différance*<sup>151</sup>, del supplemento, del transfert, del transito a cui partecipano tutte

---

<sup>148</sup> W. Benjamin, "Il compito del traduttore", in S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993, pp.221-236.

<sup>149</sup> *Teorie Contemporanee della traduzione*, cit, pp. 317-418.

<sup>150</sup> Mathews, nell'intervista a Lytle Shaw, dichiara quanto segue: "I do find in Barthes e Derrida ideas with which I am highly sympathetic. But I don't really care. At least not to score points." L. Shaw, "Ann interview with Harry Mathews", *Chicago Review*, 43.2, 1997, pp.36-52.

<sup>151</sup> Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

le lingue e in cui consiste la loro profonda affinità. Di qui la duplice natura del pagolak, processo e prodotto al contempo in un moto linguistico perpetuo.

In *The Dialect of the Tribe* si riscontra un'aggiunta rispetto ad *Abanika, traditore?* che è particolarmente significativa:

And how can you translate a process? you'd have to render not only words but the spaces between them-like snapshooting the invisible air under the beating wings of flight. An impossibility<sup>152</sup>.

Il passo si pone come una traduzione, o meglio una ri-scrittura della chiusa del saggio di Benjamin:

Infatti in qualche misura tutti i grandi scritti, ma gli scritti sacri in grado sommo, contengono fra le righe la loro traduzione virtuale. La versione interlinare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione<sup>153</sup>.

Le tre versioni del racconto, insomma, sono una complementare all'altra, e il senso generale emerge da un'interpretazione a palinsesto che lascia percepire la presenza delle tre unità testuali. Inoltre rispetto alla due versioni precedenti, *A problem in translation* appare come l'estrazione della radice quadrata delle riscritture antecedenti. Ritorna il personaggio dell'etnologo Botherby, del quale, in una sorta di narrazione dell'antefatto, Mathews racconta l'esperienza di osservazione partecipante delle tribù degli Ohos e Uhas. La scelta onomastica delle due tribù è connotata, e lascia trapelare un ulteriore intertesto riconducibile a Perec. È solo in quest'ultima versione che Mathews inserisce i nomi delle due tribù e così facendo cifra ad arte l'allusione all'amico. L'indizio è rilevante e merita una digressione.

Nell'aprile del 1975, Perec trascorre due settimane a Montréal, dove scrive il commento di un film etnografico girato da Daniel Bertolino e François Floquet e intitolato *Ahô... au coeur du monde*

---

<sup>152</sup> *The Dialect of the Tribe*, cit. p. 10.

<sup>153</sup> *Il compito del traduttore*, cit. p.236.

*primitif*. Il dato è significativo soprattutto se si tiene conto che due dei cinque episodi di cui consta il lungometraggio, nello specifico il quarto e il quinto, ritraggono la squadra dei ricercatori alle prese con l'osservazione partecipante di due tribù nomadi della Nuova Guinea, gli Anadalams e gli Orang-Kubus, le quali si rivelano poco collaborative all'analisi in sito. La loro ritrosia a lasciarsi studiare dagli etnologi si palesa anche attraverso un disinteresse tanto a interagire con l' "uomo bianco" quanto ad apprendere il linguaggio. L'episodio servirà da canovaccio all'autore francese nella formulazione della storia di Appenzell nel capitolo XXV della *Vie Mode d'Emploi*<sup>154</sup> dove il motivo dell'atarassia autarchica dei membri della tribù viene enfatizzata in maniera iperbolica e raggiunge il parossismo nella paradossale fuga dei "primitivi" dallo sciagurato etnologo.

La contiguità tra il commento del film e le tre versioni del saggio di Mathes, e soprattutto di *A problem in Translation* non si limita alla vistosa similarità dei contenuti, ma rinvia alla condivisione del messaggio estetico veicolato dalle due differenti istanze affabulatorie. Essa è ascrivibile ad una riflessione metalinguistica dalla portata epistemica giacché salda le diadi natura/cultura, pensiero/linguaggio. Ragione per cui l'epilogo del documentario recita come segue:

Car l'homme blanc ne supporte pas ceux qui vont tout nus, car l'homme blanc ne supporte pas ceux qui ne pensent pas de la même façon que lui. Là où il y a la forêt, l'homme blanc veut qu'il y a de l'asphalte, des parkings et des buildings, des palaces et des bidonvilles, [...] des garanties de trois ans et des voyages organisés au cours desquels les bons sauvages évoqueront pour quelque sous l'illusion nostalgique du retour à la nature. Car *Ahô* signifie « c'est ainsi »<sup>155</sup>.

Se lo studio di una civiltà altrà può risultare pregiudizievole e mistificatorio allorché è fondato sull'assunto della superiorità dell'uomo bianco, la ricerca etnografica assume i toni di una nostalgica fantasia di un ritorno alle origini, in una differente declinazione del *nostos*, come regressione ad una

---

<sup>154</sup> Cfr. I. Dangy, "Apuena et Appenzell : Perce au coeur du monde primitif", *Cahiers Georges Perec N°9. Le Cinématographe*, Le Castoral Astral, Bordeaux, 2006, pp. 205-222.

<sup>155</sup> G. Perec, *Ahô... au coeur du monde primitif. Commentaire pour les quatrième et cinquième parties*, *Cahiers Georges Perec N°9. Le Cinématographe*, op. cit. p. 227.

un'idealizzata età dell'oro. Tuttavia la battuta finale che funge da *dénouement* al documentario riporta lo spettatore alla realtà, perchè sottolinea l'avidità e l'arrogante prevaricazione dell'uomo bianco, che invade lo spazio dell'altro condannandolo all'estinzione e sancendo dunque l'impossibilità non solo della regressione bucolica ma anche di un dialogo tra pari. Il ritratto è quello di un duplice scacco: di una fuga in un paradiso edenico; e, se si interpreta il lungometraggio di Perec alla luce dei tre racconti brevi di Mathews, l'impossibilità di ricomporre le differenze linguistiche e culturali attraverso il ricorso ad un'illusoria lingua adamitica. L'enunciato "*Car Ahô signifie « c'set ainsi »*" evidenzia la rassegnata constatazione di uno stato di fatto immutabile, in cui cioè lo iato culturale sembrerebbe incolmabile.

Questa intuizione finale è accolta e sviluppata da Mathews in *A problem in Translation*. Egli vi riecheggia infatti le parole conclusive del documentario e giunge a una conclusione altrettanto ambigua per quanto concerne la messa a confronto di codici linguistici profondamente diversi.

Colto a mezz'aria tra l'universalismo e il relativismo linguistico, entrambi generati dalla leggendaria dispersione babelica, Mathews sembra optare per una posizione agnostica. Anziché scegliere preferisce rilanciare la posta in gioco con la problematizzazione e la proliferazione del senso. Come il suo personaggio, che pare dunque aver appreso la lezione di *Ahô*, egli afferma insomma che: "a language says what it can say, and that's that".

## 2. Teoria e prassi traduttiva

“Tutte le cose sono parole della  
Lingua nella quale Qualcuno o Qualcosa, giorno  
e notte,  
scrive quell’infinita algebra incomprensibile  
Che è la storia del mondo. Nel suo vortice  
passano Cartagine e Roma, io, tu, gli altri,  
la mia vita che non capisco, caso, crittografia e  
tutta la discordanza di Babele.”

*La Bussola* J. L. Borges

“The vanity of translation; it were as wise to cast  
a violet into a crucible that you might discover  
the formal principle of its colour and odour, as  
seek to transfuse from one language to another  
the creations of a poet. The plant must spring  
again from its seed, or it will bear no flower.”

*A defense of poetry* P.B. Shelley

“Below the surface-stream, shallow and light,  
of what we say and feel-below the stream  
as light, of what we think we feel-there flows  
with noiseless current strong, obscure and deep,  
the central stream of what we feel indeed...”

*St. Paul and Protestantism* M. Arnold

“Change love no next choice  
less love no love thought  
turn light all sight void  
weak wise no wise proof  
word faith gives faith faith

first earth flower fills sky  
sky star lights earth dark  
fire bears cold ice flame  
grave dark light fills earth  
change earth heaven fire air  
then false being love being”

*The Wang Way* H. Mathews

## 2.1 Yes, but we're different

La reciproca incommensurabilità tra le lingue esistenti non impedisce che esse siano comparabili fra loro; al contrario il riconoscimento della loro irriducibile differenza diventa la condizione stessa della traduzione. La traduzione è il luogo privilegiato della comunicazione in senso lato in quanto punto di intersezione delle lingue, dei mondi letterari e delle culture distanti sia in ambito sincronico che diacronico<sup>156</sup>. Come tali, esse sono piuttosto, approssimazioni dinamiche e asintotiche a microcosmi linguistici che attendono di essere traghettati in altri sistemi di significazione. La differenza è a tal punto irriducibile che essa emerge anche negli enunciati apparentemente denotativi come suggerisce Mathews:

one disparity in American and French ways of thinking could be exemplified in the plainest statements of all: the ordinary words citizens of the two countries use to declare their national identities. A Frenchman says, "*Je suis français*;" an American says, "I'm American." "I'm French" and "*Je suis américain*" strike us as accurate translations of these statements. But are

---

<sup>156</sup> Si rileva che la disciplina che si occupa del problema della traduzione è giovane, anzi, per un lungo periodo la traduzione è stata considerata una sottosezione della letteratura comparata, anche se a dire il vero i critici non concordavano né su una sua definizione, né sul suo statuto ontologico, né tanto meno sul suo oggetto di studi. Infatti le indagini teoriche e tecniche sulla traduzione si sono venute intensificando solo nell'ultima metà del secolo scorso, affermando la loro identità e validità, ed acquistando un valore sociale e culturale di portata internazionale. Nel 1978, nella breve appendice alla raccolta degli atti del Colloquio di Lovanio del 1976 su "Letteratura e Traduzione", André Lefevere propose di adottare il termine di *Translation Studies* per indicare la disciplina che "tratta i problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni".

Susan Bassnett, nel suo libro *Translation Studies* pubblicato in italiano con il titolo *La traduzione. Teorie e pratica*, distingue quattro aree di interesse all'interno del campo dei *Translation Studies*: storia della traduzione, traduzione nella cultura d'arrivo, traduzione e linguistica e traduzione e poetica. La prima include un'indagine delle teorie della traduzione nei secoli, il ruolo e la funzione delle traduzioni in un dato periodo storico, lo sviluppo metodologico della traduzione e l'analisi del lavoro dei singoli traduttori (questo è l'argomento più ampiamente trattato).

Il secondo settore estende il suo campo all'analisi dei singoli testi o autori, includendo studi sull'influenza che un testo, un autore o un genere possono esercitare sull'assimilazione delle norme del testo tradotto da parte del sistema di arrivo e sui principi di selezione operanti all'interno di quel sistema. Il terzo, conduce uno studio comparativo sulla disposizione degli elementi linguistici a livello fonetico, morfemico, lessicale, sintagmatico e sintattico fra i testi di partenza e di arrivo. In queste categorie rientrano gli studi sui problemi dell'equivalenza linguistica, del significato legato al linguaggio, dell'intraducibilità linguistica, della traduzione automatica e anche sui problemi presentati dai testi non letterari. Il quarto include tutta la traduzione letteraria, teorica e pratica. Gli studi in questo campo possono essere generali o basati su di un genere, e comprendono anche l'analisi di problemi peculiari che sorgono nella traduzione della poesia, dei testi teatrali, dei libretti lirici o di quelli affini per il cinema, sia per il doppiaggio sia per i sottotitoli.

Così definita, la traduzione abbandona il suo ruolo ancillare e finisce con l'assumere all'interno della cultura contemporanea un ruolo cardine, dovuto soprattutto all'integrazione culturale e commerciale posta in essere dalla globalizzazione dei mercati e dal multiculturalismo postcoloniale. S. Bassnett-Mc Guire, *La traduzione. Teoria e pratica*, Bompiani, Milano, 1993.

they? A Frenchman who asserts that he is French invokes willy-nilly a communal past of social, cultural, even conceptual evolution, one that transcends the mere legality of citizenship. But the fact of citizenship is what is paramount to a majority of Americans, most of whom came to the country long after its founding, most of whom probably feel, rightly or wrongly, that history is theirs to invent.

Mathews ricorre al paradosso dell'identità linguistica per illustrare la distanza tra culture diverse e sottolineare il retaggio che le parole trascinano con sé. Così facendo, egli non vuole affermare l'impossibilità di un'accurata comunicazione interculturale, quanto piuttosto mettere in guardia il lettore dell'ubiquità della traduzione e della sfida titanica che si pone al traduttore quando questi si sforza di riformulare un testo da una lingua ad un'altra, oltre alla variazione della sostanza linguistica, infatti, egli deve tenere conto "rivoluzione culturale" per cui l'affermazione del nostro, *yes, but we're different*<sup>157</sup> appare particolarmente significativa

Come suggerisce Gadamer, tradurre significa sempre "limare via", togliere qualcosa per salvare alcune delle conseguenze che il testo originale implicava. In questo senso, quando si traduce, *non si dice mai la stessa cosa*; infatti la traduzione come insieme di pratiche testuali è sottoposta a vincoli e restrizioni sia linguistici, sia contestuali-culturali<sup>158</sup>; la responsabilità del traduttore risiede nello sforzo di intendere un testo nella sua integrità e di fornirgli una nuova vita in un diverso sistema di significazione, in un sincretismo linguistico.

Come afferma Blanchot, "Il traduttore è uno scrittore di singolare originalità, proprio là dove sembra non rivendicarne alcuna. È il signore segreto della differenza delle lingue, non per abolirla ma per utilizzarla, per risvegliare nella propria, attraverso i cambiamenti violenti o sottili che vi apporta, una presenza di ciò che vi è di differente, in origine nell'originale<sup>159</sup>". La traduzione dell'opera non è da intendersi come una copia bensì come un'immagine che ne metta in risalto l'identità attraverso la

---

<sup>157</sup> *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, cit. pp.69.

<sup>158</sup> Cfr G. Toury, "The Nature and role of norms in translation", *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, New York, pp.198-211.

<sup>159</sup> M. Blanchot, "Sulla traduzione", *Aut-aut*, n°189-190, 1982, pp.98-101.

sua alterità. In tal senso concordiamo con Blanchot quando afferma che “l’opera è Orfeo, ma è anche la potenza avversa che la dilania e fa a pezzi Orfeo”. Solo smembrandola, riducendola nelle sue componenti elementari, la metamorfosi dell’opera potrà compiersi tramite la traduzione che ri-scrivendola, la ri-crea in una lingua altra da sé. A tale riguardo, risulta particolarmente significativa la metafora introdotta negli anni ’80 dai traduttori brasiliani: il traduttore sarebbe da intendersi come un cannibale che divora il testo di partenza in un rituale secolare ed incruento il cui fine è la creazione di qualcosa di nuovo<sup>160</sup>.

Mathews concepisce la traduzione non solo come paradigma della scrittura, ma soprattutto come un potente strumento ermeneutico, dato che “translation gets you back to the basics of writing<sup>161</sup>” nel dialogismo con un microcosmo linguistico altro si fa transustanziazione secolare per cui “writing is the translation of one body into another<sup>162</sup>”. Per lui infatti “a translator knows more about the work than the author does<sup>163</sup>” affermazione che sottolinea il potere euristico della traduzione e pone in rilievo la creatività del momento di ri-scrittura. Ciò comporta l’abolizione della dicotomia tra originale e copia ed evidenza di contro la tensione dialettica nell’anelito di riprodurre le *fearful symmetries* esistenti tra i due testi. Il rimando alla quartina di *The Tiger* di Blake<sup>164</sup> nel titolo del saggio sulla traduzione, *fearful symmetries*, serve all’autore per porre l’accento sulla continuità e contiguità tra scrittura e ri-scrittura<sup>165</sup>. L’opera da sottoporre a traduzione si presenta come un condensato di mondi possibili, ognuno dei quali è suggerito dai termini che la compongono, confermando l’inscindibilità di significante e significato, di forma e contenuto che è alla base di ogni processo di scrittura.

---

<sup>160</sup> Cfr. *La traduzione. Teoria e pratica*, cit. p. 5.

<sup>161</sup> B. Tufail, “Harry Mathews Interview”, Tufail Folder, Rare Books and Manuscript Library, Philadelphia, 1996.

<sup>162</sup> H. Mathews, *Twenty Lines a Day*, cit. p.51.

<sup>163</sup> “Harry Mathews Interview”, cit. p.12.

<sup>164</sup> W. Blake, “Songs of Innocence and of Experience” *The Complete Poems*, Penguin Classics, London, 1977, p.114.

<sup>165</sup> Sulla traduzione come creative writing cfr. Peter Bush, *The writers of translation*, in *The Translator as writer*, (Bush, Bassnett, Continuum, London, New York 2006, p. 25): “A translator’s readings are not those of the casual reader, however well informed and engaged. They develop in the context of a rewriting of the text in another language and culture where it will be read as an original text: hovering between what is there on the published page and many drafts of the new writing. In the course of drafting and redrafting, the translator reads and rereads the words as written by the writer: the writing develops in close communication with those words. [...] There is a clear difference between the writer’s reading of his or her own writing, the translator’s reading and those of million of other readings: the first two are expressed in a material form of words which, despite all the instabilities of idiolect, of historical and cultural change, provide a more than notional continuity and commonality of writing”.

Ecco perché Mathews può descriverla come segue:

Simplistically described, translation means converting a text in a source language into its replica in a target language. Both translators and readers know what happen when this process is incomplete: translators become so transfixed by the source text that when they shift to their native tongue they drag along not only what should be kept of the original but much more – foreign phrasing, word order even words. The results hang uncomfortably somewhere between the two languages, and a brutal effort is needed to move them the rest of the way. I learned how to avoid this pitfall. When I translate, I begin by studying the original text until I understand it thoroughly. Then knowing that I can say anything I understand, no matter how awkwardly, I say what I have now understood and write down my words. [...] What I need is not elegance but natural, late-twentieth-century American vernacular. [...] There is still work to do. But I have gained an enormous advantage. Instead of being stuck in the source language, I am standing firmly on home ground<sup>166</sup>.

A prima vista, la necessità di trovare un saldo terreno familiare in un americano corrente sembrerebbe alludere ad una pratica traduttologica *target-oriented* vale a dire orientata al testo (ed al lettore) di arrivo piuttosto che *source-oriented* cioè orientata al testo di partenza. Tuttavia tale opposizione non è di tipo binaria ma dialettica, poiché contestualmente al testo da tradurre mette in gioco delle scelte semantiche, stilistiche e discorsive che ora ne faranno percepire maggiormente lo straniamento (da intendersi come una pressione etnodeviante) ora la familiarità (intesa come una tendenza etnocentrica) anche se tali concetti sono da inquadrarsi sempre nell'ottica di una pertinenza funzionale alla ricezione dell'opera nella lingua di arrivo. Ma in *Fearful Symmetries* Mathews evidenzia soprattutto l'importanza della *reinvention* del testo piuttosto che la sua *replication* affinché sia garantito il principio di equivalenza dell'effetto estetico:

---

<sup>166</sup>H. Mathews, *Translation and the Oulipo. The case of the Persevering Maltese*, cit. pp.77-78.

Efficient translation suggests that one thing a translator should look for is a means of letting non-nominal meaning pass into the target language; and this in turn implies that fidelity in translation should apply not only to nominal meaning but to what may be provisionally called effect. A further implication is that reinvention rather than replication can best realize this aim.

Secondo quali modalità, dunque, il traduttore potrà compiere la reinvenzione dell'opera? Stando alle riflessioni esposte nel 1813 da Schleiermacher<sup>167</sup> nella conferenza *Sui diversi modi di tradurre* le modalità di riformulazione semiotica e dunque di re-invenzione dell'opera si limitano fondamentalmente a due macrotipi. Schleiermacher infatti s'interrogava se una traduzione dovesse condurre il lettore a comprendere l'universo linguistico e culturale del testo di origine, seguendo un metodo definito da Venuti estraniante o *foreignizing*, (cioè “che lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove il lettore<sup>168</sup>”) o se invece dovesse trasformare il testo originale per renderlo accettabile al lettore della lingua e della cultura di destinazione, (assecondando un metodo addomesticante o *domesticating* che “lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore<sup>169</sup>”).

Apparentemente Mathews sembrerebbe optare per la seconda alternativa, propendendo per una naturalizzazione del testo d'origine quanto più prossima e comprensibile nel corrente vernacolo americano. In realtà, la sua profonda sensibilità verso le più disparate produzioni linguistiche gli consente di oscillare tra le due posizioni perché non le ritiene antitetiche bensì complementari, intese come concetti euristici e funzionali a seconda dei gradi di adeguatezza traduttiva, votati ora allo straniamento ora all'addomesticamento a seconda del contesto entrambe permettono di salvaguardare l'analogia dell'effetto estetico che lo specifico testo produceva nella lingua d'origine.

Da un punto di vista oulipienne, del resto, la traduzione è da considerarsi come un caso di endemica (ri)-scrittura à *contrainte*, anzi à *contraintes* testuali ed extra-testuali: una volta riconosciuta

---

<sup>167</sup> F. Schleiermacher, “Sui diversi modi del tradurre”, *La teoria della traduzione nella storia*, (S. Nergaard), Bompiani, Milano, 1993, pp. 143-180.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>169</sup> *Ivi*

la sfida posta dalla regola/restrizione è impensabile barare ma occorre escogitare una strategia che permetta di ultimare il lavoro in modo coerente. La sfida posta dall'attività del tradurre alletta l'autore in proporzione diretta alle difficoltà che pone, e diventaennesimo gioco, al confine tra le lingue, in un precario equilibrio appeso ad un filo d'inchostro.

L'approccio pragmatico di Mathews alla traduzione sembra avere dei punti di contatto con le riflessioni teoriche di Lawrence Venuti<sup>170</sup>, il quale auspica una visibilità del traduttore e del suo genio creativo nel riprodurre gli isomorfismi tra testo di partenza e testo di arrivo; un'accurata analisi del testo è essenziale affinché il peculiare idioletto dell'autore tradotto non sia appiattito e vilipeso dall'uso di una lingua d'arrivo standardizzata e vaga, piegata ai dettami editoriali e a considerazioni di mercato. Lo studioso americano, infatti, prende le mosse dalla realtà del sistema culturale ed editoriale anglo-americano dominato dall'invisibilità del traduttore.

L'idea di invisibilità si riferisce a due fenomeni che si determinano reciprocamente: il primo è un effetto illusionistico del discorso, della manipolazione dell'inglese propria del traduttore; il secondo è una pratica di lettura e valutazione della traduzione che ha prevalso e prevale tuttora sia nel Regno Unito che negli Stati Uniti, per cui un testo tradotto, viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori quando si legge scorrevolmente, quando l'assenza di qualsiasi peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, in altre parole, quando abbia l'apparenza di non essere, di fatto una traduzione, bensì l'originale<sup>171</sup>. Una traduzione scorrevole è immediatamente riconoscibile ed intelligibile in quanto familiarizzata e addomesticante, (*domesticating*) cioè scritta in un inglese corrente, in una variante standard depurata da colloquialismi e gerghi specializzati in una sintassi semplificata che evita l'ipotassi.

---

<sup>170</sup> L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London, New York, 1995.

<sup>171</sup> *The Translator's Invisibility*, cit. pp.1-2: "A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or essential meaning of the foreign text- the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the original. The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. What is so remarkable here is that this illusory effect conceals the numerous condition under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible, and presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text."

In una visione polisistemica, l'egemonia culturale ed economica dei paesi anglofoni esplica la loro refrattarietà nei confronti della traduzione. Il gruppo di Tel Aviv, con Itmar Even-Zohar e Gideon Toury, ha individuato la dialettica tra centri propulsori e periferie di quello che chiamano il polisistema letterario, sostenendo la tesi che una cultura marginale, nuova, insicura o indebolita tende a tradurre un numero maggiore di testi rispetto a una cultura in condizione di relativa centralità e forza. Even-Zohar ha inoltre individuato due posizioni che le traduzioni possono occupare all'interno del polisistema letterario: una innovativa, l'altra di mantenimento. Quando occupano una posizione innovativa le traduzioni partecipano attivamente al *modelling center* del polisistema poiché le opere tradotte introducono dei modelli letterari che non esistevano in precedenza nel sottosistema preso in esame<sup>172</sup>. Tuttavia occorre riconoscere che un certo grado di addomesticamento e naturalizzazione si attua in ogni traduzione poiché in essa si imprime la cultura della lingua di arrivo, in quanto assimilata alle sue posizioni di intelligibilità, ai suoi canoni, alle sue interdizioni, ai suoi codici e alle sue ideologie. In tal senso la comprensione del testo tradotto risulta familiarizzata poiché l'alterità non può manifestarsi nei suoi stessi termini ma solo in quelli della lingua d'arrivo operando quella che Venuti definisce *a domestic inscription* in *Translation, Community, Utopia*:

Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there. The foreign text, then, is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests. The inscription begins with the very choice of a text for translation, always a very selective, densely motivated choice, and continues in the development of discursive strategies over others. Hence, the domesticating process is totalizing, even if never total, never seamless or final<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> I. Even-Zohar, "Letteratura e polisistema letterario", *Teorie Contemporanee della Traduzione*, (S. Nergaard), cit. pp. 225-238.

<sup>173</sup> L. Venuti, "Translation, Community, Utopia", *The Translation Studies Reader*, cit. p.468. Venuti prosegue la sua disamina sulla *domestic inscription* mutuando da Jean-Jacques Lecercle il concetto di *remainder*: "Any language use is likely to vary the standard dialect by sampling a diversity of substandard or minor formations: regional or group dialects,

Come si vedrà, Mathews risulta particolarmente sensibile ad un'equivalenza di tipo funzionale tra testo di partenza e testo d'arrivo piuttosto che ad una riduttiva equivalenza del significato, ribadendo l'importanza del piano dell'espressione e la sua inscindibilità dal piano del contenuto per non travisare tanto l'*intentio operis* quanto l'*intentio auctoris* e salvaguardare, così facendo, la ricezione dell'opera nella lingua di arrivo. La spiccata attenzione alla materialità del linguaggio lo porta ad enfatizzare l'allusività e la polisemia nonché la precipua configurazione del testo sulla pagina, mettendo in rilievo elementi dei significanti spesso trascurati nella traduzione quali la musicalità delle frasi ed il peculiare ritmo del loro incedere. Il tipo di fedeltà a cui Mathews sembra tendere è una fedeltà abusiva per dirla con Lewis<sup>174</sup>, ossia una fedeltà che riconosce la relazione equivoca, abusiva, tra traduzione e testo di partenza. Il concetto di fedeltà abusiva guida l'attenzione del traduttore lontano dal significato concettuale e la orienta verso il gioco dei significanti su cui è fondato il testo fonte, verso le strutture fonologiche, sintattiche e discorsive che risultano da una traduzione tesa a eguagliare la polivalenza e plurivocità, rispettando l'enfasi espressiva dell'originale attraverso la riproduzione di analoghe idiosincrasie nella lingua d'arrivo<sup>175</sup>.

---

jargons, clichés and slogans, stylistic innovations, archaisms, neologisms. Jean-Jacques Lecercle calls these variations the "remainder" because they exceed communication of a univocal meaning and instead draw attention to the conditions of communicative act, conditions that are in the first instance linguistic and cultural, but that ultimately embrace social and political factors (Lecercle 1990). The remainder in literary texts is much more complicated, of course, usually a sedimentation of formal elements and generic discourses, past as well present (Jameson 1981: 140-1). Any communication through translating, then, will involve the release of a domestic remainder, especially in the case of literature. The foreign text is rewritten in domestic dialects and discourses, registers and styles, and this results in the production of textual effects that signify only in the history of the domestic language and culture. The translator may produce these effect to communicate the foreign text, trying to invent domestic analogues for foreign forms and themes. But the result will always go beyond any communication to release target-oriented possibilities of meaning." *The Translation Studies Reader*, op. cit. pp.470-471.

<sup>174</sup> P.E. Lewis, "The measure of translation effects", *The Translation Studies Reader*, cit. pp.264-283.

<sup>175</sup> Un concetto simile a quello di Lewis è espresso da Susan Bassnett che parla di *collusion*. Secondo la Bassnett: "It is probably more helpful to think of translation not so much as a category in its own right, but rather as a set of textual practices with which the writer and reader collude. This suggests that literary studies and discourse analysis in particular, need to look again at translation, for the investigation of translation as a set of textual practices has not received much attention. This is doubtless because we have been far too obsessed with binary oppositions within the translation model and have been too concerned with defining and redefining the relationship between translation and original. Even where the model of dominant original and subservient translation has been challenged the idea of some kind of hegemonic original still remains- either in the source or target language. It is time to free ourselves from the constraints that the term 'translation' has placed upon us and recognise that we have immense problems in pinning down a term that continues to elude us. For whether we acknowledge it or not, we have been colluding with alternative notions of translations all our lives." S. Bassnett, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, cit. p. 39.

In *Fearful Symmetries*, Mathews illustra il suo punto di vista sulle diverse modalità di traduzione, per interposta persona, vale a dire commentando l'operato dei traduttori delle sue opere, per lo più dall'inglese al francese. L'americano elogia in particolar modo le creative scelte traduttologiche di Marie Chaix e Georges Perec con i quali ha attivamente collaborato alla trasposizione. L'autore, tuttavia, non lesina critiche ai traduttori italiani; la versione di questi ultimi risulterebbe esecrabile perché condotta in totale sudditanza al significato letterale dei segni linguistici e senza tenere nella dovuta considerazione le peculiari connotazioni stilistiche e le sfumature semantiche che conferiscono all'opera la sua originalità.

Gli esempi addotti dall'autore sono funzionali alla definizione della sua idea di traduzione efficiente. Egli non intende delineare una contrapposizione tra una modalità di traduzione letterale e una traduzione di tipo libera; piuttosto lo scrittore desidera tracciare le coordinate di una traduzione adeguata intesa come un'appropriazione trasformativa dell'opera affinché ne venga mantenuto inalterato l'effetto estetico generale; Mathews legittima, dunque, delle infedeltà localizzate, delle variazioni se queste sono funzionali all'instaurazione di una fedeltà di ampia portata nei confronti del messaggio globale dell'opera.

Così ad esempio la scelta di Perec di sottoporre a metamorfosi il titolo del secondo romanzo *Tlooth* in *Les Verts champs de mostarde de l'Afghanistan* è ritenuta eccellente poiché piuttosto che operare una diretta traduzione semantica cioè una sorta di parafrasi del contenuto, Perec intuisce la specifica funzione svolta dal titolo e la ri-crea nella lingua d'arrivo. La parola inventata *Tlooth*<sup>176</sup> proferita a metà del romanzo da un misterioso oracolo, conferisce una connotazione di ambiguità enigmatica alla narrazione grazie al suo significato polimorfo e polivalente. Il termine che compare inaspettatamente nel tessuto narrativo apporta un elemento di apparente discontinuità nel narrato che rende il lettore consapevole dello statuto finzionale dell'opera e lo costringe ad una lettura critica:

---

<sup>176</sup> La parola *Tlooth* è una crasi ludica tra le parole *truth* e *tooth*, secondo la *mispronunciation* di un parlante asiatico, riproduce graficamente le difficoltà di articolazione e pronuncia della consonante "r".

One day Perec suggested as a title *Les verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, words that end a chapter more or less half way through the novel; I did not approve; so he waited until I was safely on the other side of the Atlantic before announcing, after the book had been sent to the printer, that he and Geneviève Serreau had agreed that *Les verts champs de l'Afghanistan* was indeed the best possible title for the French edition.

Now Georges had understood that, aside from its semantic implications, the title of the book performs a specific function: *tlooth* is an undefined something that hovers over the novel, page after page, until – at a moment when it has become both familiar and forgotten – the word surfaces in the text itself. Its unheralded appearance then interrupts the normal progress of reading; and for a moment the book is transformed from a distanced narrative into a physically present object. As a means of achieving this effect, the title *Les verts champs de moutarde de l'Afghanistan* works every bit as well as the original *Tlooth*: its significance is no less mysterious, its emergence in the text no less abrupt. Here we have a perfect example of efficient translation – one where, need I point out, nominal meaning is completely abandoned, and form no less so: a grotesquely short title has been replaced with a grotesquely long one.

Mathews sembra concordare con l'idea che le corrispondenze e le simmetrie da riprodurre nella traduzione siano negoziabili solo dopo un'accurata analisi del testo di partenza nella sua integrità, in consonanza al suo endemico *skopos* e secondo diversi gradi di equivalenza<sup>177</sup>.

Un ulteriore esempio della maestria traduttologica di Perec è la sua resa dei termini tecnici legati al mondo del baseball; sport definito da Mathews come “the great American pastime<sup>178</sup>” ma non,

---

<sup>177</sup> Proprio il concetto di equivalenza che dovrebbe chiarire il rapporto fra testo di partenza e testo di arrivo, è forse il più discusso in tutte le teorie della traduzione. A tale proposito basta ricordare la dicotomia con cui opera Eugene Nida, *equivalenza formale* ed *equivalenza dinamica*. Nida afferma che poiché non esistono due lingue che segmentano l'esperienza nello stesso modo, dato che ciascuna relazione tra simbolo e referente è arbitraria, non può mai esistere una corrispondenza del tipo termine-a-termine che sia pienamente dotata di senso o accurata. Quindi fornisce una definizione di traduzione formulata come segue: “Tradurre consiste nel produrre nella lingua di arrivo il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile”. E. Nida, *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, titolo originale *Principles of Translation as exemplified by Bible Translating* in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, strumenti Bompiani, Milano, 1995, pp. 149-180. Cfr. anche E. Nida, *Toward a science of translating*, Brill, Leiden, 1964. D'altronde molti autori ormai, invece di equivalenza di significato parlano di *equivalenza funzionale* o *skopos theory*: una traduzione (specie nel caso di testi a finalità estetica) deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale. In particolare modo Hans J. Vermeer affronta la questione in “Skopos and Commission in translational Action”, (*The Translation Studies Reader*, pp. 221-232): “The skopos theory is part of a theory of translational action. Translation is seen as the particular variety of translational action which is based on a source text. Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose. The word *skopos*, then, is a technical term for the aim or purpose of a translation. Further: an action leads to a result, a new situation or event, and possibly to a new object. Translational action leads to a “target text”(not necessarily a verbal one); translation leads to a *translatum* (i. e. the resulting translating text), as a particular variety of target text. The aim of any translational action, and the mode in which it is to be realized, are negotiated with the client who commission the action. A precise specification of aim and mode is essential for the translator. This is of course analogously true of translation proper: skopos and mode of realization must be adequately defined if the text-translator is to fulfil the task successfully.”

<sup>178</sup> H. Mathews, *Fearful Symmetries*, cit. p. 58.

altrettanto comune e diffuso nella cultura di arrivo, ossia quella francese. Aniché impiegare gli analoghi termini tecnici francesi per le posizioni dei giocatori sul diamante, pressoché sconosciuti o quanto meno poco familiari alla stragrande maggioranza del pubblico dei lettori della *target language*, Perec opta per un totale rifacimento dei vocaboli in questione, reinventandoli ora come se fossero dei calchi dei segni linguistici originari, ora prendendo in prestito vocaboli del gergo calcistico e risemantizzandoli. In tal caso l'addomesticamento è essenziale perché la scelta della precisione terminologica, adoperando la tassonomia tecnica esistente nella lingua d'arrivo, non solo avrebbe rappresentato un ostacolo all'intelligibilità del testo ma con buona probabilità avrebbe scoraggiato il lettore a proseguire oltre, tediato da termini astratti propri del *remainder* culturale<sup>179</sup>. Tale strategia di addomesticamento consente paradossalmente di salvaguardare la specificità culturale, dotando i termini, *quasi* nuovi di zecca e di un retrogusto yankee, familiari ed estranei al medesimo tempo:

At that time – perhaps still today – French baseball devotees called the pitcher *le lanceur*, the catcher *l'attrapeur*, the infielders *les basemen*, and the outfielders *les fielders*, terms that, appearing at a narrative's outset, might very well convince a reader to proceed no further – a possibility that Perec felt it was imperative to avoid. Here are his own terms for the nine positions of a baseball team, as they appear on the first page of *Les verts champs* :

left field	<i>aile gauche</i> (left wing - a soccer term)
center field	<i>demi-centre</i> (center half)
pitcher	<i>pointeur</i> (from French game of <i>boules</i> : one who pitches the ball accurately to a particular spot)
1 <sup>st</sup> base	<i>1ère base</i>
shortstop	<i>arrière</i>
2 <sup>nd</sup> base	<i>2ème base</i>
right field	<i>aile droite</i>
catcher	<i>catcheur</i> (wrestler - making no sense: but the term is undeniably French)
3 <sup>rd</sup> base	<i>3ème base</i> .

(In *Le Naufrage du Stade Odradek*, *aile gauche* and *aile droite* became *ailiers gauche et droite*, and the shortstop changed – a definite improvement – from *l'arrière* to *le volant*.) In similar fashion, a

---

<sup>179</sup> Cfr. L. Venuti, *Translation, Community, Utopia*, cit. p. 456.

single is translated as un solo, a double as un doublé; a walk is un fauteuil; to strike or foul out is se faire forclore, to hit safely is marquer)<sup>180</sup>.

Il termine *aile gauche*, reso successivamente come *ailier*, è mutuato dal calcio (sport più diffuso e popolare in Francia che non il baseball) e significa *ala sinistra*; altro termine rubato provvisoriamente al calcio è *marquer*, che, se usato transitivamente, indica l'azione di segnare un gol ma nello specifico contesto indica metaforicamente i punti segnati dal giocatore di baseball. Ulteriore esempio di adattamento alla cultura di arrivo è rappresentato dal vocabolo *pointeur*, preso in prestito dal gioco delle bocce, a indicare colui che riesce a gettare la boccia vicino al boccino. L'impiego del termine consente a Perec di salvaguardare l'analogia con l'originale inglese *pitcher* ossia lanciatore ma connotandolo della specificità culturale francese vale a dire per citare Venuti, il suo peculiare *remainder*. Stesso procedimento per le traduzioni di *strike* e *foul out* con *se faire forclore* ovvero farsi escludere. È rilevante notare che l'espressione è risemantizzata poiché nel linguaggio amministrativo "se faire forclore" (per lo più utilizzata al participio passato *forclos*, "precluso" o "escluso") designa il decadere di un diritto. Qui l'esclusione è letterale poiché indica l'eliminazione dal gioco del lanciatore.

Tra i due termini quello che sarebbe risultato quanto meno opaco al lettore medio francese è il secondo, cioè *foul out* che allude all'esclusione dal gioco dopo aver commesso un fallo sull'avversario. Perec aggira l'ostacolo con una felice omissione, introducendo un termine comune dell'idioma francese.

L'esempio più interessante è rappresentato dalla traduzione di *catcher*, ossia ricevitore con *catcheur*. Perec, impiegando questo termine inscena un divertente gioco paronomastico, poiché alla vistosa similarità del significante, non corrisponde un'analogia del significato. Il vocabolo si presenterebbe come un calco omonimico per cui si riscontra una somiglianza di forma tra le due parole, ma non riproduce il significato del lemma straniero. Infatti, se da un lato *catcheur* rappresenta

---

<sup>180</sup> *Fearful Symmetries*, op. cit. p. 58.

un termine facilmente comprensibile in francese, dall'altro rimanda a tutt'altro universo sportivo, cioè quello della lotta libera. Tuttavia l'analisi filologica ci conduce a riconsiderare la parola in questione nelle vesti di un prestito assimilato, poichè *catcheur* deriva dalla locuzione inglese *catch can*, ossia "afferrati come meglio puoi", assimilata in francese, mediante l'aggiunta del suffisso *-eur*, di genere maschile e numero singolare, e ridotta al sostantivo che designa il lottatore a corpo libero. Si assiste ad un cortocircuito semantico per cui un ricevitore risulta metamorfizzato in un lottatore; ciò a riprova della visibilità del Perec traduttore e della sua innegabile creatività linguistica e ludica che aumenta considerevolmente il piacere del lettore francese.

Lo stesso spirito ludico pervade la resa di *a walk* con *fauteuil*; Perec gioca con la polisemia del termine e mette in atto una divertente parodia. Infatti la parola *fauteuil* è un elemento della frase idiomatica *arriver dans un fauteuil*, ossia vincere di larga misura, consona al contesto sportivo del romanzo; al contempo, può alludere al *fauteuil* per definizione, cioè all'ambitissimo seggio di accademico all'*Academie française*. Dunque quelle che potrebbero sembrare delle inesattezze della lettura rappresentano in realtà delle efficienti appropriazioni trasformative del testo.

Per Mathews una "inconspicuous familiarity" sostituisce la "canonical fidelity" e produce icastici esempi di traduzione efficiente come sottolinea a più riprese lo stesso Mathews; Perec rappresenta perciò, l'archetipo del traduttore, inteso come un (ri)-scrittore *au second degré*; in tal senso la fase di (ri)-scrittura della traduzione rientrerebbe a buon diritto nel novero delle procedure oulipiane, nell'accezione di una scrittura *à contrainte*, le cui restrizioni sono estrinsecate, in generale, dalla sintassi, dal lessico e dai tratti prosodici di una lingua altra e, nello specifico, dalle peculiarità linguistiche e dalle idiosincrasie estetiche che costituiscono il particolare idioletto dell'autore. La traduzione genererebbe una sorta di iper-testo che intrattiene una relazione dialogica con l'originale a cui conferisce una nuova esistenza in un altro idioma, ricavando ed occupando così un nuovo spazio nel reticolo di corrispondenze intertestuali del sistema letterario.

L'idea di appropriazione trasformativa dei testi assurge a regola aurea della prassi, non solo traduttologica, ma come abbiamo già osservato, anche compositiva dell'autore americano. Ciò sottolinea la prossimità esistente tra la sua poetica letteraria e le sue riflessioni in ambito traduttologico, rendendo sempre più labili e sfumati i confini tra scrittura creativa e (ri)-scrittura *à contrainte* che si concretizza nel processo di traduzione:

Once again, Perec gave primary consideration to the text's effect on the reader: in both novels, the details of the baseball games are of little narrative importance, and to an American reader the terms associated with the sport would pass unnoticed; so Perec decided to replace them with words that, no matter how vague their correspondance to their originals, would be acceptable to French readers – words both appropriate and ordinary enough to allow the flow of reading to proceed normally. Efficient translation here demanded that inconspicuous familiarity replace canonical fidelity as a rule of procedure<sup>181</sup>.

## 2.2. Roussel e Bataille

È noto fino a che punto la produzione di Mathews sia fortemente indebitata nei confronti dell'opera di Raymond Roussel. La scoperta del poeta, romanziere e drammaturgo francese rappresenta un importante spartiacque nella parabola artistica dell'autore americano giacché è grazie a Roussel che Mathews individua una via d'accesso alla creazione letteraria affrancata dal fardello della rappresentazione realista e dalle reticenze dell'io. Mathews dichiara, nell'intervista rilasciata all'amico e poeta John Ashbery, il quale fu il suo iniziatore all'opera dell'eccentrico scrittore francese, che:

I was dying to write prose, but I didn't know any way of going about doing this in prose. Then Roussel showed me that you can generate prose works with the same kind of arbitrariness that you use in verse. One extraordinary thing about poetry is that, say, if you're writing couplets,

---

<sup>181</sup> H. Mathews, *Fearful Symmetries*, cit. p.59.

every five feet you have to have a word that sounds like another word, whether that makes sense or not. You have arbitrary illogical demands that you have to make on yourself. Roussel showed how this can be done in prose and so for me opened up the whole possibility of writing fiction which I'd tried before without ever being able to get any place. I'd always thought that to write fiction you had to write more or less autobiographical stories, or stories of things that you you'd observed in the world. It's terribly hard to do that; at least it was terribly hard for me to make it sing and glow. I think that's why Roussel excited me so<sup>182</sup>.

Mathews trova in Roussel un modello letterario che ispiri e legittimi con l'autorevolezza del suo esempio l'avventura della sua scrittura in prosa, un precursore con cui instaura un proficuo dialogismo polifonico tramite un gioco di echi e rimandi intertestuali. Mathews ravvisa, dunque, nello scrittore francese un maestro e condivide con questi un'estetica letteraria che si fonda sull'astrazione formale come matrice testuale, nel segno del gioco, inteso nell'accezione di combinatoria che consente la deflagrazione delle potenzialità del linguaggio in il ricorso a permutazioni linguistiche di materiali predefiniti<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> Harry Mathews Number, *The Review of Contemporary Fiction*, op. cit. p. 41.

<sup>183</sup> Il celebre procedimento rousselliano potrebbe costituire l'illustre antesignano del *Mathews's Algorithm*: "The name Mathews's algorithm was attributed by the Oulipo in the mid '70s to a structure presented by Harry Mathews. What follows is a simplified description. 1. Operation. The mechanism is based on permutation, or shifting. To begin with an example that uses only letters: Set down one over the other the following 4-letter words, underlining their initial letters:

T I N E  
 S A L E  
 M A L E  
 V I N E

Now, leaving the first line unchanged, perform the following shifts: the second line moves one position to the right (imagine the e of sale reappearing on the left to produce esal); the third line moves two positions to the right (lema); the fourth line moves three positions to the right (iney). This gives a new set of 4-letter lines:

T I N E  
 E S A L  
 L E M A  
 I N E V

Reading the columns of this set upwards starting with the underlined letters, we find four new words: tile, sine, mane, vale. If instead of shifting to the right, we move the last three lines one, two, and three places left, then read the columns downwards (still starting with the initial letters), we obtain 4 more words: tale, vile, mine, sane.

The algorithm functions in this way no matter what materials are used. Basic units - different in identity but similar in function - are superposed so as to form lines and columns. The number of these lines and columns is appropriately determined by the user, whose only other intervention is to shift each line right or left one unit farther than the preceding line. Reading the results must always start from the first unit of the original lines, upwards when the shift is to the right, downwards when it is to the left", (H. Mathews & W. Motte, *The Oulipo Compendium*, cit. p.267). Per una spiegazione

In particolar modo, i romanzi, *Locus Solus* e *Impressions d'Afrique* e le due pièces teatrali, *L'étoile au front* e *La Poussière de Soleils*, gli forniscono una sorta di mappa del dicibile fondata sullo sdoppiamento semantico e prospettico, sulla dislocazione arbitraria eppure regolamentata da un'intelaiatura invisibile dei segni linguistici, sulla loro interazione dinamica e plurima piuttosto che sulla statica riproduzione mimetica del reale. Mathews infatti refrattario alla scrittura autobiografica e scettico sulla capacità gnoseologica delle produzioni memorialistiche, temeva di lasciar trapelare troppo di sé nelle pieghe e nelle fessure della pagina, e di ritrovarsi così intrappolato nelle pastoie dell'io allorché si fosse cimentato nella stesura di opere in prosa.

L'opera di Roussel gli fornisce perciò la prova tangibile di come la letteratura possa sfuggire alla mimesi del reale e alla nozione di rappresentazione di ascendenza realista che ne consegue, per insinuarsi e collocarsi, al contrario, in una dimensione del tutto immaginaria la cui materia prima è essenzialmente linguistica e le cui regole sono inventate all'uopo dall'autore, artefice dell'opera in quanto *bricoleur* della parola a cui conferisce piena realtà ontologica grazie all'assolvimento di regole arbitrarie. Quest'universo alternativo<sup>184</sup> è definito da Roussel della *conception* in antitesi a quello della *réalité*<sup>185</sup>, poiché si basa sulle acrobazie dell'intelletto e sui funambolismi della parola tenuti insieme dalle trame invisibili tessute dall'autore.

---

esaustiva del procedimento si rimanda a "Mathews's Algorithm", *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, cit. pp. 301-320.

<sup>184</sup>Significative sono le riflessioni di Alistair Brotchie contenute nel saggio che funge da introduzione alla bella traduzione di Mathews: "With Roussel, it appears that everything in his writings can be traced back to the circumstances of his life. This is particularly unexpected in an author who once told Michel Leiris that he preferred the domain of *conception* to that of *reality*. [...] Yet it was precisely the deliberate eschewal of reality in his works that caused them, unnoticed to him, to return to it." In R. Roussel, *The Dust of Suns*, cit. p. 7.

<sup>185</sup> Cfr. Michel Leiris, *Concezione e realtà in Raymond Roussel*, in appendice a R. Roussel, *Locus Solus*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 289-305. Si noti l'aspra critica di Alain Robbe-Grillet: "Nessuna trascendenza, nessun superamento umanistico si può attribuire alla serie di oggetti, di gesti, di avvenimenti che compongono, fin dalla prima occhiata, il suo universo [...], mai questi elementi hanno un "contenuto", una profondità, in nessun caso possono costituire un sia pur modesto apporto per uno studio del carattere umano o delle passioni, un sia pur piccolo contributo per la psicologia, una sia pur minima meditazione filosofica. In effetti si tratta sempre di sentimenti apertamente convenzionali (amore filiale, dedizione, grandezza d'animo, slealtà...) oppure di riti "gratuiti" o di simbolismi facilmente riconoscibili o di filosofie fuori uso [...] Il suo stile è incolore e neutro. Quando esce dalla sfera della constatazione [...] finisce col cadere nell'immagine banale, nella metafora più trita [...], una prosa che passa dal borbottio monotono e insignificante a laboriosi grovigli cacofonici [...]: Raymond Roussel non ha niente da dire e lo dice male.", ("Enigmi e trasparenza" in Raymond Roussel, *Il nouveau roman*, Sugar, Milano, 1965, pp. 97-98).

La genesi di questo cosmo mitopoietico altro trova la sua ragion d'essere nel *procédé* ossia nel procedimento generativo che delimita e crea, al contempo, la superficie testuale, in quello che Foucault definisce come “lo spazio topologico del vocabolario<sup>186</sup>”. Il Procedimento sfrutta la poliedricità del linguaggio e ne formalizza l'endemica dualità in una rete di allitterazioni che svolgono la duplice funzione di cornice e griglia generativa dell'opera. Lo spazio letterario rousselliano assurge a *locus* in cui si compie la traduzione dell'artificio poetico, inteso come regola, vincolo formale, in artificio narrativo. L'autore infatti sembra delegare al linguaggio il compito della testualizzazione e dell'affabulazione poiché l'istanza narrativa deriva in maniera diretta dalla dialettica tra identità e differenza degli oggetti linguistici selezionati ed eletti a fundamenta della macchina autopropellente del testo. Infatti la simulazione dell'identità<sup>187</sup>, tramite il ricorso a parole *quasi* omonime, genera uno scarto, un'irriducibile differenza che polarizza la creatività dell'autore.

Ma in cosa consiste esattamente il *procédé*? Roussel ne ha svelato gli ingranaggi e rivelato i meccanismi occulti, in quanto impalcatura nascosta dell'opera, nel saggio postumo *Comment J'ai écrit certains de mes livres*<sup>188</sup>. Tale procedimento è alla base dei *Textes de Grande Jeunesse* o *Textes-Génèse* (per cui, con una traduzione omofonica la “genesì letteraria” è assimilata alla “giovinezza”) diciassette racconti brevi giovanili, pubblicati postumi in appendice al saggio. Tuttavia, nota Foucault, il contributo teorico cela molto più di quello che rivela e costituirebbe perciò l'ennesimo criptogramma di Roussel, enigma destinato a rimanere peraltro insoluto. Il *procédé* è catalizzato dal gioco paronomastico su due segni linguistici che manifestano una vistosa somiglianza a livello di significante ma posseggono significati distanti.

---

<sup>186</sup> Cfr. M. Foucault, *Raymond Roussel*, Cappelli, Bologna, 1978.

<sup>187</sup> A tale proposito Foucault afferma che: “Passando dalla frase alla contro-frase siamo passati dallo spettacolo alla scena, dalla parola-cosa alla parola-replica. Effetto tanto più sensibile quanto la frase ripetuta non designi più le cose stesse ma la loro riproduzione: disegno, criptogramma o enigma, mascheramento, rappresentazione teatrale, spettacolo visto attraverso un occhiale, immagine simbolica. Il doppio verbale si trova portato esso stesso da un piano di ripetizioni. Ora parlando di questa ripetizione esatta, – di questo doppio molto più fedele di lui –, il linguaggio ripetitivo ha il ruolo di denunciarne il difetto di mettere alla luce il minuscolo strappo che le impedisce di essere la rappresentazione esatta di ciò che rappresenta [...]. Come se funzione di questo linguaggio sdoppiato fosse di insinuarsi nel minuscolo intervallo che separa un'imitazione da ciò che essa imita, di farne sorgere uno strappo e di sdoppiarlo in tutto il suo spessore”. *Raymond Roussel*, cit. p.31.

<sup>188</sup> R. Roussel, *Comment j'ai écrit certaines de mes livres*, Pauvert, Paris, 1963. La traduzione italiana è contenuta in appendice a *Locus Solus*, Einaudi, Torino, 1975.

Lo iato tra il piano dell'espressione e quello del contenuto genera una tensione testuale che come sottolinea Foucault, serve: “ a scoprire uno spazio insospettato e ricoprirlo di cose ancora mai dette<sup>189</sup>”. Una volta selezionati i due termini, Roussel procedeva a imbastire due enunciati che li contenessero, in cui il primo fungeva da incipit della fabula e il secondo da explicit. Il testo, dunque, si avviluppa e prende forma nel *locus* ricavato tra l'enunciato di partenza e quello di arrivo.

Ad esempio, a partire da *billard* (biliardo) e *pillard* (predone) si ottengono i seguenti enunciati: “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” e “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”. La parola *billard* diventa la chiave d'accesso al significato dell'intero enunciato poiché le altre parole vi gravitano attorno, così *lettres* sono da intendersi nell'accezione di “segni tipografici”, *blanc* designa il “gesso” e *bandes* rappresenta “le sponde” del tavolo da biliardo. La configurazione di senso che ne deriva è quella di una sommatoria dei singoli lemmi e corrisponde all'immagine delle “lettere disegnate con il gesso sulle sponde del biliardo”. Il nucleo del secondo enunciato è il termine *pillard*, per cui *lettres* vanno intese come “epistole”, “missive”, il *blanc* designa “l'uomo bianco” come estensione dell'omonimo colore, *bandes* indica le “orde di guerrieri”. La frase che si ottiene è: “le missive dell'uomo bianco sulle/a proposito delle orde del vecchio predone”. Come sottolinea lo stesso autore :

Trovate le due frasi, si trattava di scrivere un racconto che potesse cominciare con la prima e finisse con la seconda. Dalla soluzione di questo problema ricavavo tutti i materiali. [...] Ampliando in seguito il procedimento, cercai nuove parole che si riferissero alla parola *billiard*, sempre per considerarle in un senso diverso da quello che si presentava a prima vista, e ciò mi forniva ogni volta una nuova creazione. Così *queue*, stecca di biliardo mi fornì il vestito con lo strascico di Talou. Una stecca di biliardo reca talvolta le cifre (iniziali) del proprietario; di qui la cifra (numero) impressa sul suddetto strascico. Cercai una parola da aggiungere alla parola *bandes* e pensai a delle vecchie fasce in cui qualcuno avesse fatto delle *reprises* (riparazioni, nel senso di rammendo). E la parola *reprises* nel senso musicale, mi fornì la Jérourke, il poema che le *bandes*

---

<sup>189</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit. p.22.

(orde guerriere) di Talou cantano, e la cui musica consiste nelle *reprises* continue di un breve motivo<sup>190</sup>.

I due enunciati presi in esame, si riferiscono alla novella *Parmi le noirs* dove lo stesso autore ravvisa il nucleo generativo del romanzo *Impressions d'Afrique*, opera in cui esibisce la piena padronanza del suo procedimento ormai perfezionato attraverso successive variazioni; per cui anziché due omonimi, l'autore seleziona il materiale linguistico partendo da una frase da sottoporre a traduzione omofonica, o ancora fa ricorso a termini polisemici recuperandone i significati con minore occorrenza, sfruttando la frizione tra la dimensione sincronica e diacronica del significato che ciascun segno trascina con sé:

Il procedimento ebbe un'evoluzione e fui spinto a prendere una frase qualsiasi, dalla quale traevo immagini scomponendola, un po' come se si trattasse di estrarne disegni da rebus. Faccio un esempio, quello del racconto *Le poète et la Moresque*, in cui mi sono servito della canzone: «J'ai du bon tabac». Il primo verso: «J'ai du bon tabac dans ma tabatière» [ho del buon tabacco nella mia tabacchiera] mi ha dato: «Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce» [Giada tromba onda mattinata, oggetto opaco, ha bassa terza]. Si riconosceranno in quest'ultima frase tutti gli elementi dell'inizio del racconto<sup>191</sup>

La manipolazione linguistica genera un testo che è davvero un *locus solus* in quanto autoreferenziale, autotestuale e autosufficiente, capace di rigenerare se stesso attingendo alla capacità metalinguistica del linguaggio che, proprio come la resurrettina<sup>192</sup>, riesce a infondere nuova linfa vitale ai segni che formano il codice. Questa versione successiva del procedimento viene impiegata da Roussel nella stesura di *Locus Solus* e nelle due opere teatrali, *L'étoile au front* e *La poussière de soleils*.

---

<sup>190</sup> R. Roussel, *Comment j'ai écrit certaines de mes livres*, cit. p.267.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>192</sup> Resurrettina è il nome della sostanza che nel romanzo *Locus Solus* infonde nuova vita ai cadaveri.

L'antiteatralità delle pièces rousseliane è dovuta alla sublimazione e all'astrazione del reale che le permea e ne genera lo smantellamento, tanto della funzione mimetica dei personaggi quanto delle convenzioni proprie del genere teatrale. Anziché lanciarsi nell'azione i protagonisti si muovono in una dimensione monodirezionale, una sorta di eterno presente, dominato dalla stasi e dall'immutabilità; essi appaiono come i meri portavoce di una serie di aneddoti straordinari, testimoni più che attori, degli eventi che raccontano in un tono distaccato e neutro. Si assiste così a un alternarsi di battute che non lascia trapelare la minima differenziazione funzionale o emotiva, in quanto anche i personaggi sono meri pre-testi dello sviluppo del procedimento.

A venir attivata è piuttosto la metarappresentazione di un'opera che riflette se stessa; si assiste alla messa in scena della voce autoriale che funge da filo conduttore a un *pastiche* delle molte voci/storie raccordate dal *procedé*. In altri termini, l'autore conserva inalterata la struttura portante dei suoi romanzi, in una sorta di pantomima dei codici della rappresentazione teatrale che vengono evocati solo per essere disattesi. Ciò che il personaggio rousseliano è chiamato a recitare è una metarappresentazione della sua stessa funzione in una scrittura che di per sé è *au second degré*.

Mathews si è dedicato alla traduzione in inglese dell'opera teatrale *La Poussière de Soleils* trasposta con il titolo *The Dust of Suns*. A tale riguardo, sono significative le riflessioni che Brotchie espone nell'introduzione alla pièce teatrale, che egli definisce come “a play that is not really a play”:

In this play he appears to have decided to eliminate everything “dangerous”: characters, events, spectacle, drama. Every rule of dramatic composition is broken. The script is transparently a prose text cut up and placed in the mouths of a series of stock characters (faithful servants, devoted children, rascally villains). The plot noble deeds, miraculous escapes, gallant self-sacrifice) is absurd, a treasure hunt whose arbitrary clues are solved with implausible rapidity. The setting is as one-dimensional as the events and characters: a tropical land lacking shadows or dust which is inevitably, a “paradise”. Yet the play has such an atmosphere of transparency

and stasis that it somehow creates an entirely new order in this world, which is no more than a stage set of a stage-set<sup>193</sup>.

L'opera, seconda e ultima pièce di Roussel, narra di una bizzarra caccia al tesoro condotta in un'ambientazione esotica, poiché si svolge nella Guiana francese intorno agli anni '20 del XX secolo. Il protagonista, il francese Julien Blache affronta vari enigmi per entrare in possesso dell'eredità lasciategli dallo zio misantropo, Guillaume Blache. Il tesoro di cui dovrebbe appropriarsi in qualità di legittimo erede è un forziere ricolmo di gemme preziose che si trova sepolto da qualche parte nella proprietà di famiglia. Tuttavia la sua esatta posizione è sconosciuta e per poterla individuare Julien dovrà risolvere rebus, stabilire quali indizi siano rilevanti alla sua ricerca, (tra cui un sonetto inciso su un teschio umano dal poeta rinascimentale italiano Ambrosi, le premonizioni di una pastorella albina veggente, gli auspici prodotti con varie tecniche divinatorie dal natio Kléossem) e battere sul tempo i criminali che vorrebbero sottrargli il tesoro.

L'opera rappresenta l'Ur-Text, il prototipo del primo romanzo di Mathews, *The Conversions*. La filiazione è abbastanza evidente se si tiene a mente che la *mise en abyme* romanzesca della *quest* è la medesima cioè la caccia a un tesoro di cui ci si potrà impossessare solo dopo aver risolto l'enigma che ne occulta la collocazione, innestata su una serie di riflessioni mistico- religiose. Foucault suggerisce l'ipotesi che la pièce possa essere interpretata come una rappresentazione del processo alchemico e allude alla possibilità che i 22 cambiamenti di scenografia siano un rimando ai 22 arcani maggiori dei tarocchi (in un "castello dei destini incrociati"?, si sa l'influenza rousseliana ha agito anche su altri oulipiani tra cui Calvino).

La suggestione della processione alchemica merita una digressione, essa infatti potrebbe aver fornito a Mathews il sostrato filosofico alla sue *Mutazioni*; ad attrarlo in particolar modo è la suddivisione in tre fasi del cammino verso la conoscenza ossia il *Nigredo* o opera al nero, in cui la materia si dissolve, putrefacendosi; l' *Albedo* o opera al bianco, durante la quale la sostanza si

---

<sup>193</sup> R. Roussel, *The Dust of Suns*, Atlas Press, London, 2011, p.9.

purifica, sublimandosi; il *Rubedo* o opera al rosso, che rappresenta lo stadio in cui si ricompone, fissandosi. Mathews potrebbe aver operato un divertente rovesciamento ludico delle tre fasi, cosicché la prima diviene l'ultima secondo una circolarità interna all'opera e in osservanza alla *coniunctio oppositorum* della Grande Opera alchemica; inoltre in consonanza alla sua propensione parodica, l'autore riveste il tutto di una patina erotizzante. Il romanzo che si pone come una riscrittura in chiave ironica dei culti della dea bianca culmina con la scoperta finale che il narratore è un mulatto. I tre colori simbolo dell'alchimia dunque fungono da motivi conduttori alle vicende narrate nel testo, come esemplificato dalla lunga descrizione dell'orologio lunare in cui è possibile osservare:

Two figures, perhaps six inches high. One was a man, white naked except for a crown of little faded leaves. The other was a black woman, also naked. The man was caught in a net of tangled white wires. Their features and limbs were carved crudely, except for the woman's vulva, which had been carefully represented as a mouth, with red tongue tip protruding between tiny sharp teeth. With one hand she lifted one of her breasts; with the other she held out a minute golden adze to the trapped king, who stretched his hands toward her<sup>194</sup>.

Si riscontrano vistose somiglianze e analogie tra la pièce teatrale rousselliana e il romanzo *The Conversions*. Nell'opera di Mathews, la fortuna andrà a colui che saprà decifrare le sette scene dipinte su un'ascia rituale e saprà dare una risposta a tre indovinelli. La prima scena, impressa sull'ascia, traccia un busto di donna che riecheggia la medesima scultura presente in un episodio di *The Dust of Suns*. Infatti nel primo atto, scena ottava, Blache a caccia di indizi nella libreria del defunto zio, rinviene invece un libro raro, una prima edizione integrale di *Manon Lescaut* che contiene una scena espunta dalle versioni successive. La scena in questione è particolarmente significativa poiché descrive l'opera realizzata dal giovane scultore Partelet, ossia un busto della sua amante, Manon

---

<sup>194</sup> H. Mathews, *The Conversions*, cit. p. 171.

Lescaut, che è stato intagliato sul suo femore, rotto durante la fuga rocambolesca dalla casa della donna.

Un altro intertesto è il ruolo di codice cifrato assegnato alla musica; nell'opera teatrale rappresenta il segnale pattuito tra gli amanti Solange e Jacques per incontrarsi. La ragazza, figlia di Blache, esegue al pianoforte una: "Scottish dance in C minor in which a binary measure is repeatedly followed by a ternary one"<sup>195</sup> per avvisare l'amato. L'episodio è un chiaro rimando intertestuale all'incipit del romanzo di Mathews, in cui la nipote dell'agiato Grent Wysl, si siede al piano e comincia a eseguire una melodia dal contenuto erotico:

The wealthy amateur Grent Wysl invited me to his New York house for an evening's diversion. Welcoming me, he said: The cheek of our Bea! Pointing to his niece, Miss Beatrice Fod, who, accompanied on the harmonium by her brother Isidore, sang to the assembled guests.

At night when you're asleep

Without no pants on

Inot your tent I'll creep

Without no pants on

Such nervous speech! Why should he mind, since the song delighted the company? Mr Wysl was aging aging; but no one would take his words lightly<sup>196</sup>.

L'intertesto si duplica poiché Mathews prende spunto dall'idea rousselliana della danza popolare scozzese per collocare l'origine dell'ascia rituale nella stessa regione che funge così da sfondo alla rilettura dei culti della dea bianca. Inoltre la soluzione a uno dei due indovinelli è di tipo musicale e cela come in un gioco di scatole cinesi, un enigma dentro l'enigma, poiché la risposta a "What was *La messe de Sire Fadevant*<sup>197</sup>?" sembrerebbe un'allusione alla messa composta in fa, si, re da un musicista italiano e contenente un messaggio segreto; le note sarebbero infatti le abbreviazioni di parole

---

<sup>195</sup> R. Roussel, *The Dust of Suns*, cit. p. 38.

<sup>196</sup> H. Mathews, *The Conversions*, Dalkey Archive Press, IL, 1997, p.3.

<sup>197</sup> *Ibidema*, p.108.

in codice in latino che attendono di essere decifrate. Inoltre la digressione contenuta nel capitolo “Felix Namque<sup>198</sup>” celerebbe un tributo a Roussel. Infatti il pittore Felix Namque spiega al narratore il funzionamento della “macchina” di sua invenzione per produrre i suoi quadri, la macchina sembra porsi come il diretto discendente del più celebre *procedé*.

Si riscontrano delle corrispondenze non solo a livello tematico, ma anche nella caratterizzazione dei personaggi. L’immagine della pastorella albina, Ignacette, deve essersi impressa nella mente dello scrittore americano e molto probabilmente gli ha fornito l’idea di mutazione da collegare alla progressione alchemica che sottende l’intero romanzo. Infatti se a livello superficiale le vicende narrate propongono una bizzarra caccia al tesoro a un’analisi accurata rivelano una sorta di gioco permutazionale sui culti della dea bianca, il cui intertesto è *The White Goddess* di Graves<sup>199</sup> intrecciato alle suggestioni di ascendenza rousselliana metabolizzate dall’autore, secondo un principio di appropriazione generativa del testo *trait d’union* tra la sua prassi compositiva e traduttologica.

Della pièce rousselliana Mathews interiorizza la suggestione della ragazza albina e la metamorfizza nel suo narratore mulatto; inoltre ne riproduce il senso di mistero non solo attraverso gli enigmi da decifrare (che lascia per lo più insoluti) ma soprattutto sovrappone alla *quest* del tesoro quella identitaria del narratore, alla maniera della ricerca delle origini del personaggio Jacques in *The Dust of Suns*. Jacques che è orfano, possiede tuttavia un unico indizio che potrebbe ricondurlo alla sua famiglia di origine, la decifrazione del significato del tatuaggio a forma di bocciolo di ontano che ha impresso sulla spalla. L’agnizione finale lo renderà il perfetto sposo di Solange. Si riscontra infine una certa simmetria nei personaggi; per cui in *The Dust of Suns* il lascito testamentario è assegnato al nipote, mentre in *The Conversions* l’autore mette in scena una vera e propria competizione per il

---

<sup>198</sup> H. Mathews, *The Conversions*, p. 119.

<sup>199</sup> Cfr. T. Mirkowicz, “Harry Mathews’s *The Conversions*: In the net of the Goddess”, *Harry Mathews Number*, *The Review of Contemporary Fiction*, op. cit. pp.100- 109.

tesoro stesso che vede due fazioni contrapposte da un lato l'anomino narratore, dall'altro i due nipoti del ricco Grent Wayl, Beatrice e Isidore Fod<sup>200</sup>.

La predilezione di Mathews nei confronti di Roussel ha una profonda ripercussione nella sua carriera artistica giacchè delinea la cifra stilistica dei suoi primi tre romanzi. In particolar modo, a colpire l'attenzione dell'autore, è l'effetto straniante della voce narrativa rousselliana che in un tono neutro, quasi asettico, espone le vicende più bizzarre e inverosimili<sup>201</sup>. Quel precipuo tono distaccato finisce paradossalmente col far emergere il lirismo dell'autore, come se all'estremo di quella eccessiva morigeratezza affiorasse tutta l'umanità e l'affettività che l'autore reprimeva poiché ritenuta sconveniente dalla morale pubblica<sup>202</sup>.

La dialettica tra il testo visibile e quest'altro invisibile, eppure presente in filigrana, rivela la forza poetica *in absentia* di Roussel. Ecco perché Mathews può affermare che:

Roussel had no qualms, and no plot. It's all storytelling. It's also highly poetic but the poetry is all there in absentia. It's not there in what the text says it is doing. What the text says it is doing is telling utterly unlikely stories which at the same time have nothing gratuitous about them. You can tell by reading his books, even if he hadn't written *How I wrote certain of my books*, that's he's laboring under some kind of an obligation, that he's set himself conundrums to solve<sup>203</sup>.

La voce di Roussel, così come emerge nei suoi scritti, sembra una voce in falsetto, di testa, riflessa e innaturale poichè sottoposta alla censura dell'io razionale; una voce epurata dalle fobie e dalle

---

<sup>200</sup> "A closer model was his play *La Poussière de soleils* which is about a treasure hunt and is, in turn, inspired by a Jules Verne novel called *Le Testament d'un excentrique*. It's a marvelous book about a kind of board game using all the States of the United States as the squares. Reading Roussel cleared my mind of the idea you had to write illusionistic, representational fiction". (*The Review of Contemporary Fiction*, cit. p.27).

<sup>201</sup> A tale proposito Mathews dichiara che: "One thing that I was inspired by in Roussel, most obviously in *The Conversions*, is that incredible voice, that very neutral, apparently indifferent tone in which the most insane things are said. This is one of the effects which is so potent.", *The Review of Contemporary Fiction*, cit. p.42

<sup>202</sup> Roussel, grazie alla sua condizione agiata si era creato un rifugio dorato dalla realtà, una torre d'avorio in cui celebrare il suo genio e negare le sue pulsioni terrene, prima fra tutte, le pressioni del suo eros omosessuale; malgrado Roussel vivesse nella negazione di sé, in un afflato ossessivo di "social correctness" come si percepisce dalla lettura di *The Dust of Suns* ed il suo perbenismo onnipresente, tuttavia la sua opera costituisce un tentativo appassionato e disperato di entrare in contatto con il pubblico, di comunicare il suo senso di inadeguatezza e sfuggire così al solipsismo.

<sup>203</sup> *The Review of Contemporary Fiction*, cit. p.28.

ossessioni, emendata da imperfezioni e brutture, come se le parole e le frasi passassero attraverso la sordina del *procedé*.

La ri-creazione di questo artificio rappresenta la sfida traduttologica posta dalla pièce teatrale rousselliana poiché rappresenta il filo conduttore che garantisce la coesione e la coerenza interna dell'opera. Nella versione di Mathews si riscontra infatti un linguaggio stilizzato, in quanto emendato dalle inflessioni e dalle ridondanze tipiche dell'oralità in un idioletto distillato. Lo stile locutorio consegue una rarefazione e spoliatura del codice che sembra aver reciso ogni legame con la realtà extralinguistica e lo cristallizza in una variante standard dal registro elevato che cerca di imitare la solidità e la compostezza della scrittura, secondo un manierismo formale che assurge a firma di Roussel. Il risultato è un ricamo linguistico che cerca di arginare il vuoto metafisico e l'alienazione dalla realtà che tanto angosciavano l'autore. Come ammonisce Brotchie: "Nothing remains but a representation of a purely cerebral reality which is no reality at all, a façade with nothing behind it, a representation of a metaphysical void as profound as any in the modernism Roussel could not comprehend."<sup>204</sup>.

<b>La poussière de Soleils</b> Acte premier, scene première Blache, Marcenac, Villenave	<b>The Dust of Suns</b> act I scene 1 Blache, Marcenac, Villenave.
votre oncle Guillaume Blache, mort intestat, vous devenez le maître de cette propriété, estimée deux cent quatre-vingt mille francs. B. c'est tout ?... V. c'est tout. B. Maître Villenave, ma surprise est infinie... Mon oncle avait pourtant d'immense biens, acquis ici en Guyane, dans toutes sortes d'exploitations, durant quarante années de labeur. V. Oui ; mais vous savez, quel choc il avait reçu en voyant il y a dix ans, lors une épidémie, mourir presque en même temps sa femme et son fils unique. B. Révolté par cet injuste coup du sort, il avait sombré dans une incurable misanthropie... V. ...Et réalisé peu à peu toute sa fortune en <u>espèces</u> , qu'il convertissait, d'après certains on dit, en pierres précieuses reçues de partout... B. ...ce qui était d'ailleurs faire choix d'un placement très vanté... V. ...et devait lui permettre de garder toute sa vie son avoir intact- et même prospère-dans quelque bonne cachette	V. To sum up, you Monsieur Julien Blache, sole heir of your uncle, Guillaume Blache, dead intestate, become the owner of this property, estimated by two hundred and eighty thousand francs. B. And that's all? V. That's all. B. Maître Villenave, my surprise knows no bounds. My uncle certainly had vast possessions here in Guyana through forty years of toil in every sort of enterprise. V. True. But you know what a shock he experienced when, ten years ago, during an epidemic, he witnessed the almost simultaneous deaths of his wife and only son. B. Stunned by this unjust stroke of fate, he sank into a state of incurably misanthropy V. and turned all his assets into <u>cash</u> , which he converted according to certain rumours, into precious stones from all over the world B. thereby incidentally choosing a most advantageous investment V. one that allowed him for the rest of his life to keep his wealth intact, indeed flourishing, in some excellent hiding

<sup>204</sup> R. Roussel, *The Dust of Suns*, cit. p. 10.

<p>indécouvrable après sa mort.  B. Ainsi l'opinion générale...  V. ...est qu'il existe quelque part une splendide collection de gemmes dont vous devenez le propriétaire.  B. Mais mon oncle dépensait... comment payait-il ?  V. En vendant des gemmes une par une suivant ses besoins.  B. Le malheureux ! ...Par haine du genre humain, escamoter une fortune pour que nul n'en puisse profiter !...  V. M. Guillaume Blache avait-il des griefs contre sa famille ?  B. Aucun. Mon père, son frère aîné, mort il y a cinq ans, était, ainsi que moi-même, en correspondance affectueuse avec lui. Mais toutes les lettres que nous lui adressâmes après son double malheur restèrent sans réponse. Il est clair que, de ce jour, nous eûmes tout bonnement notre part de l'horreur que lui inspirait le monde entier.  V. D'ailleurs, de tous ceux qu'il affectionnait le plus ici et en faveur desquels il eût pu tester, nul n'échappa aux effets de cette animosité universelle.  B. En ce qui concerne le stock de gemmes vous ne pouvez me fournir aucune indication ?  V. Hélas ! Je n'ai à votre service, sur son existence même, que de présomptions...Mais qui sait si de patientes recherches, aidées d'un peu de chance...  En tous cas, s'il vous fait mon concours...  B. Merci, Maître Villenave.  (Villenave prend congé et sort par une porte latérale.)</p>	<p>place that since his death has defied discovery  B. so the general feeling  V. is that somewhere is to be found a splendid collection of gems which is rightfully yours.  B. But my uncle used to spend...How did he pay?  V. By selling the gems one at a time, according to his needs.  B. Poor man! Out of loathing for humanity, smuggling away a fortune so that no one could enjoy it!  V. Did monsieur Blache harbour any grievance against his family?  B. None. My father, his eldest brother, who died five years ago, maintained like myself an affectionate correspondance with him. But all the letters we addressed to him after his double misfortune remained unanswered. Obviously, from that day on, we were granted our rightful share of the disgust he felt for the entire world.  V. Here, of course, of all those he most cared about and in whose favour he might have made his will, none escaped the consequences of this general animosity.  B. Concerning the stock of gems, is there no information you can give me?  V. Unfortunately, even as to its existence I can offer only presumptions. But who knows whether patient investigation, abetted by a little luck...In any case, if my collaboration is necessary-  B. Thank you, Maître Villenave .  (Villenave take his leave, exiting through a side door.)</p>
---	--

Malgrado la pièce non presenti alcuna vistosa difficoltà linguistica sul piano del significante, dato che il linguaggio viene utilizzato come se ne fosse attivato solo il livello denotativo, tuttavia essa si fonda su un vincolo formale. La vera *contrainte* testuale è il rispetto del senso di decoro sociale e della misura formale che si riscontra in tutta l'opera, architettura costruita con un'elegante cortesia nei confronti del lettore. Il buon traduttore in ossequio a tale restrizione non dovrebbe aggiungere nulla al testo mantenendo così inalterato il linguaggio sublimato di Roussel. D'altronde Mathews assolve il suo compito di traduzione con efficacia, grazie alla sua sensibilità artistica e soprattutto all'innegabile consonanza estetica che lo lega a Roussel.

Egli ricrea il medesimo incedere dello scambio ritmico di battute tra i personaggi, produce una perfetta mimesi dello stile altisonante dell'originale. Mathews, opera quest'alchimia linguistica nella sua traduzione e usa lo specchio della scrittura per rendere visibile il non detto della parola

rousselliana consentendo alla sua abbacinante “polvere di soli” di splendere anch’essa<sup>205</sup>. D’altro canto, “doesn’t this dust of suns then commend itself more than any star, than any constellation, to those who are lingering one fine night over their dreams?”.

<b>La Poussière de Soleils</b> <b>Act 5, scene 9, p. 200.</b>	<b>The Dust of Suns</b> <b>Act 5, scene 9, p. 158.</b>
<p><b>Jacques.</b> A un immense nuage de poussière, composé de millions de grains dont chacun serait un soleil servant de centre à un tourbillonnant système de mondes !... De ces millions de soleils, beaucoup sont, <u>follement</u> plus que le nôtre, gros, ardents, brûlant, lumineux, puissants !... Et de ces millions de soleils chacun est le pivot de quelque univers !... Et de ces millions de soleils nous voyons d’ici l’ensemble sous la forme d’un nuage de poussière !... Eh bien, comme fascinant but de regard prolongés, ne s’impose-t-elle pas, cette poussière de soleils, plutôt que telle étoile, que telle constellation, à quiconque, par une belle nuit s’attarde à rêver ?...</p>	<p><b>Jacques.</b> To a vast cloud of dust, made up millions of specks being perhaps a sun at the centre of a swirling complex of worlds. Of these millions of suns many are <u>unquestionably</u> more than our own-huge, hot, fiery, bright and strong. And each of these millions of suns is the pivot of some universe. And here we see the totality of these millions of suns in shape of a cloud of dust. As an alluring object of a prolonged gaze, doesn’t this dust of suns then commend itself more than any star, than any constellation, to those who are lingering one fine night over their dreams?</p>

Questa battuta di Jacques, si trova quasi alla fine della rappresentazione e condensa bene l’elemento poetico celato negli interstizi e nei margini della scrittura rousselliana. Mathews evidenzia le figure di parola, in particolar modo l’anafora iniziale “et de ce millions” resa come “and these millions” e le riproduce con grande precisione. La ri-creazione è mirabile anche laddove la sintassi inglese, più rigida rispetto a quella francese, funge da ostacolo. L’autore risolve il problema scomponendo il periodo nelle sue unità elementari e rimontandolo in due enunciati così da riprodurre l’ordine della frase in inglese ma senza alterare la musicalità del passo originale ma semmai rafforzandone il senso di accumulazione che conduce al climax finale. A noi lettori trasportati in questo spazio siderale non resta altro da fare che *nous attarder à rêver*.

La seconda, complessa figura che rientra nel novero della biblioteca ideale di Mathews, è Georges Bataille<sup>206</sup>. Ad attrarlo del filosofo e scrittore francese è la dialettica tra il senso del limite e la sua

<sup>205</sup> Si riporta quanto dichiarato da Mathews, nell’intervista che mi ha concesso, a proposito della traduzione di *The Dust of Suns*: “The difficulties of translating Roussel cover almost every aspect of writing. A minimal brevity of phrase and sentence, an exactness of vocabulary that doesn’t impinge on the overwhelming lunar clarity of his imagined worlds, a purging of the text of any hint of conventional persuasiveness: the challenges are many; nevertheless I feel that the best prose I’ve ever written is perhaps found in the last two pages of *The Dust of Suns*”.

trasgressione, ma soprattutto la sua disamina puntuale e sistematica del fenomeno dell'erotismo indagato in ambito diacronico, tanto a livello teorico come viene esposto nei saggi, quanto a livello artistico all'interno dei romanzi; in particolar modo *Histoire de l'oeil*, *Le Blue du Ciel*, *Madame Edwarda*<sup>207</sup>. Bataille ha concentrato i suoi sforzi intellettuali nella riabilitazione della parte maledetta dell'essere<sup>208</sup> che, nella letteratura, si dichiara e emerge grazie alla trasgressione delle leggi e delle convenzioni del linguaggio comune.

Il rapporto di reciprocità che unisce a doppio filo restrizione e libertà si coglie con eccezionale intensità nell'erotismo. La vertigine della trasgressione erotica apre l'accesso, nella coscienza, a quella che Bataille definisce sovranità, da intendersi come la totalità che sempre sfugge all'essere; infatti essa risulta accessibile solo qualora si compia una rottura violenta che implichi un moto di rinuncia, una *dépense*<sup>209</sup>, ossia un dispendio. L'uomo all'ultimo stadio della sua esperienza interiore<sup>210</sup>, rinuncia all'esistenza di un dio trascendente e alla propria individualità per abbracciare il nulla, in una condizione di "essere-per-la-morte" come la definirebbe Heidegger. Di conseguenza dell'erotismo è possibile affermare, in quanto esperienza privilegiata e al limite del possibile umano, che "è l'approvazione della vita fin dentro la morte"<sup>211</sup>.

Il romanzo *Le Blue du Ciel* rappresenterebbe una trasposizione letteraria della sua esperienza filosofica, intrisa di autobiografismo e di angosciosa consapevolezza per la deriva storica che avrebbe condotto allo scoppio del secondo conflitto mondiale e all'ascesa del regime totalitario nazista. La proliferazione di corpi colti nella loro materialità più pruriginosa che contempla scorie ed escrementi, sangue e lacrime, rappresenta in realtà l'apice della loro destrutturazione e disincarnazione,

---

<sup>206</sup> Mathews dichiara quanto segue sulla traduzione di Bataille : Bataille's *Le bleu du ciel* presented me with a problem that I had to leave unsolved. I encountered it at the very start of the book. Dirty is described as issuing from *la cage de l'ascenseur* (I'm quoting from memory). This is glaringly wrong. *La cage d'un ascenseur* means the elevator (lift) shaft; the proper word for what Bataille means is *la cabine*. After rereading the work with this curious error in mind, I realized that on every page of the book there occur a number of similar misuses". Intervista Personale a Mathews "On Translation"

<sup>207</sup> G. Bataille, *Œuvres complètes*, Volume 1: *Premiers écrits, 1922-1940* Gallimard, Paris, 1970 ; *Le Blue du Ciel*, Pauvert, Paris, 1957 ; *Madame Edwarda*, Pauvert, Paris, 1956 ; *La part maudite*, Edition de Minuit, Paris, 1949 .

<sup>208</sup> Cfr. G. Bataille, *La part maudite*, Edition de Minuit, Paris, 1949.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> Cfr. G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1943.

<sup>211</sup> G. Bataille, *L'erotisme*, Edition de Minuit, Paris, 1957.

dell'annullamento referenziale che li trasforma in segni iconici di un disagio esistenziale, vessilli di una visione superomistica dell'esistenza. Tali corpi diventano la materia prima su cui imprimere le tracce residue di senso, e si fanno linguaggio in un mondo privato di verità assiomatiche per cogliere la bellezza in ciò che il volgo reputa marcio: "Dirty".

Bataille saldando per certi versi *logos* ed *eros*, ha liberato quella che Hegel chiamava la "potenza del negativo", al di là di ogni rigidità dialettica, sin dove la filosofia non si era mai spinta. Ciò che egli alla fine ha trovato è un nuovo pensiero della soggettività, di un soggetto che si consuma da sé, perché solo spendendosi può vincere l'orribile condanna alla passione narcisistica, per il possesso delle cose e delle persone che si stagliano nell'orizzonte dello sguardo. Nell'esuberanza di questo sguardo, che nulla nega e tutto accoglie, c'è la bellezza, c'è il rovesciamento del reale che si fa arte.

Piuttosto che l'idea di una letteratura intesa come colpevolezza irrecuperabile<sup>212</sup>, Mathews apprezza di Bataille lo spirito dissacratorio e anticonvenzionale della sua produzione romanzesca erotica, come trasgressione e dunque come istanza iper-morale. L'idea che Mathews ha dell'erotismo è più in linea con l'opera di Sade, seppur in chiave ironica, e non sconfina, quanto meno non in maniera esplicita, in questioni metafisiche. L'influenza di Bataille nei romanzi di Mathews si percepisce perciò come passione scopica, pulsione narrativa voyeuristica ed esaltazione del godimento erotico scevro da sensi di colpa e istanze escatologiche; dunque si estrinseca nella rappresentazione di una sessualità ritratta con spirito ludico e carnascialesco. L'autore americano si è cimentato nel 1978 nella traduzione di *Le Bleu du Ciel* trasposto come *Blue of Noon*<sup>213</sup>. *Le Bleu du ciel*<sup>214</sup> fu scritto da Bataille nel 1935 ma venne pubblicato solo nel 1957 su consiglio di alcuni amici dello scrittore, il quale invece riteneva il libro troppo limitatamente personale ed autobiografico. Nella prefazione l'autore dichiara che un "tormento personale" è all'origine delle "mostruose anomalie" del romanzo:

---

<sup>212</sup> Cfr. G. Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957.

<sup>213</sup> G. Bataille, *Blue of Noon*, Marion Boyars, London, 2006.

<sup>214</sup> G. Bataille, *Le Bleu du ciel*, cit. p. 8.

J'ai voulu m'exprimer lourdement.

Mais je n'insinue pas qu'un sursaut de rage ou que l'épreuve de la souffrance assurent seuls aux récits leur pouvoir de révélation. J'en parlerai ici pour arriver à dire qu'un tourment qui me ravageait est seul à l'origine de monstrueuses anomalies du Bleu du Ciel.

Il tormento che probabilmente ha catalizzato la creatività dell'autore è il rapporto ossessivo e morboso nei confronti della madre, la quale, soprattutto dopo la prematura scomparsa del padre, aveva tentato diverse volte di togliersi la vita. Le peregrinazioni del protagonista, Henri Troppmann, attraverso Londra, Parigi, Vienna, Barcellona tracciano una topografia della perdizione, una discesa negli abissi, individuali e collettivi, della psiche e della sessualità, connotata dai nefasti presagi dell'imminente conflitto mondiale. Il personaggio, dedito al bere e con una propensione necrofila, dopo aver sperimentato ogni pulsione della parte maledetta dell'essere, sembra accostarsi a una nuova forma di purezza che scaturisce dalla scoperta illuminante e liberatoria della mutua compresenza di eros nel thanatos. Troppmann, che soffre d'impotenza, solo con Dirty riuscirà a consumare un rapporto sessuale con lei solo quando l'apoteosi della malattia l'avrà trasfigurata a tal punto da renderla un simulacro della morte stessa. L'amore mortifero e decadente tra Troppmann e Dirty si staglia sullo sfondo della transizione storica. Le vicende narrate sono ambientate nel 1934, anno della morte del cancelliere austriaco Dolfuss, dell'ascesa al potere di Hitler e delle prime avvisaglie della guerra civile spagnola. Inoltre l'incontro tra i due amanti può compiersi solo dopo la rinuncia di Troppmann nei confronti delle altre due donne che intrecciano il suo cammino: Lazare, l'intellettuale impegnata che vuole prendere parte agli scontri della guerra civile spagnola, e la remissiva ma premurosa, Xénie<sup>215</sup>.

Le difficoltà esibite dal romanzo si palesano fin dal titolo. Infatti, il colore celeste svolge una precipua funzione estetica nell'alveo dell'opera giacché funziona come un segno iconico che connota la residua speranza di una visione alternativa all'orrore della guerra imminente e ai mostri della

---

<sup>215</sup> Dietro il personaggio di Lazare potrebbe celarsi il volto dell'attivista e filosofa francese Simone Weil con cui l'autore condivideva l'appartenenza alla medesima cerchia di comunisti dissidenti tra il 1931 e il 1934.

psiche. Il colore celeste allude alla possibilità di un domani vissuto nell'accettazione del senso tragico dell'esistenza che per antifrasi genera un senso di pace interiore e rimanda a una nuova forma di purezza che promana dall'interiorizzazione della bellezza del sordido. Il significato del colore interagisce in contrapposizione al rosso e al nero che alludono tanto all'eros quanto al tanathos e costituiscono lo sfondo cromatico delle vicende narrate in cui il nero dei paramenti funebri per la morte di Dolfuss si mescola al rosso delle bandiere con la svastica nazista e agli indumenti rossi di Dirty.

In particolar modo, il protagonista sperimenta una sorta di epifania nell'attimo in cui alza lo sguardo verso l'azzurro del cielo. Il personaggio afferma che da giovane amava serrare lo sguardo, cosicché la luce del sole potesse insinuarsi attraverso le sue palpebre. A distanza di anni, con l'acquisizione di una matura consapevolezza, egli si sente in grado di riprodurre la medesima luminosità diurna a livello interiore. L'azzurro del cielo diviene perciò il simbolo di una sorta di fusione panica tra l'io del narratore e il la totalità del reale che trascende le angosce e le fobie esistenziali.

Il titolo dell'opera funge da prolessi all'istanza narrativa. Mathews si è trovato costretto ad alterare il significante del titolo e operare un rifacimento parziale per preservarne il generale effetto estetico.

Lo scrittore ha effettuato un'aggiunta sul testo fonte per nulla arbitraria ma funzionale al conseguimento della medesima suggestione nella lingua di arrivo. In inglese il termine *blue* indica il colore omonimo e, per catacresi, designa il cielo; in un registro letterario, *blue* sta per, il firmamento, nell'accezione di volta celeste popolata di stelle. Dunque se Mathews avesse tradotto il titolo *verbatim* l'effetto originale sarebbe stato espunto e tramutato in uno sciatto pleonasma. Tuttavia aggiungendo il vocabolo *noon*, "mezzogiorno", ha inserito nel titolo un chiaro rimando al momento in cui l'irradiazione solare raggiunge il suo picco massimo e ha saputo veicolare così il senso metaforico inglobato nel titolo originale. Quella che, di primo acchito, potrebbe sembrare un'imprecisione si

profila in realtà come un'adeguata strategia di appropriazione trasformativa del testo. Ma osserviamo un frammento della traduzione di Mathews con testo originale a fronte.

<b>Le Bleu du Ciel</b>	<b>Blue of noon</b>
<p>Dans un bouge de quartier de Londres, dans un lieu hétéroclite des plus sales, au sous-sol, Dirty était ivre. Elle était au dernier degré, j'étais près d'elle ( ma main avait encore un pansement, suite d'une blessure de verre cassé). Ce jour-là, Dirty avait une robe du soir somptueuse (mais j'étais mal rasé, les cheveux en désordre). Elle étirait ses longues jambes, entrée dans une convulsion violente. Le bouge était plein d'hommes dont les yeux devenaient très sinistres. Ces yeux d'hommes troublés faisaient penser à des cigares éteints. Dirty étreignait ses cuisses nues à deux mains. Elle gémissait en mordant un rideau sale. Elle était aussi saoule qu'elle était belle : elle roulait des yeux ronds et furibonds en fixant la lumière du gaz.</p> <p>-Qu'y a-t-il ? cria-t-elle.</p> <p>En même temps, elle sursauta, semblable à un anon qui tire dans une nuage de poussière. Les yeux sortis, comme un épouvantail, elle eut un flot de larmes.</p> <p>-Troppmann ! cria-t-elle à nouveau.</p> <p>Elle me regardait en ouvrant des yeux de plus en plus grande. De ses longues mains sales elle caressa ma tête de blessé. Mon front était humide de fièvre. Elle pleurait comme on vomit, avec une folle supplication. Sa chevelure, tant elle sanglotait, fut trempée de larmes.</p> <p>En tous points, la scène qui précéda cette orgie répugnante-à la suite de laquelle des rats durent rôder autour de deux corps étalés sur le sol-fut digne de Dostoïevski...</p> <p>L'ivresse nous avait engagés à la dérive, à la recherche d'une sinistre réponse à l'obsession la plus sinistre.</p> <p>Avant d'être touchés par la boisson jusqu'au bout, nous avions su nous retrouver dans une chambre de Savoy. Dirty avait remarqué que le liftier était très laid (en dépit de son bel uniforme, on aurait dit un fossoyeur).</p> <p>Elle me le dit en riant vaguement. Déjà elle parlait de travers, elle parlait comme une femme saoule :</p> <p>-Tu sais -à chaque instant elle s'arrêtait court, secouée qu'elle était par le hoquet-j'étais grosse ... je suis venue ici avec ma mère...ici...il y a une dizaine d'années---alors, je devais avoir douze ans...Ma mère, c' était une grande vieille passée dans le genre de la reine d'Angleterre...Alors, justement en sortant de l'ascenseur, le liftier...celui -là...</p> <p>-Lequel ?...celui-là ?...</p> <p>-Oui. Le même qu'aujourd'hui. Il n'a pas ajusté la cage...la cage est allée trop haut...elle s'est allongée tout du long... elle a fait plouf...ma mère...</p> <p>Dirty éclata de rire et, comme une folle, elle ne pouvait plus s'arrêter. Cherchant péniblement les mots je lui dis :</p> <p>-Ne ris plus. Jamais tu finiras ton histoire.</p> <p>Elle s'arrêta de rire et se mit à crier :</p> <p>-Ah ! Ah ! je deviens idiote...je vais...Non, non, je finis mon histoire...ma mère, elle ne bougeait pas...elle avait les jupes en l'air...ses grandes jupes comme une morte... elle ne bougeait plus...ils l'ont ramassée pour la mettre au</p>	<p>In London, in a cellar, in a neighbourhood dive-the most squalid of unlikely places -Dirty was drunk. Utterly so. I was next to her (my hand was still bandaged from being cut by a broken glass). Dirty that day was wearing a sumptuous evening gown (I was unshaved and unkempt). As she stretched her long legs, she went into a violent convulsion. The place was crowded with men, and their eyes were getting ominous; the eyes of these perplexed men recalled spent cigars. Dirty clasped her naked thighs with both hands. She moaned as she bit into a grubby curtain. She was as drunk as she was beautiful. Staring at a gaslamp, she rolled round, irate eyes.</p> <p>"What's going on?" She shouted.</p> <p>In the same instant, like a cannon going off in a cloud of dust, she jumped. From eyes that bulged like a scarecrow's came a stream of tears.</p> <p>She shouted again: "Troppmann!"</p> <p>As she looked at me her eyes opened wider. With long dirty hands she stroked my sick head. My forehead was damp from fever. She was crying, with wild entreaty, the way one vomits. She was sobbing so hard her hair was drenched with taers.</p> <p>The scene that preceded this nauseous carnival-afterwards, rats must have come crawling over the floor round the two sprawled bodies-was in every way worthy of Dostoevsky. Drunkness had committed us to dereliction, in pursuit of some grim response to the grimmest of compulsions. Before being wholly affected by drink, we had managed to retreat to a room at the Savoy. Dirty had noticed that the elevator attendant was very ugly (in spite of his handsome uniform, you might have taken him for a gravedigger). She pointed this out to me with a distracted laugh. <u>Her speech was already awry -she spoke like a drunk woman.</u></p> <p>"You know" -, <u>racked as she was by hiccups, she kept stopping short,</u> "when I was a kid...I remember...I came here with my mother. Here about ten years ago. So I must have been twelve.. My mother was a faded old lady, sort of like the Queen of England...So, as it happened, coming out of the elevator, the elevator man-we just saw him-</p> <p>"Who-him?"</p> <p>"Yes. The same one as today. He didn't stop it level-the elevator went up too far-she fell flat on her face. She came tumbling down-my mother-"</p> <p>Dirty burst out laughing, like some lunatic. She couldn't stop.</p> <p>Struggling to find my words, I said to her. "Don't laugh any more. You'll never get through your story."</p> <p>She stopped laughing and began shouting: "oh, my, I'm getting silly-I'll have to...No, no, I'll finish my story. My mother. Not stirring, with her skirt over her head, that enormous skirt of hers. Like someone dead. Not another stir out of her. They picked her up and began putting her to bed.</p>

<p>lit...elle s'est mise à dégueuler...elle était archi-saoule...mais l'instant d'avant, on ne voyait pas...cette femme on aurait dit une dogue...elle faisait peur...  Honteusement, je dis à Dirty :  -J'aimerais m'étaler comme elle devant toi...  -Vomirais-tu ? me demanda Dirty sans rire. Elle m'embrassa dans la bouche.  -Peut-être.</p>	<p>She started to puke-she was stewed to the eyebrows, except that one second earlier you couldn't tell-that woman...She was like a mastiff. She was scary".  I said to Dirty, abjectly: "I'd like to fall down in front of you, just the way she did..."  "Would you throw up?" Dirty asked me, without even a smile. She kissed me inside the mouth.  "Maybe."</p>
--	--

Il passo in esame rappresenta l'introduzione al romanzo in cui i due amanti, Troppmann e Dirty, s'incontrano in una bettola londinese. I due, ubriachi fradici, si trascinano a fatica in una stanza d'albergo dove Dirty, alla vista di un ascensorista, rammenta ad alta voce l'incidente accaduto alla madre nello stesso albergo molti anni prima. La brama ossessiva di Troppmann nei confronti di Dirty si rispecchia a livello linguistico in una serie di ripetizioni il cui effetto cumulativo serve a rafforzare l'immagine surreale e per certi versi grottesca sia della donna che del loro rapporto conflittuale. L'anafora del pronome personale di terza persona, *elle*, riferito a Dirty è ripetuto con una frequenza davvero elevata nelle prime due pagine dell'incipit come a voler sottolineare l'incantesimo o l'ipnosi ossessiva di cui il narratore si sente ostaggio. Si noti ad esempio come tale procedimento è all'opera nel seguente passo: "Elle gémissait en mordant un rideau sale. Elle était aussi saoule qu'elle était belle : elle roulait des yeux ronds et furibonds en fixant la lumière du gaz".

Mathews dà prova di sensibilità nei confronti del piano dell'espressione, giacché riproduce nel testo di arrivo lo stesso effetto allitterante presente nel testo di partenza "She moaned as she bit into a grubby curtain. She was as drunk as she was beautiful. Staring at a gaslamp, she rolled round, irate eyes". Inoltre egli mantiene l'anafora iniziale della preposizione di stato in luogo "dans" con l'equivalente inglese "in", collocata nella medesima posizione del testo originale: "Dans un bouge de quartier de Londres, dans un lieu hétéroclite des plus sales, au sous-sol, Dirty était ivre" diventa "In London, in a cellar, in a neighbourhood dive-the most squalid of unlikely places -Dirty was drunk". Mathews scompono il complemento di luogo nei suoi elementi minimi e lo riassume invertendo le

due componenti, e dà vita a un duplice complemento cioè “a Londra, in un scantinato”. Egli è abile nel preservare anche l’andamento ritmico del periodare. I dialoghi fra i due personaggi sono brevi scambi carichi di pause; in particolar modo, è interessante notare che lo stato mentale di Dirty, alla deriva a causa dell’alcol e della malattia che la divora, si riflette in un linguaggio sconnesso e depotenziato ridotto quasi a un borbottio infantile che procede in maniera alogica secondo impervie associazioni di idee. Inoltre ad un’attenta analisi la variante di francese utilizzata da Bataille seppur ascrivibile a quella standard sembra deviare in modo impercettibile, secondo un clinamen immaginario verso lievi imprecisioni sintattiche o semantiche che contribuiscono a veicolare l’idea di decadenza e putrefazione fisica e morale che aleggia sul romanzo. La lingua francese, soprattutto nel registro colloquiale, si presta a inversioni tanto di complementi che dei predicati, per lo più segnalati a livello orale da tratti soprasegmentali come i cambi d’intonazione che differenziano il tono dichiarativo da quello interrogativo. Inutile dire che la lingua inglese risulta meno duttile a tali manipolazioni linguistiche.

Si noti a tale proposito l’enunciato: “Avant d’être touchés par la boisson jusqu’au bout, nous avons su nous retrouver dans une chambre de Savoy” il cui significato suonerebbe in italiano pressappoco come “prima di essere completamente sbronzi, avevamo saputo ritrovarsi in una camera del Savoy”. L’allontanamento dalla norma linguistica standard si ravvede nell’espressione fraseologica che designa la “sbronza” che in francese si costruisce con il verbo essere come ausiliare, ed è: “être pris de boisson” per cui non contempla il verbo *toucher*, “toccare”, declinato nell’accezione di “colpire” come invece viene utilizzato dall’autore per cui l’equivalente italiano, con un’aggiunta, sarebbe: “prima di essere, del tutto, colpiti dalla sbronza”. In questo caso il traduttore opta per una resa quasi letterale per cui rende il verbo *toucher* con l’equivalente inglese, *to affect* nell’accezione di “incidere, avere effetto su” senza tentare di riprodurre l’amalgama tra espressioni idiomatiche. Tuttavia l’impiego del verbo genera un allontanamento dal percorso di senso che contempla l’ubriachezza, dato che nella maggior parte dei casi il verbo viene utilizzato in ambito

medico per delinere l'eziologia delle patologie. Dunque Mathews ottiene un effetto straniante simile a quello originale con l'adozione di un procedimento di senso differente. Si ha così: "Before being wholly affected by drink, we had managed to retreat to a room at the Savoy."

Analoghe deviazioni linguistiche sono ravvisabili poco oltre; ad esempio: "Déjà elle parlait de travers, elle parlait comme une femme saoule". Qui si riscontra un'alterazione dell'espressione fraseologica che dovrebbe designare lo sproloquio in francese: "parler au hasard" oppure "parler à contretemps", (alla lettera: "parlare a vanvera" e "parlare a casaccio"). Tuttavia l'autore utilizzando l'espressione "de travers" che vuol dire "di sbieco, di traverso" sembra operare una fusione tra due frasi idiomatiche differenti, di cui quella occultata risulta essere "interpréter de travers" ossia fraintendere. Stessa sorte tocca all'enunciato "à chaque instant elle s'arrêtait court, secouée qu'elle était par le hoquet". La variazione è minima e quasi passa inosservata l'espressione francese equivalente all'italiano "scossa dai singulti" è "être secoué par le hoquets", dove i singulti compaiono al plurale e non al singolare. La variazione non inficia la comprensione dell'enunciato poiché poco prima il narratore ha descritto il pianto diretto del personaggio femminile; tuttavia l'espressione genera ambiguità perché attiva a livello sotterraneo il riferimento a un altro *idiom* "avoir le hoquet" che significa invece "avere il singhiozzo". Mathews sceglie di attivare questo secondo riferimento e anziché usare "to sob", riproduce quasi alla lettera l'enunciato originale impiegando la frase idiomatica che designa il singhiozzo ossia "to have the hiccups". Si ottiene così: "racked as she was by hiccups".

L'esattezza terminologica della traduzione di Mathews emerge con maggiore forza nella resa dell'eloquio delirante di Dirty. L'autore infatti attinge a un'espressione idiomatica, "to go awry" che vuol dire in italiano "andare per il verso sbagliato, andare storto" e rispecchia la contiguità semantica con l'originale nei medesimi contesti d'uso. Infatti le più frequenti occorrenze del vocabolo inglese "awry" e dell'omologo francese "de travers" si riferiscono di solito a uno sguardo obliquo, o a un quadro appeso storto; di conseguenza la traslazione del termine in un altro campo semantico per

connotare il discorso del personaggio femminile effettuato dall'autore è riprodotto da Mathews nell'enunciato: "Her speech was already awry –she spoke like a drunk woman".

Il lettore, di primo acchito, non è consapevole dei minimi slittamenti dalla norma presenti nel romanzo ma percepisce un certo grado di scivolamento di senso, consono al campionario di mostruosità e aberrazioni compiute dai personaggi. Mathews stesso descrive tale artificio come uno dei problemi più ostici posti dalla traduzione del romanzo<sup>216</sup>, per cui alle difficoltà poste dalla sintassi e dal lessico dei due diversi codici si sommano le idiosincrasie dell'autore. Il traduttore opera un'omissione della resa di una di queste inesattezze linguistiche. Si prendano in esame le seguenti battute: "Alors, justement en sortant de l'ascenseur, le liftier...celui –là... -Lequel ?...celui-là ?...- Oui. Le même qu'aujourd'hui. Il n'a pas ajusté la cage...la cage est allée trop haut...elle s'est allongée tout du long... elle a fait plouf...ma mère...". Il termine "cage" rappresenta un'imperfezione, uno slittamento semantico che sostituisce un iperonimo all'iponimo, poiché indica la "gabbia dell'ascensore" nell'accezione di "tromba dell'ascensore" che designa sia l'intera intelaiatura architettonica che sostiene l'ascensore propriamente detto sia il cunicolo all'interno del quale esso scorre e dove sono ubicati i fili metallici che lo sostengono consentendone il moto. Tuttavia l'allusione nel passaggio non avrebbe dovuto essere alla gabbia bensì alla "cabina dell'ascensore" in francese "cabine de l'ascenseur" che designa un singolo elemento architettonico del dispositivo ossia il vano adibito a vestibolo per gli utenti. Il ricordo evocato da Dirty fa riferimento all'incidente capitato alla madre a causa della cattiva manutenzione dell'ascensore, i cui fili, probabilmente sottoposti a una trazione maggiore rispetto a quella necessaria, agiscono come una molla facendo aprire troppo velocemente la cabina-ascensore e facendo cadere per terra il passeggero. Lo slittamento semantico funziona come una sineddoche ed è in piena consonanza con i metaplasmi conati in precedenza da Bataille. Mathews si trova però di fronte a un binario morto poiché l'inglese non ha due vocaboli specifici su cui operare la stessa figura retorica ma impiega sempre "elevator". Ciò

---

<sup>216</sup> Si rimanda alla nostra intervista all'autore in appendice,

spiega l'omissione del traduttore, che rende così il passo: "So, as it happened, coming out of the elevator, the elevator man-we just saw him-"Who-him?" "Yes. The same one as today. He didn't stop it level-the elevator went up too far-she fell flat on her face "

Mathews scompone e riassume le frasi cercando di calibrare, quanto più gli è possibile, la configurazione originale delle parole sulla pagina e conseguire così gli stessi repentini cambi di passo della narrazione e degli scambi dialogici. Il traduttore, inoltre, laddove gli sia consentito dalle risorse linguistiche del suo idioma s'impegna a riprodurre le medesime anomalie linguistiche create all'uopo dall'autore per veicolare l'atmosfera decadente che pervade l'opera.

### 2.3 Pastior

L'amicizia di Mathews con il poeta tedesco Oskar Pastior nasce sotto il segno del gioco e della ricognizione del potenziale di matrice oulipienne. Pastior nato il 20 ottobre 1927 a Hermannstadt Siebenbürgen, e deceduto a Francoforte il 4 ottobre 2006 è l'unico membro di lingua tedesca dell'*ouvroir*; la sua produzione poetica ha ricevuto il plauso della critica ed è stato insignito di svariati premi letterari tra cui il più importante è il Georg-Büchner Preis. La sua elezione all'Opificio di Letteratura Potenziale risale al 1992 ed è proprio in quell'anno che Mathews e Pastior si conoscono durante un soggiorno berlinese dell'americano. I due si scambiano spunti di riflessione sulle forme combinatorie che li interessano maggiormente, le sestine e gli anagrammi. A tale riguardo Mathews dichiara nell'articolo *In Quest of the Oulipo*:

During a recent stay in Berlin, I became friends with the poet Oskar Pastior, not yet an Oulipian but long addicted to combinatorial stratagems. Each of us proposed methods unfamiliar to the other: I, sestinas; he, anagrams. We began exploring their possibilities.

The project I then undertook were ferociously hard: a three-part composition based on anagrams of our two names distributed according to  $3 \times 24$  permutations; a sestina consisting entirely of

anagrams of its six endwords. I ate frugal, hasty meals, slept little; neglected my friends. During those long hours, I have no doubt that, to an unobtrusive observer, my face would have manifested the oblivious intentness of a six-year-old-girl-playing hopscotch<sup>217</sup>.

Il legame affettivo fra i due poeti si rivela proficua sotto il profilo estetico, poichè i progetti a cui allude Mathews nell'articolo prendono forma poco dopo<sup>218</sup>. Ad esempio egli utilizza gli anagrammi dei rispettivi nomi propri per dare vita a quella che sembra una lingua inventata. L'autore immagina questo codice altro come una lingua di ascendenza adamitica non ancora corrotta dall'uso. L'idioma sintetizzato artificialmente mette in scena la rappresentazione della sua genesi, il suo farsi lingua, in un divertente dialogo primordiale tra i due alter-ego anagrammatici. Il componimento non a caso porta il titolo di *The Invention of Language: a dialogue*<sup>219</sup>. Ecco un breve estratto:

H ari atsop, Oskr ?  
Q Harÿ, hemr tswa !  
kosista roapr tyawhasr hemr :  
ksyorar har, her mwista atsop.  
H rhyas roakr. ohim tswar te aps,  
tswar heoskma rihyar atsopr :  
kse tswar oham, hir pyorastra.  
Q oapr kosisatr mryahwat hesr ;  
ksiarot opasr rwha rhyetsma.  
H ayi pratr hosr ?  
Q ohem tswar ksa,  
psa hyar torir, te ams kwa hosr.  
H ima twhorps te sa ? kroyar hasr ?  
Q hor psa mwitas te aror krhyas.  
rhyas korar, psa mwitas ohetr

---

<sup>217</sup>H. Mathews, *In Quest of the Oulipo*, cit. p.89.

<sup>218</sup> Per quanto concerne la sestina viene pubblicata con il titolo "Presto" in *Attenzione al potenziale* op. cit. pp. 15-16.

<sup>219</sup> H. Mathews, (The invention of a language. A dialogue, "A Granma, a Recluse: N<sup>2</sup>" in *Schreibheft* 38, October 1991; To, vol. 1, no. 2, spring 1993), *Oulipo Compendium*, cit. p.55.

“ksyorar har, her mwista atsop.”  
psa rihyar to “S”, te ams wrahokr ;  
hir ryar to aps, te ams kwo hasr ;  
srhe mryahwat, sariost opakr ;  
rhyestra mwaha, osisatr opakr ;  
heoskma srwat iya pratr hosr  
asmots kwa her, “psa hyar torir”.  
te srhos amwitpa, hakr syorar.  
te amisa twhorps, royar srhak.  
styahwamr her ositra koaspr :  
ari tswar atsop, Harÿ ?  
H Oskr, hem !

L’esercizio combinatorio è un *divertissement* che inaugura una nuova procedura anagrammatica nominata da Mathews con il neologismo *bananagram*. Si tratta di una crasi del verbo “to ban” e “anagram”, poiché a essere bandito dal gioco combinatorio è il significato del segno linguistico. Le parole selezionate perdono la loro referenzialità extralinguistica e vengono utilizzate come se fossero puri significanti, simboli di una lingua onomatopeica e fonosimbolica. Pastior collabora anche alla serie di “variazioni sul tema” inaugurata da Perec con le sue 35 variazioni sull’incipit del capolavoro proustiano. Il verso da sottoporre alle molteplici procedure di traduzione oulipiana è quello finale del *Faust* di Goethe: “Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan”.

Cioè “l’eterno femminile ci innalza”. I due autori nel solco tracciato da Perec proseguono la *contrainte* che regolamentava *l’égale français* ossia un campionario di vocaboli che si prestano a una lettura bilingue poiché l’ortografia è la medesima ma mantenendo significati diversi. I termini selezionati risultano perciò omografi ma non omonimi poiché la *contrainte* li esclude a priori.

Nella versione originale messa a punto da Perec e Mathews i termini si potevano leggere sia in inglese che in francese, nella variante di Pastior e Mathews, essi vanno letti in tedesco e in inglese. Il fenomeno prende il nome di *Deunglitsch*, crasi di “Deutsche” e “English”. Dopo aver selezionato il repertorio linguistico comune alle due lingue gli autori utilizzano tale lessico nella composizione del

poema bilingue “We, I, He<sup>220</sup>”. Il divertente componimento narra di un triangolo amoroso. L’io poetico narrante corrisponde a quello di uno dei due pretendenti in competizione per la conquista della donna amata da entrambi. L’impresa si prospetta chimerica poiché il rivale sembra essere più persuasivo. Un saggio addirittura lo esorta a darsi alla fuga piuttosto che affrontare la prossima disfatta, ma l’uomo, ostinato e troppo preso dall’amata, rifiuta di darsi per vinto. D’altro canto la scelta spetta alla donna. Ecco come si presenta la prima strofa del componimento nelle due versioni:

He? Let her be. I am not well. I’m faded, or thin,  
After these lurch-laden fusses drilling holes in time.  
She’ll do of mankind as spares her, wars or gender apart,  
Noting we’re wig-made irremediable bald tots.  
H. M.

Heilet her bei am not well im fade dorthin  
After these lurch laden fuss es drilling hol es intime/s  
Hell doof man kind as spar es her, war sorgende apart  
Not ingwer ewig made ire mediable bald tod

Nel “versante tedesco” del *deunglitsch* la poesia si ferma a questa prima strofa poiché “ça ne fonctionne pas bien en allemand” tuttavia il poeta non si scoraggia e si cimenta nella stesura di altri due pantoums deunglitsch tra cui “Happentatser” e “Suchtaste” tradotti dal tedesco al francese da Hervé Le Tellier. Un ulteriore esempio del procedimento “versante inglese” è offerto da Mathews, secondo il seguente repertorio lessicale bilingue selezionato:

---

<sup>220</sup> “We, I, He,” *If*, No. 9 (Marseille, 1996); Jacques Jouet, *Échelles et papillons : le pantoum*, Les Belles lettres, Paris 1998.

warten, musterten, linkten, nagten, ragten, eggten, spurten, pufften, sparten, maulten, lockten,  
stickten, sagten, sitten, dankten, wetten, blueten, maleten

War

Ten muster, ten link,  
ten nag, ten rag,  
ten egg, ten spur,  
ten puff, ten spar,  
ten maul, ten lock,  
ten stick, ten sag,  
ten sit  
ten dank, ten wet,  
ten blue: ten, male ten<sup>221</sup>.

È evidente che tra i due poeti esiste una grande affinità di poetica. Mathews sembra aver ravvisato nell'amicizia con Pastior un simulacro del legame che lo legava a Perec. D'altronde i due condividono delle affinità non solo estetiche ma anche biografiche. Pastior, tedesco di origini rumene viene deportato nel 1945 nel lager sovietico di Dombas come accadde alla madre di Perec. L'esperienza del secondo conflitto mondiale continua a esercitare la sua influenza seppur arginata dalle barrire protettive della *contrainte*. L'innegabile complicità tra Mathews e Pastior ha contribuito nella traduzione che l'autore americano esegue della "Sestine mit interview<sup>222</sup>" del poeta tedesco. Le difficoltà esibite dal componimento sono quelle di un esercizio oulipiano. Nella fattispecie la sestina presenta un repertorio lessicale limitato sottoposto a una serie di permutazioni da una strofa alla successiva. Il titolo, che potrebbe sembrare opaco allude in realtà al possibile significato del componimento, ossia il dialogo tra due persone affette da ipoacusia che non riescono a comprendersi e perciò continuano a riformularsi i medesimi quesiti con delle minime variazioni, senza mai ottenere

---

<sup>221</sup> H. Mathews, *Oulipo Compendium*, p.136.

<sup>222</sup> O. Pastiori, *Many Glove Compartments*, Burning Deck, Providence, R.I, 2001, p.35.

risposte. La poesia assurge ad allegoria dell'incomunicabilità e del bisogno di sconfiggere il silenzio, gemello della morte.

## 2.4 Cordelier e Chaix

*La Dérobade*<sup>223</sup>, pubblicato nel 1976 da Hachette, segna l'esordio letterario della scrittrice francese Jeanne Cordelier. L'opera, malgrado l'iniziale scandalo suscitato alla sua comparsa, venne accolta positivamente dal pubblico e si trasformò ben presto in un best-seller tradotto in varie lingue. *La Dérobade* è un romanzo autobiografico, scritto in prima persona, che narra le esperienze vissute dall'autrice nel sordido mondo della prostituzione parigina. In particolar modo la scrittrice dipinge, senza edulcorazioni e con somma grazia ed eleganza, la spietata mercificazione dei corpi femminili in generale e in particolare del suo, segnato non solo da clienti e protettori brutali ma anche da aborti coatti in ambienti malsani e ancor di più dall'incesto perpetrato dal padre e dal nonno all'età di soli quattro anni. La parabola di Jeanne all'interno del mestiere più antico del mondo si conclude, come profetizza il titolo, in una *dérobade* ossia in un "indietreggiare", un "tirarsi indietro". L'autrice e il suo alter-ego da marciapiede, Sophie, riescono a trovare la forza per opporsi allo sfruttamento del corpo e all'annichilimento dell'io ritirandosi dalla strada in cerca di un destino migliore.

La scrittura in tal senso è catartica perché consente di operare quel distanziamento fondamentale per poter parlare di sé e affrontare i propri demoni interiori. La *mise en abyme* romanzesca non mina la valenza euristica e gnoseologica del racconto identitario; al contrario, lo vivifica, poichè lo sdoppiamento finzionale in autore/attore identitario aiuta a svelare le strutture profonde e i blocchi psicologici altrimenti latenti. L'imbastitura del mondo testuale costituisce una via d'accesso privilegiata alla rappresentazione del mondo reale. In altri termini la scrittura converte l'io, al pari della vita, in fiction. L'indietreggiare del titolo si carica dunque di una duplice valenza sia

---

<sup>223</sup> J. Cordelier, *La Dérobade*, Hachette, Paris, 1976.

nell'accezione di una retrospettiva autobiografica, sia in quella di scarto e distanza oggettiva dalla vita da prostituta da cui l'autrice si allontana con fermezza senza peraltro far leva sul facile vittimismo e l'autocommiserazione.

L'opera nella sua crudezza ripercorre le tappe dell'emancipazione fisica e intellettuale di Jeanne/Sophie. Da un punto di vista linguistico il romanzo ritrae il linguaggio sincopato e le inflessioni tipiche del parlato, declinato per lo più in un registro basso vi si affianca il gergo proprio della prostituzione che si coniuga a un'acuta consapevolezza intertestuale dalla quale scaturisce un *pastiche* linguistico allo stesso tempo artificio della narrazione e da metacommento ironico agli eventi narrati, i prestiti interlinguistici mutuati dai principali idiomi europei, tra cui l'inglese, l'italiano, lo spagnolo e il tedesco, connotano non soltanto il peculiare stile di Cordelier ed il suo idioletto ma formano il tessuto connettivo del romanzo che sotto l'insegna della molteplicità riesce a rappresentare il mondo della prostituzione con irridente ironia e veridicità; l'autrice-personaggio-narratrice dosa sapientemente lirismo e sarcasmo nel narrare la sua vita da prostituta. In tal senso ha ragione Benoîte Groule quando afferma che:

Et parce que Jeanne Cordelier a le don d'écrire, parce que la poésie fait éclater les murs de sa prison, parce qu'au fond du sordide éclate encore sa fraîcheur d'âme, parce qu'elle est violente, comme l'espérance, on l'accompagne où elle nous mène, on la hait et on l'aime, on la méprise et on l'admire, on a envie de la battre et de la serrer sur son cœur. « Dire que j'ai simplement besoin d'un sourire et que vous avez tous la bouche plantée de clous ! » Les hommes sont tous des Juifs allemands ? Nous, nous sommes toutes des prostituées come elle, quelque part. Elle est notre fille prodigue, notre sœur chérie, notre double rencontré un soir de demi-brume à Paris ou ailleurs, notre reflet qui nous fait mal. C'est une femme<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. VIII.

Mathews si è misurato con la traduzione del romanzo di Cordelier tra il 1977 e il 1978 il lavoro gli viene commissionato dallo stesso editore del primo libro di Marie Chaix. L'editore, infatti dopo aver apprezzato la bella traduzione dell'opera di Chaix e in virtù della contiguità di genere esistente tra i due romanzi, entrambi appunto autobiografici, affida a Mathews il compito di traduttore della *Dérobade*. La traduzione di Mathews si palesa come una traduzione *target oriented*, ossia orientata ai lettori di destinazione, e addomestica il testo fonte incorrendo in tici rifacimenti parziali per salvaguardare l'effetto generale dell'opera.

La traduzione si dimostra un esempio di equivalenza funzionale che, in ossequio allo spirito del testo, non teme di commettere delle locali "infrazioni" lessicali giacchè, osservate in una prospettiva più ampia, queste consentono una maggiore correttezza traduttiva e garantiscono dunque una maggiore aderenza e fedeltà al testo di partenza. In tal senso, egli estrapola una gerarchia delle isotopie dell'opera, selezionando quelle pertinenti alle finalità estetiche del *source-text* e si prefigge di ri-crearle nel *target text*. Ad esempio egli riproduce il *pastiche* linguistico dell'originale riformulando la medesima amalgama eteroglossa nel testo di arrivo, allo stesso modo, rimodula la commistione di registri che mutano repentinamente da colloquiale/ basso (allorché si riproducano gli scambi dialogici tra prostituta e cliente) a quello elevato delle citazioni letterarie interpolate nell'opera. Il ritmo del romanzo è incalzante e il traduttore si sforza di preservarlo, riproducendo le medesime figure di parola. Un elemento che denota la precisione della prassi traduttiva è l'esattezza con cui Mathews riformula gli epiteti ironici che fungono da metacommento alle situazioni descritte nel romanzo. Si rilevano soltanto due omissioni irrilevanti all'intelligibilità del testo giacchè l'autore compensa tale perdita utilizzando le figure di parola e l'accumulazione di prestiti interlinguistici; Lo statunitense omette l'interiezione "Basta!" presente in italiano nel testo e il diminutivo vezzeggiativo che la prostituta attribuisce al suo cliente, per cui dal nome proprio Maurice si ricava MauMau. Egli compensa però tale perdita con la ripetizione del nome proprio mantenendo inalterato nell'idioma

inglese il titolo di “monsieur”. Egli si dimostra perciò molto attento nel ricreare il peculiare idioletto usato nel testo e i suoi isomorfismi:

<i>La Dérobade</i>	<i>The Life. Memoirs of a French Hooker</i>
<p>“Consuelo, vous avez le disque de Brel <u>Quand on n’a que l’amour?</u> Oui, je sais c’est pas très Espanche, mais je commence à être défoncée, et à ce mment-là, je deviens sentimentale. Elle y met de la bonne volonté, la Madrilène accroupie derrière le comptoir. <u>Si elle persévère, c’set bon.</u> Mais suis-je en plein délire onirique ? Non c’est du réel. Ohé ! Il entre, inconsciente du danger, tête basse. <u>La foule l’acclame, défilé de presentation, passe de cape.</u> Sophie faites couler la sangria. Je prépare les banderillas. Ses yeux noirs me fixent. Ils se méfie maintenant, s’éloigne, piétine, revient. A mon tour de fixer. C’set n’est pas un taurillon malgré son aspect rétif, la quarantaine tranquille. <u>Qu’on me passe ma cape de lumière, qu’on me jette une rose entre les dents.</u> Touché, passe de muleta, c’est un battant, il charge de nouveau, passe de poitrine. La foule se tue, il s’incline. <u>“Sophie.- Enchanté.”</u> Il baise ma main. <u>Plus tard,</u> la mise à mort, <u>plus tard.</u> Pour l’instant, approche, laisse-moi t’apprivoiser, caresser tes cornes. Bonne bête, Maurice, bonne. “M. Maurice est l’ami de Minouche, il est écrivain. La même chose que d’habitude, Maurice. On vous sert derrière ? ” Rideau. Jacqueline le tire. Nous voilà Maurice et moi isolés du monde. <u>On doit se faire joliment peloter ici avant de monter.</u> Et encore s’il monte Sainte-Sophie, ma patronne, la seule, priez pour moi, faites que je dérouille avec lui. “ T’es nouvelle dans la boîte ? J’ai l’impression qu’y a pas longtemps qu’ t’en fais, je me goure ou pas ? ”- Vous n’êtes pas loin de la verité.- J’te trouve bandante dans ta tenue d’écolière, mais faudrait peut-être que t’abandonne tes grands airs. <u>J’suis un vieux singe tu sais. Les frangines, j’veus connais par cœur ! Ça fait deux piges que j’essaie d’en sortir une d’ici, Minouche, et j’vais en faire ma femme, son lascar aura que retourner au chagrin ! Mais toi tu me plais, j’vais me payer un écart ce soir. – Je sais que je te plais !- Espèce de voyouse, si je te demande de m’atteindre, tu ne vas pas filer avec un micheton ? -</u> A condition que vous ne partiez pas l’émir du Koweït qui me propose une virée ! – Attends- moi, <b>p’tit voyou</b>, j’reviens ! ” C’est bien ma veine, je suis tombée sur un énergumène qui respire la songe creux. “Sophie, que se passe-t-il, mon p’tit? M. Maurice est sorti en courant. Vous n’avez pas été désagréable au moins ? – Pas du tout. Qu’est-ce qu’il écrit au juste ? – Des séries noires. Vous savez qu’il en pince pour Minouche, une longue histoire...” Janou vient de s’installer à la table en face de la mienne avec un gros homme qu’elle appelle son amour. Il baise ses doigts et cite Beaudelaire :</p> <p><i>Vous feriez à l’abri des ombreuses retraites</i></p>	<p>“Consuelo do you have that record of Brel’s, <u>When all you have is love?</u>” Yes, I know it’s not on the Spanish hit parade, but I’m starting to feel high, and I get sentimental in such occasions. The little lady from Madrid cheerfully complies and squats down behind the bar. <u>It’ll be great if she’s always like this.</u> But am I hallucinating? No, it’s the real Mc Coy-olé! He enters with lowered head, oblivious of the danger. <u>The crowd cheers as he circles the arena and then charges the cape.</u> Let the sangria flow, Sophie! I prepare the banderillas. He backs away, pawing the ground, then comes back for more. It’s my turn to gaze at him. He’s no bull calf, for all his restiveness: he’s well into his forties. Give me my <u>traje de luces</u>, and stick a rose between my teeth. A pass with my muleta, and I’ve got him! But he’s a brawler-he’s charging again. Now the veronica across the heart...The crowd fall silent. He bows his head in defeat. <u>“Sophie’s the name.” “Delighted to meet you.”</u> He kisses my hand. <u>I’ll proceed the kill later.</u> Later-but right now, come closer. Let me stroke your horns. Let me tame you. That’s it Maurice. Be nice. “Monsieur Maurice is Minouche’s friend. He’s a writer. The usual , Maurice? Do you want it served in back?” Curtain. (Jacqueline has pulled it shut). So here we are, Maurice and I sealed off from the world. <u>I imagined this is where you get a good grope before you go upstairs.</u> If he is going upstairs...O Saint Sophia, my patron and only saint, pray for me! Let me score! “You’re new here? I have the feeling you haven’t been in this line of work very long? Am I right or not? “You’re not far off.” “That schoolgirl outfit really turns me on, but suppose you stop playing the duchess. <u>Look I’m getting long in the tooth, and I know you girls inside out.</u> For the last two years I’ve been trying to pry one of you out of this place. Minouche. I’m planning to marry her and send her old man back to his misery. But I like you. Tonight I’m going to treat myself to a little change of pace.” “I know you like me.” <u>Listen, you-if I ask you to wait for me, you won’t go running off with some John, will you?”</u> “As long as you don’t catch the Orient Express and isn’t in the Emir of Kuwait who invites me out on the town.” “Wait for me, <b>baby</b>. I’ll be right back.” Just my luck to pick some nut who specializes in pipe dreams. “Sophie dear, what’s happening? Monsieur Maurice just went rushing out. I hope you weren’t disagreeable to him?” “On the contrary...What exactly does he write?” “Thrillers. You know he’s got it bad for Minouche. It’a a long story...”At the table facing mine, Janou has just sat down opposite a fat man. She calls him “my beloved.” He’s kissing his fingers and reciting poetry:</p>

*Germer mille sonnets dans la cœur des poètes*

*Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos Noirs.*

Elle rit, la folle, et lui a l'air de l'aimer. Jacqueline a disparu derrière le rideau rouge. Il est minuit. Je n'ai pas une tunique dans mon sac et Gérard qui n'a pas appelé, Gérard qui n'appelle plus depuis longtemps déjà. Drôle de nuit. Un nouveau couple vient de s'asseoir, la fille éclate d'un petit rire nerveux en tirant sur sa robe. "Attends, mon chou, voyons, pas comme ça devant tout le monde. Sois patient." Tout le monde n'est pas là à les regarder, l'homme le sait. L'homme n'est pas patient. Il veut toucher tout de suite, maintenant. Toucher, se faire toucher. Il rédige un chèque rapidement entre deux coupes. La fille le prend, se penche. Sa tête blonde disparaît sous la nappe sombre.

*L'innocent Paradis plein de plaisirs furtifs*

*Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?*

*Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs*

*Et l'animer encore d'une voix argentine ?*

*L'innocent Paradis plein de plaisirs furtifs...*

Poursuit le poète.

"Tiens, Sophie, j'aurais aimé en trouver d'avantage. J'ai fait le tour de la place. -Tu es un fou, je n'aurais jamais assez de vases pour les mettre toutes. - Nous en acheterons. Tu auras des roses tous les matins à ton réveil. Viens, sortons d'ici. J'ai envie de te regarder ailleurs, dans la lumière. Je paierai ta sortie. J'en ai payé d'autres, go fillette. Et les roses ? -Jacqueline s'en chargera. Sortons." Drôle de nuit en vérité. "J'ai froid. Où allons-nous?" "N'importe où, faire l'amour. T'es pas faite pour ce boulot. Mais qu'est-ce qu'ils vous font donc les macs ? Allez, gamberge pas, tu pourras lui rendre des comptes." Drôle de type en vérité ! N'importe où n'est pas ce que j'ai imaginé ; l'appartement luxueux se dissipe au fur et à mesure que je grimpe les marches de l'hôtel crasseux qui sent la punaise de bois de lit, le savon de Marseille, le foutre, un hôtel de passe, l'hôtel Pigalle. Je me déshabille en silence, déçue. Maurice à genoux me regarde. Vulnérable Maurice, relève-toi, je renonce à la mise à mort, je suis fatiguée, fatiguée. A ton tour, fais-moi grâce. Non, tu refuses, la leur brillante qui danse dans tes yeux noirs me dit que je ne serai pas épargnée, pauvre moi ! Allez, Maumau, sers-toi mais fais ça vite. L'endroit est sinistre, le dessus-de-lit poisseux. Ne cherche pas mes lèvres, elles m'appartiennent, c'est à peu près tout ce qui me reste d'intact. Eloigne ton visage, tu sues. Et puis ne bouge pas autant, ça ne sert à rien qu'à faire grincer le sommier. Ne me regarde pas ainsi, je n'y suis pour rien si tu ne bandes pas. Non malgré tes roses, ton champagne et ton chèque mirobolant, je ne ferai aucun effort. C'est vrai, tu aurais pu mieux tomber ; un soir de forme, je t'aurais fait plein de trucs, la roue, les pieds au mur, les reins cassés. Je te demande pardon, t'as l'air d'un brave mec,

Thy mouth makes beat my blood in feverish rhymes,

Therefore so many as there roses be

Kiss me so many times...

She laughs, the idiot, and he looks at her as though he loves her. Jacqueline has disappeared behind the red curtain. It's midnight. I haven't one penny in my purse, and Gerard hasn't called. (Gerard hasn't called in a long time.) It's been a strange night. A new couple has just appeared at one of the tables. The girl laughs a nervous little laugh and pulls down her dress. "Wait a sec, sweetie, not here in front of everybody. Take it easy." The people here aren't interesting in watching them, and the man knows it. He isn't the patient kind. He wants to feel, now, right away. Feel and be felt. Between two glasses of champagne he quickly writes out a check. The girl takes it and bends down. Her head disappears beneath the dark tablecloth. The poet continues:

Pleasure and the pulse that stunts the ears,

And the heart's gladness of the goodly game-

Let me think yet a little, I do know

These things were sweet, but sweet such years ago,

Theis savor is all turned now into tears...

"Here you are, Sophie. I wish there'd been more. I went all the way round the square looking..." "You're crazy! I'll never find enough vases to put them in." "Then we'll buy some. There'll be roses for you every morning when you wake up. Come on, let's get out of here. I feel like looking at you someplace else-someplace in the light. I'll pay for your staying out. It won't be the first time. Vamos, little one." "What about the roses?" "Jacqueline will take care of them let's go." It's been a strange night indeed. "I'm cold. Where are we going?" "Anyplace where we can make love. You're not cut out for this kind of work. What the hell do your pimps do to all of you? That's all right, don't worry-you'll be able to show him a nice take for this night's work." He is a strange guy. "Anyplace" doesn't turn out to be quite what I'd imagined. The luxurious apartment gradually fades away as I climb the stairs of a grimy hotel that smells of bed lice, brown soap and cum. A hotel "for transients", Hôtel Pigalle. Disappointed, I silently undress. Maurice on his knees is looking at me. Get up, Maurice-you may be wide open, but I won't insist on finishing you off. I'm tired, so tired. And you might show a little mercy yourself. No, you won't. The bright glitter that flares in your black eyes tell me that I won't be spared. Poor me! Go ahead, Maurice, help yourself-but do it fast. This place is giving me the creeps. The bedspread is sticky. Don't keep going after my lips. They belong to me - they're about the only thing I've kept intact! Turn your face away, you're dripping sweat. And don't jiggle around so much. What's the point of making the springs squeak? Oh, stop looking at me like that. It's not my fault if you can't get it up. No, in spite of the roses, the champagne and the fabulous check. I'm not

d'un fou comme je les aime, t'as rien de rebutant, t'as presque un corps d'adolescent, une bouche propre, un slip propre, tu transpires juste sous les bras, mais je peux tout de même pas t'en vouloir pour ça. Tu fais ton possible pour me faire du bien, hein Maumau ? T'essaies de me rendre heureuse, c'est pas la bonne volonté qui te manque, seulement tu bandes mou, t'as la queue comme une chiffre et ce soir j'ai pas mon âme de Jeannette. Tant pis pour nous, on grimpera au septième ciel, chacun pour soi, avec une échelle différente, c'est tout. Il y a tout de même pas de quoi fouetter un chat. "Sophie, tu me bouleverses, tu m'empêches de bander. J'ai bu mais c'est pas ça. On s'en grille une ? Après tu pourras partir. – Je partirai. – Tu diras rien à Myriam ?- Je ne la connais pas. Tu dispose de ton argent, non ? – Elle a failli se faire flinguer pour moi.- Bon sujet pour un de tes bouquins, la pute repentie qui quitte tout pour l'amour d'un client, de quoi faire pleurer Margot ! - Soit pas cynique, ça te ne va pas !- Qu'est-ce que tu en sais ? Ecoute Maurice, tes histoires de fesses avec Myriam, je m'en fous. Ça me laisse froide. Et puisque tu joues les affranchais, laisse-moi te dire une chose : l'important c'est que j'ai touché mon pognon. Basta ! Nous aurions pu passer ensemble un moment agréable. Tu en fais un mélo. C'est ton problème. Et puis tu oublies de dire que t'as envoyé dix batons pour qu'elle te suive, ta dulcinée. C'est beaucoup d'argent, dix briques. Je ne connais pas beaucoup d'hommes qui auraient résisté. Entre nous Maurice, tu est sûr qu'il a voulu la flinguer, son mec ? Laisse-moi finir : elle a trente-cinq ans, si j'ai bien entendu, quatorze de tapin, un môme qui marche avec de béquilles. Permetts-moi d'être sceptique, je vois mal ce que les sentiments viennent foutre là-dedans."

going to make a special effort. You're really out of luck. On some other evening, when I was in the mood, I could do all kind of stunts for you-cartwheels, headstands, backflips, anything. I'm really sorry you seem like a nice guy, the kind of nut I go for. There's nothing repulsive about you. Your body's almost like an adolescent's. Your mouth is fresh. Your shorts are clean. Your armpits are beginning to perspire, but I can't really blame you for that. You're doing everything you can to make me feel good, aren't you Maurice? You're trying to make me happy. You're going at it with a will-the only thing is, you can't get it halfway up. Your cock is like a damp rag, and this isn't my night to play the Good Samaritan. Though luck for both of us. We're going to find our separate stairways to paradise, that's all there is to it. It's every man for himself-but that's no reason to get hot and bothered. "Sophie, you've got me so worked up, I can't get a hard-on. I've been drinking, but isn't that. Let's have a smoke then you can go." "I'll go." "You won't say anything to Miriam?" "I don't even know her. Can't you call your own shots when you pay the freight?" "She almost got herself done in on my account." "There's a good subject for one of your books. The repentant hooker who chucks it all for the love of a customer. It'll make'em weep." "Don't be cynical it's not your style." "How do you know? Listen, Maurice I don't give a damn about your romance with Miriam. It leaves me cold. And since you pretend to be so much in the know, let me tell you something else. All that matters to me is the bread. That's it. We could have fun together. You're making a tragedy out of it. Well, that's your problem. Anyhow your forgetting to mention that so far you coughed up a hundred thousand to bail out your Juliet. That's a lot of money, a hundred thou. I don't know of many men who'd have done it. Just between us, Maurice are you sure her old man wanted to knock her off? Let me finish. She's thirty-five years old, and I gather she's spent fourteen of them turning tricks. She's a kid on crutches. Sorry to sound so skeptical, but I don't see where the fuck sentiments come into it."

Il primo esempio di addomesticamento del testo si ravvisa nella traduzione del titolo. Mathews decide di sacrificare l'allusività del titolo originale scegliendone uno che renda esplicito il contenuto dell'opera. In tal senso il racconto identitario non estrinseca soltanto la rappresentazione finzionale della soggettività ma assurge a rappresentazione paradigmatica della "donna-prostituta" e contestualmente del microcosmo in cui prende corpo la professione più antica del mondo. Ciò è sottolineato da Mathews con l'impiego dell'articolo determinativo "the" che precede "life", volto a sottolineare l'unicità e l'universalità della vita in questione. Dunque "*The Life. Memoirs of a French Hooker*" condensa bene il duplice versante, soggettivo e al contempo collettivo delle vicende narrate.

Inoltre l'autore americano fa ricorso al termine "memoirs" ossia "le memorie" veicolando a pieno la funzione estetica del titolo che funge quasi da testamento letterario di una vita che l'autrice si è lasciata alle spalle ormai cristallizzata nelle pagine della sua autobiografia romanzesca. Il passo preso in esame condensa il campionario di strategie di appropriazione del testo funzionali alla traduzione messe in atto da Mathews e ne mette in evidenza la duttilità linguistica. La scena iniziale descrive il rituale della seduzione tra prostituta e cliente nei termini tipici del lessico della corrida; fanno così la loro comparsa i vocaboli: "sangria", bevanda spagnola a base di vino e frutta fresca, "banderillas" cioè le tipiche asticcioline lignee con arpionino di acciaio utilizzate per ferire il toro superficialmente, "muleta" ossia il drappo di flanella scarlatta che il torero impiega per aizzare il toro prima di vibrare il colpo mortale.

La tauromachia a cui assiste il lettore rappresenta in realtà un rovesciamento ludico dei ruoli canonici degli attanti, il cliente/*matador* finisce col subire una paradossale trasformazione zoomorfa; e, nel gioco della seduzione si ritrova privato di tutto il suo potere e assoggettato alla donna, vero *picador* della situazione. Al carnefice, ormai degradato a vittima, non resta che chinare il capo sconfitto e presentarsi al cospetto della donna che consumerà l'uccisione rituale in un'altra sede, salvo ulteriori complicazioni anatomiche. Infatti il cliente in questione ha una relazione con un'altra prostituta, Minouche, sicchè si scopre incapace a consumare un rapporto con Sophie.

Il passo produce un effetto straniante evocando un'atmosfera di ascendenza spagnola che attinge copiosamente ai termini della microlingua dei *toreros* e dunque stridenti in una casa chiusa parigina, sebbene gestita da una *maîtresse* di origini spagnole, madame Pedro, e poi si segnala per il *pastiche* linguistico. Mathews per mantenere inalterata la forza espressiva dell'idioletto della Cordelier opera un paio di aggiunte pertinenti al testo di partenza, così ad esempio viene inglobato il riferimento allo scrittore e sceneggiatore statunitense Horace McCoy. Laddove l'autrice preferisce mantenere anonimo il suo cliente/scrittore, appellandolo semplicemente "monsieur Maurice", Mathews al contrario opta per un rimando a uno scrittore reale il cui romanzo più famoso *Kiss Tomorrow Goodbye* del 1948, è

un racconto noir in prima persona che narra la vita scabrosa e amorale di Ralph Cotter. Il riferimento a McCoy sarebbe dunque un obliquo omaggio a un progenitore letterario della *Dérobade*, perciò fungerebbe da Ur-(inter)Text al romanzo di Cordelier. Così all'enunciato originale: "Non c'est du réel. Ohé ! Il entre, inconsciente du danger, tête basse" Mathews sostituisce " No, it's the real McCoy-olé! He enters with lowered head, oblivious of the danger." L'altra aggiunta di Mathews, riguarda il termine "veronica" che attiva due differenti percorsi di senso, il primo pertinente al campo semantico della corrida, l'altro a quello della botanica. Ma procediamo per gradi, si osservi il seguente periodo: "Qu'on me passe ma cape de lumière, qu'on me jette une rose entre les dents. Touché, passe de muleta, c'est un battant, il charge de nouveau, passe de poitrine. La foule se tue, il s'incline. "Sophie.- Enchanté. "che lo scrittore statunitense traduce: "Give me my *traje de luces*, and stick a rose between my teeth. A pass with my muleta, and I've got him! But he's a brawler-he's charging again. Now the veronica across the heart...The crowd fall silent. He bows his head in defeat. "Sophie's the name." "Delighted to meet you." Innanzitutto si rileva la cura che ha Mathews nel preservare il ritmo celere del passo, laddove l'originale ricorre alla forma impersonale "on + verbo", il traduttore utilizza un enunciato in prima persona che gli consente di accelerare la velocità dello scambio dialogico . Inoltre, in ossequio all'amalgama poliglotta dell'autrice, il traduttore rende "cape de lumière" (cioè "mantello di luce") con una resa letterale nell'idioma spagnolo ("traje de luces"). A livello prosodico, il passo originale mediante il ricorso a ripetizioni come quella di "passe" utilizzato sia come verbo che come sostantivo e della forma impersonale "on" crea un ritmo sincopato che lo scrittore americano riproduce nel testo d'arrivo immettendo delle assonanze, si noti ad esempio "a rose between my teeth/ I've got him!" e cercando di preservare le ripetizioni come quella ad esempio del pronome personale maschile di terza persona "he", nel seguente enunciato: "But he's a brawler-he's charging again". L'assimilazione farsesca dell'ingresso trionfale del cliente metamorfizzato in *matador* che manda in tripudio l'arena prima della sua grottesca identificazione ferina, è votato allo scacco giacchè mostra appunto "the veronica across the heart". Tale aggiunta, apportata dal traduttore

ma tuttavia presente in absentia nel testo fonte, attiva diversi percorsi di lettura in primo luogo allude alla figura della corrida nella quale il torero aspetta, sprezzante del pericolo, l'assalto del toro tenendo la cappa aperta con tutte e due le mani di fronte all'animale. Tuttavia Mathews, sensibile della polisemia del termine, ne evoca contemporaneamente anche gli altri significati. Infatti se si attiva il senso religioso del vocabolo, la veronica nel cuore farebbe pensare all'immagine di un'icona religiosa a cui lo sfortunato cliente/bovino si affida prima di affrontare il suo destino nefasto. La veronica intesa come pianta erbacea potrebbe rafforzare l'immagine della rosa tra i denti tenuta dalla vera matadora, Sophie; nel caso in cui si volesse giocare sull'etimologia del nome proprio, che vuol dire "la vittoriosa", l'ingresso del termine nel testo tradotto fungerebbe da segno iconico atto a rafforzare il paradossale strapotere di Sophie .

Un ulteriore elemento significativo nell'alveo dell'opera è l'inserimento di citazioni letterarie che rinvigoriscono l'effetto straniante a connotazione della scena che si svolge dinanzi a Sophie/Jeanne in una sorta di umoristico gioco contrappuntistico. La riproduzione delle citazioni presenti nel frammento narrativo rappresenta l'esempio più vistoso di addomesticamento conseguito da Mathews. Nella seconda scena, un uomo si accomoda allo stesso tavolo di Jeanne/Sophie con un'altra prostituta; proprio per far colpo su quest'ultima, l'uomo comincia a declamare alcuni versi di Baudelaire, il cui comune denominatore è la forza della passione amorosa e la sua fugacità. L'autore americano va incontro al lettore medio anglofono poco avvezzo alla letteratura francese e, anziché ricorrere alla traduzione in inglese dei celebri versi del sonetto "À une dame créole" dei *Fleurs du Mal*, preferisce sostituirli con quelli tratti dalla ballata "A ballad of life" di Swinburne,, più adatta a esplicare la medesima funzione estetica.

Tuttavia, non si tratta di una mera cortesia nei confronti del lettore che vede facilitarsi la ricezione del romanzo ma un'intelligente scelta traduttologica che accosta l'analoga concezione dell'amore di due poeti ben distanti tra loro con in più l'effetto di operare un abbellimento della citazione originale. I versi di Swinburne sembrano iscritti in quelli baudelariani a dimostrazione del fatto che non esiste

nulla di originale nel sistema letterario al di là del continuo gioco di permutazioni, di prestiti, furti e echi che in una circolarità senza posa ri-scrive, ri-dice, insomma traduce in una serie infinita di altre parole. Se si mettono a confronto i versi baudelairiani in originale e in traduzione inglese con l'estratto della ballata di Swinburne, salta all'occhio la vistosa similarità dei passi in questione, nella misura in cui veicolano l'idea che l'amore è il più potente catalizzatore nonché il topos principe della scrittura poetica:

<p>“ À une dame créole” <i>Les Fleurs du Mal</i>. Charles Baudelaire</p>	<p>“ To a creole lady” Geoffrey Wagner, <i>Selected Poems of Charles Baudelaire</i> (NY: Grove Press, 1974)</p>	<p>Swinburne, Algernon. <i>Poems and Ballads, First Series. The Poems of Algernon Charles Swinburne</i>. 6 vols. London: Chatto, 1904. 1: xxxi-296.</p>
<p>Vous feriez à l’abri des ombreuses retraites Germer mille sonnets dans la cœur des poètes Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos Noirs.</p>	<p>In some shady and secluded refuge, you would awake A thousand sonnets in the hearts of poets, Whom your great eyes would make more subject than your Blacks.</p>	<p>Thy mouth makes beat my blood in feverish rhymes, Therefore so many as there roses be Kiss me so many times...</p>

Qui l'equivalenza è di tipo funzionale poiché nonostante la lettera venga disattesa al contrario lo spirito è preservato. Mathews adotta lo stesso procedimento per la traduzione della seconda citazione beaudelariana, ancora una volta l'autore americano attinge al repertorio swinburniano e nello specifico alla ballata “Laus Veneris”.

<p>“Moesta et Errabonda”, <i>Les Fleurs du Mal</i>, Charles Baudelaire</p>	<p>“Grieving and Wandering” William Aggeler, <i>The Flowers of Evil</i> (Fresno, CA: Academy Library Guild, 1954)</p>	<p>C.A. Swinburne, <i>Laus Veneris and other Poems and Ballads</i>, Carleton, 1866</p>
<p><i>L’innocent Paradis plein de plaisirs furtifs</i> <i>Est-il déjà plus loin que l’Inde et que la Chine ?</i> <i>Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs</i> <i>Et l’animer encore d’une voix argentine ?</i> <i>L’innocent Paradis plein de plaisirs</i></p>	<p>That sinless Paradise, full of furtive pleasures, Is it farther off now than India and China? Can one call it back with plaintive cries, And animate it still with a silvery voice, That sinless Paradise full of furtive pleasures?</p>	<p>Pleasure and the pulse that stunts the ears, And the heart’s gladness of the goodly game- Let me think yet a little, I do know These things were sweet, but sweet such years ago, Theis savor is all turned now into</p>

<i>furtifs...</i>		tears...
Poursuit le poète.		

Il traduttore salvaguarda il messaggio veicolato dai versi beaudelariani tratti dal sonetto “Moesta et Errabonda” in cui spicca la tematica classica della caducità della felicità provocata dal sentimento amoroso che si trasforma nel suo opposto ossia in sofferenza. Il titolo in latino del componimento originale che recita appunto “mesto e ramingo” funge da glossa esplicativa alla lettura del sonetto che parimenti si rispecchia nelle parole della ballata di Swinburne dove la dolcezza dei ricordi è in stridente contrasto con le lacrime dell’amaro presente. Un altro addomesticamento è rappresentato dall’epiteto ironico con cui Sophie si descrive come Dulcinea: “Et puis tuoublies de dire que t’as envoyé dix batons pour qu’elle te suive, ta dulcinée”. Il riferimento al *Quijote* è coerente con la cornice culturale ispanica dell’incontro tra prostituta e cliente, che, peraltro è uno scrittore. Mathews opta per la citazione dell’amore tragico per antonomasia della letteratura inglese cioè quello descritto da Shakespeare in *Romeo and Juliet*. L’addomesticamento è efficace e congeniale al tono ironico del passo, anche se la “Juliet” di Mathews perde quella sfumatura di duplicità che ben si adatta all’alter-ego finzionale di una prostituta entrata nella professione subendo una sorta di battesimo laico. L’adozione del nuovo nome da strada segna lo sdoppiamento dell’identità proprio come nell’opera di Cervantes la contadinotta Aldonza viene trasfigurata dall’eccentrico hidalgo nel suo alter-ego finzionale, ossia nell’aggraziata e aristocratica Dulcinea.

La traduzione del titolo del disco di Jacques Brel “Quand on n’a que l’amour?” risulta in un altro addomesticamento e diviene così “when all you have is love”. In realtà si tratta di una piccola svista del traduttore poiché la versione inglese del disco è commercializzata con il titolo di “when you only have love”; a meno che, ovviamente, egli non avesse contezza dell’edizione inglese della canzone: la traduzione del titolo, peraltro, è corretta e adeguata. Si noti con quanta esattezza egli si sforzi di rendere il registro basso del passo e le inflessioni dell’oralità, ad esempio negli enunciati “espèce de voyouse, si je te demande de m’atteindre, tu ne vas pas filer avec un micheton?” e poco dopo “attends

moi, p'tit voyou”, “attends, mon chou”. Le caratteristiche inflessioni del parlato si evincono dalle sincopi nell’aggettivo “petit” in cui è espunta la vocale “e” e dal ricorso a epiteti connotati come “voyouse” che nella sua accezione più comune indica un “malvivente”, ma nello specifico svolge la funzione di nomignolo affettuoso, un vezzeggiativo che allude a una possibile legame tra i due interlocutori e che in italiano suonerebbe pressappoco come “monellaccia”. Mathews propone degli equivalenti efficaci rendendo “voyouse” con “baby” e “micheton” che designa nel gergo della prostituzione il cliente che non paga come “John”. Il traduttore consapevole che l’epiteto deriva da una deformazione di uno dei nomi propri maschili più comuni in lingua francese, ossia “Michel”, lo trasforma nell’analogo inglese (“John”). Gli enunciati diventano così: “Listen, you-If I ask you to wait for me, you won’t go running off with some John, will you?” in tal caso è interessante notare che in ossequio alla variante orale utilizzata nel passo, Mathews fa ricorso all’impiego del pronome personale di seconda persona singolare e plurale “you” per dare enfasi alla funzione fática che prevale nell’enunciato, e sottolineare che il testo si pone come una trascrizione di uno scambio dialogico.

Il secondo frammento è reso come “Wait for me, baby”. Si noti che nell’ultimo enunciato “attends, mon chou” compare il vezzeggiativo “mon chou”, Mathews decide di renderlo come “sweetie”. In questo caso l’equivalenza è perfetta poiché l’appellativo affettuoso impiegato dall’autore americano riproduce alla lettera il nomignolo francese (entrambi significano “tesoro”). Si ottiene così “Wait a sec, sweetie”. È il caso di notare che il troncamento di “second” in “sec”, risponde alla necessità di impiegare l’espressione orale con maggiore occorrenza nel parlato colloquiale. Una strategia di equivalenza si palesa nella traduzione dell’espressione “go fillette” cioè “vai ragazzina” che Mathews rende in osservanza alla cornice di ascendenza spagnola come “vamos, little one” preservandone la funzione estetica di metacommento plurilingue. Ma più interessante è la soluzione del seguente problema: “tu bandes mou, t’as la queue comme une chiffre et ce soir j’ai pas mon âme de Jeannette”, dice Sophie constatando l’impotenza di Maurice, che ha “la virgola come una cifra algebrica” mentre afferma di non essere nello stato d’animo giusto (“da crocerossina”). In particolar modo l’autrice

ricorre al nome proprio Jeannette attivandone la duplice valenza giacchè indica sia una piccola croce appesa al collo sia le “coccinelle” nell’ordinamento scoutistico. A tale immagine, il traduttore ne sostituisce un’altra altrettanto eloquente “Your cock is like a damp rag, and this isn’t my night to play the Good Samaritan”. Qui il membro virile uno “straccio madido”, l’aggettivo “damp” richiama alla mente l’espressione “damp-squib” (che sta per fiasco) e la crocerossina diventa una buona samaritana. A poche righe di distanza si osserva un’altra traduzione funzionale: “Bon sujet pour un de tes bouquins, la pute repentie qui quitte tout pour l’amour d’un client, de quoi faire pleurer Margot !”. Maurice è in preda alla disperazione perché teme che Sophie possa rivelare alla sua amante Minouche ciò che è accaduto tra loro, Sophie però replica che l’unica cosa che le interessa sono i soldi . Da un punto di vista linguistico, l’elemento saliente dell’enunciato è l’espressione fraseologica “de quoi faire pleurer Margot” che designa ironicamente la pietà suscitata da qualcuno o qualcosa. In mancanza di un’espressione equivalente nell’idioma inglese, Mathews decide di preservarne il tono colloquiale fornendo una traduzione quasi alla lettera dell’espressione come “It’ll make’em weep”. L’elisione della prima sillaba del pronome personale complemento “them”, cioè “loro” diviene una chiara marca dell’oralità. L’enunciato che si ottiene è “The repentant hooker who chucks it all for the love of a customer. It’ll make’em weep” è un ennesimo addomesticamento efficace.

La traduzione che Mathews conduce di *Les Lauriers du Lac Constance. Chronique d’une collaboration*<sup>225</sup>, libro d’esordio della seconda moglie Marie Chaix, rappresenta un’ intersezione tra arte e vita poichè il processo traduttivo si trasforma in un “act of love” come lo definisce egli stesso<sup>226</sup>. I due, infatti, si conoscono in questa occasione. Entrambi impegnati all’epoca in altre relazioni, dopo un breve scambio epistolare, decidono di incontrarsi fuggacemente a Genova. Da quel momento i cammini delle loro esistenze si uniscono per non dividersi più e la coppia si sposa nel 1992. Chaix racconterà l’aneddoto del loro incontro, in *L’Été du sureau*<sup>227</sup>, Mathews in *The Way*

---

<sup>225</sup> M. Chaix, *Les Lauriers du Lac Constance. Chronique d’une collaboration*, Seuil, Paris, 1974.

<sup>226</sup> Si rimanda il lettore all’appendice in cui è riportata integralmente l’intervista rilasciataci da Mathews.

<sup>227</sup> M. Chaix, *L’Été du sureau*, Seuil, Paris, 1976, pp. 82-84.

*Home*<sup>228</sup> e recentemente in un articolo autobiografico pubblicato sul sito della *Paris Review* dal titolo eloquente *Finding Marie Chaix*<sup>229</sup>.

La traduzione, a distanza di pochi anni, di tre romanzi autobiografici (*W ou le souvenir d'enfance* di Perec, il libro di Chaix e quello di Cordelier), ha delle ripercussioni sulla poetica di Mathews. L'interpretazione a scopo traduttivo di tali opere gli consente un'analisi critica della scrittura intimista e gli dimostra che possiede una sua valenza euristica oltre a una piena dignità letteraria. L'accostamento indiretto, poiché per interposta traduzione, al discorso identitario è funzionale alla virata identitaria della scrittura di Mathews. La traduzione di autobiografie altrui lo aiuta a sciogliere i propri blocchi psicologici e quelle reticenze che gli impedivano di parlare di sé senza l'ausilio protettivo dei vincoli formali. Pertanto è la traduzione che gli consente un'accelerazione della marcia verso la stesura di opere autobiografiche *tout court*, sebbene le premesse per un discorso identitario fossero già presenti in latenza nelle opere a statuto finzionale. A tale proposito l'autore riconosce i propri debiti nei confronti di Chaix e asserisce che:

She has revealed to me possibilities in writing that I might never have discovered; and what is true of writing applies to the rest of my life. Through her I have been able to see that my parents, my children, my cousins and my cousins' cousins, and friends long unseen and those

---

<sup>228</sup> A tale riguardo si riporta il passo in cui Mathews descrive l'incontro con Marie Chaix: "Then during a visit to New York in the fall of 1975, I was offered the job of translating a recent French novel, a book unknown to me, although it had, during my Venetian absence, been a best-seller in France: *The Laurels of Lake Constance*, written by a woman in her early thirties named Marie Chaix. The novel was thoroughly autobiographical, describing the life of Marie Chaix's father during his politically appalling career as a high-ranking member of the Fascist *Parti populaire français*. I agreed to translate the book because at first glance I assumed that it would be easier than the avant-garde work which had provided me with my previous experience of translation. *The Laurels* proved much harder and also much more affecting than I expected; in fact it overwhelmed me. Having read it through twice and started on the work of translation, I wrote the author (her discreetly alluring photograph adorned the book's cover) a letter that I hoped would lead to a more than ordinary acquaintance. I used every writer's trick I knew to make myself interesting; and when I had finished the letter I tore it up. I realized that the author of a book so intensely felt and so compassionate deserved better than a disguised come-on. I composed a new, short letter, courteous and respectful, sent it off to Marie Chaix, and relegated my fantasies to the Venetian fog. On receiving this second respectable letter, Ms. Chaix, mother of two and until then a resolutely devoted spouse, almost left her family to pay me a visit in Venice. It was as though my first letter had been encrypted in the second one—an interesting lesson in the workings of language. Six weeks later I had my first conversation with her, by phone, mostly about her book; but much else happened during that hour-long talk, and not entirely in my imagination, because when we finally met after that, neither I nor Marie could long entertain any doubt that something new, challenging, "impossible" had come into our lives; and except for necessary separations, we have never left each other since." (H. Mathews, "Autobiography", *The Way Home*, Atlas Press, London, 1999, p. 195.

<sup>229</sup> L'articolo è apparso sul sito ufficiale della rivista letteraria *Paris Review* il 23 Agosto 2012.

freshly made, are the substance of my life: that my life is what I have and what I can make of that, not some wishful hope of what may (and doesn't) happen. She has demonstrated what happiness is without ever telling me what it should be<sup>230</sup>.

La medesima attestazione di stima è rivolta a Perec a cui riconosce il merito di avergli svelato le potenzialità insite nella scrittura identitaria; in particolar modo nell'intervista che Mathews mi ha rilasciato si legge:

Nevertheless, it was from both Georges Perec and Marie that I learned how to write about oneself, and this was an important element in the trust I felt in them when I needed translators of my own work. Whether I was translating them or they me, it was always an *act of love*. This was also true in the case of my translations of Oskar Pastior.

Mathews non ha soltanto tradotto *Les Lauriers* ma anche i romanzi, *Les Silences ou la vie d'une femme*<sup>231</sup> e *L'Été du sureau*.<sup>232</sup> Pubblicato nel 1976, *Les Silences ou la vie d'une femme* è un'eloquente lettera d'amore di Chaix alla madre morta nel 1971. L'autrice che è anche la voce narrante omodiegetica delinea così un toccante e appassionato ritratto della madre ripercorrendone *à rebours* la parabola esistenziale; l'incipit del romanzo è all'insegna dell'ekfrasi di un'opera di Kienholz, *The Wait* che assurge a paradigma dell'esistenza della donna, allora, in attesa del ritorno del giovane sposo collaborazionista ora, della morte che porrà fine alla sua lunga infermità. Chaix ripercorre le tappe salienti dell'esistenza della madre, l'opera si profila come un'autobiografia per interposta persona, dove la *mise en abyme* romanzesca accresce il lirismo e il pathos. Chaix dà voce alla madre, *dormeuse*, a causa del coma, e riempie il silenzio, antesignano della morte, narrando la sua storia in bilico tra passato e presente. È interessante notare che l'epigrafe del romanzo si presenta come un manifesto di intenti e funge da prolessi agli eventi narrati sotto l'egida dell'iperflessività, poiché le

---

<sup>230</sup> *Ibidem* p.196.

<sup>231</sup> M. Chaix, *Les Silences ou la vie d'une femme*, Seuil, Paris, 1976.

<sup>232</sup> M. Chaix, *Les Silences ou la vie d'une femme*, Seuil, Paris, 1976.

parole sembrano proferite alternativamente dalla madre o da Chaix, in modo da creare un'immedesimazione profonda e simbiotica tra l'autrice e la figura materna:

Que laisserai-je de moi?

Quel héritage de chagrins d'enfance, de larmes perdues, de guerres incomprises, de liberté mal menée, d'amours tenaces, de deuils, de rêves inaccomplis, quel héritage de sommeil et d'oubli vais-je léguer au temps qui lui aussi m'oubliera ?

*L'Été du sureau*<sup>233</sup>, pubblicato nel 2005, segna il ritorno alla scrittura di Chaix dopo dieci anni di silenzio. Il tema portante dell'opera è ancora una volta l'elaborazione del dolore dovuto a una duplice separazione, da un lato l'improvvisa scomparsa dell'amico ed editore Alain Oulman e dall'altro il divorzio della figlia dallo scrittore Richard Morgiève al quale è dedicato il libro. Le due opere, attualmente inedite in lingua inglese, sono di prossima pubblicazione dalla Dalkey Archive Press nella traduzione di Mathews<sup>234</sup>. A questa prima corrispondenza artistica e biografica se ne aggiunge un'altra non meno rilevante: Marie Chaix ha infatti eseguito la traduzione in francese del romanzo *Cigarettes*<sup>235</sup>, della raccolta di racconti *Country Cooking and Other Stories (Cuisine de pays*<sup>236</sup>), in cui è compreso *The Way Home, (Le chemin de retour)*, *Singular Pleasures (Plaisir Singuliers*<sup>237</sup>), e *Twenty Lines a Day (Vingt Lignes par jour*<sup>238</sup>). Esiste dunque una simmetria tra scrittura creativa e ri-scrittura traduttologica tenute insieme da una circolarità co-autoriale. Agli occhi di Mathews, Marie Chaix come già Perec, rappresentano i traduttori di eccellenza:

My final example of efficient translation is no doubt the hardest to qualify technically as well as the most impressive in literary terms. Ten years ago I wrote a story called "The Way

---

<sup>233</sup> M. Chaix, *L'Été du sureau*, Seuil, Paris, 2005.

<sup>234</sup> Abbiamo potuto leggere le traduzioni eseguite da Mathews nelle versioni originali dattiloscritte archiviate presso la "Rare Book and Manuscript Library" della Penn University di Philadelphia.

<sup>235</sup> H. Mathews, *Cigarettes*, P.O.L, Paris, 1998.

<sup>236</sup> H. Mathews, *Cuisine de Pays*, P.O.L, Paris, 1991.

<sup>237</sup> H. Mathews, *Plaisirs Singuliers*, P.O.L, Paris, 1983.

<sup>238</sup> H. Mathews, *20 Lignes par Jour*, P.O.L, Paris, 1994.

Home.” It was an undeniably difficult piece, even for an English-speaking reader, and it was one of which I was particularly fond. I eventually asked Marie Chaix to translate it. After carefully reading and rereading the first paragraph she declared, “C’est impossible. Ça ne marchera jamais en français.” I said nothing. I knew that if one read the work phrase by phrase, she was right. I was also confident that she could be relied on to disassemble the text and recompose it perfectly<sup>239</sup>.

*Les Lauriers du Lac Constance. Chronique d’une collaboration*, il romanzo, si presenta come un ibrido, un incrocio tra diversi generi testuali sospeso tra biografia, autobiografia, romanzo autobiografico e memoriale. L’affresco opera una sintesi tra storia individuale e collettiva poiché l’inno d’amore che Chaix declama alla sua famiglia e, in particolare alla fantasmatica figura paterna, si staglia sullo sfondo degli avvenimenti della seconda guerra mondiale. L’autrice utilizza come fonti, oltre ai suoi ricordi personali, i diari redatti dal padre sia durante la guerra che nei lunghi anni di prigionia in carcere. La narrazione romanzesca non inficia la rappresentazione del progetto autobiografico, anzi la giustapposizione di piani narrativi diversi rispecchia il funzionamento non lineare della memoria. Chaix interpola così la storia della sua famiglia alla grande storia. I due piani sono inscindibili per via del ruolo attivo che il padre ebbe nelle vicende di quegli anni, e le conseguenze di tali azioni rappresentano la pesante eredità familiare. In tal senso il romanzo è un controcanto, un’interpretazione inedita degli anni del secondo conflitto mondiale e del dopo-guerra ma soprattutto del ruolo da militante del padre. L’autrice fa ad esempio, nella disamina dei dati delle memorie paterne, un’interessante quanto inaspettata scoperta storiografica che svelerebbe i reali mandanti della morte di Jacques Doriot, leader fascista e diretto superiore del padre. A dispetto dell’interpretazione ortodossa che vorrebbe Doriot morto per mano degli Alleati, il padre di Marie dà una versione differente degli eventi. Beaugras afferma infatti una diversa provenienza degli aerei che spararono le raffiche mortali alla vettura di Doriot questi ultimi sarebbero stati inviati dal Himmler

---

<sup>239</sup> H. Mathews, *Fearful Symmetries*, cit. p.

allo scopo di eliminare un alleato ormai ridondante per il Terzo Reich (di cui Himmler era all'epoca ministro dell'Interno).

Il romanzo adotta una strategia narrativa originale, come già era accaduto in *Silences, ou la vie d'une femme* dove la voce di Chaix si confondeva con quella della madre qui la narrazione omodiegetica appartenente si interseca con quella extra-diegetica del padre, il quale a sua volta narra gli eventi della sua esistenza rammentandoli in prima persona. L'autrice riannoda così i fili dei propri ricordi e li intreccia con quelli del padre in una rappresentazione corale che coniuga alla dimensione privata quella collettiva del periodo della seconda guerra mondiale. Chaix tesse la sua autobiografia per accrezione sui margini di un'assenza, quella della "scomoda", ma non per questo meno amata, figura paterna che contestualmente narra la propria versione dei fatti. Il lettore assiste così a un significativo sdoppiamento polifonico, al quale corrisponde quello dei livelli narrativi

Marie Beugras, (Chaix è il cognome acquisito dal primo marito), è la quarta figlia di Albert Beugras considerato il braccio destro di Jacques Doriot, leader politico carismatico e fondatore del partito fascista francese (PPF). Doriot assegna a Beugras la gestione dei servizi segreti interni al partito, la formazione delle nuove leve nelle tecniche paramilitari quali il sabotaggio e lo spionaggio ma soprattutto lo elegge a intermediario tra il PPF e L'OKW (Oberkommando der Wehrmacht) così Beugras tiene i rapporti diretti con il regime nazista. Le ripercussioni di tali vicende sulla famiglia di Marie rappresentano il fulcro della narrazione che ripercorre le tappe della militanza paterna dapprima seguendone le mosse nelle fila del movimento di Doriot e successivamente in quelle di collaborazionista del regime di Hitler, fino all'inevitabile arresto e il rilascio, dopo dieci lunghi anni di prigionia. A onor del vero Beugras, seppur collaborazionista scampa una condanna a morte certa poiché si distingue per aver aiutato le forze alleate ad aggirare i radar tedeschi decifrandone i messaggi in codice. La guerra ha un costo elevato in termini di vite umane e neanche la famiglia Beugras può

esimersi dall'oblazione. Il tributo di sangue è quello del fratello maggiore di Marie, Jean<sup>240</sup>, che alla volta del padre, muore durante il bombardamento della stazione ferroviaria di Ulm in Germania. Il tragico episodio viene narrato nel capitolo "Les morts de février" cioè "le morti di febbraio" in commemorazione di tutte le vittime dell'attacco, in particolare, e del Terzo Reich in generale. Si legge nella chiusa del capitolo:

Entre le 24 février et le 3 mars, quelque part entre Constance et Wiesbaden, Jean, mon petit Jean s'est évanoui. Mélangé avec la terre d'Allemagne. Confondu avec les quelques millions de victimes du Troisième Reich<sup>241</sup>.

Mathews traduce il titolo come "Death in February"; la scelta è connotata e sebbene rappresenti un lieve slittamento semantico dall'originale (il sostantivo da plurale diviene singolare), l'addomesticamento rispetta l'effetto estetico e tende semmai ad ampliarlo. Egli opta per il più diretto "morte a febbraio" anche per poter alludere al celeberrimo romanzo di Thomas Mann che in traduzione in inglese appare con il titolo di *Death in Venice*. Il dato, più che letterario, si ricollega in realtà alla dimensione biografica del traduttore se si tiene a mente che tra il 1974 e il 1975, anni della stesura della traduzione, Mathwes soggiorna a Venezia. Il traduttore apporta una variazione anche al titolo del romanzo poiché decide di recidere il sottotitolo "chronique d'un collaboration" al suo posto pone *The Laurels of Lake Constance*<sup>242</sup> cosicché il significato traslato funzioni da dispositivo della prosa narrativa. La metafora è resa esplicita nell'ultimo capitolo in cui ha luogo il *dénouement* e il lettore è reso partecipe dei due nuovi lutti che affliggono la famiglia Beugras, quella di Paul, fratello maggiore di Marie e nove mesi dopo quella del padre, incapace di tollerare il dolore causato dalla perdita precoce di un altro figlio.

---

<sup>240</sup> Cfr. M. Chaix, "Les morts de février", *Les Lauriers du Lac Constance. Chronique d'une collaboration*, cit. pp. 145-158. L'episodio è ripreso da Chaix nel romanzo, *L'été du sureau*, cit. pp. 33-36.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>242</sup> M. Chaix, *The Laurels of Lake Constance*, The Dalkey Archive Press, London, 1997.

La scelta del titolo è polisemica, e diviene un segno iconico degli avvenimenti del romanzo. Gli allori del titolo non alludono all'albero sempreverde ma sono il simbolo di quella gloria che la storia nega a Beugras e capovolge paradossalmente in onta individuale e familiare. Inoltre è nei pressi del lago di Costanza, sede dell'ultimo dorato quartier generale del PPF, dove Albert Beugras trascorre gli ultimi mesi prima della disfatta finale segnata dalla liberazione della Francia dall'occupazione tedesca per mano degli Alleati.

Nel racconto della figlia, Buegras diventa un simbolo della Francia subalterna al regime nazista e dunque il capro espiatorio ideale per un'intera nazione che vuole, ricominciare da zero e perciò reclama a gran voce la testa del traditore. In questa prospettiva si spiega l'accanimento e la morbosità con cui il suo processo venne seguito dai mass media dell'epoca e l'acredine dei francesi che avrebbero preferito giustiziarlo con la pena capitale. Ciò che tuttavia colpisce il lettore è il grande pathos e lirismo con cui l'autrice si sforza di rendere giustizia alla memoria paterna senza per questo concedergli una piena assoluzione dalle sue responsabilità oggettive. Il ritratto che viene delineato è quello di un uomo volitivo che nonostante gli errori commessi cerca di espiare le sue colpe e accetta le conseguenze delle sue scelte politiche scellerate:

Les lauriers de ta guerre je les ai ramassés. Cela pris du temps mais je ne t'en veux plus. Quand tu es revenu, J'avais douze ans, finie l'enfance, je te ne connaissais pas, toi non plus. [...] Je te détestais. Ensuite on ne s'est pas trop mal supportés, on se parlait peu. Tu étais très occupé, tu cherchais du travail. [...] Un mot était banni de notre vocabulaire "politique" ainsi que toute question pouvant te ramener dix ans en arrière<sup>243</sup>.

Marie nasce il 3 febbraio 1942, ma gli eventi che fungono da incipit al romanzo risalgono al 1936, anno degli scioperi operai e della creazione del partito popolare francese che secondo la concezione iniziale del suo fondatore Doriot avrebbe dovuto costituirsi come un movimento nazionale che mirava

---

<sup>243</sup>M. Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance*, cit. p. 247.

a riunire tutti i francesi, ad eccezione dei dirigenti comunisti, per assicurare al paese pace e indipendenza. Il fallimento del progetto condusse alla deriva fascista degli anni successivi e alla disfatta finale.

L'opera autobiografica presenta sia il microcosmo familiare dell'autrice/narratrice/ personaggio sia un ritratto del macrocosmo storico-politico in cui tali vicende private affondano le loro radici. Il punto di vista predominante, è quello di, una ragazzina che vive in maniera indiretta il conflitto bellico.

Il passo seguente rappresenta il primo incontro tra Marie e il padre all'interno della prigione nella quale egli si trova recluso. Il "gioco della campana" ravvisabile nel titolo, ("Marelle"), esplica una duplice funzione testuale. Esso è metafora esistenziale e matrice del racconto giacchè in tutto il capitolo l'incontro con il padre e la parabola umana di Marie sono scandite dalla ritmo della conta, a sottolineare l'equilibrio precario che funge da comune denominatore tra gioco e vita nonché l'importanza del *ludus* come rito di passaggio dall'infanzia alla maturità. Scrive a tal proposito Mircea Eliade che:

I bambini continuano a giocare al gioco della Campana senza sapere di ridare vita ad un gioco iniziatico, il cui scopo è di penetrare e riuscire a tornare fuori da un labirinto; giocando alla campana i bambini scendono simbolicamente agli inferi e tornano sulla terra.<sup>244</sup>

Nella rete di rispecchiamenti tra autore e traduttore si rileva la significativa osmosi dell'immagine della bambina di quattro anni che gioca a campana. Mathews infatti le riserva un posto di rilievo nel suo immaginario, eleggendola a emblema personale della serietà ludica oulipienne<sup>245</sup>.

<i>Les Lauriers du Lac Constance. Chronique d'une collaboration</i>	"Hopscotch", <i>The Laurels of Lake Constance</i> , pp.139-143.
Un jour du printemps de mes quatre ans, il avait fallu enfiler la robe écossaise à col blanc, dans le recueillement se laver les mains, se coiffer plus soigneusement que de coutume, quitter le jardin de Suresnes et les jeux, un deux trois , dévaler la rue du Bel Air jusqu'à la gare, quatre cinq six, en silence, sauter dans le train, ne pose pas de question, donne-	One spring day when I was four, I had to put on my plaid dress with the white collar, solemnly wash my hands, comb my hair more carefully than usual, and abandon my games and garden in Suresnes. One two three down Rue du Bel Air to the station, four five six hop on the train. Don't ask questions, give me yourhand. Seven eight nine Gare Saint-

<sup>244</sup> Cfr. M. Eliade, *Occultismo, stregoneria e mode culturali*, Sansoni, Firenze, 1992.

<sup>245</sup> A tale proposito si rimanda all'articolo di Mathews *In Quest of the Oulipo*.

<p>moi la main sept huit neuf, gare de Saint-Lazare, dépêche-toi on est en retard.</p> <p>Rue de Saussaies, il avait fallu monter les trois étages, je suis fatiguée, ne serre pas ma main si fort, maman pourquoi trembles-tu ? Dix onze douze, pousser la porte. Un couloir, une salle d'attente, un grand bureau.</p> <p>Pendant des années, petite ombre de ma mère, accrochée à sa main ferme, j'allais ainsi connaître tous les couloirs, toutes les salles d'attente, tous les bureaux. Ils auraient la même odeur de fumée rancie, d'humidité, des papiers entassés, la même couleur brunâtre, jaunie, suintante et le même charme de n'y être seule, d'y courir avec elle, d'en sortir. Elle m'a emmenée partout avec elle, m'a perchée sur des chaises de bois bancales, attends-moi je reviens, dessin un petit lapin dans la forêt, elle m'a posée sur des tapis persans dans de grands salons fleurant l'encaustique, sois bien sage je dois parler à ce monsieur, m'a enfouie dans les profonds fauteils de velours sentant la poussière dont je comptais sans fin le clous dorés. Avec elle, la ie n'a jamais été autrement que belle.</p> <p>Dans le bureau de la rue des Saussaies, il y a une grande table tachée d'encre et de brûlures de cigarettes. Derrière sur une chaise tournante, est assis quelqu'un d'assez gris, d'assez poli qui nous dit, attendez, on va le chercher. Il prend le téléphone et dit madame B. est là avec sa petite fille. Je crois qu'il appelle le docteur, je n'aime pas beaucoup cela mais je pense que je vais ouvrir la bouche, tousser trois coups, avoir une petite tape derrière la tête et au revoir, retourner jouer.</p> <p>La porte s'ouvre ils sont trois. Au milieu, il y a quelqu'un d'assez gris, d'assez gentil. Il s'approche de nous. Maman ne bouge pas. Je me cramponne à sa manche, je ne recule pas. Il est très près de nous, ses yeux sont ennués, il porte une cravatte noire et sent la lavande. Maman se jette contre lui avec un cri que je ne reconnais pas. Même quand elle pleure la nuit, cela ne fait jamais ce bruit-là. Elle se détache de lui, le visage éclairé d'un grand sourire mouvant.</p> <p>-Tu ne dit pas bonjour ?</p> <p>Pour lui faire plaisir, je tends la main et dis :</p> <p>-Bonjour monsieur.</p> <p>Mon père me soulève dans ses bras et pleure doucement dans mon cou.</p> <p>Ainsi c'est toi. Je ne t'imaginai pas avec ces yeux doux. Je croyais que tu avais une barbe et une képi comme sur la photo d'Alep dans la cadre de cuir vert sur la table de nuit. Je te ferai un baiser, la prochaine fois.</p> <p>Je touche son front.</p> <p>-Tu n'as pas beaucoup de cheveux.</p> <p>Il rit :</p> <p>-Maintenant, on va se voir plus souvent.</p> <p>Je demande où on va le mettre dans notre minuscule deux-pièces. Mais non, il n'est pas question. Ah bon.</p> <p>Il y en a un qui tourne sur sa chaise derrière son bureau, le nez perdu dans des dossiers. Les deux autres se parlent à voix basse sans me regarder. Elle et lui se font des sourires, chuchotent des mots tendres, se touchent et me regardent ensemble en riant, en pleurant.</p> <p>Puis il faut partir, c'est l'heure de se quitter, de ne plus se voir, ne plus se toucher pendant des années. Je fais au revoir de la main tout le long du couloir, mon père se tient à la porte</p>	<p>Lazare, hurry up, we're late.</p> <p>At rue de Saussaies, I had to climb three flights of stairs. I'm tired, don't squeeze my hand so hard, Mother, why are you shivering? Ten eleven twelve open the door.</p> <p>A corridor. A waiting room. A large office.</p> <p>In the years to follow, hanging on to my mother's sure hand like a little shadow, I became familiar with so many corridors, so many waiting rooms, so many offices. They would all have the same smell of tobacco, dampness, and stacked papers, the same brownish, yellowing, mildewed shade, and the same enchantment of not being alone, of being able to go there and leave with her. She took me with her everywhere. She sat me on wobbly wooden chairs. (Wait here for me, I'll be back, draw me a baby rabbit in the forest.) She settled me on Persian rugs in vast sitting rooms that smelled of floor wax. (Now be very good, I have to talk to this gentleman.) She buried me in the depths of velvet armchairs, in whose dusty odor I counted and recounted their gilded studs. With her, life was never less than beautiful. In the office of Rue de Saussaies there is a large table covered with ink spots and cigarette burns. In a swivel chair behind it sits someone rather dreary and rather polite. He says to us, Wait, I'll send for him. He picks up the telephone and says Madame B. is here with her little daughter. I think he's calling the doctor. I don't much like the idea but I tell myself I'll open my mouth cough cough then a little pat on the back of my head and bye-bye, back to my games.</p> <p>The door opens. There are three of them. In the middle is someone rather dreary and rather nice. He comes toward us. Mother hasn't moved. I clutch her sleeve. I don't pull away. He is very close to us. His eyes are moist, he's wearing a black tie and smells of lavender. Mother throws herself at him with a cry that is new to me. Even her weeping at night doesn't produce that sound. She draws back from, her face filled with the light of a broad, unsteady smile.</p> <p>"Aren't you going to say hello?"</p> <p>To please her, I hold out my hand and say, "how do you do, monsieur?"</p> <p>My father picks me up in his arms and weeps quietly into my neck.</p> <p>So it's you I hadn't imagined you with those soft eyes. I thought you had a beard and a kepi, like photograph from Aleppo in the green leather frame on the night table. You aren't scary, with that little smile. Next time I'll give you a kiss.</p> <p>I touch his forehead. "You don't have much hair."</p> <p>He laughs. "From now on, we'll see each other more often."</p> <p>I ask where he will sleep on our two tiny rooms. No, no, there's no question of that. Oh.</p> <p>One man is swiveling in the chair behind the desk, his nose buried in a filing folder. The two others are conversing in low voices without looking at us. He and she are smiling to each other. They whisper sweet words, touch, and look at me together: smiling, crying.</p> <p>Then we have to leave. It's time for parting and no longer seeing each other or touching each other for years to come. I keep waving good-bye all the way down the corridor. My father is standing in the doorway between his two guards, blowing me kisses. Mother walks faster and faster, one two three down the stairs and quickly into the street, the air, the</p>
---	---

<p>entre ses deux gardes et m'envoie des baisiers. Maman marche de plus en plus vite, un deux trois les escaliers, vite la rue, l'air, le soleil.</p> <p>Dans la première pâtisserie, elle me fait entrer brusquement. Sans nous parler, nous avalons plein de gâteaux.</p> <p>Dans le hall de la gare Saint-Lazare, maman glisse une pièce dans la machine à chewing gum américain. En cliquetant, cinq billes de couleur tombent dans ma main, elle me les tend. Assise coin fenêtre dans notre wagon 3<sup>e</sup> classe, elle me parle doucement.</p> <p>-Tu n'as pas reconnu papa ?</p> <p>-Je ne l'avais jamais vu.</p> <p>-Je t'avais montré des photos.</p> <p>-Je croyais qu'il était plus jeune.</p> <p>-Tu n'appelleras plus monsieur, n'est-ce pas ?</p> <p>-On va le revoir quand ?</p> <p>-Bientôt. Nous y retournerons tous ensemble.</p> <p>-Et lui, il viendra nous voir ?</p> <p>-Non pas avant longtemps. Ton père est prisonnier. Cela veut dire qu'il n'a pas le droit de vivre avec nous. Mais nous l'attendrons. Il faudra beaucoup l'aimer, beaucoup prier pour qu'il revienne. Avant que tu ne sois grande.</p> <p>-Et manger la soupe et aller à la messe et se laver les mains et t'aimer, toi ?</p> <p>-Cela aussi, oui.</p> <p>Elle sourit.</p> <p>Sous le gai soleil d'avril, nous remontons de la gare par la rue du Bel Air, soufflons, rue de Bellevue, voilà, nous y sommes.</p> <p>La maison de Suresnes, grand cube gris, toit en terrasse, est assise sur la colline de Mont Valérien, au-dessus du virage de la « reprise de souffle ». Elle fait partie du haut de Suresnes, très différent du bas. Les gens d'en-haut ont leurs jardins, leur commerçants, leur marché, leur église, ils sont au-dessus de la gare, au-dessus de l'hôpital Foch et ils ont le privilège d'aller chercher leur lait tous les soirs à la ferme, en haut du Mont, juste sous le fort. Le rez-de-chaussée de la maison se compose de garages et de notre petit appartement. En haut, sont installés Pierre et Mathilde, leur chats, le deux enfants.</p> <p>Les étages sont reliés entre eux par un escalier de pierre assez sombre, moquette grise fleurant le matou, baguettes dorées faisant un cliquetis mat lorsqu'on cogne du pied. A mi hauteur du rez-de-chaussée et du premier, derrière la maison, une fenêtre carrée de taille moyenne, fermée de barreaux, donne sur une végétation touffue et sauvage. Plus tard, je ferais de long séjours à l'ombre de cette fenêtre, essayant d'imaginer une vie derrière des barreaux par tous les temps, de voir le ciel changer de couleur et les oiseaux et les feuilles et le dehors des autres.</p> <p>Devant l'entrée des garages, une cour carrée tapissée de mâchefer et, tout autour de la maison, le jardin.</p> <p>Parmi les prunus grenats, les sureaux échevelés, les massifs d'iris violets et les murailles de jeunes sapins de Vosges, je vais apprendre à marcher, à ouvrir les yeux, à nommer les herbes, à confectionner les jupes en feuilles de tilleul cousues à l'aide de baguettes flexibles. Je ferai la pirouette au bord des rosiers nains, descendrai en frémissant les marches vertes de la grotte (vestige d'un jardin de plaisance d'autrefois), cuillerai les pétales de géraniums pour</p>	<p>sun.</p> <p>As soon as we reach a pastry shop, she abruptly makes me go in. Without a word, we gorge ourselves on cake.</p> <p>In the waiting room at Gare Saint-Lazare, Mother drops a coin into an American chewing-gum dispenser. Five little colored balls fall clicking into her hand, and she passes them to me.</p> <p>Seated by the corner window of our third-class compartment, she speaks to me softly.</p> <p>"Didn't you recognize your father?"</p> <p>"I'd never seen him."</p> <p>"I've shown you pictures."</p> <p>"I thought he was younger."</p> <p>"You won't call him monsieur any more, will you?"</p> <p>"When are we going to see him next?"</p> <p>"Soon. We'll all go back together."</p> <p>"And is <i>he</i> going to come and see us?"</p> <p>"No. Not for a long time. Your father is a prisoner. That means he isn't allowed to live with us. But we'll wait! We have to love him very much and pray very hard for him to come back. Before you're grown up."</p> <p>"And drink my soup and go to mass and wash my hands and love you too?"</p> <p>She smiles. "Yes, those things too."</p> <p>In sparkling April sunlight, we start up from the station on Rue du Bel Air, catch our breath, then Rue de Bellevue, and we're home.</p> <p>The great gray cube of the Suresnes house sits under its terraced roof on the side of Mont Valérien above catch-your-breath corner. It is in the upper part of Suresnes, which is very different from the lower. The upper people have gardens, as well as their own shops, market, and church. They live far removed from the station and the Hôpital Foch, and they have the privilege of buying their milk every evening at the farm near the top of the hill, just below the fort.</p> <p>The ground floor of the house consists of two garages and our small apartment. Upstairs live Pierre and Mathilde with their cats and two children.</p> <p>The floors are connected by a dim flight of stone stairs, where the carpeting smells of tom-cat and brass rods holding down the carpet make a dull clink when you strike them with your foot. Halfway up the back wall on both floors, a medium sized square window enclosed with bars looks out on thick, wild vegetation.</p> <p>Later, I will spend long hours at the foot of this window, trying to imagine a life passed behind bars in all weathers, trying to imagine the changing sky, the birds, the leaves, and the outside that belongs to other people.</p> <p>In front of the garage doors there's a courtyard strewn with climbers; and surrounding the entire house, the garden. It's among garnet-leaved cherry, unkempt elder, clusters of violet iris, and walls of Alpine sapling firs that I learn how to walk, how to keep my eyes open, how to call grasses by their names, how to fashion skirts out of linden leaves sewn together with pliant twigs. I pirouette by the dwarf roses. I go shivering down the steps of the grotto (the relic of a former pleasure garden). I pluck geranium petals to give myself geisha lips. I learn how to climb trees while my heart beats fast, how to make animals out of smooth fresh</p>
---	---

<p>en faire des lèvres de Geisha. Je vais apprendre à grimper aux arbres le cœur battant, à fabriquer des animaux avec les marrons lisses et frais et à soutenir du regard les feux d'automne de Pierre, les larmes coulant de chaque côté du rire.</p> <p>Les premiers souvenirs de la vie, bulles de rosée le long d'un fil de la vierge, sont suspendus entre un marronnier rose et une haie de troènes.</p> <p>Toutes les enfants ont un jardin. Les aînés ont couru la leur dans le parc apprivoisé de Tassin-la-Demi-Lune, à la recherche vaine d'un père en voyage. Le vais enfoncer la mienne dans l'épaisseur des branches de Suresnes pour fuir ce père inconnu, revenu trop tard de voyage.</p> <p>Une petite fille maigre à la peau mate traverse un jardin en jouant à la marelle. Les événements se succèdent, elle s'arrête de sauter sur un pied puis sur deux, pour les écouter et apprécier le changement qu'il produiront sur sa vie d'enfant-regard. Les mèches de sa frange raide et brune se soulèvent et retombent sur son front, selon que ses pieds touchent la terre ou qu'elle s'envole. On l'appelle, elle répond. Viens manger, viens dormir, habille-toi, tu vas à l'école, donne-moi la main, on va voir papa. Elle y va, elle revient, retrouve la marelle et sur un pied sur deux, fait mille-aller-retour de la terre au ciel.</p> <p>L'après-guerre installe son climat, son inquiétude, sa monotonie et la petite fille sautille en chantonnant. Son monde est clos, tracé, délimité pour des années. Elle va le parcourir docilement, en trotinant derrière les adultes.</p> <p><u>Elle a quatre ans au clair de la lune, quatre ans aux marches du palais et à la claire fontaine. Elle a quatre ans au nom du Père et du Fils, le voici l'agneau si doux, je n'ai pas peur du loup et tout et tout. Elle a quatre ans les lauriers sont coupés, le pont s'est effondré mais un rossignol vint sur ma main, dansons la capucine, t'en fais pas la Marie j'reviendrais. Quatre ans, il ne reviendra pas de si tôt, à Pâques ou à la Trinité.</u></p> <p><u>Qu'il pleuve ou qu'il vente, je ne me suis arrêtée de jouer à la marelle.</u></p>	<p>chestnuts, how to stare unflinching into Pierre's bonfires, with tears running down either side of my laugh.</p> <p>The first memories of life-bubbles and dew threaded on a strand of gossamer-hang suspended between a privet hedge and a pink horse chestnut tree.</p> <p>There is a garden in every childhood. The older children pursued theirs, through the well-kempt park of Tassin-la-Demi-Lune, in search of a roving father. I shall pack my childhood deep among the branches of Suresnes, in flight from this unknown father who has come back too late from his way faring.</p> <p>A thin, dull-complexioned girl is crossing a garden playing hopscotch. As events follow one another, she stops hopping (first on one foot, then on both) to consider and evaluate the changes they will make in her wondering-child's life. The straight brown bangs rise and fall across her forehead as she lands or jumps. They call her and she answers. Time for supper, time to go to sleep. Get dressed now, you're going to school. Give me your hand, we're going to see father. She goes, she returns, than back to her hopscotch to one foot then both: a thousand times to and fro between "home" and "rest".</p> <p>The postwar years bring their particular flavor, their uncertainty and monotony, and the little girl sings to herself as she hops. Hers is a shuttered world, marked out and hemmed in for years to come. She moves through it obediently, trotting along behind the grownups.</p> <p>She is four years old with the cat and the fiddle, four years old as she rows her boat and runs after the farmer's wife. She is four years old in the name of the Father and of the Son, O lamb of God and who's afraid of the big bad wolf? She is four years old, and they'll go no more a-roving, Jack fell down and broke his crown but the cow jumped over the moon, thirteen fourteen, maids a-courting, when <u>Albert</u> comes home, but it won't be all that soon.</p> <p>Come rain or shine, I never stopped playing hopscotch.</p>
---	---

Il romanzo nella sua interezza non presenta difficoltà semantiche o sintattiche poiché utilizza la variante standard del francese e ricorre all'inserimento sporadico di alcuni prestiti dal tedesco, soprattutto nel primo capitolo, quando l'autrice introduce i genitori ("Albert et Alice"). La lingua tedesca rende innanzitutto omaggio alla madre della scrittrice alsaziana; ma è anche funzionale alla ricostruzione di scampoli di conversazione tra Beugras e i generali nazisti, divenendo così una sorta di segno iconico del contesto. Ma il vero banco di prova del traduttore è la ricreazione della dimensione ludica che funge da cornice straniante al primo incontro tra padre e figlia. La cadenza ritmica della filastrocca è formata da rime interne, assonanze e ripetizioni nonché dal ricorso ai caratteri numerici.

Mathews non solo ricrea la filastrocca ma riesce a produrre una eccellente traduzione poiché non opera aggiunte arbitrarie o espunzioni al testo di partenza. Mathews è abile nel ricrearne gli isomorfismi perciò le uniche variazioni significative sono riscontrabili in locali addomesticamenti e rifacimenti parziali che non inficiano l'architettura dell'opera ma sono adottati per consentire al traduttore di trasferire il medesimo effetto estetico utilizzando le risorse linguistiche e culturali di un differente codice di comunicazione. Si osservi l'incipit del passo in esame: “ One spring day when I was four, I had to put on my plaid dress with the white collar, solemnly wash my hands, comb my hair more carefully than usual, and abandon my games and garden in Suresnes. One two three down Rue du Bel Air to the station, four five six hop on the train. Don't ask questions, give me your hand. Seven eight nine Gare Saint-Lazare, hurry up, we're late.” Si tratta di una traduzione letterale, quasi *verbatim*; ci sono solo due variazioni, la prima concerne l'espressione “dans le recueillement” che in italiano suonerebbe pressappoco come “in raccoglimento”. Mathews anziché ricorrere ad una traduzione letterale (“in deep meditation”) opta per “solemnly” cioè “solennemente”. Quella che potrebbe apparire come un'imprecisione, in realtà si palesa come un'appropriazione dinamica funzionale al testo. Inoltre l'impiego di un unico avverbio accelera il passo della dieresi, in osservanza al rapido incedere generale del capitolo. La seconda variazione riguarda l'omissione dell'espressione “en silence”. L'inusuale scelta traduttologica di Mathews sottende l'osservanza di una precisa *contrainte* estetica che mira a preservare il ritmo incalzante della traduzione, in un crescendo che termina con “four five six hop on the train”. Il verbo monosillabico “to hop” è l'equivalente del verbo francese “sauter” e con grande concisione ed efficacia rende l'immagine di madre e figlia che saltano sul treno, parimenti lasciando trapelare in filigrana quella della bimba intenta a giocare a campana giacché il verbo che designa le due differenti azioni è il medesimo. Lo scacchiere, in tal senso, non è tracciato in gesso sul suolo ma investe l'intero universo fenomenico del soggetto narrante rendendo così letterale la metafora del “gioco del mondo”.

Il testo di partenza mostra un gioco di allitterazioni in /s/ che coinvolge l'espressione espunta "en silence" per cui si ha "quatre cinq six, en silence, sauter dans le train, ne pose pas de question". Cioè il numero "sei", il "silenzio" e il "saltare" sul treno presentano una vistosa consonanza, riproducibile in italiano, ma proibitiva in inglese dove i verbi che designano l'azione di saltare esibiscono altre consonanti, gli equivalenti preposti sarebbero "to jump", "to leap" o "to hop"; quest'ultimo, in particolar modo, designa il salto a una sola gamba o a due tipico del gioco della campana. Mathews decide di cassare l'espressione "en silence" poiché sa bene che la sua presenza nel passo originale è accessoria e funzionale da un lato alla scansione ritmica della conta e dall'altro alla formazione di una figura di parola senza apportare tuttavia alcuna informazione essenziale alla narrazione. Alla luce di tali premesse il traduttore rimuove "en silence" e compensa la duplice perdita dell'allitterazione e del complemento di modo creando all'uopo un'analogia figura retorica che veicoli la medesima coesione testuale e imprima lo stesso ritmo alla diegesi. Mathews ricorre alla creazione di un'anafora iniziale al capitolo mediante il vocabolo "one". Infatti la prima parola dell'incipit è "one" che funziona come una ripresa musicale alla conta inscenata successivamente, per cui si ha: "One spring day when I was four" e poco oltre "One two three down Rue du Bel Air to the station".

Un altro esempio di addomesticamento efficiente eseguito da Mathews è la resa del dialogo tra padre e figlia. Marie di primo acchito non riconosce il padre e rimane in silenzio; poco dopo, incalzata dalla madre si decide a dire "buongiorno". Mathews opera un rifacimento dell'enunciato poiché per mantenere inalterata la funzione fatica, veicolata dall'azione di salutare in francese, opta per un omologo enunciato che in lingua inglese possa assolvere alla medesima funzione, sebbene in tal caso non ci sia equivalenza nominale poiché l'enunciato scelto non si palesa come una diretta traduzione della frase originale. Perciò l'enunciato "-Tu ne dit pas bonjour ? Pour lui faire plaisir, je tends la main et dis : -Bonjour monsieur. Mon père me soulève dans ses bras et pleure doucement dans mon cou. " diventa "Aren't you going to say hello? To please her, I hold out my hand and say, "how do you do, monsieur?" My father picks me up in his arms and weeps quietly into my neck. ". La

variazione significativa è rappresentata dallo slittamento semantico di “Bonjour monsieur” cioè “buongiorno signore” a “how do you do, monsieur” ossia “come va, monsieur”. È interessante notare che il traduttore, nonostante abbia conseguito un addomesticamento confacente al tono del frammento narrativo, decide di lasciare una traccia vistosa dell’idioma francese, mantenendo l’espressione originale, cioè l’epiteto “monsieur”. In tal guisa Mathews introduce un elemento straniante che indicizza il contesto traduttivo e avvicina il lettore anglofono alla lingua francese, giacché aggiunge una connotazione di gallicità nell’alveo della traduzione inglese. L’appellativo funziona come un indizio autoreferenziale poiché rende “visibile” il ruolo di traduttore in controtendenza all’invisibilità rilevata come massimo comune denominatore della categoria da Venuti.

È soprattutto nella chiusa del capitolo che Mathews fa sfoggio della sua abilità traduttologica. Chaix, dopo aver narrato il primo incontro con il padre, descrive la casa di Suresnes in cui ha trascorso i primi anni della sua vita. Il lirismo con cui l’autrice descrive la fugacità e la precarietà dei ricordi funge da cifra stilistica dell’intero romanzo. I ricordi sono paragonati a delle bolle rosate in bilico su un filo della Vergine sospeso tra un castagno rosa e una siepe di ligustro. La traduzione di Mathews è lodevole per la precisione terminologica con cui traghetta la vivida immagine senza sminuirne la valenza poetica; per cui il passo originale “Les premiers souvenirs de la vie, bulles de rosée le long d’un fil de la vierge, sont suspendus entre un marronnier rose et une haie de troènes. Toutes les enfants ont un jardin” diventa “The first memories of life-bubbles and dew threaded on a strand of gossamer-hang suspended between a privet hedge and a pink horse chestnut tree. There is a garden in every childhood.” Si rilevano due variazioni che contribuiscono ad accrescere il lirismo del testo. La prima variazione è l’aggiunta del termine “dew” cioè “rugiada”, l’altra è ravvisabile nella resa di “toutes les enfants ont un jardin” che in italiano suonerebbe come “tutti i bambini hanno un giardino”. Mathews trasforma l’enunciato in “there is a garden in every childhood” ossia “c’è un giardino in ogni infanzia”; lo slittamento ne generalizza la portata gnoseologica. L’aggiunta del termine “dew” è da intendersi come una licenza poetica, Mathews, poeta egli stesso, ri-crea la

similitudine e all'immagine iniziale dei ricordi/bolle aggiunge l'idea delle gocce di rugiada che come perle agghindano il filo della vergine al quale sono intrecciate.

La parte finale del capitolo unisce l'infanzia e l'adolescenza dell'autrice, che sarà segnata dal ritorno a casa del padre. Il salto temporale è considerevole, nondimeno, è la metafora del gioco della campana, paradigma dell'esistenza a dare coerenza alla narrazione. Infatti proprio come nel gioco della campana, si avanza saltellando, ora su una, ora su due gambe, l'autrice ricorre a un balzo, temporale ed esistenziale, per raccontarci un altro capitolo della sua vita. Si legge nel *source text*: "Une petite fille maigre à la peau mate traverse un jardin en jouant à la marelle. Les événements se succèdent, elle s'arrête de sauter sur un pied puis sur deux, pour les écouter et apprécier le changement qu'il produiront sur sa vie d'enfant-regard. Les mèches de sa frange raide et brune se soulèvent et retombent sur son front, selon que ses pieds touchent la terre ou qu'elle s'envole. On l'appelle, elle répond. Viens manger, viens dormir, habille-toi, tu vas à l'école, donne-moi la main, on va voir papa. Elle y va, elle revient, retrouve la marelle et sur un pied sur deux, fait mille-aller-retour de la terre au ciel." Nell'idioletto di una bambina di quattro anni, il gioco della campana fornisce la chiave di lettura privilegiata degli eventi dell'esistenza sempre in bilico tra speranza e disperazione, tra sogno e realtà, tra vita e morte.

La traduzione reita: "A thin, dull-complexioned girl is crossing a garden playing hopscotch. As events follow one another, she stops hopping (first on one foot, then on both) to consider and evaluate the changes they will make in her wondering-child's life. The straight brown bangs rise and fall across her forehead as she lands or jumps. They call her and she answers. Time for supper, time to go to sleep. Get dressed now, you're going to school. Give me your hand, we're going to see father. She goes, she returns, than back to her hopscotch to one foot then both: a thousand times to and fro between "home" and "rest". Mathews traghetta il contenuto del passo e dedica anche grande attenzione al significant. Così ad esempio nell'enunciato "Viens manger, viens dormir, habille-toi, tu vas à l'école, donne-moi la main, on va voir papa" si rileva la ripetizione del verbo "aller", che

occorre ben quattro volte. Mathews decide di salvare la figura di parola, il senso di accumulazione della ripetizione, a scapito dell'aderenza al senso. Egli ottiene perciò: "Time for supper, time to go to sleep. Get dressed now, you're going to school. Give me your hand, we're going to see father." Si noti la ripetizione di "time" nell'accezione "è tempo di" e quella della costruzione verbale "to be going to". Un ulteriore esempio della precisione della prassi traduttiva di Mathews è la resa dell'enunciato in cui l'autrice afferma che giocando a campana fa mille volte andata a ritorno tra "cielo" e "terra". L'allusione è al tabellone del gioco della campana, i cui riquadri estremi sono opzionali e vengono comunemente designati come "ciel" e "terre". Mathews attinge alla terminologia dell'*hopscotch*, (che dà il titolo al capitolo) ossia al gioco della campana così come viene praticato in America, da cui mutua gli equivalenti "home" e "rest. Unica variazione riscontrabile è la resa dell'espressione "sa vie d'enfant regard" in "in her wondering child's life". Secondo la definizione di Chaix, la progressione memoriale nella sua infanzia procede per successive agnizioni visive che si compiono in quel teatro del ricordo che è la casa di Suresnes. La traduzione di Mathews è congeniale all'enunciato poiché, seppur eliminando il riferimento alla passione scopica, riesce a riprodurre il senso di scoperta e stupore con cui lo sguardo curioso di una bambina si accinge ad abbracciare il mondo. Alla luce di tali premesse l'aggettivo "wondering" veicola il duplice significato di "meraviglioso" e "stupefatto" per cui una traduzione approssimativa in italiano sarebbe "nella sua meravigliosa vita infantile".

Nel frammento successivo, l'autrice presenta un accumulo di scampoli di filastrocche infantili e, girotondi per concludere la serie con il climax di una nota marcia militare francese che allude, per interposta citazione, al ritorno a casa del padre. Al sostrato formato da tali frammenti l'autrice innesta le immagini mutate dal repertorio religioso biblico (quali l'agnello sacrificale e la trinità), e dal folklore (il lupo cattivo delle fiabe). L'effetto è quello di una mole di materiale opaco che sembra il frutto della fervida immaginazione di una bambina di quattro anni. In realtà i frammenti funzionano come le tessere di un mosaico che incastrandosi l'una con l'altra lasciano emergere la figura nella sua interezza. In questo caso l'immagine che si profila ha i connotati del padre di Marie. Il traduttore in

questo caso si ferma alla lettera del passo che viene addomesticato efficacemente ma ne coglie solo parzialmente la funzione estetica giacché disattende il rimando alla figura paterna veicolato dall'intertesto. A onor del vero, l'indizio è cifrato poiché solo se si conoscono i versi originali della marcia se ne comprende il legame con Albert Beugras. Tuttavia il riferimento è chiaro nel *source-text* poiché l'autrice afferma "t'en fais pas la Marie j' reviendrais. Quatre ans, il ne reviendra pas de si tôt , à Pâques ou à la Trinité". A rafforzare la mia ipotesi interpretativa contribuisce la presenza del pronome personale di terza persona maschile "il". Ma procediamo per gradi, nella marcia militare dal titolo *Gars Pierre (La Marie)* ossia "Il ragazzo Pierre e la Marie" viene narrata la storia di un giovane che parte in guerra ma non ne farà più ritorno, nel frattempo la sua amata lo attende invano e alla notizia della sua morte, sconvolta dal dolore, tenta il suicidio. Marie però si salva e la sua vita continua accanto a un altro uomo. Ciò che Chaix afferma indirettamente il ritorno a casa del padre infatti "t'en fais pas la Marie j' reviendrais" perché in una traduzione approssimativa in italiano vuol dire "tu non farai la fine di Marie, io ritornerò". Il passo richiede una lettura a palinsesto dalla quale emerge, la vera di Albert e Alice, genitori di Chaix, che si ricongiungono dopo oltre dieci anni. L'ambiguità del passo è deliberata e nasce dalla confusione onomastica poiché il nome proprio dell'autrice, Marie, coincide con quello della protagonista femminile della marcia questo potrebbe essere stato il motivo per cui Mathews non ha intravisto il riferimento occultato.

Ma ritorniamo alla disamina traduttologica del frammento in questione. Mathews opta per un rifacimento e attinge al repertorio delle *nursery-rhymes* per veicolare l'effetto straniante del passo e sostituisce ai frammenti di filastrocche francesi equivalenti esempi attinti nell'enciclopedia anglofona. Un'ulteriore variazione rispetto all'originale è la resa parziale delle immagini collegate alla sfera religiosa mentre al contrario viene mantenuto il riferimento al lupo cattivo . Si osservi l'originale: "Elle a quatre ans au clair de la lune, quatre ans aux marches du palais et à la claire fontaine. Elle a quatre ans au nom du Père et du Fils, le voici l'agneau si doux, je n'ai pas peur du loup et tout et tout. Elle a quatre ans les lauriers sont coupés, le pont s'est effondré mais un rossignol vint sur ma main,

dansons la capucine, t'en fais pas la Marie j'reviendrais. Quatre ans, il ne reviendra pas de si tôt , à Pâques ou à la Trinité. Qu'il pleuve ou qu'il vente, je ne me suis arrêtée de jouer à la marelle. ” Il passo a una lettura superficiale appare come privo di senso dato che all'anafora dell'espressione “elle a quatre ans” cioè “lei ha quattro anni” segue un'accumulazione di figure simboliche oscure. Tuttavia un'analisi accurata rivela che il frammento funziona come un bricolage di scampoli di filastrocche e di simboli della cultura popolare e religiosa. Tra le filastrocche impiegate da Chaix si evidenziano, *Gentil coquelicot* da cui è tratto il verso “un rossignol vint sur ma main”, *Nous n'irons plus au bois* a cui appartiene la frase “les lauriers sont coupés ”, mentre *à la claire fontaine* è il titolo dell'ennesima filastrocca; invece *dansons la capucine* è il titolo di un girotondo. L'accumulazione di tali indizi disegna tuttavia una falsa pista poiché è la marcia militare dal titolo *Le Gars Pierre (La Marie)* a celare l'unico indizio utile all'esegesi del passo. Mathews traduce così :

She is four years old with the cat and the fiddle, four years old as she rows her boat and runs after the farmer's wife. She is four years old in the name of the Father and of the Son, O lamb of God and who's afraid of the big bad wolf? She is four years old, and they'll go no more a-roving, Jack fell down and broke his crown but the cow jumped over the moon, thirteen fourteen, maids a-courting, when Albert comes home, but it won't be all that soon. Come rain or shine, I never stopped playing hopscotch

Mathews ricrea il fenomeno linguistico che funge da *Leitmotiv* al periodo ossia l'anafora dell'espressione “She is four years old” ossia “lei ha quattro anni” inoltre il traduttore traghetta altrettanto fedelmente l'immagine dell'agnello sacrificale e delle due figure della trinità ( cioè il Padre e il Figlio), e opera un'omissione veniale poiché espunge il rimando alle festività religiose della Pasqua e della Trinità. La sua prassi traduttologica è all'insegna di un totale rifacimento, nonostante non colga l'indizio cifrato al padre, celato nella filastrocca, egli rende esplicito il rimando alla figura paterna trasformando l'accenno implicito del *source text* che esibisce soltanto il pronome personale maschile “il”, nel lapalissiano e incontrovertibile “Albert”. In tal modo, peraltro, egli imbastisce il

suo precipuo testo *non-sense* intrecciando diverse *nursery rhimes*. Tra le principali si riscontrano, *The Cat and the Fiddle*, da cui sono tratti i seguenti versi: “She is four years old with the cat and the fiddle” e “the cow jumped over the moon”; *Jack and Jill*, a cui appartiene il verso “Jack fell down and broke his crown”, *Three Blind Mice* da cui estrapola “runs after the farmer’s wife”, *One, two, buckle my shoe*, conta da cui Mathews attinge “thirteen fourteen, maids a-courting”. Il traduttore interpolando questo frammento crea una consonanza tra “a-roving” e “a-courting” introducendo un intertesto facilmente comprensibile al lettore medio anglofono. Il rifacimento è perciò *target oriented*. A tale riguardo il verso “they’ll go no more a-roving” chiama in causa un componimento di Byron *So, we’ll go no more a roving* mentre *One, two, buckle my shoe* cela un riferimento all’omonimo romanzo di Agatha Christie<sup>246</sup>. La citazione è connotata poiché la detective fiction di Christie su cui Mathews attira l’attenzione del lettore è ambientata nella seconda guerra mondiale. La caccia all’assassino del dentista Henry Morley si staglia sullo sfondo del conflitto bellico, perciò l’autrice inscena la lotta tra le forze contrapposte del fascismo e del comunismo tramite i personaggi, Frank Carter, fascista inglese e l’antagonista comunista Howard Raikes.

La contiguità con l’opera di Chaix, in tal caso, non è solo tematica ma si riscontra una somiglianza anche a livello di ingegneria testuale poiché in entrambi i romanzi la griglia generativa del romanzo ricorre all’impiego di filastrocche infantili. Christie infatti assegna il titolo a ciascun capitolo del romanzo mutuandolo dai versi della filastrocca. Inoltre nel target text si evince un rimando alla canzoncina infantile *Row, row, row your boat* “as she rows her boat”. L’interteso ancora una volta si sdoppia occultando un rimando all’epilogo del romanzo di Lewis Carroll *Through the Looking Glass*<sup>247</sup>. Carroll impiega il tema centrale della filastrocca per la tessitura del componimento che

---

<sup>246</sup> A. Christie, *One, two, buckle my shoe*, Collins Crime Club, London, 1940.

<sup>247</sup> L. Carroll, *Through the Looking Glass*, Penguin Classics, London, 2007.

“A BOAT beneath a sunny sky,  
Lingering onward dreamily  
In an evening of July —  
Children three that nestle near,  
Eager eye and willing ear,  
Pleased a simple tale to hear —  
Long has paled that sunny sky:  
Echoes fade and memories die:

funge da glossa finale al romanzo. La sua peculiarità risiede nel fatto che la consonante o la vocale iniziale di ciascun verso delinea l'acrostico del nome della vera Alice, cioè *Alice Pleasance Liddell*. Inoltre "who's afraid of the big bad wolf" è una citazione della filastrocca infantile inserita nel cartone animato Disney *Three Little Pigs* che a sua volta ha ispirato il titolo dell'opera teatrale di Albee *Who's afraid of Virginia Woolf*.

Mathews verosimilmente inserisce tali rimandi ad opere molto note, spaziando dalla letteratura alla cultura cinematografica, per riprodurre il caleidoscopio di immagini dell'originale. Tuttavia sembra non avere colto l'omaggio letterario cifrato da Chaix nella frase "les lauriers sont coupés" che allude tanto alla filastrocca, *nous n'irons au bois* quanto al titolo omonimo dell'opera di Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont Coupés*. È interessante notare che il possibile elemento di contatto tra l'opera di Chaix e quella di Dujardin<sup>248</sup> è una certa similarità tematica, cioè il racconto di un incontro procrastinato narrato attraverso la tecnica del flusso di coscienza. In tal senso il rimando funzionerebbe come un ulteriore indizio che connota il ritorno a casa del padre.

Il passo seguente, tratto dall'ultimo romanzo di Chaix, *L'été du sureau* è significativo da un punto di vista biografico ma anche estetico poiché rappresenta un bivio esistenziale ossia la rottura con il primo marito e l'incontro con Harry Mathews. È interessante notare la circolarità esistente tra arte e vita legate inscindibilmente da un filo di parole nonché tra scrittura creativa e traduzione, dato che il traduttore è Mathews. L'opera si costituisce di frammenti di ricordi e rappresenta la sintesi delle tematiche predilette da Chaix che gravitano intorno al rapporto tra scrittura e memoria. Nello

---

Autumn frosts have slain July.  
Still she haunts me, phantomwise,  
Alice moving under skies  
Never seen by waking eyes.  
Children yet, the tale to hear,  
Eager eye and willing ear,  
Lovingly shall nestle near.  
In a Wonderland they lie,  
Dreaming as the days go by,  
Dreaming as the summers die:  
Ever drifting down the stream —

Lingering in the golden gleam —  
Life, what is it but a dream?"

<sup>248</sup> *Les Lauriers sont coupés* è stato pubblicato nei numeri maggio-agosto 1887 della *Revue Indépendante*, diretta dallo stesso Dujardin e nel 1888, in libro, dalla Librairie de la Revue Indépendante Parigi.

specifico a essere rammentato è la nascita della nuova relazione, non più soltanto professionale, tra Chaix e Mathews. Il traduttore si dimostra molto sensibile e attento nel riprodurre la progressione musicale della prosa e la sobrietà ed eleganza con cui l'autrice riesce a narrare gli eventi più privati della sua esistenza di cui egli stesso è protagonista. Il traduttore smonta e riassume le frasi con lo scopo di preservarne la loro precipua configurazione sulla pagina. Mathews vi riesce con maestria ed efficacia come dimostra ad esempio la ripresa anaforica “ce matin-là” riprodotta come “that morning”. Tuttavia tanta precisione sembra lasciare spazio all'emotività. Ciò che a nostro parere risulta davvero significativo è la frase conclusiva del passo. Mentre nel *source text* l'autrice sembra prendersi gioco di sé e ironizza sul suo viso gonfio a causa delle lacrime che la porta ad esclamare: “Debout sur la place de la gare, l' amoureux fringant, tout palpitant de tendresse, a vu débarquer une pleureuse en chiffons au visage tuméfié. Ah ça valait le voyage, elle était belle la femme de sa vie ! ” Al contrario, Mathews trasforma l'esclamazione ironica in un'affermazione eloquente: “Standing in the station square, the dashing lover all atremble with tenderness watched a bedraggled, puffy-face, teary woman arrive. Ah, wasn't that worth the trip? The woman of his life was a real beauty.” Il traduttore asserisce “the woman of his life was a real beauty.” Evidentemente l'espunzione dell'ironico punto esclamativo cela un'elegante e cifrata dichiarazione d'amore.

<p><i>L'été du sureau</i>, Seuil, Paris, 1974, pp. 82-84 Le rêve se brise</p>	<p><i>The Summer of the Elder Tree</i>, traduzione H. Mathews, prossima pubblicazione Dalkey Archive Press, pp. 62-64 “The dream is shattered”</p>
<p>Été 1976 <u>Ce matin-là</u> je suis partie. Un petit matin frais et doux de septembre. Nous avons quitté Val de Gilly et habitons une maison assez décatie mais plaisante, dont la façade regardait la place du Cros, à Grimaud. On entrait de plain-pied par une porte vitrée dans ce qui avait été autrefois une boutique. La seule fenêtre de la longue et unique pièce du rez-de-chaussée, qui finissait en grotte humide taillée dans le roc, était l'ancienne vitrine, dont le haut se dessinait en arc de cercle. Je l'avais habillée de métrages de dentelles chinées sur le marché de Saint-Tropez. Un escalier de pierre raide tournait jusqu'aux deux chambres à l'étage. La fenêtre de notre chambre donnait sur la place aux vieilles maisons étroites et sur la boulangerie odorante, à côté des</p>	<p>Summer 1976 <u>That morning</u> I left. A cool, mild September morning. We had given up Val de Gilly and were living in a somewhat decrepit but pleasant house whose front faced Place du Cors in Grimaud. You walked straight off the street through a glass door into what had formerly been a shop. In the single, long groundfloor room that ended in a damp cave hewn out of the rock, the only window was the shop window, its top forming an arc. I'd hung it with lengths of lace bought second-hand at the Saint Tropez market. A steep stone stairway wound its way up to the second-floor bedrooms. Our bedroom window looked out on the square with its narrow old houses and on the fragrant bakery, next to the steps where old Madeleine used to sit in black dress and</p>

<p>marches où la vieille Madeleine se tenait assise, en robe et tablier noir, ses cheveux de neige tirés en un minuscule chignon. Elle passait là le plus clair de ses journées à bavardere avec le voisinage, à rire de sa bouche édentée avec les enfants qui lui grimpaient sur les genoux.</p> <p>Une exubérante glycine envahissait la façade, ses tentacules curieux rampaient dans l'ouverture de la fenêtre, que nous avions renoncé à fermer complètement cet été-là, tu t'en souviens ? Le léger voile blanc du rideau tiré s'accrochait aux feuilles en bougeant.</p> <p>Ce matin-là, je me suis levée très tôt pour partir et te quitter. Les enfants étaient chez les grands-parents près d'Aix-en-Provence.</p> <p>Droit et immobile comme un souche, les mains croisées sous la nuque, le drap remonté jusqu'au menton, tu me regardes m'agiter, incrédule : « Tu vas vraiment partir ? »</p> <p>Comment ai-je pu y arriver ? Je ne me souviens que de la séquence suivante :</p> <p>La place du Cros est déserte, Madeleine n'est pas encore sur ses marches, le parfum de premières fougasses flotte dans l'air. Je suis au volant du combi rouge, le pied sur le frein, prête à descendre la petite rue qui mène à l'épicerie puis après un virage en épingle à cheveux, file le long du Café de France. Je me retourne une dernière fois, passant la tête, le bras et l'épaule dans l'ouverture de la fenêtre. Je lève le bras pour te faire signe. Torse nu, surgi de la glycine, tu fais un petit geste en remuant les doigts. Je lâche le frein, je m'en vais, ton visage dans le rétroviseur, je pense : je suis folle.</p> <p><u>Ce matin-là</u>, la route me mène vers Nice puis en Italie. J'ai rendez-vous à Gênes, sur la place de la gare, avec mon amant américain venu de Venise en train. Nous devons déjeuner à Gênes puis rouler ensemble jusqu'à Venise qu'il va quitter pour moi, Venise où vit une femme qu'il aime encore et va quitter aussi. Nous sommes fous.</p> <p>Sur l'autoroute où je fonce de ponts en tunnels, tout à coup cela me terrasse : l'énormité de ce qu'il faut chambouler, démolir dans le seul but, peut-être illusoire, de « refaire sa vie ». Il est bien temps de pleurer, c'est fini, trop tard pour réveiller ta nostalgie d'un amour que tu n'a pas su sauver. <i>Fini</i>. Pleure, mais attention, il se met à pleuvoir, ne te fiche pas en l'air avec ta roulotte chargée de souvenirs en cendres, il y a quelqu'un que t'attends là-bas.</p> <p>Debout sur la place de la gare, l'amoureux fringant, tout palpitant de tendresse, a vu débarquer une pleureuse en chiffons au visage tuméfié. Ah ça valait le voyage, elle était belle la femme de sa vie !</p>	<p>apron, her snow-white hair coiled into a tiny bun. She spent the best part of the day chatting with neighbors and joking about her toothless mouth with the children who kept climbing onto her knees.</p> <p>Exuberant wistaria overran the façade, its inquisitive tentacles crept into the window aperture-that summer we'd given up trying to shut it completely, remember? The fine white voile of the closed curtain kept catching on the leaves when it moved. That morning I got up early to leave; to leave you. The children were at their grandparents' near Aix-en-Provence.</p> <p>Straight and still as a log, your hands crossed behind your head, you incredulously watch me scurrying about: "You're really going?"</p> <p>How did I manage it? I remember only the following sequence:</p> <p>Place de Cros is deserted, Madeleine isn't yet seated on the steps, the smell of the first loaves of olive bread floats in the air. I'm at the wheel of the red camper, my foot on the brake, ready to go down the little street that leads to the grocer's, then after a hairpin turn runs alongside the Café de France. I turn around one last time, leaning my head, arm and shoulder out the open window. I raise my arm to wave to you. Bareheaded, emerging from the wistaria, you make a little gesture, wiggling your fingers. I release the brake, your face is in the rear-view mirror, I leave, thinking: I'm crazy.</p> <p><u>That morning</u> the road leads toward Nice, then Italy. I have an appointment on the station square in Genoa with my American lover, who has come by train from Venice. We're supposed to have lunch in Genoa, then drive together to Venice, which he's giving up for me-Venice where a woman lives whom he still loves and whom he is also about to leave. We're crazy.</p> <p>On the autoroute where I tear along from bridge to tunnel, it suddenly crushes me: the magnitude of what must be overturned and destroyed for the sole, perhaps illusory purpose of "starting a new life". It's a fine time to cry, it's over, it's too late to rekindle your longing for a love you were not capable to save. It's <i>over</i>. Cry if you like, but careful, it's starting to rain, don't fly off the road with your camper full of burnt-out memories, there's someone waiting for you down the road.</p> <p>Standing in the station square, the dashing lover all atremble with tenderness watched a bedraggled, puffy-face, teary woman arrive. Ah, wasn't that worth the trip? The woman of his life was a real beauty.</p>
--	--

## 2.5 I traduttori ideali.

Mathews delinea il profilo dei suoi traduttori ideali nel saggio *Fearful Symmetries*. L'autore si rispecchia, infatti nella prassi traduttologica di Perec e Chaix di cui tesse le lodi giacchè si pongono

alla riscrittura dell'opera da traghettare in un altro idioma "come se" fosse un loro originale. Mathews rivendica tale strategia di appropriazione dinamica del testo come la regola aurea per conseguire delle traduzioni adeguate e dichiara così, ancora una volta, la continuità tra scrittura creativa e ri-scrittura traduttologica. La centralità di Perec e Chaix nell'alveo della produzione di Mathews trascende l'ambito traduttologico e investe pertanto la sua poetica che coniuga alla sperimentazione ludica oulipienne una sotterranea corrente più intima e autobiografica, in una singolare circolarità tra arte e vita. Egli stesso riconosce i propri debiti nei confronti dei due scrittori e afferma che:

it was from both Georges Perec and Marie that I learned how to write about oneself, and this was an important element in the trust I felt in them when I needed translators of my own work. Whether I was translating them or they me, it was always an act of love.

Uno degli esempi adottati da Mathews<sup>249</sup> della necessità di ricreare l'eterocosmo finzionale in traduzione, è uno stralcio tratto dal suo quarto romanzo *Cigarettes* e tradotto da Marie Chaix che ritrae la relazione sado-maso tra Lewis e Morris facendo ricorso al *camp-talk*<sup>250</sup> ossia una pratica discorsiva o meglio un'auto-rappresentazione linguistica, in chiave ironica, dell'identità omosessuale. Il *camp talk* inscena una sorta di ventriloquismo caricaturale degli stereotipi di genere, assimilandoli ad una nuova prospettiva che indicizzi una *différance* dell'identità sessuale. Mentre la letteratura in materia è piuttosto ampia in lingua inglese, non si può affermare lo stesso in lingua francese, per lo meno all'epoca della stesura della traduzione da parte di Chaix. Alcuni dei tratti distintivi del *camp talk* si evincono dalla traduzione di Chaix. Ad esempio l'impiego del cosiddetto *girl-talk*, (ossia una

---

<sup>249</sup> A proposito della traduzione di Chaix, Mathews mette in guardia il lettore, affermando che: "Again it should be remembered that the English words have nowhere retained their ordinary meaning: "to read the stations" means "to complain", "to spread jam" means "to lie", "I'm sorry" means "I strongly disagree" etc. A few of Chaix's equivalents, virtually all of which are invented: *déplier mon Golgotha* = to lay out a map of Golgotha; *foire* comes from *enfoiré* = a bugger, in its most contemptuous sense; *à perpète* = for life, normally used to describe a jail sentence; *battre des naseaux* = to have one's nostrils a flutter; *éponger tes faux-cils* = to dry out your false eyelashes; *pincer le banjo* combines *pincer* to have a crush and *pincer* = to strum; *tu peux courir Berthe* combines *tu peux courir* = you have another think coming, with *adieu Berthe* = it's all over.", H. Mathews, *Fearful Symmetries*, cit. pp.64-65.

<sup>250</sup> Cfr. K. Harvey, "Translating Camp talk. Gay identities and cultural transfer", *The Translation Studies Reader*, cit. pp.446-467.

pratica discorsiva che opera una parodia degli stereotipi e tic linguistici femminili e ne mette in atto una divertente pantomima) ed il *re-naming*, (ossia l'adozione di nomignoli marcati a diverso grado come "queer", o che attivano un preciso rimando testuale, nella maggioranza dei casi alla cultura popolare). Il ricorso a tali citazioni esplica una duplice funzione: creare, da un lato, una forma di auto-distanziamento ironico e, dall'altro, plasmare un'enciclopedia condivisa che rafforzi i legami ideologici e di appartenenza alla comunità gay. Il ribaltamento dei ruoli sessuali avviene mediante la sistematica inversione dei termini specifici di genere e, attraverso un uso caricaturale degli enfatici; così ad esempio l'esclamazione "oh, my" evoca in un lettore gay, la parodia di una specifica tipologia femminile, la "southern belle", immortalata nel celebre film *Gone with the wind*<sup>251</sup>. Si evince inoltre una propensione alla teatralità e all'iperbole ed una commistione di registri, ora aulici, ora crudamente volgari. In tal guisa, si riscontra un comune denominatore del *camp talk* nella stridente contrapposizione tra un'ossessione nei confronti del sesso ed un'artefatta aderenza ai dettami della morale convenzionale, in una divertente parodia della morigeratezza e della probità dei costumi che alluda per antifrasi al suo opposto. Secondo Susan Sontag:

homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetic sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness<sup>252</sup>.

Proprio come Perec, Chaix si sforza di ricreare lo stesso effetto dell'originale adattando i termini del *camp talk* alla lingua francese dato che questa risulta carente di un lessico altrettanto adeguato e variegato. Dunque ancora una volta il rifacimento appare come la soluzione migliore per veicolare l'universo mitopoietico del testo nella lingua di arrivo. Il frammento ha un peso specifico ragguardevole nell'alveo dell'opera perché rappresenta l'ultima paternale di Morris prima di morire a seguito di un attacco cardiaco durante quello che doveva essere l'ennesimo gioco erotico con il suo

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 450.

<sup>252</sup> K. Harvey, "Translating Camp talk. Gay identities and cultural transfer", *The Translation Studies Reader*, cit. p.454.

amante. In particolar modo era importante mantenere l'allusività ed ambiguità dell'ultima parola da lui pronunciata, sospesa virtualmente tra amore e odio, croce e delizia come in ogni buon relazione sado-maso che si rispetti così quel "I lo.." che potrebbe stare tanto per "I love you" che per "I loathe you" è replicata da Chaix con "je t'a.." (probabile enunciazione di Je t'aime). In ausilio al lettore si fornisce una tabella riepilogativa che mette a confronto l'originale traduzione di Chaix.

<b>Cigarettes H. Mathews</b>	<b>Cigarettes M. Chaix</b>
<p>"Even if I don't like reading you the stations, I won't spread jam. So please, Louisa, get it and go. You're a mess, a reject, a patient – I could go on for days. And don't tell me – I have your nose wide open. I'm sorry. Spare me the wet lashes, it's all summer stock. Because the only one you've ever been really strung out on is your own smart self, and you always will be. Think I'm going to stick around and watch the buns drop? And for what – to keep catching my rakes in your zits? Forget it, Dorothy. This is goodbye. Remember one thing, though. No matter what I've said to you, no matter how I've turned you out, the truth is, and I'm singing it out: I lo–..."</p>	<p>... "Même si je ne n'aime pas déplier mon Golgotha, je ne vais pas faire dans la marmelade. Alors, s'il te plaît, Louisa, c'est ça et pas autre chose : T'es qu'une foire, un défaut, un invalide... et ainsi de suite à perpète. Et ne me dis pas que tu bats des naseaux. Excuse-moi! Pas besoin d'éponger tes faux-cils, ce n'est que la tournée de province. Le seul pour qui tu pincers le banjo, c'est ton self à la con et ça changera jamais. Tu t'imagines pas que je vais me carier à attendre que tes meringues dévissent. Et pourquoi ? Pour continuer à ratisser tes bourgeons ? Tu peux courir Berthe. Bonjour et bonsoir. Souviens-toi d'une chose pourtant. Peu importe ce que je t'ai dit, peu importe comment je t'ai décapé, la vérité, c'est... La vérité c'est, j'te la chante sur trois notes : je t'a– ... "</p>

La modalità in cui Morris si indirizza a Lewis è tipica del *camp-talk*, poiché egli usa il *re-naming*, chiamandolo dapprima Louisa, e Dorothy, il cui plausibile intertesto è il personaggio femminile del *Mago di Oz*, se così fosse il nome si caricherebbe del significato di personaggio illuso e sognatore, che rientrerebbe nella logica della loro relazione di tipo servo-padrone. Chaix riproduce il medesimo effetto traghettando inalterato il primo nome e scegliendo *Berthe*, al posto di *Dorothy* poiché *Berthe*, rimanda all'espressione di commiato *adieu Berthe*. Un'altra resa di pregio è la traduzione di "to read the stations" alla lettera "leggere le stazioni della via crucis". Un'altra raffinata soluzione traduttologica di Chiaux è *pincer le banjo* come equivalente di "strung out on" (dipendere da) che attiva due rimandi: il primo a *pincer* inteso come "avere una cotta per qualcuno" e il secondo al verbo nel senso di "strimpellare" veicolando bene l'idea di un'infatuazione narcisistico (strimpellando il proprio strumento). Il passo presenta inoltre la difficoltà di tradurre espressioni "watch the buns drop", "to keep catching my rakes in your zits" e "to turn out" che a vario grado rendono l'idea di sodomizzare

sia in senso letterale che metaforico. Nel primo caso Chaix propone una traduzione che attinge al lessico culinario, “me carier à attendre que tes meringues dévissent” che suonerebbe come “dovrei cariarmi i denti aspettando che le tue meringhe si affloscino”; per la seconda propone una traduzione letterale, “to keep catching my rakes in your zits<sup>253</sup>” andrebbe tradotta alla lettera in italiano come “continuando a prendere i miei rastrelli nei tuoi brufoli”, se non fosse che *zits* è una forma deformata di *tits*; ciò spiega la versione francese con “pour continuer à ratisser tes bourgeons” ossia “dovrei continuare a rastrellarti le gemme”. Infine il verbo *turn out* che indica esplicitamente l’atto sessuale è trasformato in *décaper* che alla lettera significa “raschiare”, ma anche “sbattere” secondo il registro basso dell’eros. Unica aggiunta operata da Chaix, ma consona al tono del testo, è l’espressione gergale e volgare, *à la con* che suonerebbe eufemisticamente in italiano “da stronza”. Credo che la traduttrice l’abbia inserita per enfatizzare la venatura sarcastica delle parole del personaggio e così facendo palesare al lettore la complicata relazione tra Lewis e Morris.

Un ulteriore esempio di riscrittura traduttologica creativa addotta da Mathews in *Fearful Symmetries* è la resa dello *slang* del *confidence man*<sup>254</sup> che tanta importanza ha all’interno del romanzo *The Sinking of the Odradek Stadium* dove esplica una precipua funzione estetica contestualmente a quella propriamente linguistica; tale gergo infatti è impiegato dall’autore come sottocodice che funge da *trait-d’union* delle vicende narrate che si pongono sotto l’egida dell’ambiguità e della plurivocità.

La figura del *confidence man* è espressione della cultura e della letteratura americana<sup>255</sup> all’interno della quale ha avuto origine e si è sviluppato nel solco tracciato dal *cony-catcher* europeo. Sebbene i suoi modelli letterari sono ravvisabili, in particolar modo, nel filone del romanzo picaresco e in *A notable discovery of Cozenage*, del 1591 dell’inglese Robert Green, il termine *confidence man* è un neologismo che appartiene all’America del XIX secolo. L’opera di Green fornisce al lettore un ritratto

---

<sup>253</sup> Tra l’altro il sostantivo *rake* oltre che al comune utensile da giardinaggio, allude al libertino, al depravato e come verbo, in un registro basso può designare il rapporto sessuale.

<sup>254</sup> Cfr. G. Lindberg, *The Confidence Man in American Literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1982.

<sup>255</sup> Si pensi ad esempio alla proliferazione di *con men* nel corpus di Twain o Poe.

*ante-litteram* del *con man* americano, designato appunto con l'espressione, *cony-catcher*. Il *cony-catcher* è da intendersi come il truffatore al gioco, per lo più delle carte, dunque il baro che "afferra" la sua preda in senso figurato, cioè facendola cadere nella trappola che egli ha ordito per privarla dei suoi averi. In tal senso il *cony* è "il pollo da spennare" per usare un'espressione fraseologica equivalente all'originale, lo sprovveduto che si lascia irretire poiché a causa di un errore di valutazione reputa "vere" e dunque attendibili le argomentazioni mendaci addotte dal baro.

Il *cony-catcher* infatti seduce le sue vittime grazie alla pertinacia del suo eloquio cosicché, prima di gabbarle, ne conquista la fiducia mediante l'imbastitura di un'articolata autorappresentazione finzionale. Egli prospetta facili guadagni che vorrebbe generosamente condividere con il *cony* di turno e chiede in cambio solo una piccola oblazione in denaro come prezzo della sua complicità al gioco. Il *cony-catcher* forgia con la menzogna e l'inganno un universo alternativo, al contempo autore e narratore della sua storia, manipola gli altri come le pedine di un gioco nel quale è il solo a vincere. D'altronde stando a quanto affermato da Blair il termine *cony-catcher* non è neutro ma attiva una serie di giochi paronomastici all'interno del campo semantico del denaro secondo la pronuncia dell'epoca per cui:

The word *cony* (in Greene's day riming with *money*; by the nineteenth century shifting to *coney* sounded like *bony*) echoes the Latin for rabbit suggesting the simpleton who is all too easily snarred by a skilful operator. Following Greene we must imagine three or more confederates who combine to fleece the victim. They will all be "apparelled like honest civil gentlemen or good fellows, with a smooth face, as if butter would not melt in their mouths". The cony-catchers scan the London crowd looking for a "likely mark". They prefer country bumpkins come to town for a session of the courts, but anyone a bit naïve and carrying something in his purse will do<sup>256</sup>.

---

<sup>256</sup> J. G. Blair, *The Confidence Man in Modern Fiction*, Vision Press, London, 1979, p. 18.

Il *con man* presenta le medesime caratteristiche del *cony-catcher* e un'omologa condotta illegale, tali elementi perciò rappresentano le coordinate principali del *con game* e dei suoi protagonisti enfatizzando sia l'importanza dell'illusione *quasi* mitica ordita dal *con-man* sia quella del legame artefatto esistente tra questi e la vittima prescelta:

The con man and his confederates seek out a well to do prospect in a context permitting easy contact between strangers. They establish friendly relations as amenas to arousing his curiosity about a money-making scheme, the more sure because it is dishonest. They arrange a "convincer", a trial case where the victim reaps large profits from risking a small amount. If they play the cards right, the victim will eagerly insist on being allowed to join in on the largest scale he can afford. Inevitably some "mischance" occurs between the time when he turns his money over to the con man and the time when the rewards were to have been reaped. The victim is abandoned, stripped of his cash and also any moral basis for complaining to the police<sup>257</sup>.

L'espressione *confidence-man*, coniata il 7 luglio del 1849 dai giornalisti del *New York Herald* indicava la truffa messa in atto da William Thompson per raggirare le sue vittime. In breve tempo il neologismo divenne molto popolare e venne consacrato da Melville nel 1857 che lo impiegò come titolo dell'omonimo romanzo *The Confidence Man*. La truffa così inscenata, si fondava sulla collusione tra la vittima e il malvivente anzi sulla "fiducia" che l'ignaro bersaglio, l'*easy mark* designato, accordava a quest'ultimo. In tal senso il significato dell'espressione *confidence man* è da intendersi per antifrasi nell'accezione di doppiogiochista, imbrogliatore. D'altronde la complicità tra i due protagonisti del *con game* è una peculiarità della prassi del *con man* che lo differenzia dalla massa amorfa dei comuni criminali di strada:

The figure of the confidence man in modern literature owes much to a distinctive criminal type that has remained substantially unchanged for centuries. The con man's distinguishing

---

<sup>257</sup> *Ibidem*, p.20.

characteristic lies in the uncommon relationship he maintains with the victim he exploits. Among all the varied swindlers, rogues, tricksters, and villains of literature and life, only the confidence man exacts the moral complicity of his victim as a pre-condition for fleecing him<sup>258</sup>.

Nel corso della sua evoluzione, il *con man* ha indossato molteplici maschere, delineando una variegata galleria di truffatori, si procede dal mestatore al baro fino a designare Lucifero, secondo l'ambiguo ritratto eseguito da Melville. In tal caso la posta in gioco al *con game* non è una cospicua somma di denaro ma l'anima del malcapitato che potrebbe aver inconsapevolmente suggellato il patto col diavolo. Il *confidence man* sembra incarnare il dualismo tra rappresentazione e realtà e assurge a metafora delle relazioni umane che si porrebbero all'insegna del *game of confidence*. La portata gnoseologica del *con man* non si esaurisce dunque nella disamina della sua prassi illecita, fondata sulla manipolazione e sulla duplicità, ma può caricarsi di connotazioni metafisiche e assurgere a simbolo della fluidità esistenziale e identitaria. In altre parole il *con man* diverrebbe una metafora dell'assurdità intrinseca al "ballo in maschera" dell'esistenza (come enfatizzato dal sottotitolo melvilliano *masquerade*) e della conseguente impossibilità di discernimento dell'uomo, incapace di tracciare confini netti tra ciò che è reale e ciò che è invece finzione, pura illusione. Pertanto, il lettore, proprio come il personaggio melvilliano di Egbert si trova: "at a loss to determine where exactly the fictitious character had been dropped, and the real one, if any resumed<sup>259</sup>". La refrattarietà a un'interpretazione esatta del *confidence man* si evince anche dalla mancanza di adeguati equivalenti negli idiomi europei:

The German *Hochstapler* carries a connotation of social climbing or pretension involving imposture. In French most of the possible translations are general catch-alls for swindler or embezzler; thus Melville's novel is translated as *Le Grand Escroc*. The comparable indicator in Italian is *truffatore*, though some dictionaries give *truffatore alla Americana* as a precise

---

<sup>258</sup>*Ibidem*, p. 17.

<sup>259</sup>*Ibidem*.

equivalent. Spanish stays on the general plane with *estafador*. It would take an extensive but interesting sociolinguistic study to suggest why American English should have developed such relatively fine distinctions between forms of swindling. One might speculate that The United States with a more open and expanding society was more dependent on trust than its European ancestors and hence that it needed more precise labelling for the violations of trust to which it was subject, much as Eskimos need to distinguish more states of snow than do desert dwellers<sup>260</sup>.

I *confidence men* che popolano *The Sinking of the Odradek Stadium* ricordano da vicino il Duke e il King di Twain e la loro carica comica. L'autore sembra ispirarsi ai due personaggi delle *Adventures of Huckleberry Finn* nel tracciare il ritratto del suo "big con". Se, in Twain, il Duke deve il suo nome al fantomatico titolo nobiliare di Duke of Bridgewater (nel testo, come *Bilgewater* ossia "acqua di sentina"), Mathews dal suo canto sceglie un personaggio femminile come incarnazione parodica dell'"uomo di fiducia" e prende spunto dal fittizio lignaggio aristocratico del predecessore twainiano inserendo nel romanzo un'improbabile agnizione finale per cui la protagonista femminile discenderebbe dalla famiglia dei Medici.

In *The Sinking of the Odradek Stadium*, la discesa nella follia del protagonista maschile, il bibliotecario americano Zachary McCaltex, è segnalata dalla graduale acquisizione del gergo del *con man* al contrario, l'evoluzione personale della moglie, l'asiatica Twang Panattapam, procede di pari passo con i suoi progressi nell'apprendimento della lingua inglese, dapprima nella variante semplificata del *pidgin*, fino alle forme più sofisticate esibite nell'ultima missiva, inviata al marito (e probabilmente da lui mai ricevuta), dove mette a nudo i suoi sentimenti verso l'amato con una padronanza da *native speaker*. L'intero romanzo si snoda attraverso lo scambio epistolare tra i due coniugi a caccia del fantomatico tesoro della famiglia dei Medici che si troverebbe sepolto a largo delle coste della Florida. L'opera assurge ad allegoria dell'incomunicabilità e proprio come profetizza il titolo, di ascendenza

---

<sup>260</sup> G. Lindberg, *The Confidence Man in Modern Fiction*, cit. p16.

kafkiana, si assiste alla deriva dei due protagonisti che sperimentano a loro spese la dialettica separante ed unificante del linguaggio.

I due coniugi risultano incapaci di trovare le parole giuste per esprimersi e al contempo si ritrovano beffati dal sistema postale, (e ancor di più dall'autore), che non consente di recapitare in tempo la missiva più importante. Mathews drammatizza fino al parossismo il divario tra percezione soggettiva e realtà oggettiva creando una rappresentazione finzionale ambigua e cangiante secondo la diversa angolatura prospettica assunta dai singoli personaggi. L'autore sembra voler mettere in guardia il lettore, ricordandogli che sia nella vita che nella finzione, occorre diffidare dalle apparenze. Nel romanzo, mentre Twang si trova a Firenze a scandagliare gli archivi dei Medici in cerca della mappa del tesoro, Zachary conduce le sue ricerche a Miami e si lascia abbindolare dai *con men* di bassa lega Mr Hood e Dexter Hogde, i quali lo iniziano alla setta dei *Knights of Spindle* al solo scopo di scuirgli informazioni sul tesoro. L'acme del *con game* inscenato dal duo è raggiunto con la morte apparente di Hodge per mano di Mr Hood alla quale il povero Zachary assiste attonito e inerme. La sua devozione nei confronti del "maestro" della setta, cioè Hood, è ormai totale; egli è dunque pronto per la stangata finale che pone fine al *confidence game*. Hodge intima a Zachary di consegnargli la mappa del tesoro per far sparire ogni prova riconducibile all'omicidio. Inutile dire che l'uomo acconsente docilmente, solo per scoprire più tardi di essere stato vittima di un enorme raggio. Lo shock causato dall'evento e dalla scoperta del tradimento dei *con men* è tale da innescare in Zachary un irreversibile crollo nervoso. Nello svolgimento dell'istanza narrativa Zachary rivela la sua inettitudine ed esce sconfitto dal confronto con i due *confidence men*, perdendo sia la mappa che la sanità mentale. Twang, al contrario, riesce a far implodere dall'interno il *con game* ordito a suo danno dal Prince Voltic e da Pindola, i due loschi italiani con cui si trova affaccendata. Twang smaschera il doppio gioco dei due *con men* e decide di truffarli a sua volta, diventano così essa stessa *con-man*<sup>261</sup>. In tal modo l'astuto

---

<sup>261</sup> Twang, spiega nel dettaglio il suo piano al marito nella lettera del 3 gennaio che molto probabilmente non verrà mai recapitata al coniuge. Nella missiva Twang stabilisce un codice segreto (composto dalle parole, *dictionary* e Pogy O'Brien), per poter comunicare in caso di emergenza col marito e lo avverte che le epistole successive saranno intessute di false informazioni per depistare i due pseudo *con men* italiani. I falsi indizi disseminati nelle lettere permettono a Twang

personaggio femminile riesce ad accaparrarsi il tesoro e a mandare in galera i due malviventi. La palingenesi di Twang si compie con l'interiorizzazione dell'arte della dissimulazione, la donna si palesa come un essere anfibio, a suo agio ai confini di mondi e idiomi diversi. Il personaggio femminile riesce a raggirare tutti, senza volerlo anche il povero Zachary, il quale si convince che la moglie sia diventata complice dei suoi rivali se non addirittura la loro amante.

Potrebbe, tuttavia, trattarsi di un equivoco, stando a quanto riportato nell'ultima missiva del romanzo. Infatti secondo la lettura desumibile dal peculiare intreccio dell'opera, Twang sarebbe riuscita a salvaguardare la sua integrità sia morale che mentale e avrebbe depistato i *con men* e il marito giocando d'astuzia; a quest'ultimo, la donna invia una falsa mappa per evitare che cada nelle mani sbagliate, dunque Zachary, a sua insaputa, ha consegnato a Mr. Hood una copia contraffatta e riesce a mettere al sicuro il tesoro imbarcandolo su una nave chiamata *Odradek Stadion*. Alla luce di tali premesse Twang non rappresenta l'anello debole della catena narrativa semmai l'esatto opposto.

Mathews affascinato dalla dialettica degli opposti, secondo la formulazione gravesiana dell'iconotropia<sup>262</sup>, assegna al protagonista maschile, Zachary McCaltex, il destino paradossale di

---

di salvaguardare la sua copertura facendo credere a Voltic e a Pindola che è loro complice. Purtroppo Zachary, rimane all'oscuro di tutto, e ritiene reale il contenuto delle lettere, iniziando a sospettare che la moglie sia diventata una sorta di concubina dei due malviventi italiani. Inoltre, utilizzando inconsapevolmente i vocaboli del codice cifrato, manda alla moglie il messaggio concordato ma in realtà noto solo a Twang di raggiungerla a Miami, proprio nel momento in cui lui si è messo in viaggio alla volta di Firenze; il mancato incontro non fa che accelerare l'involuzione del povero McCaltex ed accrescere la sua convinzione in una condotta infedele da parte della moglie. Neanche il lettore si rende immediatamente conto del piano ordito da Twang poiché l'autore lo informa solo in una nota a piè di pagina. Ad ogni modo l'agnizione avviene alla fine del romanzo grazie all'epistola conclusiva di Twang che funge da *dénouement*. In tal guisa, si rileva l'importanza del passo, in cui la donna rivela i suoi intricati sotterfugi al coniuge, connotati da un riverbero umoristico; così ad esempio il lavaggio del cervello, *brainwash* diventa lo "sciacquone del cervello", ossia *brainflush*. Altro elemento saliente è l'interferenza dell'idioma italiano innestato sul *pidgin* inglese, esplicitato da "sentiment", deformazione ludica di "sentimento" e dal costante ventriloquismo del colpo di glottide tipico della gorgia toscana, per cui il verbo *cover* diventa *hover*: "Also, I have Pindola in soul mess. Twang entirely brain-flush him. That other, dark woman? Twang rent her, from one-horse bordello. Thus: Pindola wishes, to penetrate in Twang. "No. But let introduce, Signorina Dark. Can penetrate in her, please." He does does. O after, crazy with the more wanting for Twang. Two day before, he visit; I "forget" his mars bars, he enter psycho-psexual glycemia frenzy, he spends memorable New Year day mostly shouts and yells things like, "where all the vulvas (fiche)? Even I was worry concerning the neighbor effect. I have write to you my jealousy sentiment, to hover my truth. [...] Now, or soon, I am coming to Miami, however it must not be seen, you must not say it, seem to know none. But use some way the two words, they will tell Twang, you wish her to come, she will come. The words, I choose: "dictionary" "Pogo O Brine" After, I answer crazy anythings, you will ignore. Then tomorrow I am to write a "real" (false!) answer to your letter, it is for Bonzo and the Prince and their spies, not for Zachary. [...] And I always now fill the letters with lyings of many color, be as twisty as that *bukhai* tree. [...] You must lie also, for they shall have open your letters, as much.. *The Sinking of the Odradek Stadium*, op. cit. pp. 130-131

<sup>262</sup> Secondo Robert Graves l'iconotropia designa il fenomeno per cui un elemento artistico può metamorfizzarsi nel suo antonimo.

trovare rifugio nell'idioletto dei suoi carnefici, ossia dei *con men* che lo hanno raggirato determinandone il crollo nervoso. Il brano raggiunge il suo climax quando il marito denuncia, dalla sua particolare prospettiva perturbata e mendace, la condotta illegale della moglie. Lo sproloquio di Zachary presenta lo smantellamento del razionale attraverso un tono tragicomico veicolato, in primo luogo, dall'impiego del gergo del *confidence man*. L'uso di uno spelling deformato e colloquiale intende catturare le inflessioni e le ridondanze tipiche del parlato, collocando l'episodio nella sfera dell'oralità. Il ricorso a crasi ludiche che determinano l'apparizione di parole *quasi* inventate sulla pagina, produce nella sfera del testo scritto una sfasatura tra l'asse paradigmatico e quello sintagmatico, dato che i segni linguistici non sempre mantengono inalterati il loro senso comune ma condensano e rimandano analogicamente a significati plurimi. Tutto ciò, se da un lato, rende l'estratto una sorta di criptogramma *à clef*, dall'altro, ne genera l'irresistibile effetto comico. Peraltro va sottolineato che il ricorso al gergo non fa altro che rafforzare l'ipotesi di un messaggio cifrato, poiché in quanto linguaggio specifico, esso svolge due funzioni precipue: da un lato, cripta il messaggio, rendendolo accessibile solo ai conoscitori del codice in seno alla comunità dei suoi parlanti, e crea un'antinomia noi/loro; dall'altro, ne rafforza l'appartenenza al gruppo, mediante la condivisione del medesimo codice che parossisticamente si innesta sull'idioma standard, ri-semantizzandolo.

Mathews non indugia in una mimesi fine a sé stessa, poiché l'assunzione di una sfumatura linguistica pseudo-criminale è funzionale all'implosione ludica del linguaggio. In altre parole, l'autore, gioca con la poliedricità dell'idioma inglese creando un lessico connotato da giochi di parole e allusioni polisemiche che problematizzano la comprensione del testo ma ne accrescono la piacevolezza estetica e la *vis* comica. Si noti l'endemica ambiguità del nome della protagonista femminile che, nei suoi riverberi plurimi, si può trasformare anche in un *pun* enantiosemantico, valido a designare secondo un registro colloquiale e volgare, sia i genitali femminili quanto quelli maschili. A un'analisi accurata, il passo sembra assumere i connotati dell'ennesimo gioco di letteratura combinatoria condotto dall'autore americano. La peculiare configurazione delle parole sulla pagina

attiva almeno due diversi percorsi di senso, il primo appropriato all'universo pseudo-criminale del *confidence man*, l'altro ascrivibile al linguaggio tabù della pulsione erotica.

D'altronde si sa che l'erotismo è uno dei motivi conduttori della produzione mathewsiana; in *Singular Pleasures* ad esempio l'autore dipinge 61 scene di masturbazione sia femminile che maschile probabilmente utilizzando come matrice generazionale dei brevi testi una *contrainte* linguistica in ossequio alla quale la toponomastica dei brani, amalgama di luoghi reali ed inventati, fa ricorso a tutte le lettere dell'alfabeto, da Almaty a Zizanga. *The Conversions*, primo romanzo di Mathews, presenta una rilettura in chiave parodica del complesso di castrazione, esemplificato dalla leggenda del re Pescatore inglobata nel tessuto narrativo e collegata ai culti della dea bianca che rappresentano il sostrato religioso delle vicende narrate. Un altro esempio è offerto dalla scena in cui il narratore visita Beatrice Fod, la quale gli descrive la sua incredibile scoperta, cioè una posizione sessuale che massimizza il piacere annullando al contempo le possibilità di concepimento. Data la portata della rivelazione le autorità religiose e secolari fanno fronte comune affinché non venga divulgata. In *Tlooth* oltre alla sceneggiatura di un film a luci rosse ambientato in un convento di suore lussuose, si assiste alla presenza del travestitismo; l'indeterminatezza di genere è mantenuta in tutto il romanzo, e solo alla fine dell'opera avviene il paradossale capovolgimento di sesso del protagonista che si palesa donna, contrariamente a quanto lasciato ipotizzare dagli indizi disseminati dall'autore fino a quel momento. In *Cigarettes* l'autore rappresenta la relazione omosessuale sado-masochista tra Lewis e Morris e descrive doviziosamente i perversi giochi erotici di cui i due personaggi sono i protagonisti. Il ritratto è significativo anche da un punto di vista linguistico poichè indicizzato dal ricorso al *camp-talk*. Infine si ricordano i due testi che si intrecciano in *Country Cooking from Central France: Roast boned rolled stuffed shoulder of lamb (farce double)* dove la spiegazione di una ricetta culinaria francese diventa il pre-testo, o ipo-testo per citare Genette, di una lettura parodica del tabù per antonomasia, l'incesto, nella sua forma tipica del complesso di Edipo. Il protagonista infatti sperimenta un rito di passaggio e contrariamente al veto posto dal padre, si mette in viaggio alla

ricerca della madre morta e delle sue origini. La frizione fra i due teti genera gli effetti stranianti e ludici; inoltre dimostra che l'accumulazione bulimica di istruzioni e ingredienti nella preparazione della farcia che assurge a farsa sottende in realtà un amore anoressico represso nei confronti della madre.

Per consentire al lettore una migliore fruizione dell'estratto oggetto d'esame segue una tabella riepilogativa cosicché si possano cogliere le peculiarità linguistiche ed estetiche del frammento narrativo, alcune evidenziate dallo stesso autore<sup>263</sup>:

<b>The Sinking of the Odradek Stadium</b>
---

This chump never blowed you were turned out to hopscotch. You let him find the leather, and he copped you for the pure quill, when you're nothing but a crow. It took a long time to bobble him but now you've knocked him good and he feels like a heavy gee had slipped him a shiv. Well, no twist will ever beat this savage again, not if she hands over her bottom bumblebee – it's cheaper loaning cush to Pogy O'Brien. Don't you play the hinge but stick to the big con. You're a class raggie with a grand future, even if this mark knows you're snider
--

Il passo, che rappresenta l'ultima missiva di Zachary alla moglie Twang, stratifica e condensa diverse interpretazioni del *big con* declinato al femminile. Twang è originaria della regione di Pan-Nam si porrebbe come una traduzione omofonica di “Pun am” cioè, “(io) sono un gioco di parole” diventando metafora dell'idea che Zachary ha di lei, cioè di un rebus di cui lui non possiede la chiave. In maniera obliqua il testo fornisce al lettore la chiave dell'intero romanzo che è attraversato da molteplici *double-entendres* catalizzati dal personaggio femminile. A livello denotativo l'interpretazione letterale del passo suggella la rottura violenta di Zachary con la moglie, che considera un baro in gonnella, dunque una *confidence (wo)man*. Tuttavia tale interpretazione è problematizzata dalla presenza di vocaboli

<sup>263</sup> H. Mathews, *Fearful Symmetries*, cit. p.64: “It's important to remember that no expression in the English text has retained its normal meaning: *savage* means “victim”, *bumblebee* means “dollar bill”, and so forth. Here are some of Perec's French equivalents: *chapon* (invented slang) = capon, *la marelle* (invented slang) = hopscotch, *cornanche* = marking a card by a card sharp; *choper*(slang)= to take, *moelleuse* (invented slang), literally a tender, sweet woman, *corbaque* (slang) = crow, *empiler* (slang) = to con, *démarquer* (invented slang) = to remove identification marks of goods, *sueur* (invented slang), suggested by *faire sueu r*= to harass; *surin* (slang) = dagger; *chouquett e*= pastry, a *petit chou*, which is also a term of endearment; *refiler* (slang)= to get rid of (e.g., counterfeit money), combined with *filer un mauvais cotton* = to be ill; *dentelle* (invented slang) = lace; *arjoncs*, suggested by *argent* = money and *jonc* (slang) = gold, *bernicles* (slang)= eyeglasses; *carotte* (slang) = a lie leading to extortion of money (cf. *carotter* = to con); *catiche* (invented slang), perhaps suggested by *catin* = prostitute and *pouliche* = filly; *badour* (slang) = beautiful; *maousse* (slang) = huge; *miquel* (invented slang), cf. *miquelet*, guerrilla fighter in Napoleonic wars; *bide* (slang) = flop.”

polisemici che attivano dei rimandi tanto al codice “dell’uomo di fiducia” quanto a quello dell’erotismo. Mathews sembra obliterare nel passo i tratti semantici o semi attinenti alla sfera sessuale, lasciandoli sullo sfondo per portare alla ribalta quelli relativi alle macchinazioni da *con-man*. Seppur latenti, i doppi sensi a sfondo sessuale agiscono ugualmente nella mente del lettore, e attivano l’enciclopedia del destinatario lasciando così emergere i significati osceni.

Il lessico impiegato da Mathews genera un campo di forze apparentemente antitetico: poiché il significato dei segni linguistici non è ricavabile dai singoli lemmi ma è il risultato della loro interazione, Mathews sembra proporre al lettore un gioco di permutazioni linguistiche dove il codice dell’“uomo di fiducia” servirebbe a produrre una sorta di *rhiming slang* in cui la “bella assente” della scrittura, per citare una nota procedura oulipiana, sarebbe una serie di variazioni ludiche sul termine osceno per antonomasia: “*fuck*”.

Il *rhiming slang* diffuso in Inghilterra tra le classi inferiori a partire dal XIX secolo è un gergo in cui alcune parole sono sostituite da altre in rima sicché ad esempio il sintagma *trouble and strife* sta per *wife*. L’autore adotta un procedimento simile, ma invece di limitarsi al gioco formale di rime e assonanze, usa la contiguità esistente tra lemmi nei duei campi semantici presi in esame; nello specifico fa ricorso al gergo del *con man* per camuffare ad arte i termini osceni. Tale strategia diversiva e dissimulativa è pertinente non solo a livello linguistico, ma soprattutto a livello estetico dato che il romanzo, in virtù della sua complessità e deliberata ambiguità, si presta a interpretazioni plurime. In particolar modo si assiste al complesso gioco di ruoli tra i due personaggi principali che non consentono di qualificare in maniera univoca chi dei due sia il vero “big con” del romanzo. L’opera che si presenta sotto forma di uno scambio epistolare, in realtà, appare come un frammento di un testo più vasto, dato che la lettera che funge da incipit comincia con tre punti di sospensione e prosegue con un enunciato dimidiato; a sua volta l’epistola conclusiva s’interrompe a metà, lasciando in sospeso tanto la proposizione quanto l’epilogo dell’opera.

Se ci si attiene all'intreccio del romanzo, Twang, emergerebbe come vera *con-woman* perchè dopo essersi sbarazzata dei rivali nella caccia al tesoro, riesce ad ubicarlo sull'*Odradek Stadion* attraccato al porto di Genova. Quest'ipotesi analitica lascia due quesiti insoluti: 1) Twang è riuscita a mettersi in contatto con Zachary e condividere con lui la gioia del (ri)-trovarsi e spartire il tesoro? 2) Twang si è davvero impossessata della fortuna dei Medici, o piuttosto la nave, *quasi* omonima al titolo del romanzo, naufraga come il matrimonio dei due personaggi? Nel secondo scenario ipotizzabile, la fabula e l'intreccio non coinciderebbero e il gioco delle parti tra i personaggi sarebbe invertito. Zachary infatti avrebbe recitato intenzionalmente il ruolo della vittima, del "beaten mark" come si definisce nella prima missiva, allo scopo di ingannare la moglie. Infatti egli avrebbe ordito, con la complicità di due personaggi minori, un enorme raggio per impossessarsi del tesoro, assumendo le sembianze del *con-man* della situazione. Elemento centrale è il cognome dei suoi due ipotetici complici, Dan e Grace *Odradek*, stando almeno a quanto possiamo desumere dal *mock-index* che funge da appendice al romanzo.

La prima lettera che non reca alcuna data funzionerebbe come un'analessi, e sarebbe collocabile temporalmente nel periodo di Quaresima dell'anno successivo rispetto alle vicende narrate. L'opera avrebbe perciò una struttura circolare, alla maniera di *Finnegans Wake*, per cui la prima missiva sarebbe in realtà l'ultima. La datazione più congeniale, se si tengono in considerazione gli indizi all'interno della medesima lettera, dovrebbe essere verosimilmente il primo di aprile, il "Fool's Day" che attiva un chiaro rimando intertestuale al *Confidence Man* melvilliano. Un ulteriore elemento che corrobora la citazione è l'allusione alla nave; l'*Odradek Stadium* sarebbe da intendersi come un omologo del battello melvilliano che percorre il Mississippi e funge da palcoscenico alle peripezie dei personaggi che si intrecciano nel romanzo. Tuttavia, la nave cela, a voler rendere letterale la metafora, un omaggio all'*Odradek* kafkiano, quel rocchetto di filo *quasi* antropomorfizzato e a forma di stella di Salomone, il cui significato, proprio come la nave e il suo prezioso contenuto, rimane inafferrabile e, soprattutto, ineffabile.

Mentre nella terza ipotesi, Twang e Zachary sarebbero la medesima persona, in tal caso l'Odradrek che è l'anagramma imperfetto del dodecaedro alluderebbe a un corpo solido che si è frantumato e diverrebbe un segno iconico tanto del delirio mentale del personaggio quanto della frammentazione del suo io. Secondo quest'interpretazione Twang potrebbe essere un alter-ego psichico, o la proiezione della mente paranoica di Zachary. In tal senso il romanzo non s'imbastirebbe sotto forma di uno scambio epistolare ma acquisterebbe le sembianze del diario di un soggetto psicolabile affetto da disturbo paranoide. Se così fosse, si spiegherebbe perché i due personaggi non si trovano mai contemporaneamente nel medesimo posto e il titolo potrebbe essere l'ennesimo gioco di parole dell'autore che alluderebbe a tale figura androgina. Il verbo sostantivato *sinking* si colorerebbe di un duplice riverbero: andrebbe inteso non solo inteso nell'accezione di naufragio, ma come probabile sommatoria *ludens* dei termini *sin* e *king* ossia il "re del peccato". Il peccato capitale sarebbe l'indeterminatezza di genere e la fluidità identitaria vissuta come colpa ineludibile per cui non esiste assoluzione, in sintonia con gli intertesti kafkiani. Inoltre il ricorso al linguaggio erotico e al suo innato desiderio di fusione indicerebbe l'acuta nostalgia esperita dal protagonista nei confronti di una condizione pregressa di integrità sia fisica che mentale.

Il romanzo, è scritto in tono tragi-comico, rappresenta allo stesso tempo una riflessione in chiave ironica sul potere demistificatore delle parole. L'intertesto kafkiano funge perciò da indice della struttura circolare dell'opera, dato che soffermandosi ad analizzare l'epigrafe iniziale si riscontrano in nuce le premesse delle vicende narrate:

Some people assume that in addition to the great original betrayal a small particular betrayal has been contrived in every case exclusively for them, that, in other words, when a love drama is being performed on the stage the leading actress has not only a pretended smile for her lover, but also a special crafty smile for one particular spectator at the back of the gallery. This is going too far.

Mathews offre al lettore una drammatizzazione in chiave ludica dell'amore, e poiché la protagonista come in una rappresentazione scenica deve immedesimarsi nella parte per accrescere la verosomiglianza della *performance* e far sì che avvenga la sospensione dell'incredulità; a tale scopo, la donna elargisce falsi sorrisi all'amante e al pubblico, giungendo a inscenare un finto tradimento per perseguire i suoi fini.

La scelta del nome della donna, Twang, appare perciò meno opaca e connotata, giacché da un lato, indica il fenomeno linguistico della nasalità dell'idioma inglese nella sua variante americana, dall'altro allude alla doppiezza che diverrà il tratto distintivo del personaggio. Se preso alla lettera, tuttavia, il nome si connoterebbe di significati ben più prosaici. Infatti in un'accezione ormai obsoleta ma valida nel XVII e XVIII secolo e verosimilmente nota all'autore, il nome proprio Twang utilizzato come verbo significava "avere rapporti sessuali con qualcuno", mentre il sostantivo che ne deriva *twanger* era sinonimo di bugiardo, condensando così il duplice ritratto da *con-woman*. Inoltre Twang, di origini indocinesi, si presta a una lettura ludica, secondo una pronuncia deformata orientaleggiante, dell'espressione oscena *twat-rug*, in vigore fin dal XX secolo che designa il sesso femminile. Di fatto, il nome Twang catalizza diversi word-plays, tra i quali si ravvede un gioco paronomastico sulla preposizione *between* e una crasi ludica dell'espressione *true way*, secondo la *mispronunciation* orientale. È interessante osservare che l'espressione compare nel titolo dell'opera di Kafka da cui Mathews estrapola la citazione ossia "Reflections on Sin, Pain, Hope and the True Way", e allude per antifrasi ai raggiri e ai percorsi plurimi della narrazione. In tal modo il nome incarna per antonimia, la metafora generatrice del romanzo, cioè la condizione di indeterminatezza e sospensione tra elementi discordanti, al confine tra culture e idiomi, in bilico tra ragione e follia.

L'importanza della citazione kafkiana non si esaurisce nel suggerimento onomastico, ma condensa il sostrato narrativo dell'opera come esemplificato dal metacommento parodico alla dottrina buddista operato da Twang, la quale attinge copiosamente al Dhammapada nella stesura delle sue lettere, rovesciandolo in chiave parodica attraverso il *pastiche* tra gli aforismi dell'ottuplice sentiero e le

citazioni del *Cours de linguistique générale* di Saussure e del *Tractatus Logicus Philosophicus* di Wittgenstein. Il nome Twang, suona infine, come una possibile allusione al gioco della campana che in malese viene denominato *tengteng*.

Nello specifico, le difficoltà esibite dal passo in esame, si accumulano intorno al nucleo semantico della ricchezza che funge da sostrato agli ulteriori effetti ludici e da filo conduttore alle espressioni gergali dell'uomo di fiducia; così ad esempio *cush* si pone da un lato, come *mispelling* della parola *cash* ossia contante, e dall'altro, come indice dell'oralità, in quanto trascrizione fonetica in un'accettata variante ortografica colloquiale; stesso procedimento avviene con la parola "quasi" inventata *raggle* una sorta di caleidoscopio linguistico e polisemico. Il vocabolo infatti sembrerebbe il parto della fusione del verbo *to rag*, con i sostantivi *raffle*, *rubble* nonché ovviamente *rag*. Mathews utilizza le parole secondo un principio analogico, sfruttandone cioè la similarità a livello di significante, come se fossero delle "quasi" onomatopee, anche se nella fattispecie "brandelli" di significato sono mantenuti e potenziati poiché assumono nuove connotazioni.

Di primo acchito la resa esatta del significato risulta ostica se non impossibile: se a una prima lettura il testo si presenta come un *non-sense*, a un più attento scrutinio esso si rivela ricco di significati profondi; così si scopre che il verbo *to rag* in un registro colloquiale significa "punzecchiare" ma come sostantivo può designare in forma colloquiale una raccolta fondi perorata dagli studenti universitari per una causa qualsivoglia, rientrando dunque a pieno diritto nel campo semantico di *cash*, anche se nella sua accezione più comune il lemma significa "brandello" o "straccio di tessuto". Ma anche nel suo significato denotativo "rag" attiva un'importante catena simbolica. Nella fattispecie infatti è al centro di un rovesciamento ludico dell'*idiom* "from rags to riches" che sta ad indicare il destino realizzato dal *self-made man* allorché traduce in realtà il suo *American dream*; la citazione infatti acquista senso in chiave parodica poiché all'interno del romanzo la volontà di arricchirsi e impossessarsi dell'antica fortuna della famiglia dei Medici è probabilmente disattesa e votata allo scacco, come già lasciava presagire il titolo e, soprattutto perseguita secondo una condotta

spregiudicata che fa del *con man* e dei suoi inganni, il modello a cui ispirarsi piuttosto che la ferrea etica puritana del *self-made man*; ad ogni modo la caccia al tesoro sembra naufragare proprio come la sanità mentale del personaggio maschile.

Lo stravolgimento ludico, dunque, non è neutro e si palesa nel connubio delle parole *raffle* e *rubble* che indicano rispettivamente le macerie e i calcinacci di un edificio demolito, al contempo scorie linguistiche e mentali che trasmettono sensi pulviscolari e plurimi. Attraverso il ricorso a una crasi che allude ai diversi mondi possibili evocati dai segni linguistici, Mathews conia una sorta di insulto eufemistico, *non-sense* ed ossimorico di primo acchito, dato che fa pronunciare a Zachary l'espressione "you're a class raggie": accusa implicita alla moglie di essere un'arrampicatrice sociale, se l'enunciato viene inteso come deformazione umoristica della locuzione *class struggle*; si noti peraltro che, l'espressione rinvia per assonanza alla locuzione *raggie-taggle* che, se utilizzata come aggettivo designa una generale situazione di trasandatezza. Inoltre a corroborare la tesi della scalata sociale di Twang, in contrapposizione al depauperamento delle finanze e della fibra mentale di Zachary, contribuisce la scelta del nome in codice "Pogy O'Brien".

John Pogy O'Brien detto "Pogey", cittadino di Philadelphia, riuscì fra il 1930 e il 1940 ad accumulare dal nulla una fortuna con gli spettacoli circensi. La scelta onomastica rappresenterebbe un chiaro rimando all'espressione idiomatica "from rags to riches" e spiegherebbe quindi perché McCaltex afferma: "it's cheaper loaning cash to Pogy O'Brien" cioè "è più conveniente chiedere la grana a Pogy O'Brien". La dicotomia autentico/contraffatto si rileva nel termine *snider* che designa tanto una persona spregevole quanto una moneta o dei gioielli falsi in conformità ai due campi semantici che si sovrappongono nell'intero passaggio. L'acredine dell'invettiva di Zachary contro la moglie non deriverebbe tanto dal fatto che Twang collabori attivamente con i complici italiani nella ricerca del tesoro, quanto alla congettura che lei sia divenutata, nelle loro mani, una donna di malaffare per essere entrata oltre che nel giro delle truffe anche in quello ben più prosaico della prostituzione. Mathews gioca sulla polisemia del lessico, disseminando il passo di potenziali doppi

sensi che seppur impliciti rilasciano sedimenti di senso. Un procedimento simile collega i termini *bobble* e *bumblebee*, il primo nella variante dell'inglese americano indica “commettere uno sbaglio” ma nella fattispecie è usato metaforicamente a designare il verbo “ingannare”, “imbrogliare” che per assonanza, grazie alla somiglianza della veste fonica, farebbe pensare anche al verbo *to bubble*, nel senso di “ingannare o tradire qualcuno”. Il vocabolo *bumblebee* merita una digressione. Il termine preso in prestito dall'ambito entomologico, designa il bombo, ma nello specifico rappresenta, secondo il procedimento dello *rhiming slang*, un travestimento della parola *dollarbill* cioè banconota, come peraltro suggeriva lo stesso Mathews in *Fearful Symmetries*<sup>264</sup>; inoltre la prima occorrenza di *bumblebee* in una delle prime epistole tra Zachary e Twang risulta essere una risposta di Zachary alla richiesta di soldi da parte della moglie a cui non può far fronte perché al verde: “I’m down to my last bumblebee and bean. The day before yesterday I went to the office to make the contribution to Key Betabara: \$ 2, 200. This included every penny I could find”. Ne segue dunque la pertinenza del termine nell'alveo della sfera finanziaria, peraltro rafforzata dall'espressione idiomatica “I hev’n’t got a bean” ossia “non ho un soldo”<sup>265</sup>. Un'altra allusione al denaro si ha con il vocabolo *gee* che nella variante americana, in un registro colloquiale indica un “bigliettone da mille dollari”.

Di contro, a voler radicalizzare l'interpretazione in chiave erotica del passo, si delinea un'umoristica tassonomia dell'eros che per completezza e concisione non ha nulla da invidiare al *Satyricon* petroniano. Se si attiva questa seconda interpretazione Zachary non starebbe semplicemente consumando una rottura definitiva con la moglie, ma la starebbe anche accusando di essere una donna di facili costumi, per usare un eufemismo. In tal senso il *con game* che la donna avrebbe messo in atto non sarebbe una semplice truffa ai danni del marito e un doppio gioco con gli uomini di fiducia, ma la deliberata e astuta mercificazione del corpo, l'elargizione di prestazioni sessuali in cambio di un'adeguata contropartita. Tale interpretazione permette l'attivazione di un divertente gioco di parole bilingue, amalgama dell'idioma inglese e francese, innestato sull'espressione *con-woman* e reso

---

<sup>264</sup> Cfr. H. Mathes, *Fearful Symmetries*, cit. p. 64.

<sup>265</sup> *The Sinking*, cit p. 149.

esplicito nella traduzione di Perec. *Con*, non andrebbe interpretato come la semplice abbreviazione dell'inglese *confidence*, ma come una sorta di trascrizione fonetica in lingua inglese dell'omonima, in quanto omofona e omografa, parola francese *con/conne* che designa i genitali femminili<sup>266</sup>. L'espressione così risemantizzata farebbe di Twang una *con-woman* intesa come una donna ambiziosa e astuta che per perseguire i suoi fini sfrutta, deliberatamente e senza remore, il *conne*. L'immagine iniziale del personaggio femminile viene così metamorfizzata in quella di un'abile cortigiana che raggiunge il potere grazie all'abilità con cui imbastisce le sue trame erotiche nel solco dell'arte della dissimulazione onesta.

I vocaboli che si prestano a questa interpretazione polivalente sono: *blowed, turned out, leather, crow, copped, to bobble, knocked, hands over her bottom bumblebee, stick to the big con*<sup>267</sup>. In tal guisa, *blowed*, potrebbe essere una *swear-word* per indicare la *fellatio*, come confermato dall'espressione idiomatica inglese *to give sb's a blow job*; *Knocked* e *copped* intesi nell'accezione di "consumare un rapporto sessuale" o "palpeggiare qualcuno" come espresso dalla frase idiomatica americana *to cop a feel*. In "she hands over her bottom bumblebee" il verbo *to hand over* significa "consegnare" dunque, se si attiva il gioco di *rhiming slang* in *bumblebee* inteso come *dollarbill*, l'immagine che ne deriva è quella di una donna che si propone per un rapporto anale a pagamento. L'altro enunciato, "stick to the big con" è abbastanza eloquente se si tiene a mente che *stick* usato come sostantivo è il bastone, o la verga nell'accezione del membro virile e l'omonimo verbo significa conficcare, mentre *con* nella sua plurivocità plurilinguistica, secondo il gioco di parole in *franglais*, chiama in causa il sesso femminile; dunque l'immagine che ne consegue è quella della penetrazione fallica in atto nella copula.

L'allusione sessuale celata in *turned out* è un po' più opaca. Nello specifico *turn out* si palesa come un'espressione, ora obsoleta ma utilizzata nel periodo della stesura del romanzo (anni '70-'80), che

---

<sup>266</sup> *Con/conne* infatti è l'equivalente francese del termine "figa" in italiano.

<sup>267</sup> Per l'analisi linguistica del passo, ho consultato il Merriam-Webster Dictionary e ho utilizzato due dizionari di slang: *A dictionary of Historical Slang*, a cura di E. Partridge Penguin, London, 1937, e *American Slang, dictionary of American slang and colloquial expressions*, (by Richard A. Spears), NTC Publishing Group, Chicago, 1996.

designa l'induzione di donne alla prostituzione, mentre *crow*, che nello slang criminale indica il palo, ossia il complice inattivo e di guardia, con un gioco di parole indica in un registro basso la "vecchia baldracca o cornacchia" intesa come donna ben navigata che per molti anni ha esercitato la "professione". *Leather* denota il cuoio tuttavia in senso metaforico indica anche la pelle, tipica delle relazioni sadomaso e fetish ma ancor di più "l'epidermide". Dunque l'enunciato "you let him find the leather" sembrerebbe un'allusione a "gli hai lasciato scoprire la pelle". *Leather* era anche in uso alla fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX in una formula di *rhiming slang* secondo la quale "nothing like leather" o "labour and stretch leather" sostituivano l'espressione oscena "nothing like a good cunt".

Nel testo di Mathews tali allusioni erotiche risultano anestetizzate o quanto meno attive in maniera sotterranea e subliminale; perciò a risultare evidente è il percorso tematico inerente all'imbroglio della *con-woman*. In tal senso "this chump never blowed", *blow* sarebbe da intendersi in un registro colloquiale, nell'accezione di "non svelare o rivelare qualcosa" poiché a prevalere nel passo è il discorso inerente a *cash* e alla girandola di raggiri per arricchirsi. Lo stesso discorso è valido per il termine *leather* e l'arcaica espressione idiomatica "pure quill". *Leather* denota il cuoio ma nello slang criminale designa metonimicamente i portafogli o le borsette da poter "sgraffignare". L'*idiom* "pure quill" (alla lettera, pura penna, una traduzione equivalente sarebbe "real thing") denota un prodotto di ottima foggia e fattura e per traslazione può indicare l'autenticità e la genuinità di qualcosa o qualcuno e dunque per antifrasi allude al personaggio femminile ritenuto una traditrice e un baro. Nell'enunciato "he copped you for the pure quill", il verbo *to cop* andrebbe interpretato nella sua versione gergale nel senso di fregare o rubare, appartenente allo slang della malavita e si ricollega alla parola *crow* che può designare sia il palo che la merce da rubare. L'ambiguità dell'enunciato è rafforzata dal pronome personale maschile di terza persona singolare "he" dato che potrebbe alludere ad un altro uomo, probabilmente Pindola, l'interprete italiano e presunto amante di Twang ma anche allo stesso Zachary che nell'apoteosi della sua follia si riferisce a se stesso in terza persona. Zachary

accusa la moglie di essere falsa e molto furba, insomma una *con woman* perché, spacciandosi per ciò che non è, ovvero una donna inesperta e sprovvista anche in ambito sessuale, lo ha raggirato ad arte.

L'intero passo serve plausibilmente a connotare ulteriormente il raggiro di cui Zachary si sente vittima. Pertanto l'ipotesi dell'autore secondo cui il vocabolo *savage* (alla lettera villano, zotico, incivile) andrebbe tradotto con "vittima", regge poiché supportato dal senso generale del testo. Il vocabolo ammiccherebbe allo iato tra l'astuzia di Twang ed il senso d'impotenza di Zachary ma, allo stesso tempo, potrebbe avere un legame con il verbo *to blow* e, in particolar modo, potrebbe rimandare all'espressione fraseologica *to deal somebody a savage blow*, cioè "asestare un bel colpo a qualcuno". A rafforzare l'idea del sempliciotto raggirato, contribuiscono i termini *mark* e *chump*. Infatti "mark" in un'accezione generale, si tradurrebbe come segno, macchia, ma nella fattispecie l'autore sembrerebbe plausibilmente alludere all'espressione fraseologica "to be an easy mark" cioè "essere un pollo", un "idiota", e dunque la vittima ideale di un *con game*. L'autore produce al contempo un gioco di parole costruito sull'omonimo nome proprio, artificio ripreso da Perec nella sua traduzione col termine *miquel*, questi si colora di un riverbero del gergo militare, poiché risalirebbe al *miquelet*, ossia alla denominazione dei soldati impiegati durante le guerre napoleoniche.

Perec, che si è misurato con la traduzione di *The Sinking*, sa bene che nella fattispecie lo *slang* del testo originale non possiede un interesse principalmente linguistico ma svolge il ruolo di un segno iconico che veicola il precipuo stato d'animo del mittente e la sua graduale perdita di raziocinio. Non potendo fare ricorso ad un *argot des arnaqueurs* adeguato alla sua fonte, e sapendo che il passo originale innesta il codice ambivalente del *con man* a parole polisemiche, l'autore francese ricrea il medesimo effetto grottesco e surreale amalgamando sapientemente oralità e scrittura, lingua standard e *slang* pseudo-criminale inventato all'uopo, con l'intenzione di ri-creare quasi ex-novo il passaggio e riprodurne efficacemente la funzione estetica. Perec è consapevole che l'intero frammento può essere letto in maniera duplice ora enfatizzando lo *slang* criminale, ora i doppi sensi a sfondo sessuale che, seppur narcotizzati, non perdono la loro valenza; pertanto se nel percorso di senso del *source-text*

prevale l'interpretazione gergale lasciando intravedere in filigrana quella erotica, Perec decide di ribaltare tale gerarchia invertendo il gioco delle parti, potenziando e palesando, con sommo divertimento, i doppi sensi latenti nell'originale. L'autore francese rinviene nel passo un esercizio *ludens* oulipienne e mette in opera una ri-creazione del testo nel duplice senso di ri-scrittura in quanto nuova scrittura o rifacimento di un testo preesistente e quello di attività che produce divertimento, una "ricreazione intellettuale" in ossequio dunque alle procedure oulipiane così come esemplificato nella raccolta *Oulipo. La littérature Potentielle (Creations, Re-crétations, Récreations)*. La ri-creazione di Perec nel segno del *ludus* enfatizza la lettura erotica del passo. Infatti l'autore francese rende in atto, *in praesentia*, ciò che nel testo fonte era *in latentia*. La sua strategia traduttologica pone in primo piano la lettura erotizzante del passo affiancandola a quella declinata nel codice del *confidence game*:

#### **Le naufrage du Stade Odradek**

Ce chapon n'avait jamais reniflé que tu t'alignais à la marelle. Tu lui as fait la cornanche et il t'a chopée pour une moelleuse alors que tu n'es rien d'autre qu'une corbaque. Ça a pris du temps pour l'empiler mais tu l'as bien démarqué et il a l'impression qu'un sueur l'a tailladé au surin. Eh bien, aucune chouquette ne lui refile plus le coton, même si elle lui donne sa dernière dentelle – ça coûte moins cher de prêter ses arjongs à Pierrot-la-Torpille. Ne pivote pas des bernicles, mais reste dans la grosse carotte. Tu es une catiche badour avec un avenir maousse même si ce miquel sait que tu es un bide.

L'analisi della ri-scrittura di Perec rivela che non sono state effettuate aggiunte arbitrarie al testo di partenza, o peggio ancora, tagli ingiustificati. La traduzione fa ricorso a una consistente mole di slang, accumulando un duplice senso di straniamento nel lettore che si trova, da un lato, coinvolto nell'ardua missione di decifrare il gergo e dall'altro, percepisce, ad un più generale livello estetico, il crescente senso di estraneità che il personaggio maschile prova nei confronti di sé stesso. D'altro canto, lo scrittore francese, che agli occhi di Mathews incarna l'archetipo del traduttore ideale, ricrea mirabilmente le corrispondenze del testo di partenza e produce un testo d'arrivo che non si limita a rispecchiare gli isomorfismi dell'originale ma ne ridesta le potenzialità sopite.

Infatti Perec riesce a ricreare mirabilmente i *double-entendres* del passo e ne crea di nuovi, operando sui significanti e significati latenti nell'originale. Infatti lo scrittore, leggendo tra le righe del

testo di partenza, mette in evidenza il sottotesto erotico del passo e condensa in un divertente *pun* bilingue le due letture a cui si presta Twang, ora assimilabile alla *con-woman* che ordisce un astuto *con game* basato sull'inganno, ora all'abile cortigiana/meretrice che usa il suo corpo come un potente strumento di potere per manipolare gli uomini. Alla luce delle vicende narrate nel romanzo Twang si delinea come una *con woman* astuta e castratrice nei confronti dell'inetto Zachary. Tale interpretazione del personaggio femminile viene recepita da Perec e gli fornisce il sostrato per il *pun* bilingue che funge da chiave di volta dell'intero frammento. Nello specifico l'abbreviazione del sostantivo *confidence*, dà il via all'invenzione linguistica perecchiana che legge tale atto di *parole* (inglese) secondo le regole della *langue* francese e lo decodifica secondo un registro basso, per cui il ri-semantizzato segno linguistico designerebbe il sesso femminile e la cifra stilistica della sua traduzione. In tal modo lo scrittore francese rende trasparente le allusioni alla sfera sessuale presenti in nuce nel passaggio originale e, al contempo, veicola quelle inerenti al mondo delle attività illecite in cui si muovono i *con men* con l'invenzione di uno slang pseudo-criminale. Si noti che alla fine del *source-text* si trova la frase "stick to the big con", ciò potrebbe aver suggerito all'autore il gioco paronomastico bilingue sul termine *con*.

Perec verosimilmente deve aver ravvisato in "stick" un simbolo fallico da collegarsi a "big con" da intendersi, in una commistione umoristica a mezz'aria tra inglese e francese come, "huge pussy". Il gioco di parole è dovuto all'omonimia a livello di significante tra i due segni linguistici nei diversi idiomi ma soprattutto dalla distanza dei significati e dunque alla frizione erotica e linguistica tra i due termini. Tuttavia *con* si ritrova in molte espressioni colloquiali come sinonimo di imbecille, idiota e nella locuzione fraseologica *faire une connerie* che si può rendere eufemisticamente come "fare una stupidaggine". In tal senso si comprende la scelta di rendere *chump* con *chapon* che nello slang può alludere tanto ad un religioso o a un eunuco quanto all'omonimo volatile evirato, ossia il cappone. L'enunciato che funge da incipit al testo di partenza viene traghettato efficientemente in francese da Perec riproducendo l'effetto di slang inventato dell'originale e mantenendo il significato pressoché

invariato; così ad esempio *hopscotch* è tradotto verbatim con *marelle* (ossia il gioco della campana). Di contro il periodo successivo è riscritto integralmente e anche se la lettera viene disattesa Perec ne preserva il significato globale e anzi lo potenzia catalizzando i rimandi osceni. Così “You let him find the leather, and he copped you for the pure quill, when you’re nothing but a crow” diventa “Tu lui as fait la cornanche et il t’a chopée pour une moelleuse alors que tu n’es rien d’autre qu’une corbaque”.

L’autore francese attirato dalla presenza della parola *crow* la impiega come punto di partenza per l’ennesimo gioco di parole che fa leva sui doppi sensi. In primo luogo sostituisce le espressioni idiomatiche inglesi con dell’espressioni dello slang francese, ad esempio *faire la cornanche* indica alla lettera le carte da gioco segnate e per traslazione l’attività ingannevole del baro, nella fattispecie usato come sinonimo di “barare” e inerente al campo semantico del con man; in secondo luogo, Perec accentua le allusioni alla sfera sessuale, rendendo esplicito uno dei dei due percorsi tematici dell’originale sfruttando la similarità esistente a livello di significante tra *cornanche* e *corbaque*. Quest’ultimo termine si pone come un calco omonimico dell’espressione importata dall’inglese “bifsteck à corbeau” che non ha nulla a che vedere con l’ambito culinario ma è l’epiteto offensivo con cui si designano le prostitute troppo in là con gli anni. Secondo questa logica l’aggettivo *moelleuse* è da interpretarsi in contrapposizione dialettica a *corbaque*, ma non nell’accezione di slang inventato nell’alveo della criminalità, come suggerito da Mathews (dunque come sinonimo di “palo”) bensì in chiave *quasi* ludica come insulto contro le lucciole, in generale, e contro Twang in particolare. Il termine infatti se utilizzato al maschile, *moelleux* indica un delinquente di una certa importanza ma occorre tenere a mente che *moelle* per estensione designa il liquido seminale. Dunque se Mathews ravvede in *moelleuse* una donna melensa e priva di polso, a mio avviso, di contro, Perec attinge ad un registro del basso materiale corporeo e porta alla luce sfruttando il gioco paronomastico, l’espressione fraseologica “se mouiller” che alla lettera significa “exciter”. Nella fattispecie non esiste un aggettivo equivalente in italiano, si utilizzerebbe un participio passato, “bagnata” perciò la traduzione di Perec fa riferimento a un’invitante giovane donna eccitata dalla possibilità di un

amplesso. In tale prospettiva risulta anche meno oscuro il ricorso al verbo barare insito in *cornanche*, Perec umoristicamente fa dire a Zachary che la moglie ha barato perché si è spacciata per “una alle prime armi”, una “facile ad eccitarsi”, quando in realtà è ben avvezza tanto all’arte amatoria quanto a quella della truffa e le dà senza giri di parole, della “vecchia baldracca”.

L’autore francese ricorre al rifacimento radicale per la resa dei due periodi seguenti. Nel primo enunciato, “It took a long time to bobble him but now you’ve knocked him good and he feels like a heavy gee had slipped him a shiv”, Perec sceglie di mantenere il riferimento al coltello, rendendo *shiv* con l’omologo, sia per significato sia per registro, *surin* e allo stesso modo riproduce l’idea di raggiro dei verbi *to bobble* e *to knock* attingendo allo slang francese per veicolare una tautologia a livello del piano del contenuto, utilizzando *empiler* e *démarquer* (rispettivamente “mettere nel sacco” e “fregare”) ma narcotizza per il momento il riferimento alla pecunia inglobata dal termine *gee*, (nello slang banconota da mille dollari) commettendo una provvisoria omissione che verrà compensata successivamente tramite il ricorso all’allitterazione ed alla condensazione semantica. Perciò Perec traduce “Ça a pris du temps pour l’empiler mais tu l’as bien démarqué et il a l’impression qu’un sueur l’a tailladé au surin”. La prima parte si presenta come una resa abbastanza fedele dell’originale da intendersi come “c’è voluto del tempo per fregarlo” ma poco oltre si discosta considerevolmente dal *source-text* perché mentre la versione inglese fa riferimento ad una banconota da mille dollari che si sfilava da un coltello, Perec vi sostituisce l’immagine di un uomo plagiato e seviziato, per cui *suer* alluderebbe all’espressione fraseologica “faire suer” (torturare) e viene impiegata dallo scrittore per assonanza a *surin*, ossia coltello. In tal senso Mathews ha ragione a suggerire *to harass* come equivalente dell’*idiom* “faire suer”, tuttavia sembra non cogliere la connotazione gergale di *démarquer* inteso come “riprodurre illegalmente qualcosa” o “plagiare” dato che esplica il verbo come un’invenzione perezchiana mutuata da “to remove identification marks of goods”. L’abilità inventiva dello scrittore francese si estrinseca al meglio nel periodo successivo che segna uno slittamento di prospettiva rispetto al testo di partenza. Infatti mentre Mathews parla di un generico

“colpo di scena” (twist) Perec preferisce personificare l’agente latore di guai utilizzando il vocabolo *chouquette* ed identificandolo dunque con il personaggio femminile e al contempo sembra fornire l’eziologia di tali problemi finanziari, rinvenendola nel fosco giro della criminalità impiegando il verbo *refiler*, che attiva un rimando a due registri differenti. Nel gergo criminale designa l’azione di disfarsi di denaro sporco, o perché contraffatto, dunque falso, o perché frutto di azioni illegali; il termine tuttavia chiama alla mente anche l’espressione fraseologica *filer un mauvais coton* ossia “navigare in brutte acque” o “essere in precarie condizioni di salute” che ben si presta al deterioramento mentale di Zachary ed alla sua volontà di arricchirsi.

La ri-scrittura di Perec ri-crea la proposizione originale, cambiandone completamente i connotati ma mantenendo inalterato lo spirito e il senso; infatti il personaggio maschile che si sente vittima di un mondo a lui ostile, sta dichiarando, nel lessico del *con man*, che non sarà più alla mercé della moglie né di nessun’altra donna in generale. Sebbene nell’enunciato originale l’allusione sia appena accennata dal pronome personale femminile *she*, l’esplicitazione condotta da Perec carica il passo di un’apparente quanto edace venatura affettiva (altamente ironica) condensata dall’impiego del termine *quasi* carezzevole *chouquette*, in italiano “cocca”, (il nome alterato indica un vezzeggiativo ironico). D’altronde il vocabolo si delinea come un *mot valise* o *portmanteau-word*, (pratica prediletta da Perec e di ascendenza joyciana e carrolliana<sup>268</sup> poiché composto da parole che attingono a differenti campi semantici. Innanzitutto si rilevano le parole *chou* inteso nel lessico culinario come bigné o pasticcino ripieno, un vezzeggiativo *chouchoute* ossia cocca, (intesa come prediletta), che nel registro colloquiale viene usato come interiezione *chouette, alors!* Dai che bello!. Tuttavia il termine indica anche un’azione svolta “coi fiocchi” in un registro basso. Sempre secondo un procedimento analogico, il vocabolo potrebbe rimandare al verbo *chouriner*, colpire con un coltello, pertinente con quanto affermato nel periodo precedente. Così a “Well, no twist will ever beat this savage again, not if she hands over her bottom bumblebee – it’s cheaper loaning cash to Pogy O’Brien”, l’autore francese

---

<sup>268</sup> Si pensi in particolar modo al *Finnegans Wake* ma anche *Alice in Wonderland*. Cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London, 1939; L. Carroll, *Alice’s adventures in Wonderland*, Macmillan, London, 1865.

replica “Eh bien, aucune chouquette ne lui refilera plus le coton, même si elle lui donne sa dernière dentelle – ça coûte moins cher de prêter ses arjongs à Pierrot-la-Torpille”, una variazione significativa è la resa di Pogy O’Brien con Pierrot –la-Torpille. Forse in questo caso Perec si è ispirato alla serie di fumetti noir *Torpedo* ambientato durante la grande depressione e il cui protagonista è un gangster circondato da donne procaci dunque l’allusione apparirebbe congeniale al tono del passo.

Quanto all’espressione *dernière dentelle* (dove “dentelle” sta per merletto, pizzo) nello specifico, si dimostra il perfetto equivalente di *gee*, poiché alla banconota da mille dollari Perec sostituisce quella da mille franchi. Inoltre l’autore francese riesce a riprodurre il gioco allitterante in /b/ presente nell’originale rendendolo in /d/ ; infatti la locuzione per esteso è *un dentelle de millet*; Perec ristabilisce l’equilibrio del testo compensando l’omissione precedente al campo semantico pecuniario condensando in un unico termine *dentelle*, sia *gee* che *bumblebee* e a salvaguardare il gioco di allitterazioni. Tuttavia contrariamente alla prassi adottata di rendere espliciti i rimandi all’eros, Perec traducendo *bottom* con *dernière* è costretto a tralasciare il riferimento anatomico e così si perde l’allusione al rapporto anale a pagamento. Tuttavia l’autore compensa l’omissione inserendo due nuove immagini della *con(ne)-woman* come glossa conclusiva del passo e apoteosi della lettura erotizzante veicolata dalla traduzione.

Merita una digressione il vocabolo inventato *arjongs* che rappresenta la fusione delle parole *argent* (cioè denaro), *jonc* (che nello slang indica l’oro) e per assonanza, anche *argot* (cioè lo stesso slang) giacché si colloca nel solco dei *puns* e dei *mots-valise*. Perec mediante il conio di questo neologismo inventa un termine che ben si pone nell’alveo dell’argot criminale e tramite la crasi di più parole evita di utilizzare l’ortografia standard ricreando una sorta di trascrizione del parlato proprio come avveniva con *cush* nel testo originale.

L’artificio potrebbe essere, inoltre, un omaggio dei due sodali oulipiennes al maestro Queneau e alla sua battaglia letteraria per fondare il “neofrancese” cioè per colmare la distanza che separa il francese scritto, con la sua rigida codificazione ortografica e sintattica, dal francese parlato con la sua

inventiva ed economia espressiva. Nel corso del suo viaggio in Grecia nel 1932, Queneau s'era convinto che la situazione linguistica di quel paese, caratterizzata anche nell'uso scritto dall'opposizione tra lingua classicheggiante e lingua parlata non era diversa da quella francese. Partendo da questa convinzione (e da letture riguardanti la particolare sintassi di lingue degli indiani di America come il *chinook*), Queneau teorizza l'avvento d'una scrittura demotica francese di cui lui e Céline dovevano essere gli iniziatori. A muoverlo sono un intento dissacratorio verso il francese letterario (che egli non vuole abolire bensì conservare come una lingua a sé, in tutta la sua purezza come il latino), e la convinzione che tutte le grandi invenzioni nel campo della lingua e della letteratura sono avvenute come passaggio dal parlato allo scritto. Il neofrancese in quanto invenzione d'una nuova corrispondenza tra scrittura e parola, è solo un caso particolare della sua generale esigenza di inserire nell'universo delle oasi di simmetria, un ordine che solo l'invenzione letteraria e matematica può creare, dato che tutto il reale è caos<sup>269</sup>.

In realtà anche la strategia traduttologica di dare enfasi al discorso sull'eros celerebbe un ulteriore tributo alla somma auctoritas dell'opificio di letteratura potenziale, in particolar modo ai due romanzi *On est toujours trop bon avec les femmes* e *Le journal intime de Sally Mara*, dove la protagonista è l'alter-ego femminile di Queneau, Sally Mara. Sally è una diciottenne irlandese che redige un diario in francese, in omaggio a monsieur Presle, il suo professore tornato in Francia. La ragazza con un'artefatta innocenza fa apparire normali le situazioni più scabrose e paradossali generando esilaranti effetti comici. All'ingenuità con cui Sally racconta gli eventi più indecenti, si sovrappongono le ingenuità del linguaggio, amalgama di espressioni oscene e auliche, in un crescente pastiche linguistico e evenemenziale. Perec potrebbe avere intravisto il medesimo gioco di parole sul *conne* in virtù della scelta del nome proprio della protagonista, sul quale operare una catacresi. Sally è originaria della regione irlandese del *Connemara*, ad attirare Perec, dunque, non è tanto la toponomastica quanto il significante del segno linguistico, interpretato ludicamente nell'accezione del

---

<sup>269</sup> Cfr. R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981.

*conne* di “Sally”Mara. Ulteriore indizio della citazione cifrata potrebbe essere racchiusa nella resa del termine “mark” con “miquel”, il vocabolo, in virtù della sua somiglianza grafica, celerebbe un’allusione al nome proprio di monsieur Presle, ossia Michel.

Per tornare alla traduzione, un discorso a parte merita *catiche* giacché segna l’apoteosi della lettura in chiave erotica del passo. Stando al suggerimento di Mathews in *Fearful Symmetries*<sup>270</sup>, il vocabolo sarebbe un *mot valise* che si compone di *pouliche* (ossia puledra, cavallina) e *catin*, squaldrina. Tuttavia il primo lemma sembra alludere, in base ad una somiglianza fonica ed una contiguità semantica, al termine *poule* che denota la gallina, ma in ambito familiare designa la cocca, il tesoro di casa ma anche, in un registro inferiore la prostituta o l’amante in quanto “pollastra”. Tuttavia a mio avviso *catiche* appartiene all’argot *tout court* ed è l’epiteto eufemistico con cui comunemente si chiamano le prostitute. Il termine sarebbe una deformazione del nome proprio Catherine, l’apocope, nella fattispecie, funzionerebbe da nome alterato (come diminutivo) e alluderebbe per estensione a *catin* cioè squaldrina. La ragione per cui molto probabilmente Perec lo inserisce è per sottolineare al lettore il *pun* bilingue sul *conne*. *Catiche* infatti sembra l’ennesimo gioco di parole intorno al sesso femminile poiché *cat* riecheggia e rimanda in inglese alla *pussycat*; si noti inoltre che se nel testo fonte Mathews enfatizza il discorso dell’arrapicatrice sociale della “donna di fiducia” e ricorre all’insulto “class raggie”, al contrario Perec pone l’accento sulla *con-woman* che mercifica e monetizza il *conne*, cioè le *pudenda*. Dunque l’insulto di Perec ha tutt’altra connotazione rispetto all’originale e legittima il percorso semantico dell’erotismo dunque “Tu es une catiche badour avec une avenir maousse” è da intendersi nell’ambito di un turpiloquio come “sei una gran squaldrina con uno splendido avvenire”. Inoltre l’idea della prostituta che attende in strada il cliente sembra rafforzata dall’espressione “Ne pivote pas des bernicles, mais reste dans la grosse carotte” che crea l’immagine di questa donna che per ammazzare il tempo e attirare i clienti fa roteare gli occhiali. Perec sembra consigliarle di darsi da fare e rimanere convenientemente nel giro, (infatti *carotter* che

---

<sup>270</sup> H. Mathews, *Fearful Symmetries*, cit, p. 64.

in generale può designare uno “scroccone” nello specifico equivale a “spillare soldi ingannando” o facendo ricorso a un’estorsione anche se nella fattispecie l’estorsione è di favori sessuali). La prima parte dell’enunciato se da un lato si pone come un equivalente funzionale a “don’t you play the hinge” (“non fare la pedina” inteso nel gergo pseudo.criminale) dall’altro è un rifacimento che permette a Perec di dare efficacemente e con *humour* della sguadrina a Twang. Perec, consapevole della creativa pluridiscorsività intertestuale del romanzo, assolve encomiabilmente al suo compito di traduttore e dimostra che la traduzione non è un’attività votata alla depauperazione dell’identità linguistica ed estetica di un’opera, in quanto testo derivativo, essa si pone, bensì, come un processo altamente creativo in cui il traduttore, autore di secondo grado, determina l’arricchimento del testo di partenza conferendogli una nuova vita in una lingua altra.

Il passo esaminato ipostatizza le dinamiche e le complessità endemiche al romanzo anzi funziona come un palinsesto che lascia intravedere in filigrana la sedimentazione dei sensi e la stratificazione della rielaborazione dei materiali. La circolarità dell’opera assurge a cifra stilistica di Mathews che si ritiene fortemente influenzato dal modernismo ma anche della sua idea di traduzione. L’autore infatti elogiando l’operato di Perec offre di riflesso la sua immagine di traduttore nel segno del *ludus* e della materialità del linguaggio. In quest’ottica si esplicano i giochi intertestuali, attivati dal frammento esaminato cosicché il riferimento all’*hopscotch*, ossia giocare a campana o gioco del mondo sarebbe un omaggio al romanzo di Cortázar, *Rayuela*, (tradotto in inglese come *Hopscotch*)<sup>271</sup> e alle sue molteplici modalità di lettura e dunque di ricezione. In maniera indiretta Mathews sembra suggerire ai suoi lettori, una chiave per interpretare il romanzo, cioè all’insegna della molteplicità. Infatti il passo chiamato in questione si presta a varie interpretazioni che tuttavia rimangono sempre parziali in mancanza di un’analisi integrata con il resto dell’opera. Inoltre l’apparente assenza di un epilogo fa vacillare l’ipotesi interpretativa del lettore che si trova costretto a ricorrere a *une mise en doute* del romanzo e a riflettere sulla valenza del titolo, magari fin a quel momento ritenuto un *non-sense* ed

---

<sup>271</sup> J. Cortázar, *Hopscotch*, Harvill Press, London, 1966.

assegnargli la sua plausibile funzione di glossa esplicativa finale, nel duplice naufragio delle ricchezze dei Medici e del matrimonio dei suoi ricercatori. In questo caso, il titolo svolgerebbe dunque la funzione di una prolessi *à rebours*.

Un ulteriore ipotesto sembra essere suggerito dal *Corbaccio* di Boccaccio non soltanto per una contiguità e similarità tematica ma soprattutto per l'*intentio operis* d'invettiva contro le donne. Il rimando seppur opaco nell'originale con *crow* è reso trasparente da Perec che utilizza il termine *corbaque*, un *quasi* calco del titolo dell'opera anziché ricorrere ai ben più comuni zoonimi *corbeau* o *corneille*. L'opera satirica si presenta come una nemesi linguistica nei confronti delle donne crudeli che irretiscono maliziosamente gli uomini. L'etimologia del titolo risulta incerta ma potrebbe riferirsi allo spagnolo *corbacho* cioè frusta e al francese *courbache* che sta a significare "sferza contro le donne", oppure potrebbe alludere a un uccello dal colore nero, il corvo in quanto simbolo dell'amore che fa impazzire o conduce alla morte. L'ennesimo rimando potrebbe essere al romanzo di Flann O'Brien *At Swim-Two-Birds*<sup>272</sup>. Si tratta di un "romanzo dentro un romanzo dentro un romanzo" un metaromanzo nel quale i personaggi si ribellano all'autore organizzandosi per mettere fine alla supremazia del capriccioso scrittore. Il romanzo, pubblicato nel 1939 e considerato uno dei primi esempi di antiromanzo, si rivelò un insuccesso commerciale, ma divenne un caso letterario presso gli intellettuali, tra i quali trovò gelidi detrattori che lo liquidarono frettolosamente come un'opera divertente ma superficiale, e pochi, ma entusiasti estimatori che salutarono un'opera a loro avviso rivoluzionaria, tra questi Joyce e Borges.

Nel gioco dei rispecchiamenti intertestuali, un altro espediente che l'autore mette in atto nel romanzo e, da intendersi come un omaggio a Roussel e alle sue procedure di generazione testuale allitteranti, è costituito dall'inversione vocalica e consonantica che attraversa l'intera opera:

Hwile your answer was come I have to-meet with a man strogn in know-lege, and help, the name  
of him is de Roover, whowho say he'll give the ex-perience of the hard apparatus of the Arhivio

---

<sup>272</sup> F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Penguin, London, 2000.

segreto del Vaticano. Mr de Roover and tell of clippin-for honditions in the middle age: it is a tomb crime. [...] There's the nwes of the tresor a lttle after that is come to the popose<sup>273</sup>.

Questo artificio messo a punto già nel secondo romanzo di Mathews, *Tlooth* in *The Sinking* viene utilizzato in maniera diffusa, soprattutto per riprodurre l'effetto di *pidgin* da parte della protagonista femminile Twang, così ad esempio si nota che la consonante "c" è sostituita dalla "h", producendo anche un effetto di ventriloquismo caricaturale della gorgia toscana. A tale proposito, Perec, riferendosi a *Tlooth* parla di un palindromo semantico che attraverserebbe l'opera ma di cui lo stesso autore sarebbe stato, in un primo momento, inconsapevole<sup>274</sup>:

It reminds me of my great friend Georges Perec's explanation of *Tlooth*, my second novel. When he translated it into French, he imagined a semantic palindrome running through it. That is to say, some kind of hidden series of statements that could be read forwards and backwards and that he thought determined the course of the book. One piece of evidence he produced was a switch of the letters "m" and "n" in one chapter: *bombe atonique* ( a soporific spray) and *formication* (meaning ant activity). I told him you're absolutely right. But I had been totally unaware of doing this<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> H. Mathews, *The Sinking of the Odradek Stadium*, cit. p. 32.

<sup>274</sup> L'episodio peraltro è stato immortalato da Mathews all'interno di *The Orchard* opera di cui Perec è sia il destinatario che il protagonista dato che si tratta di una commemorazione postuma dell'amico. A proposito del palindromo semantico Mathews scrive: "I remember Georges Perec deducine that *Tlooth* had been constructed around a secret verbal palindrome. He found convincing evidence for this, including the exchange of *m* and *n* in the words *atonic bomb* and *formication*-something I had dome unintentionally". (*The Way Home. Selected Longer Prose*, "The Orchard", cit. p.75)

<sup>275</sup> L. Tillmann, "Harry Mathews", cit. pp. 34-47.

### 3. Mathews/Perec

In a pinch you can always say GP, but you will find no way of naming him fully in a situation such as this. Still, calling to mind many various ways in which words found distinction at his hands, I think it is not unfitting to discuss him in this particular fashion, which is, in truth, a product of loss; and you and I know that loss is what now is most vivid about him, so that honoring him in a form issuing wholly from loss looks, to my instinct, right. And with this odd constraint braking what I might call our train of imagination, you and I can start on our trip; a trip into a domain - part thinking back, part anticipation, part hallucination (but strong in actuality for all that) - in which all is form, and form is drawn from abstraction, or spirit. Our trip may start by taking us through hills of sorrow, so harsh that as you climb your sight will almost vanish from pain of crying; it may thrust us into swamps of disgust, of hating our condition as unfair; it may push us across dry plains of frustration, on which angry shadows distract our will with shouts of anguish, adjuring us to abandon our hoping (and who can avoid hoping?) as it has no goal. But at last you will approach - almost straying into it, as if stumbling backwards into lost, familiar surroundings - you will approach and pass into that first vast wood into which I was born with you, with its bluish light, its floor of moss, its soothing air, its roof of tangling boughs. You will sit down in that sanctuary and find your consolation. You will now know that our world is not forlorn, that all is around you to fashion again into what you want and always did want, out of that abundant fountain that is our origin - that flowing, that light, that flux of light that wrought us into living things. You will not find him; but you will find what it is that struck him out of night, and you with him. You will know this world as a world that is full, as a world from which nothing is cast out, including that which is lost for always; and lastly you will find jubilation abounding, in colossal calm.

Harry Mathews, *Back to Basics*

L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux, ne nous arrivent qu'incomplets et faussés, soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance ; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante et nous prendrons force dans le monde des esprits.

Gérard de Nerval

### 3.1 G. P.

L'opera di Georges Perec, nato nel 1936 e stroncato nel 1982 a soli 46 anni da un cancro ai polmoni, è una delle più significative del Novecento. La minuziosità nomenclatoria con cui Perec si sofferma a descrivere gli eventi o gli oggetti all'apparenza più insignificanti della quotidianità è ascrivibile alla sua fobia di dimenticare e al contempo all'ambizione chimerica di trascendere l'io nel dar vita a una sorta di memoria collettiva impersonale, come verrà esemplificato nella raccolta dei *Je me souviens*<sup>276</sup>. L'opera prende ispirazione dalla serie di *I Remember* di Joe Brainard, a cui l'autore viene iniziato da Mathews al principio degli anni '70; è interessante rilevare che, in modo speculare Mathews adotterà lo stesso metodo per commemorare la dipartita dell'amico attingendo al repertorio dei suoi ricordi privati e componendo così *The Orchard*<sup>277</sup>. Di questo testo Mathews non è solo autore ma anche *self-translator* dato che la versione originale del testo, in omaggio all'amico scomparso, vede la luce in francese come *Le Verger*<sup>278</sup>.

Il titolo, che in italiano suonerebbe pressappoco come "il frutteto", sembra oscuro e poco appropriato al tono elegiaco del testo; cionondimeno, esso cela forse la più compiuta e lirica celebrazione dell'opera artistica dello scrittore francese. *The Orchard* allude infatti all'ultimo ricordo<sup>279</sup> che chiude l'opera ma il suo statuto è diverso dagli antecedenti poiché non estrinseca una rievocazione personale dell'autore americano bensì si palesa come la *mise en abyme* di un ricordo

---

<sup>276</sup> G. Perec, *Je me souviens*, Hachette/P.O.L, Paris, 1978.

<sup>277</sup> "In the early seventies I had told Georges Perec about Joe Brainard's *I Remember* series, in which the American writer, already distinguished as an artist, had demonstrated a new and altogether seductive approach to autobiography. My account proved somewhat inexact: my inaccuracy may be forgiven in that it led Perec to begin his own *Je me souviens*, published in 1978, a less intimate but no less enthralling work than Brainard's. Shortly after Perec's death, I adopted the "I Remember" mode to write about him. I did so neither to pay homage to him nor to salvage our years of friendship, simply to avail myself of the written word in facing the dimay that at that moment was overwhelming [...] Every day for several months I wrote down one or two recollections in the form "I remember Georges Perec", without trying to be exhaustive or particularly acute: I accepted all the items that occurred to me as though they were pebbles cast ashore by a rough sea, to be pondered and assigned their place". H. Mathews, *The Way Home. Selected Longer Prose*, "The Orchard", (Foreword), cit. pp.67-68.

<sup>278</sup> H. Mathews, *Le Verger. Je me souviens de Georges Perec*, P.O.L, Paris, 1986.

<sup>279</sup> "I took my leave of Georges while he was still determined to fight his illness with every resource he could summon. That was in mid January 1982, I was on my way to New York and Columbia. I spoke to him by phone a month later. In the beginning of March, on a date I do not remember and that I haven't the courage to look up, he died in a hospital outside Paris, among others who loved him, spared the last gasping failure of his lungs by a timely administration of morphine", (H. Mathews, *Autobiography*, cit. p.212).

potenziale nel quale la scrittura e la vita si fondono fin quasi ad annientare i confini tra fatti e finzione; si tratta infatti della ricreazione di un ricordo apocrifo in una finzione al quadrato. Se adottiamo un procedimento paradossale per cui è lecito affermare che la memoria è finzione, allora la finzione di un ricordo assurge a traccia ben più veritiera e pregnante della rievocazione nebulosa del ricordo stesso poiché è nella scrittura che l'assenza può prendere corpo ed è possibile dare un lieto fine alla trama estetica e, per converso, a quella esistenziale. Nello scarto minimo eppure denso e significativo tra memoria e scrittura prende forma la poesia. Infatti il frutteto in fiore assurge a metafora della nuova esistenza ultraterrena intrapresa da Perec. Nel castello dei destini incrociati dove le parole si rifrangono e si inseguono senza mai incontrare altro che la loro ombra, l'amico scomparso può conversare amabilmente con i personaggi dei suoi romanzi: Anton Voyl, Valène, Jérôme e Sylvie<sup>280</sup>.

<i>Le Verger</i> , p.40	<i>The Orchard</i> , p. 89
<p>Je me souviens qu'au cours de mon dernier entretien téléphonique avec Georges Perec (lui était à Paris, moi à New York) il m'annonça qu'il avait une tumeur au poumon et qu'il allait subir une intervention chirurgicale six semaines plus tard. Il me demanda s'il pourrait passer une partie de sa convalescence chez nous. Après l'hôpital, après deuxième mois chez les parents de Catherine B., il arriva à Lans-en-Vercors le 13 mai, au moment où le verger commençait à fleurir. Il était extrêmement pâle ; j'avais du mal à m'accoutumer à ses cheveux coupés en brosse et à son absence de barbe (il voulait que son apparence signifie sans équivoque qu'il avait commencé une vie nouvelle) ; pourtant l'air de la montagne le remonta rapidement, son visage repris des couleurs, son pas se raffermir.</p> <p>Je me souviens de Georges Perec à la fin d'une brève excursion, un peu essoufflé, debout dans l'herbe grandissante de la colline, s'appuyant contre un prunier, souriant de plaisir pendant qu'il devisait avec ses visiteurs, de vieux amis venus de loin pour le voir : Anton Voyl, le peintre Valène ; Jérôme et Sylvie, un couple qu'il connaissait depuis des années et pour qui il avait une affection particulière.</p>	<p>I remember that in the course of my last telephone conversation with Georges Perec (he was in Paris, I in New York) he told me that he had a tumor in his lung for which he was to undergo surgery six weeks later; he asked if he could stay with us for part of his convalescence. After the hospital, after another month with the family of Catherine B., he arrived in Lans-en-Vercors on May 13<sup>th</sup>, just as the orchard was coming into blossom. He was extremely pale; it was hard for me to get used to his crew cut and missing beard (he meant his appearance to show unequivocally he has started a new life); but the mountain air quickly revived him, his face took on colour, and his step grew stronger.</p> <p>I remember Georges Perec at the end of a short outing standing somewhat out of breath amid the lengthening grass of the hillside, leaning against a plum tree, smiling contentedly as he conversed with his visitors, old friends who had travelled a long way to see him- Anton Voyl; the painter Valène; Jérôme and Sylvie, a couple he had known for many years of whom he was particularly fond</p>

<sup>280</sup> Anton Voyl è il protagonista della *Disparition*, il pittore Valène è uno dei personaggi principali de *La Vie Mode d'Emploi* e l'ultima coppia, Jérôme e Sylvie, sono i protagonisti di *Les Choses*.

Mathews si è misurato con la traduzione<sup>281</sup> della chiusa dell'originale saggio sullo spazio, *Espèces d'espaces*. La sua trasposizione, sebbene scritta in prosa, esibisce i connotati della poesia. Egli riproduce le isotopie di senso del passo e cerca di preservarne la precipua configurazione delle parole sulla pagina. Si assiste, perciò, a un rifacimento poetico che fa un ottimo servizio all'originale giacchè il traduttore ha prestato grande attenzione non soltanto al piano dell'espressione e del contenuto ma ancor di più allo carica evocativa delle parole.

<i>L'espace (suite et fin)</i> , p. 179	<i>Space</i>
<p>J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient de références, des points de départ, des sources :</p>	<p>I wish places existed that were stable and immobile, that were intangible, untouched, and almost untouchable, that were immutable and inextricable; places that could be used as sources, as points of reference, points of departure:</p>
<p>Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance emplis de souvenirs intacts...</p>	<p>My native village, my family seat, a house where I might have born, a tree that I might have watched as it grew (my father would have planted it at my birth) a childhood attic with all its memories intact...</p>
<p>De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.</p>	<p>Such places do not exist. It is because they do not exist that space becomes uncertain and no longer evident, no longer assimilable, no longer tenable. For me space is doubt-something to be endlessly identified and defined. It never belongs to me; it will never be given to me; it is something to be won.</p>
<p>Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans le reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : « Ici, on consulte le Bottin » et « Casse-croûte à toute heure ».</p>	<p>My spaces are fragile. Time is going to exhaust and destroy them. Nothing will look like what used to be. My recollections will play me false; forgetfulness will saturate memory; I shall stare incomprehensively at yellowing snapshots whose edges are all cracked. No longer will white porcelain letters, glued in an arc across the mirror of a little café on the rue Coquillière, spell out <i>Ici, on consulte le Bottin</i> or <i>Casse-croûte à toute heure</i>.</p>
<p>L'espace fond comme la sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :</p>	<p>Space dissolves the way sand slips through fingers. Time carries the day and leaves me only nondescript, meaningless scraps.</p>
<p>Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose :</p>	<p>Writing: a scrupulous attempt to preserve something, to make something last-plucking a few</p>

<sup>281</sup> H. Mathews, "Space", *Grand Street Review*, New York, Fall 1983.

arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.	exact fragments from the deepening void, leaving somewhere or other a furrow, a trace, a mark, a few signs.
--	---

*Un Homme qui Dort*<sup>282</sup> può essere interpretato come un'autobiografia camuffata, scritta "per interposta citazione" ossia tramite l'accumulazione di citazioni tratte dagli autori della biblioteca ideale di Perec, in primo luogo Melville e Kafka. Il romanzo è la trasfigurazione letteraria di un tentativo di fuga dalla tirannia non solo dell'individualità ma anche dello spazio e del tempo; in altre parole una fuga dall'esistenza.

Il romanzo che fa del *pastiche* di citazioni intertestuali e autotestuali la propria matrice generativa è interamente scritto alla seconda persona singolare. Il "tu" in questione delimita uno spazio di enunciazione in cui un qualsivoglia lettore può assimilarsi con facilità all'"uomo che dorme" e al contempo crea un effetto di straniamento che fa dello sdoppiamento prospettico e locutorio la sua ragion d'essere.

Nella trasposizione cinematografica di cui Perec<sup>283</sup> è co-regista insieme a Bernard Queysanne, tale senso di straniamento è enfatizzato, anzi amplificato, dall'ulteriore scissione dell'istanza narrativa in un gioco contrappuntistico alle immagini, che ritraggono il giovane uomo nelle sue peregrinazioni parigine, si innesta infatti la voce fuori campo di una giovane donna, Ludmila Mikael, che legge vari passi del romanzo originale selezionati, da Perec e tradotti in inglese da Mathews.

L'adattamento consiste in una condensazione sintetica del romanzo, al quale vengono apportati tagli<sup>284</sup> che non ne snaturano l'ordito, poichè il romanzo è la "charpente textuelle"<sup>285</sup> del film.

<sup>282</sup> G. Perec, *Un Homme qui Dort*, Denoël, Paris, 1967.

<sup>283</sup> Per una trattazione esaustiva del ruolo da regista svolto da Perec si rimanda a *Cahiers Georges Perec*, 9, *Le Cinématographe* (a cura di Cécile de Bary), Le Castoral Astral, Bordeaux, 2006. Per quanto riguarda nello specifico *Un Homme qui Dort* si rimanda al saggio di Christelle Reggiani, "Le cinéma invisible de Geroges Perec", pp.63-72.

<sup>284</sup> A tale riguardo si noti quanto affermato da Bernard Queysanne nell'intervista "Propos Amicaux": "Tiens, je vais te dire, les pages qu'on a pliées: tout le début, jusqu'à la page 21. Après il y a un ajout, tiens ! au milieu de la page trois mots ! Et puis on a coupé les pages 35 à 55, le chapitre des pages 89 à 96, les pages 111 à 118, 134 à 147, les pages 148 à 153. La fin on l'a gardée, en coupant de grand pans de citations", *Cahiers Georges Perec*, 9, *Le Cinématographe*, cit. p. 117.

<sup>285</sup> "Le cinéma invisible de Geroges Perec", cit. p. 65.

Le variazioni riguardano per lo più i passi a statuto metanarrativo, dove si concretizzavano le allusioni letterarie di difficile trasposizione sullo schermo. Nel contesto semiotico, l'ambiguità della voce narrante dipende dall'indecidibilità del narratario che, è sia l'uomo che dorme, muto per tutta la durata dell'opera, sia il pubblico che assiste alla proiezione.

La *voice-over narration* non procede di pari passo al piano visivo. In altri termini, la sequenza delle immagini rappresentate sullo schermo non è in totale sincronia con la narrazione, allo scopo di creare così un significativo seppur lieve scarto tra le due principali componenti della narrazione; scarto definito da Perec come "décalage"<sup>286</sup>. L'artificio straniante produce in tal senso un triplice distanziamento dallo spettatore, il quale è chiamato a ricomporre le isotopie di senso colte in transito e secondo un costante slittamento prospettico durante l'intero arco dell'azione filmica. L'opacità della presenza femminile, che si rivela solo come entità sonora, sembra il recto dell'istanza affabulatoria il cui verso è l'azione silente del protagonista maschile.

L'allusività della voce femminile poggia sull'indecidibilità del suo statuto narratologico, poiché non è possibile stabilire se l'istanza narrativa sia intradiegetica o extradiegetica.

Il quesito che sembra restare insoluto è la precipua relazione tra le immagini e la voce narrante. Le ipotesi interpretative di tale scelta sono connotate, giacché la *voice over* declinata al femminile potrebbe rappresentare la coscienza dell' "uomo che dorme". In questo caso, l'intero testo filmico sarebbe la riproduzione di una sorta di monologo interiore dove l'alterità di genere non marcherebbe un'alterità sessuale bensì di livello di enunciazione, da collocarsi nei meandri dell'io, si tratterebbe dunque di voce intradiegetica, e se si tiene conto della biografia di Perec, potrebbe essere un rimando obliquo alla madre morta in un campo di concentramento. La voce della donna di cui non si conosce il volto sarebbe in tal caso l'incarnazione della madre assente con cui si vorrebbe ripristinare un legame simbiotico. La discontinuità narrativa tra banda sonora e le immagini raffigurerebbe l'impossibilità di ricomporre quest'unione primigenia.

---

<sup>286</sup> *Ibidem*, p.71.

Nella versione inglese del film, intitolato *A Man in a Dream*, il testo della *voice over* è tradotto da Mathews e recitato da Shelley Duval. Il dato interessante è che Mathews per promuovere la prossima uscita del film in inglese, si occupa della traduzione di due capitoli cassati dalla versione cinematografica che ritraggono la dimensione di sospensione del dormiveglia, ragion per cui intitola il testo “Between Sleep and Waking<sup>287</sup>”. Nell’offuscamento dei sensi che precede il sonno, “l’uomo che dorme” sperimenta il paradossale acuirsi delle percezioni, e in particolar modo della vista.

In una letteralizzazione della figura retorica, l’occhio diviene una sineddoche dell’io a cui non ci si può sottrarre. Nel progressivo avvicinamento al giovane, come se venisse ripreso dall’obiettivo di una telecamera, osservatore e osservato sembrano coincidere nell’inscindibilità tra percezione e rappresentazione. L’effetto straniante è il medesimo del testo filmico grazie alla presenza di quest’occhio “altro” dallo statuto ambiguo cancella i confini tra exteriorità e interiorità come in una versione moderna e psicologica del panopticon.

<i>Un Homme qui Dort</i> , pp.102-103	“Between Sleep and Waking”
Tu n’es plus qu’un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s’il était complètement retourné dans son orbite et qu’il te contemplait sans rien dire, toi, l’intérieur de toi l’intérieur noir, vide, <u>glauque</u> , effrayé, impuissant de toi. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cesseras jamais de te voir. Tu ne peut rien faire, tu ne peux pas t’échapper, tu ne peux pas échapper à ton regard, tu ne pourras jamais : même si tu parvenais à t’endormir si profondément que nulle secousse, nul appel, nulle brûlure ne sauraient te réveiller, il y aurait encore cet œil, ton œil, qui ne se fermera jamais, qui ne s’endormira jamais. Tu te vois, tu te vois te voir, tu te regardes te regarder. Même si tu t’éveillais, ta vision demeurerait identique, immuable. Même si tu parvenais à t’ajouter des milliers, des milliards des paupières, il y aurait encore, derrière, cet œil, pour te voir. Tu ne dors pas, mais le sommeil ne viendra plus. Tu n’est pas éveillé et tu ne te réveilleras jamais. Tu n’est pas mort et la mort même ne saurait te délivrer...	You are no more than an eye. A huge steady eye that sees everything, your limp body as well as yourself, the beholder beheld, as if it had turned completely round in its socket and without uttering a word was gazing on you, your inside, your dark empty, <u>sea-green</u> , startled, helpless inside. It looks at you and pins you down. You will never stop seeing yourself. You are unable to do anything, you are unable to escape yourself, you are unable to escape your gaze, you will never be able to: even if you manage to fall asleep so deeply that no shock, no summons, no searing pain could wake you up, there would still be this eye, your eye, which will never shut, which will never fall asleep. You see yourself, you see yourself seeing yourself, you watch yourself watching yourself. Even if you woke up, your vision would abide, identical, unchangeable. Even if you managed to accumulate thousands, or thousands of thousands of eyelids, there would still be, behind them, this eye to see you. You are not asleep, but sleep will not return again. You are not awake and you will never wake up again. You are not dead, and not even death could bring you deliverance.

<sup>287</sup> H. Mathews, “Between Sleep and Waking”, *Paris Review* n°56, New York, 1973, pp. 49-56. In particolar modo i due estratti tradotti corrispondono alle pagine 79-84 e 97-103 di *Un Homme qui Dort*. La traduzione integrale del romanzo in lingua inglese sarà compiuta da Andrew Leak solo nel 1990. (A. Leak, *A Man Asleep*, David R. Godine, Boston, 1990).

Tra le espunzioni dell'adattamento si evidenzia quella delle tracce autobiografiche, indizi criptici che lasciano emergere in filigrana il volto barbuto dell'autore, come esemplificato nello specifico dal rimando alla cicatrice che Perec esibiva sul labbro superiore nell'episodio del museo<sup>288</sup>.

L'autoritratto, così come appare nel romanzo è significativo non soltanto perchè emerge di sguincio ma soprattutto perché salda la dimensione biografica a quella estetica tramite il ricorso all'ekfrasi del dipinto di Antonello di Messina "*Le condottiere*" che a sua volta cela un rimando autoreferenziale all'omonimo racconto giovanile di Perec.

Durante uno dei suoi vagabondaggi, l'"uomo che dorme", infatti approda al Louvre, dove la sua attenzione viene temporaneamente catturata dal quadro che mostra: "un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi."<sup>289</sup>.

Ma soffermiamoci ancora un istante sull'intreccio. *Un Homme qui Dort* è la storia, o meglio l'assenza di una storia, di un anonimo studente parigino che rinuncia non solo ai suoi studi ma alla vita stessa. Una mattina, anziché presentarsi a un esame, lascia che la sveglia suoni e continua a dormire. Al risveglio abbandona famiglia e amici per riempire le sue giornate con atti neutri, indifferenti: come girovagare per le vie di Parigi senza scopo alcuno, rileggere vecchi giornali, allineare un solitario dietro l'altro. Come il Bartleby melvilliano, l'anonimo studente afferma "I'd rather not", preferirei non farlo, e sprofonda in una deriva assoluta verso il nulla. Il progenitore melvilliano, citato in forma anonima nel penultimo capitolo del romanzo condensa le medesime idiosincrasie dello studente e il medesimo anelito all'atarassia. Bartleby è lo scrivano che non vuole

---

<sup>288</sup> A tale riguardo si noti quanto riportato da Perec all'interno del romanzo autobiografico *W, ou le souvenir d'enfance*: "Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale: elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...] c'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite « des sept metres », *Le Portrait d'un Homme*, dit *Le Condottiere* d'Antonello de Messine, qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire: il s'appela d'abord « Gaspard pas mort », puis « Le Condottiere »; dans la version finale, le héros, Gaspard Winckler, est un faussaire de génie qui ne parvient pas à fabriquer un Antonello de Messine et qui est amené, à la suite de cet échec, à assassiner son commanditaire. Le Condottiere et sa cicatrice jouèrent également un rôle prépondérant dans *Un Homme qui Dort* [...] et jusque dans le film que j'en ai tiré avec Bernard Queysanne en 1973 et dont l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque exactement identique à la mienne: c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi secrètement déterminant". *W, ou le souvenir d'enfance*, cit. p.145.

<sup>289</sup> G. Perec, *Un Homme qui Dort*, cit. p.93.

più scrivere, indifferente a tutte le sollecitazioni, sibillino nel suo insondabile silenzio e nella sua inerzia integrale. In tal senso la citazione di Kafka che funge da epigrafe al romanzo, tratta da *Meditazioni sul peccato, la sofferenza, la speranza e la vera via*, funziona come prolessi dell'opera:

Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends eulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, exstasié, il se tordra devant toi.

Nel gioco delle risonanze e risposdenze tra Perec e Mathews, si nota che quest'ultimo attinge alla medesima opera di Kakfa per selezionare l'epigrafe al romanzo *The Sinking of the Odradek Stadium*, dove i personaggi, ossessionati da una caccia al tesoro finiscono col perdere contatto con la realtà. In Mathews, così già in Perec, la fuga verso il nulla è votata al fallimento poiché "tout recommence, que tout commende, que tout continue. Cesse de parler comme un homme qui rêve. [...] Non. Tu n'est plus le maître anonime du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise [...] Tu as peur, tu attends. Tu attends, Place Clichy, que la pluie cesse de tomber"<sup>290</sup>.

La chiusa del romanzo celebra la serena accettazione di un essere tra gli uomini, all'illusione infranta di una soggettività autosufficiente e autarchica subentra la pioggia e la sua intrinseca promessa di rinascita. In un ideale *trait d'union* Mathews utilizza l'explicit di *Un Homme qui Dort* come incipit di *The Journalist*, parodia del racconto identitario secondo un io patologicamente plurimo, la cui frase iniziale è "The rain had stopped"<sup>291</sup>. Le isotopie di senso reciproche infondono nuova vita all'elemento diegetico creando un moto circolare, in cui la ri-nascita finzionale segna l'alfa e l'omega dei due romanzi in un sommo grado di iper-riflessività.

---

<sup>290</sup> G. Perec, *Un Homme qui Dort*, cit. pp. 143-144.

<sup>291</sup> Cfr. S. Marano, "Playing with Memory. The World within the Word in Harry Mathews's *The Journalist*", *American Games. Essays on Literature and Imagination*, Catania 2000, Mistrerbianco, 2000, pp. 83-102.

Anche l'emersione dei ricordi è una sorta di ri-nascita; anzi, è proprio un rivivere il trauma della nascita, un'anamnesi che consente di ricomporre il puzzle esistenziale ponendo in evidenza dalla massa amorfa che è il passato cristallizzato in ricordi vaghi, dei momenti distinti significativi che possano notevolmente contribuire al processo di autodeterminazione. Spetta alla scrittura il duplice compito d'emersione e salvataggio memoriale, pulviscolare e parziale e, al contempo, baluardo difensivo che protegge l'autore dall'abisso popolato dai fantasmi della psiche. Nell'intervista rilasciata a Ewa Pawlikowska Perec dichiara: "Non ho casa, né famiglia, né granaio, come si dice, non ho radici, non le conosco. Sono andato nel villaggio culla della mia famiglia, come si suol dire, ma non c'era niente da ritrovare...E quanto cerco attraverso la scrittura è di lasciare tracce della mia memoria. Da qui, forse, la mia passione per i dizionari; perché i dizionari sono la memoria degli uomini<sup>292</sup>". Le monumentali architetture formali a cui l'autore dà vita, muovono dall'assenza, da un vuoto e ad esso ritornano, a dimostrazione dell'edacità tanto della finzione quanto dell'esistenza entrambe popolate da fantasmi e minacciate dall'entropia. Non a caso, dunque, Mathews lo definisce un "*artisan of the absence*" e mette in luce in un gioco di rispecchiamenti la centralità della dimensione biografica complementare a quella ludico-artigianale:

Two things about Perec's work strike us when we consider it as a whole: its abundance and its dependence on exceptionally strict procedures. It is essential to realize that the strictness makes the abundance possible. Every writer who confronts a world without meaning and undertakes to transform it through language must answer the questions: where do I begin? What right I have to speak at all? Perec's circumstances gave these questions special urgency. He was an orphan, and a Jew for whom Jewishness meant not a community of language or tradition but "silence, absence, doubt, instability, anxiety..." [...] Faced with such, Perec was forced to invent a place to start from: what he chose was the autonomy of complex structures, later subsumed in the Oulipian notion of constrictive form<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> "Conversazione con Ewa Pawlikowska, Riga, 4, "Georges Perec", cit. pp.98-103.

<sup>293</sup> H. Mathews, "Georges Perec", *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p.276.

L'etimologia del cognome Perec in ebraico significa “vuoto, assenza<sup>294</sup>”; proprio quell'assenza che sarà il cuore pulsante della sua scrittura in una significativa circolarità tra arte e vita<sup>295</sup>. *La Vie Mode d'Emploi*, enciclopedia dei saperi e minuzioso catalogo di vite che affollano le stanze dell'edificio parigino situ al numero 11 di una fantomatica Rue de Simon-Crubbier, mette in scena l'implosione del romanzo che per oltre dieci anni ha assorbito le energie mentali dell'autore.

L'opera, proprio come gli acquerelli commissionati da Bartlebooth, si conclude infatti col ritorno al bianco abbacinante della pagina bianca. Bartlebooth morente sta ricomponendo l'ultimo acquerello ma il puzzle non si completa, l'ultimo pezzo che non combacia, crea un deliberato *clinamen* estetico che fa il verso all'arbitrarietà della vita e ne fa al contempo da nemesis linguistica che pone fine all'esistenza del personaggio e allo stesso tempo del libro:

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Barthlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient encore entre les doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W<sup>296</sup>.

Ci si ingannerebbe nel tentare di separare artificiosamente gli scritti di Perec di carattere più o meno autobiografico da quelli ludici. L'autore, proprio in virtù del ricorso a complesse procedure formali, può inscrivere se stesso nelle sue opere mettendo in atto la famosa definizione stendhaliana del romanzo come “un miroir qui se promène le long de la route”. Così, ad esempio, il momento topico della morte di Bartlebooth cela in realtà un biografema che rinvia alla compagna Catherine

---

<sup>294</sup> “Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire « trou », en russe « poivre », en hongrois (à Budapest plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons « Bretzel » (« Bretzel » n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz-en arabe, sinon en hébreu, B et P sont une seule et même lettre)”, *W, ou le souvenir d'enfance*, cit. p.56.

<sup>295</sup> Per una trattazione esaustiva della tematica onomastica in Perec si rimanda alla biografia di David Bellos, *A Life in Words*, The Harvill Press, London, 1995, pp. 3-7.

<sup>296</sup> *La Vie Mode d'Emploi*, cit. p. 600.

Binet<sup>297</sup>. La dipartita dell'anziano allude metaforicamente alla palingenesi dello scrittore che si sente ri-nato dall'amore per Catherine, perché la data nella quale si conclude il romanzo è quello dell'incontro fra lo scrittore e la regista. L'opera di Perec sempre "sospesa tra pietas e gioco" come ricorda Calvino<sup>298</sup> è un insieme unico e polivalente, su cui aleggia il "demone del collezionismo" e dell'ambizione enciclopedica, le cui immense costruzioni portano in sé i germi dell'autodistruzione<sup>299</sup>. Mathews afferma perciò che Perec, nella finzione, riesca a riprodurre con grande originalità *cette chose éphémère qu'est la vie*:

Perec's two most highly acclaimed books, *Les Choses* and *La vie mode d'emploi* earned him the reputation of being an almost scientific observer of contemporary society; but his work is essentially intimate. Still other writings – *La Disparition* and the texts he produced as a member of the Oulipo – led many observers to think him as a verbal acrobat, an impression belied by the candor of every page he wrote, even the most formally complex. Both misinterpretations are perhaps inevitable consequence of Perec's originality, an originality that is to be found neither in his subject matter nor in his style nor even in his renewal of available traditions and forms, but that lies rather in his primordial approach to his art. What Perec did was to reimagine and reinvent the act of writing itself<sup>300</sup>.

---

<sup>297</sup> A tale proposito si noti quanto riportato nel capitolo 54 "Catherine" della biografia di Bellos: "On 23 June 1975 Georges Perec and Catherine Binet met towards eight in the evening, at the Saint-Claude, a brasserie on Boulevard Saint German. Perec arrived early, as he usually did, except for dental appointments. They dined later at Le Balzar, and become lovers the same night. The date and the time are solemnly inscribed in chapter 99 of *Life a User's Manual*. The vast frozen frame of Perec's great novel comes to life towards eight in the evening on 23 June 1975, when the seventy-five-year-old Percival Barthlebooth dies. *Don't you see*, Perec later explained to Catherine, *it's when the old man died*", *A Life in Words*, cit. pp.565.

<sup>298</sup> *Perec e il salto del cavallo*, cit. p. 138.

<sup>299</sup> H. Mathews, "That ephemeral thing", *The Case of the Persevering Maltese*, cit. p. 297.

<sup>300</sup> H. Mathews, "Georges Perec", *The Case of the Persevering Maltese*, cit. pp. 269-270.

### 3. 2. *La Disparition, Trois Epithalames, La Vie Mode d'Emploi*

*La Disparition* pubblicato nel 1969, e scritto poco dopo l'elezione di Perec all'Oulipo del 1967, è un romanzo lipogrammatico in “e”, che, inscena, coerentemente la storia di una serie di misteriose scomparse. La scelta della vocale da bandire dal testo non è neutra, poiché poggia su una traduzione omofonica del complemento di termine “loro” cioè “eux” che in francese risulta omofono alla vocale “e”. In tal senso il sottotesto implicito al romanzo alluderebbe alla scomparsa dei genitori dell'autore: “pour eux”. Il riferimento obliquo cela anche un indizio autoreferenziale, perché ad essere bandito è il cognome Pere. Anche la dedica del romanzo *W, ou le souvenir d'enfance* pubblicato nel 1975, recita “pour e” un liposema<sup>301</sup>, come lo chiama Lejeune, poiché il lettore assiste non solo a una restrizione di tipo formale, ma soprattutto a una restrizione autobiografica il divieto di parlare esplicitamente della scomparsa dei genitori.

La centralità della vocale “e” nell'idioma francese non conosce pari. La “maledizione”, *malédiction*, diventa perciò *maldiction*, nella pronuncia non-standard dei personaggi: una lingua francese alternativa che sfida l'afasia facendo emergere dai fondali della lingua preziosi tesori, segni occultati e tuttavia presenti nel codice. Il fascino dell'opera può apparire un “*cri vain*” un “grido vano” ma in realtà è un reclamare a gran voce il potere semiotico sia del linguaggio che dell’ “*é-cri-vain*” ossia dello scrittore, che crea il suo precipuo idioletto grazie ai percorsi impervi e imprevedibili suggeriti dalla scrittura sottoposta a restrizione.

Sotto l'egida decifradori di codici antichi come Champollion, e di famosi traduttori, l'autore fa proferire a Anton Voyl: “D'Abord il s'agit [...] d'un outil social assurant la communication”, dunque l'idioma esperito nella sua dimensione generale di codice atto alla comunicazione, successivamente “il y aura [...] un pouvoir du Logos”, un “ça parlant dont nous connaissons aussitôt l'accablant poids sans pouvoir approfondir sa signification” cioè ci sarà un discorso archetipico che allude alla

---

<sup>301</sup> Il liposema è da intendersi come l'insieme dei dispositivi a cui l'autore fa ricorso per narrare in maniera obliqua, indiretta la sua esperienza autobiografica per cui “le je découle du jeu”, ossia il sé emerge dal gioco in una costante approssimazione asintotica all'indicibile.

restrizione e norma compositiva del romanzo che deve rimanere imperscrutabile ed è al contempo la causa efficiente del processo di traduzione.

Qui la traduzione è endolinguistica poiché riformula il messaggio per far sì che sussista la significazione in un codice “imparfait”, giacché privato di un elemento prezioso: “la loi qui guida la composition du discours [...] d’un vocabulariat aussi soumis à la scission, à l’omission, à l’imparfait, la scription ait pu s’accomplir jusqu’au bout<sup>302</sup>”. La ri-scrittura traduttologica e narrativa risulta perciò all’insegna di tale legge del discorso dato a priori.

Una volta svelata la *contrainte* che domina il romanzo si delinea il percorso imboccato dall’opera e una spiegazione a ritroso della sua genesi cioè: “ Tout naquit d’un souhait fou, d’un souhait nul: assouvir jusqu’au bout la fascination du cri vain, sortir du parcours rassurant du mot trop subit, trop confiant, trop commun, n’offrir au signifiant qu’un goulout, qu’un boyau, qu’un chas, si aminci, si fin, si aigu qu’on y voit aussitôt sa justification”.

Il romanzo si snoda all’insegna della traduzione intralinguistica: il *rewording* di Jakobson. In tal senso Perec è scrittore ma soprattutto traduttore di se stesso, perché per poter narrare in un idioma mutilato, egli è costretto a ricercare originali equivalenze lessicali che gli consentano di aggirare gli ostacoli posti dalla restrizione. Perec risolve il problema facendo ricorso a dei neologismi, oppure a dei prestiti interlinguistici, per lo più dal latino, dall’inglese e dall’italiano. Così ad esempio mutua dal latino *ipso facto* che sta per *immédiatement, motu proprio* per *en soi, manu militari* per *par la force des armes*. Dall’inglese prende in prestito *lady* impiegato al posto di *madame, milord* anziché *monsieur, miss/ girl* per evitare *mademoiselle, God* e non *Dieu, bow window* invece di *fenêtre, thank you* per *merci, again ( de nouveau), how was it? (comment c’était?), nothing (rien), how much (combien)*. Dall’italiano attinge *cari amici (chers amis), bravissimo (très bien), poco a poco (peu à peu), subito (vite), l’uomo di sasso (homme de pierre), l’uomo bianco (l’homme blanc)*. L’autore opera inoltre più di una crasi tra idiomi diversi. Così, ad esempio, non potendo utilizzare il verbo

---

<sup>302</sup> *Ibidem*, p.196.

*demander*, fa ricorso al verbo inglese *ask* ma vi innesta la flessione del verbo francese trasformandolo in “il aska”. Insomma dietro ogni parola che compone il testo ve n’è un’altra che emerge solo in filigrana ma dev’essere taciuta per rispettare il lipogramma. Il romanzo si presenta dunque come un’avventura del significante proprio come spiega lo Perec nel suo post-scriptum.

L’ambition du “Scriptor”, son propos, disons son souci, son souci constant, fut d’abord d’aboutir à un produit aussi original qu’instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l’affabulation, l’action, disons, d’un mot, sur la façon du roman aujourd’hui [...] Il voulut, s’inspirant d’un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant, approfondir l’outil qu’il avait à sa disposition, outil qu’il utilisait jusqu’alors sans trop souffrir, non pas tant qu’il voulut amoindrir la contradiction frappant la scription, ni qu’il ignorât tout à fait, mais plutôt qu’il croyait pouvoir s’accomplir au mitans d’un acquis normatif admis par la plupart, acquis qui, pour lui, constituait alors, non pas un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant<sup>303</sup>.

Endiadi, circumlocuzioni e perifrasi veicolano un significante *in absentia*. In ossequio a tale procedimento l’autore scrive *swatch* per non impiegare *montre*, ricorre a *jazz* anziché a *musique* e così via. Oppure ricorre ai suffissi privi della fatidica vocale e al troncamento, o ancor all’aferesi. È il caso dei suffissi –tion, -ard, -ot così ad esempio si riscontra *satiation* al posto del ben più comune *satiété*, *faiblard* per *faible*, *îlot* per *île*. Si ottiene *scrivain* per *écrivain* tramite aferesi della vocale proibita iniziale; e *migrain* analogamente si ha al posto di *migraine*. Perec mutua termini dall’*argot*. Così, al posto del proibitivo *soeur*, usa *frangin*. Il romanzo si palesa come un emblema della traduzione endolinguistica, e una celebrazione della prorompente forza produttiva del vincolo.

L’opera che di primo acchito si presenta come una condanna a morte spiccata nei confronti del francese, segna in realtà la sua palingenesi giacché alla *pars destruens* segue un’impressionante *pars*

---

<sup>303</sup> G. Perec, *La Disparition*, cit. p. 309.

*contruens*; il romanzo dimostra come dall'assenza possa paradossalmente derivare l'abbondanza declinata sotto forma della proliferazione dei segni linguistici; a scomparire è la lingua affetta dalla pestilenza del linguaggio<sup>304</sup>, cioè resa opaca e insignificante dall'(ab)uso.

*La Disparition* assurge a mappa del dicibile, cartografia di una scrittura e di un linguaggio potenziale che dà vita a una lingua che fa dell'ibridazione il proprio principio costitutivo e della citazione la sua regola.

Così ad esempio l'allusione a Moby Dick diventa l'occasione per un divertente gioco paranomastico sulla penna dello scrittore l'impronunciabile *plume* e dunque sostituita dal nome di una nota marca di penne: "il y aura toujours un survivant, Jonas qui dira qu'il a vu un jour sa damnation, sa mort, dans l'iris blanc d'un roquhal blanc, blanc, blanc, blanc jusqu'au nul, jusqu'à l'omission! Ah Moby Dick! Ah Maudit Bic!<sup>305</sup>".

Mathews si è cimentato nella traduzione di alcune pagine del romanzo che sono confluite nella puntuale recensione dell'opera pubblicata sull'*American Book Review* tra il novembre e dicembre 1981. La recensione intendeva soprattutto introdurre l'opera di Perec nel mercato anglofono dove all'epoca l'autore francese era per lo più sconosciuto. Di particolare pregio è l'affermazione provocatoria che funge da glossa finale alla recensione, dove si afferma che il libro: "must remain untranslated: not because of the technical obstacle [...] but because an indissoluble unity determines every facet of the book. [...] The novel could only be recreated in a foreign language".

L'affermazione solo in apparenza ossimorica, cela la strategia traduttologica del rifacimento totale. Mathews intende sottolineare l'importanza del lipogramma nel momento di ri-scrittura della traduzione. Perciò egli ritiene che il libro possa prendere forma in un altro idioma solo ed esclusivamente a patto che venga rispettata la medesima *contrainte* che governava il *source text*.

---

<sup>304</sup> Patologia comune agli idiomi e diagnosticata da Calvino. Cfr. *Lezioni Americane*, Mondadori, Milano, 2002.

<sup>305</sup> G. Perec, *La Disparition*, cit. p.89

La fedeltà nei confronti dello spirito che permea e dà forma al romanzo, ha la priorità sulla lettera del testo, che può anzi deve, essere parzialmente disattesa. Locali infrazioni e licenze poetiche sono concesse, purché venga salvaguardata e riprodotta nella lingua d'arrivo la restrizione formale.

Mathews dunque afferma ancora una volta l'importanza di un'equivalenza funzionale dell'opera che si presenta come metarappresentazione dell'intrinseca dualità del linguaggio e un'affermazione dell'inscindibilità del segno. Perché è il complicato intreccio dei significanti a generare il significato del romanzo, Mathews coerente pone mano alla ri-scrittura à *contrainte* dell'opera.

Il primo frammento narrativo tradotto è tratto dal secondo capitolo del romanzo in cui si assiste alla morte di un barista a seguito della richiesta, avanzata da un capitano in borghese di servigli un cocktail, un porto-flip. La morte del barista è dovuta al divieto di utilizzare le uova che sono uno degli ingredienti principali della bevanda. Infatti le uova in francese, *oeufs* risultano omofone alla lettera proibita e pertanto segnano la condanna a morte del malcapitato barman. In tal senso risulta particolarmente significativo il commento di Mathews che svela l'arcano e lo riconduce al punto zero della *contrainte*, la scomparsa:

The first disappearance in the novel is one imagined by Anton Voyl. A captain in mufti goes into a bar and orders a porto flip. The barman refuses to make one. The captain insists. After desperate protestations, the barman dies because he has no...To make a porto flip, you need eggs; the word the barman cannot speak is *oeufs*, which to a French ear sounds the same as the letter e. An e is not only a forbidden letter but a forbidden egg; not only an egg but a bird (born from an egg). E is the number 3 (because of the three bars in E) and the number 5 (e is the fifth letter of the alphabet; there is no chapter 5.) E is, ofcourse, *The Purloined Letter*. E is absence in many ways, not only all manner of holes and voids but *le blanc*, meaning blank also meaning white: and e through this whiteness becomes not only Moby Dick but (via the Latin *albus*) Albion and Albania. (If white is Moby Dick, three-pronged E is a harpoon.) Finally, because in this book e decides matters of life and death, e becomes king (a “white

dead king”), the Pied Piper, the vengeful father-the terrible Bearded Man who in his ultimate incarnation is none other than the author<sup>306</sup>.

Mathews si attiene all’osservanza della *contrainte* e riproduce gli isomorfismi del testo di partenza in quello d’arrivo riservando una particolare attenzione alle figure di parola e alla prosodia. La sua trasposizione del titolo è paradigmatica poiché evidenzia la meticolosità ed esattezza con cui l’autore si dedica al suo ruolo di traduttore altresì ne sottolinea la creatività nel fornire congeniali equivalenze tra il testo di partenza e quello di arrivo in coerenza con la sua idea coautorale del traduttore e della sua “visibilità”. La traduzione che di per sé può essere a buon diritto, definita come una modalità di (ri)-scrittura à *contrainte*, le cui restrizioni sono quelle semantiche, sintattiche e prosodiche imposte dal codice in cui la traduzione si attua, nella fattispecie assurge a scrittura à *contrainte* al quadrato poiché a condurre la prassi traduttologica è l’ottemperanza di un’ulteriore restrizione arbitraria che funge da matrice generativa del romanzo a un duplice livello sia da un punto di vista formale ( a livello di significanti messi a bando dal testo) sia da un punto di vista contenutistico ( a livello del significato) giacchè Perec fa della privazione e scomparsa il tessuto connettivo della narrazione. Pertanto Mathews scarta l’opzione di una traduzione letterale che sarebbe “The Disappearance” poiché presenta la vocale interdotta. L’autore pertanto deve fare ricorso a un rifacimento del titolo che ne veicoli la medesima funzione estetica. Il titolo<sup>307</sup> è significativo poiché racchiude un importante indizio metatestuale che allude tanto alla scomparsa della vocale bandita dal testo, tanto all’imbastitura del romanzo che ruota attorno alle molteplici scomparse dei personaggi uccisi dall’approssimarsi allo svelamento dell’enigma e, dunque, all’enunciazione della vocale maledetta. A colpire l’attenzione del lettore dev’essere la corrispondenza esistente tra la mattanza dei personaggi e la scomparsa della

---

<sup>306</sup> H. Mathews, “Vanishing Point”, *American Book Review*, New York, 3.6, November-December, 1981.

<sup>307</sup> Il titolo in realtà racchiude anche un obliquo indizio autobiografico dato che *disparition* a livello connotativi non è soltanto un eufemismo della morte ma è anche il termine con cui il governo francese etichettava i “dispersi” presumibilmente deceduti durante la seconda guerra mondiale. Pertanto il titolo allude alla madre di Perec “dispersa” con buona approssimazione ad Auschwitz. Si legga quanto riportato a tale proposito da Bellos: “ *La Disparition* [...] is the term used in administrative French for persons missing and presumed dead. In his drawer at Rue du Bac, Perec still had the certificate issued in 1947 by the Ministry of War Veterans in re Perec Cyrla née Szulewicz, last seen alive at Drancy on 11 February 1943, a document headed ACTE DE DISPARITION”, *A Life in Words*, cit. p.400

vocale impronunciabile. L'indizio, tuttavia, deve essere passato inosservato a molti critici quanto meno all'epoca della pubblicazione del romanzo poichè di primo acchito non si erano resi conto della sua natura lipogrammatica. Si noti, quanto affermato da Mathews a tale proposito nell'intervista rilasciata a Lynne Tilman:

Perec wrote this extraordinary novel called *La Disparition*, “The Disappearance” but it can't be translated that way into English because, like the rest of the book, the title excludes any word that contains the letter “e”, a letter that is even more frequent in French than in English. Leaving out the letter “e” would mean that the opening sentence of Proust's *Remembrance of Things Past – Longtemps je me suis couché de bonne heure* would have only two words left. Not only did Perec do this tour de force writing without using the most frequent letter in the language, he also turned this deprivation into the subject of his novel and wrote about it brilliantly and funnily and entertainingly. [...] He did it so well that some critics didn't notice<sup>308</sup>.

All'insegna del rifacimento, Mathews crea un nuovo titolo, *Vanishing Point*, da cui si evince il ruolo svolto dalla *contrainte* che se da un lato pone dei limiti alla libertà d'espressione dell'autore dall'altro lo spinge ad esplorare percorsi di senso imprevedibili nell'atto di riformulazione. La soluzione proposta da Mathews è adeguata tanto allo spirito che alla lettera del *source text* poiché in ottemperanza al divieto imposto dal lipogramma aggira la vocale proibita e riformula, in altri termini, il medesimo senso di assenza e privazione del titolo originale. Per agevolare al lettore la disamina della bella traduzione condotta da Mathews segue una tabella riepilogativa che affianca al *source text* il *target text*:

<i>La Disparition</i> , p. 29	<i>Vanishing Point</i>
Voix du gars, s'attablant (air bourru, sinon martial) : Garçon!	Man (sitting down, looking not only churlish but almost martial) : Barman !
Voix du barman (qui connaît son chaland): Bonjour, mon Commandant.	Barman (who knows this guy): Good morning, Captain.
Voix du Commandant (satisfait qu'on l'ait compris,	Captain (happy, although in mufti, for this nod to his status):

<sup>308</sup> “Harry Mathews”, cit. p.40.

quoiqu'il soit pour l'instant civil) : Bonjour, mon garçon, bonjour !	Good morning, my lad, good morning.
Voix du barman (qui jadis appris l'anglais dans un cours du soir) : <u>What I can do for you ?</u>	Barman: (who has had a flirtation with Italian at night school): <u>Posso far qualcosa?</u>
Voix du Commandant (salivant) : Fais mois un porto-flip.	Captain (licking his lips). How about porto-flip?
Voix du barman (soudain chaigrin) : Quoi ? Un porto-flip !	Barman (downcast): What? A porto flip?
Voix du Commandant (affirmatif) : Mais oui, un porto-flip!	Captain (insisting): What do you think I said? Naturally, a porto flip.
Voix du barman (qui paraît souffrir) : <u>On...n'a...pas...ça...ici...</u>	Barman (visibly paling): <u>Notsuchathingat this bar.</u>
Voix du Commandant (bondissant) : Quoi ! Mais j'ai bu trois portoflips ici il y a moins d'un an !	Captain (irritably): <u>What? I drank porto flips at this bar last January, May and August.</u>
Voix du barman (tout à fait faiblard) : Il n'y a plus... Il n'y a plus...	Barman (totally sunk). But not now not now
Voix du Commandant (furibond) : Allons, tu as du porto, non ?	Captain (furious) you got port, right?
Voix du barman (agonissant) : Oui.. mais...	Barman (actually dying) Ok, but
Voix du Commandant (fulminant) : Alors ?Alors ? Il y a aussi...	Captain (fulminating): So? So? You also got-
Voix du barman (mourant tout à fait) : <u>Aaaaaaah !! Chut !! Chut !!</u>	<u>Barman (last gasp): Aaaaaaargh! Stop! Stop! (barman falls to floor, Kaput).</u>
Mort du barman.	Captain (judiciously noting): Rigor mortis.
Voix du Commandant (constatant) : Rigor Mortis.	

Si noti ad esempio la straniante presenza di una frase in inglese nel testo di partenza adatta all'amalgama plurilingue del romanzo come strategia di deviazione dalla restrizione. Il barista rivolgendosi al capitano gli chiede cortesemente: "What can I do for you?". Mathews dal suo canto veicola il medesimo effetto etnodeviante rendendo l'enunciato nell'idioma italiano cioè "Posso far qualcosa?". La soluzione è efficiente sia sul piano dell'espressione sia su quello del contenuto. Poche righe oltre, dopo che il capitano ha espresso la volontà di bere un portoflip, il barista in grande difficoltà si rifiuta di servirgli tale bevanda. Nell'originale si legge: "On...n'a...pas...ça...ici..." che sembra una sorta di scioglilingua. L'effetto allitterante dell'enunciato è riprodotto mirabilmente da Mathews come "Notsuchathingat *this bar*", il *mot valise* di nuovo conio "notsuchathingat" riproduce lo stesso effetto sonoro dell'omologo *tonguetwister* originale e si palesa dunque come l'ennesimo esempio di addomesticamento efficiente proposto dallo scrittore statunitense. Tuttavia l'esempio che coglie meglio nel segno lo spirito dell'opera è la resa del seguente enunciato: "Voix du Commandant (bondissant) : Quoi ! Mais j'ai bu trois portoflips ici il y a moins d'un an ! ". Il capitano in borghese insiste affinché il barista gli serva un portoflip asserendo di averne bevuti almeno tre nell'arco dell'anno precedente. La traduzione di Mathews è significativa poiché non può ricorrere alla parola

“year” giacché contiene la vocale dannata, e decide così di citare i mesi “lipogrammati in e” cioè che non presentano la lettera impronunciabile. Si ottiene perciò: “ Captain (irritably): What? I drank porto flips at *this* bar last January, May and August”. A questo punto il capitano che è vistosamente infastidito, passa in rassegna gli ingredienti del cocktail, la morte del barista sopraggiunge poco prima che egli abbia il tempo di proferire “oeufs”. Nel testo originale si legge: “Voix du Commandant (fulminant) : Alors ?Alors ? Il y a aussi...Voix du barman (mourant tout à fait) : Aaaaaaah !! Chut !! Chut !! Mort du barman.Voix du Commandant (constatant) : Rigor Mortis”. Si noti la presenza delle ripetizioni (*alors-alors* e *chut –chut*), Mathews riproduce lo stesso effetto di accumulazione tramite la ripetizione (so-so/ stop/stop) che al contempo crea un’allitterazione in “s” e una duplice assonanza in “o” e in “a”. Nella sua traduzione si ha: “So? So? You also got-Barman (last gasp): Aaaaaaargh! Stop! Stop! (barman falls to floor, Kaput). Captain (judiciously noting): Rigor mortis”. Il traduttore rende efficacemente l’interiezione onomatopeica per far silenzio “*chut*” tramite l’impiego del verbo monosillabico “stop” (fermo, fermo). La scelta è adeguata sia da un punto di vista semantico che funzionale poiché interrompe la comunicazione e mette a tacere il capitano proprio come intimato da *chut* nel testo di partenza. Il traduttore opera un’aggiunta all’enunciato originale inserendo il termine, mutuato dall’idioma tedesco, “kaput” participio passato che può significare sia “rotto” se riferito a un oggetto che “morto” se riferito a una persona. In tal caso il prestito interlinguistico funge da glossa esplicativa alla repentina dipartita del barista. L’aggiunta seppur arbitraria è adeguata al tono generale del passo. L’enunciato infatti viene ri-scritto da Mathews ma riproduce fedelmente l’originale nonostante la lettera venga disattesa. L’immagine che Perec delinea è la morte subitanea del barista, “mourant tout à fait”, idea rafforzata poco dopo tramite l’impiego della locuzione latina “rigor mortis” che allude alla rigidità cadaverica e dunque diviene un segno iconico, inequivocabile, del decesso. Mathews tuttavia consapevole che il lettore medio anglofono potrebbe non avere la medesima familiarità con il latino dell’omologo francese utilizza le aggiunte a mo’ di spiegazione preventiva della successiva espressione latina pertanto scrive: “Aaaaaaargh! Stop! Stop! (barman falls to floor,

Kaput). Captain (judiciously noting): Rigor mortis”. Mathews aggiunge la frase “barman falls to floor, Kaput” che in italiano suonerebbe pressappoco come “il barista cade a terra morto stecchito” per fugare ogni eventuale dubbio linguistico sulla morte del barista. In altri termini Mathews mette in atto una traduzione *target oriented* e semplifica così la comprensione del testo al lettore di arrivo con l’inserimento di locali addomesticamenti. L’autore americano adotta la medesima strategia nella traduzione di un successivo frammento tratto dall’undicesimo capitolo della *Disparition*. Il passo rappresenta la lunga e tormentata riflessione del personaggio Augustus B. Clifford che si approssima pericolosamente alla risoluzione dell’enigma ossia alla traccia rimossa che annulla ogni discorso e conduce al borbottio. Eppure proprio a causa di tale epifania, traccia dell’impronunciabile segno, Augustus crolla a terra morto, avendo appena il tempo di invocare con un urlo lo zahir di borgesiana ascendenza. Il passo è significativo anche da un punto di vista linguistico, al di là della forza propulsiva della *contrainte* che permea l’intero romanzo, si presenta infatti come una *mise en abyme* della nozione saussuriana di segno. Il rimando allo strutturalismo linguistico serve all’autore per alludere in via indiretta al funzionamento della restrizione che proprio come il segno linguistico opera come un’attualizzazione di un “qualcosa che sta per qualcos’altro”. Le risposdenze proseguono, la biplanarità del segno ossia la relazione tra un significante (un’entità data *in presentia*) e un significato (entità data *in absentia*) si fonda sull’arbitrarietà e convenzionalità di tale rapporto all’interno del sistema linguistico, parimenti nel romanzo la relazione tra significanti che genererà il significato dell’opera sarà regolamentata dalla restrizione arbitraria che limita la scelta di segni possibili a quelli il cui significante non presenta alcuna “e”. Percec spiega la natura del segno che si autodefinisce in maniera negativa cioè in opposizione agli altri segni che compongono il codice, la digressione assurge per estensione a cifra della prassi di scrittura à *contrainte* che opera per successive approssimazioni intorno a uno spazio di enunciazione interdetto.

Il frammento sottoposto a traduzione da Mathews si presenta come un’accumulazione paratattica, un insieme di perifrasi e circumlocuzioni che tentano di esplicitare il significato e il ruolo della

contrainte nel romanzo. Per facilitare al lettore l'analisi del passo in questione segue tabella riepilogativa che affianca l'originale alla traduzione di Mathews :

<i>La Disparition</i> , pp.128-129	<i>Vanishing Point</i>
<p>A noir, un blanc, disait-il. Un clair-obscur : attribut proximal d'un « a contrario » : à l'instar du signifiant signalant ipso facto qu'il a fallu, pour qu'il soit, trahir tout son autour (l'actualisation niant, donc montrant la virtualisation, il fallait, pour saisir l'immaculation du blanc, garantir d'abord sa distinction, son « <u>idiosunkrasis</u> » original, son opposition au noir, au rubis, au safran, à l'azur), l'« un blanc » n'ouvrait-il pas <u>motu proprio</u> sur sa contradiction, blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noirissant l'inscription où <u>s'accomplira sa mort : ô vain papyrus aboli par son Blanc ; discours d'un non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos</u>, noyau pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tout à tour son pouvoir, canyon du Non-Colorado, corridor qu'aucun pas n'allait parcourir, qu'aucun savoir n'allait franchir, champ mort où tout parlant trouvait aussitôt, mis à nu, l'affolant trou où <u>sombrait son discours, brulôt flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rôtir à tout jamais, puits tari, champ tabou d'un mot nu, d'un mot nul, toujours plus lointain, toujours plus distant, qu'aucun balbutiant, qu'aucun bafouillant n'assouvira jamais, mot mutilant, mot impuissant, improductif, mot vacant, attribut insultant d'un trop signifiant où va triomphant la suspicion, la privation, l'illusion, sillon lacunal, canal vacant, ravin lacanal, vacuum à l'abandon où nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit, dans l'aiguillon vain d'un cri qui toujours nous agira, pli fondu au flanc d'un discours qui toujours nous obscurcit, nous trahit, inhibant nos instincts, nos pulsions, nos options, nous condamnant à l'oubli, au faux jour, à la raison, aux froids parcours, aux faux-fuyants mais aussi pouvoir fou, attarit d'un absolu disant tout à la fois la passion, la faim, l'amour, <u>substruction d'un vrai savoir</u>, d'un chuchotis moins vain, voix d'un moi au plus profond, voix d'un voyant plus clair, d'un rapport plus vrai, d'un vivant moins mort. Oui au plus fort du Logos.</u></p>	<p>Black A ; a blank...thought <u>Augustus</u>. Chiaroscuro a quality that suits this kind of contrary: think this in comparison to this blank sign, indicator ipso facto, which by simple comparing that, it shows you to function, you must suborn all that surrounds it (as putting it into action bars – thus disclosing- its <u>aura</u>, you had similarly to fix that basic immaculation of what is blank, to solidify its distinct, original idiosyncrasy, its opposition to black, to crimson, to saffron, to indigo) this blank was bound, <u>simply by saying what it says</u>, to start divulging its own contradiction, a blank signalling a non-blank, blank of an album on which a stylus marks inscriptions <u>that warrant its dying (ah, sad papyrus that its own void would nullify!)</u>: a program for a non program, a program hooking its thumb at an oblivion stagnating in Logos's midpoint, <u>that corrupt nucleus</u>, that scission, distractions, omission, in turn announcing and masking its thrust; canyon of a Non-Colorado, a corridor <u>that no foot would pass through, that no brain would broach</u>, a domain of vacancy in which any mouth would abruptly confront a gaping and <u>awful gap swallowing its words</u>, a burning ball that no man could approach without roasting lastingly, a dry spring, an out-of-bounds domain that was nothing but a word, a nothing word, a word always withdrawing, always dimishing, a word that no mumbling, grumbling pilgrim could grasp, a mutilating word, a word without lust, a word without product, a void word, its quality that of always saying too much, of allowing suspicion to triumph and privation, too, and illusion, lacuna, vacancy, a Lacanian arroyo, a lost pit in which all sink and go on sinking, thirsting for a thing unsaid, knowing this stupid prod of a cry always spurring us on; a fold lost in a byway of our words that will always blind us and undo us, inhibiting our instincts, our compulsions and our options, <u>dooming us to oblivion</u>, to an illusion of dawn, to common ways of rational thinking, to painstaking ways, to will-o'-wisps; and- still and also attraction and startling might, a might of invention, an attraction to unicity that says indivisibly what is our thirst, passion and ...a ground of original knowing, a mumbling not at all vain, a word coming from a most profound part of us, word from a guru most strong, of links most actual, of a living that is not wholly in thrall to dying. And this is its truth.</p>

Non potendo utilizzare la congiunzione *et*, Perec ricorre alla virgola, l'accumulazione di frasi che ne consegue appare come un'appropriazione ludica del monologo interiore di ascendenza modernista che ricorda da vicino lo *stream of consciousness* di Joyce. L'odissea ritratta dall'autore non si protende nello spazio dell'esteriorità o nelle profondità dell'interiorità ma si palesa come un vagabondaggio nei

meandri del codice linguistico. Se si osserva con attenzione il passo originale si potrà notare che è scritto in forma impersonale e fa ricorso a prestiti interlinguistici tratti per lo più dal latino o dall'italiano. Il frammento ha un effetto ipnotico sul lettore poiché si fonda su un'estesa allitterazione che dona coesione al passo tramite la ripetizione di alcuni termini da una frase alla successiva in un protratto *enjambement* in prosa narrativa. Mathews si dimostra particolarmente fedele nella ricreazione del medesimo effetto estetico e dimostra grande rispetto nei confronti del *source text*; egli non opera aggiunte o omissioni deleterie bensì ricorre all'espansione per chiarire il significato di alcuni lemmi pertanto si riscontrano solo due aggiunte adeguate al tono del passo. La prima è l'immissione del nome proprio del personaggio "Augustus" al posto del pronome personale di terza persona "il". Nell'originale il pronome occorre frequentemente poiché regge la forma impersonale in cui è redatto l'intero frammento narrativo e crea dunque una deliberata ambiguità di fondo nell'attribuzione del soggetto di enunciazione dell'istanza narrativa se al personaggio o al Logos inteso nella declinazione di discorso enigmatico e archetipico poiché causa efficiente della *contrainte* che ha diritto di vita e di morte nel romanzo; La strategia di Mathews è di esplicitare laddove possibile le velate allusioni e di estrinsecare il significato delle locuzioni attinte dall'idioma latino che potrebbero apparire oscure al *target reader*. Secondo tale logica Mathews chiosa il significato della locuzione latina "ipso facto" fornendo una perifrasi esplicativa del suo significato, "which by simple comparing that, it shows you to function" dunque l'espansione non è arbitraria ma consona alla generale strategia di addomesticamento adottata dal traduttore. Per quanto concerne invece la seconda aggiunta riguardante il termine "aura", Mathews immette tale vocabolo nel testo di arrivo per creare la medesima immagine di contrasto cromatico a cui fa ricorso il testo d'origine che inscena una tensione dialettica tra "blanc" e "noir". Il traduttore si trova però davanti a un vicolo cieco perché non può impiegare la stessa dicotomia in quanto "white", l'omologo colore bianco nell'idioma inglese, infrangerebbe le regole del gioco perciò per spiegare la pletora di sfumature intermedie esistenti tra l'impronunciabile "white" e il colore nero utilizza il termine "aura" che risulta particolarmente appropriato al tono

altisonante e filosofico del passo; “aura” infatti introduce sia un tono di misticismo sia l’allusione a una poliedrica cromia che il traduttore impiega per evitare la ripetizione ridondante di “blank”. Infatti il termine “aura” che cela una strategia di compensazione linguistica è da mettere in relazione con il sintagma “l’immaculation du blanc”. “Blank” omologo del “blanc”, è il vocabolo che in inglese designa il foglio bianco, lo spazio vuoto in quanto intonso e perciò immacolato. Dunque se Mathews avesse utilizzato “blank” come peraltro fa, poco oltre, la tensione cromatica tra il bianco e il nero sarebbe andata persa trasformata in una pleonastica tautologia; Mathews inoltre pone in evidenza l’astrattezza da speculazione filosofica del concetto di immacolato candore del bianco aggiungendo l’aggettivo “basic” cioè “essenziale”. L’aggiunta di Mathews e la sua resa dell’enunciato è efficiente sia a livello formale che a livello semantico. Pertanto all’originale: “ il fallait, pour saisir l’immaculation du blanc, garantir d’abord sa distinction, son « idiosunkrasis\_» original, son opposition au noir” Mathews sostituisce “ think this in comparison to this blank sign, indicator ipso facto, which by simple comparing that, it shows you to function, you must suborn all that surrounds it (as putting it into action bars – thus disclosing- its aura\_ you had similarly to fix that basic immaculation of what is blank, to solidify its distinct, original idiosyncrasy, its opposition to black ”. Elemento rilevante è la distorsione operata da Perec sul lemma greco “idiosunkrasia” che trasforma in “idiounkrasis” per effetto della procedura lipogrammatica. L’autore infatti non può utilizzare l’omologo francese “idiosincrasie” poiché contiene la lettera proibita e opta per “idiosunkrasis” pseudo-arcaismo inventato che dona un effetto comico e al contempo aulico al periodo; dal suo canto Mathews opta per la traduzione letterale ossia “idiosyncrasy” dato che il termine non presenta ostacoli alla procedura oulipienne.

Si legga con attenzione l’incipit del source text: “A noir, un blanc, disait-il. Un clair-obscur : attribut proximal d’un « a contrario » : à l’instar du signifiant signalant ipso facto qu’il a fallu, pour qu’il soit, trahir tout son autour (l’actualisation niant, donc montrant la virtualisation, il fallait, pour saisir l’immaculation du blanc, garantir d’abord sa distinction, son « idiosunkrasis » original, son opposition

au noir, au rubis, au safran, à l'azur), l' « un blanc » n'ouvrait-il pas motu proprio sur sa contradiction, blanc signal du non-blanc” Mathews lo traduce come “ Black A ;a blank...thought Augustus. Chiaroscuro a quality that suits this kind of contrary: think this in comparison to this blank sign, indicator ipso facto, which by simple comparing that, it shows you to function, you must suborn all that surrounds it (as putting it into action bars – thus disclosing- its aura, you had similarly to fix that basic immaculation of what is blank, to solidify its distinct, original idiosyncrasy, its opposition to black, to crimson, to saffron, to indigo) this blank was bound, simply by saying what it says, to start divulging its own contradiction”. Si noti la traduzione del prestito italiano “a contrario” con il ricorso a un altro termine dello stesso campo semantico inerente alle arti visive in generale e alla pittura in particolare. Mathews infatti sembra fornire l'ennesima glossa esplicativa al lettore tramite una definizione dell'effetto di “a contrario” che è il “chiaroscuro”. Per cui dall'espressione originale “a contrario” si ottiene “Chiaroscuro a quality that suits this kind of contrary”. Alla stessa logica addomesticante è ascrivibile l'espunzione della locuzione latina “motu proprio” che sarebbe risultata quanto meno opaca al lettore anglofono poco avvezzo allo studio delle lingue morte. Pertanto Mathews pur cassando l'espressione dal testo di arrivo ne fornisce una perifrasi; a “motu proprio” Mathews sostituisce “simply by saying what it says”. La resa è adeguata non solo a livello euristico poiché facilita la ricezione del passo ma anche a livello estetico poiché crea un effetto allitterante in piena consonanza all'originale. La sua traslazione del passo appare quasi come una traduzione letterale, in cui i vocaboli sono traghettati quasi verbatim e con la massima precisione nel codice di arrivo. Il traduttore si sente legittimato ad operare delle variazioni solo qualora sia la forza della *contrainte* a richiederglielo o per migliorare la ricezione del testo nella lingua di arrivo tramite il ricorso a perifrasi esplicative. In tal caso l'autore americano ricorre a una vasta gamma di figure retoriche di contiguità, eminentemente, la metonimia e la sineddoche. Si osservi come Mathews traduca il seguente enunciato: “blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa mort : ô vain papyrus aboli par son Blanc ; discours d'un

non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos, noyau pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tout à tour son pouvoir": che Mathews rende come: "a blank signalling a non-blank, blank of an album on which a stylus marks inscriptions that warrant its dying (ah, sad papyrus that its own void would nullify!): a program for a non program, a program hooking its thumb at an oblivion stagnating in Logos's midpoint, that corrupt nucleus, that scission, distractions, omission, in turn announcing and masking its thrust". La prima parte dell'enunciato viene resa in inglese con una traduzione quasi alla lettera, il traduttore opera delle rimodulazioni di senso con scarto semantico solo quando si ritrova con le spalle al muro a causa delle *contrainte* come ad esempio accade nella trasposizione dei termini "doigt" ossia "dito" e "pouvoir" cioè "potere". I due equivalenti inglesi sarebbero "finger" e "power" ma entrambi contengono la vocale dannata e si spiega dunque il motivo per cui Mathews utilizza metonimicamente l'iponimo "thumb" cioè pollice al posto dell'impronunciabile iperonimo "finger".

Parimenti l'americano traduce "pouvoir" con "thrust" usando il termine in senso traslato ossia in qualità di "spinta propulsiva" veicolando così le medesime connotazioni epistemiche ed escatologiche presenti nel termine "pouvoir" e connaturate in toto al passo. Alla stessa logica è riconducibile la scelta di tradurre "discours d'un non-discours" come " a program for a non program"; l'analogo termine inglese "discourse" è inutilizzabile, dunque "program" viene scelto nell'accezione di programma occulto che muove la narrazione e le sorti dei personaggi. D'altro canto va tenuto a mente che l'intero frammento rappresenta l'elucubrazione di Augustus sulla natura dell'enigma che permea l'opera e funge da *mise en abyme* metatestuale della procedura oulipienne del lipogramma. "Program" in tal senso si palesa come l'ennesima traduzione efficiente adottata da Mathews poiché cela un rimando al programma che sottende l'intera narrazione cioè il lipogramma. Si noti la traslazione dell'immagine del papiro (che per sineddoche rinvia alla vocale messa a bando) che si autodistrugge. Mathews anziché ricorrere a "blank" che di per sé allude al foglio bianco decide di rendere esplicito il passaggio dalla presenza all'assenza, cioè del farsi bianco del foglio per intervento

di una causa agente esterna, (nella fattispecie il passaggio della penna stilografica che imprime i suoi segni sulla pagina), tramite il ricorso al termine “void” cioè vuoto. Così l’enunciato originale “blanc d’un album où courut un stylo noircissant l’inscription où s’accomplira sa mort : ô vain papyrus aboli par son Blanc” diventa “blank of an album on which a stylus marks inscriptions that warrant its dying (ah, sad papyrus that its own void would nullify!)” Le tracce della penna stilografica marchiano la condanna a morte del foglio che appunto ritorna al vuoto iniziale. Dunque la traduzione di Mathews che potrebbe apparire come uno slittamento a livello semantico rispetto all’enunciato originale in realtà dimostra la pregnanza dell’idea di equivalenza funzionale al testo fonte e una maggiore aderenza al suo precipuo messaggio estetico. Solo un quesito rimane perché Mathews traduce il francese “vain” come “sad”? “Vain” sta per vano, inutile, privo di senso ed è omonimo all’omologo inglese. Di primo acchito non si riscontrano motivazioni lessicali che giustifichino la scelta dello scrittore ma a un *close reading* emerge un significativo indizio. Infatti se si mette in relazione il sintagma nominale con il sintagma precedente è possibile rilevare un effetto allitterante in /s/ che a sua volta riproduce la medesima ripetizione presente nell’originale. Mathews preferisce optare per l’aggettivo “sad” per ricreare questo suono sibilante che quasi fonosimbolicamente riproduce il suono della stilo su carta e il suo fruscio. L’aggettivo “vain” seppur idoneo a livello semantico avrebbe sentenziato la perdita della figura di suono. L’abbassamento di registro che con l’impiego di “sad” diviene più colloquiale è funzionale a preservare l’allitterazione e la sua carica poetica. Nel caso in cui Mathews avesse impiegato “vain” al posto di “sad” avrebbe contribuito a enfatizzare l’effetto allitterante in “V” e “w” della seconda parte dell’enunciato incorrendo nella perdita della consonanza in “s” presente nella prima parte. Se Mathews avesse impiegato “vain” l’enunciato sarebbe suonato così “ah vain papyrus that its own void would nullify!”. Si noti invece la maggiore efficacia e adeguatezza della scelta proposta dal traduttore: “blank of an album on which a stylus marks inscriptions that warrant its dying (ah, sad papyrus that its own void would nullify!)”. Così facendo

non solo ri-crea il suono sibilante e serpentino della stilo sulla pagina ma rinvigorisce la figura di suono creando un climax in “nullify” che sembra in rima imperfetta con il verbo sostantivato “dying”.

Significativo è il riferimento intertestuale all’opera di Lacan, che a sua volta è un *trompe-l’oeil* linguistico perché sottende l’ennesimo autoritratto della restrizione. Perec allude esplicitamente al “canale” privilegiato che connette l’inconscio al linguaggio. La tesi lacaniana citata è quella che spiega il funzionamento dell’inconscio come una combinatoria di elementi discreti. In questa peculiare fase della sua elaborazione teorica, Lacan attinge copiosamente alla linguistica di Saussure e di Jakobson. Nel 1956, in "Il seminario su La lettera rubata", commento all’omonimo racconto di Edgar Allan Poe, Lacan elabora la tesi che collega l’elaborazione di Freud sulla pulsione di morte alla presa dell’ordine simbolico. Con la pulsione di morte Freud, secondo Lacan, incontra il linguaggio per la seconda volta, dopo il primo periodo delle decifrazioni dell’inconscio. In questo momento gli si svela l’aspetto più terribile del linguaggio: la sua natura mortifera, che Lacan poi concettualizza con la nozione di inerzia del godimento. Nella *Disparition* Perec inscena la dualità delle pulsioni che sottendono il linguaggio sia quella latrice di vita e prosperità che quella mortifera entrambe catalizzate dal lipogramma. Qui Mathews ricorre all’addomesticamento plurilingue per superare un impasse linguistico. Infatti al francese “ravin lacanian” che in italiano suonerebbe come “baratro lacaniano” dovrebbero corrispondere gli equivalenti inglesi “ravine” o “gorge” che si palesano come vie sbarrate poiché contengono la vocale interdotta dalla procedura restrittiva. Mathews rende l’espressione come “a Lacanian arroyo” e aggira l’ostacolo con un prestito interlinguistico dall’idioma spagnolo. Il vocabolo è noto al lettore di arrivo in virtù della presenza del gruppo etnico degli ispanici che rappresentano un buon 15% della popolazione statunitense stando alle stime ufficiali. La scelta del prestito interlinguistico spagnolo indicizza la visibilità del traduttore che opera un efficace addomesticamento culturale e congruo all’idea di riformulazione semiotica imposta dalla *contrainte*. In tal senso Mathews coglie nel segno ancora una volta sia a livello estetico che linguistico-culturale.

Mathews si è cimentato con un un altro tipo di traduzione *à contrainte* “pura”. L’autore ha tradotto in inglese i tre epitalami composti da Perec nel 1980 e apparsi per la prima volta nel numero 19 della *Bibliothèque Oulipienne*. L’epitalamio è un carme nuziale, un sottogenere lirico originatosi in Grecia poi assimilato dalla cultura latina, che accompagnava i novelli sposi fino al talamo nuziale e destinato a celebrare in versi la loro unione. Gli epitalami redatti da Perec coniugano alla versificazione classica una procedura oulipiana nota come “Beaux Présents” che fa emergere in filigrana il nome proprio della persona a cui il componimento è indirizzato. L’epitalamio di ascendenza oulipienne segue una precisa restrizione letterale giacchè impone il divieto di utilizzare le lettere che non facciano parte dei nomi degli sposi. Il componimento che ne deriva non è soltanto un canto celebrativo ma l’invenzione di un idioletto privato, di una lingua inventata all’uopo che appartiene solo alla coppia che si è unita in matrimonio. Perec illustra il funzionamento della procedura oulipienne e la genesi di questo codice alternativo :

C’est comme si le mariage les faisait entrer de concert dans une langue à eux seuls commune. Le deux premiers des trois épithalames ici rassemblés ont été conçus selon ce principe et peuvent être considérés comme la traduction d’un même poème selon deux alphabets différents. Le troisième épithalame est produit par une technique d’inspiration identique, mais son application a été affinée en fonction même du thème que le poème se propose de célébrer. Ici la contrainte « littérale » prend en charge la fusion et échange les « lettres » des époux vont se fondre et s’échanger. Une à une, le marié et la mariée vont se donner leurs lettres non communes, jusqu’à n’être plus qu’une langue et qu’un corps.

Mathews riesce a mantenere inalterata la procedura oulipiana solo in una delle tre traduzioni, e traghetta così in inglese il secondo epitalamio redatto per celebrare le nozze del sodale oulipiano Jacques Roubaud. Le tre traduzioni vengono pubblicate dalla *Paris Review* nel 1989, tuttavia Mathews

le completa negli anni 1980-1981. Le differenze esistenti tra le due versioni del secondo epitalamio così come apparso su rivista e nella versione precedente dattiloscritta dall'autore<sup>309</sup>. Le discrepanze tra i due testi mettono in evidenza il processo decisionale del traduttore, il quale, stabilite le isotopie del carne, si pone al loro trasferimento e ricreazione in un codice differente. Mathews ricrea la precipua tensione tra forma e contenuto che nel *source-text* veicolava il messaggio estetico.

Per consentire al lettore di apprezzare il *labor limae* dell'autore-traduttore segue tabella riepilogativa che prende in esame due versioni distinte della medesima traduzione:

Épithalame Alix –Cléo and Jacques Roubaud	Epithalamius Alix –Cléo and Jacques Roubaud , Paris Review n°112, 1989	Epithalamius Alix –Cléo and Jacques Roubaud, versione giugno 1980
<p>Alix-Cléo s'est unie à Jacques Et Jacques s'est uni à Alix-Cléo</p> <p>C'est une heureuse coïncidence Et c'est ainsi qu'aujourd'hui Ils sont tous les deux solidaires et ailliés à l'instar de l'oiseau et de la branche d'Aucassin et de Nicolette de la table et de la chaise de la science et du doute du désert et de l'oasis du chêne et du tilleul de l'encre et du récit du jour et de la nuit de l'oubli et de la trace de l'abeille et de l'érable</p> <p>C'est un joli jour de jouin Le soleil brille au-dessus de l'île de la Cité Les bouquinistes écoutent sur leurs transistors les sonates Du Rosaire de Heinrich Biber Les touristes accablés escaladent les escaliers du Sacré-Cœur Rue de la Huchette, des Hollandaises en blue-jeans jouent du banjo et du biniou</p> <p>Tout autour de nous s'étale la terre entière Ses océans insondables Ses lacs, ses steppes, ses cours d'eau Ses collines et se toundras</p>	<p>Alix-Cléo has married Jacques and Jacques has married Alix-Cléo</p> <p>This is a fortunate coincidence and so today they are both allied and bound together in the manner of bird and branch of Aucassin and Nicolette of table and chair of science and doubt of desert and oasis of linden and oak of ink and story of day and night of oblivion and vestige of bee and maple</p> <p>It's a lovely June day the sun is shining above Ile de la Cité on their transistor radios booksellers at their stalls are listening to Heinrich Biber's <i>Rosary Sonatas</i> harassed tourists climb the steps of Sacré-Coeur on Rue de la Huchette blue- jeaned Dutchmen are playing</p>	<p>Alix-Cléo is joined to Jacques and Jacques is joined to Alix- Cléo</p> <p>This is a delicious coincidence and so at this hour both are allied and united as are bird and branch Aucassin and Nicolette table and chair science and doubt desert and oasis <i>tilia</i> and <i>quercus</i> quill and tale sunrise and sunset absence and trace bee and linden</p> <p>It's a nice hour in June the sun shines on Ile de la Cité on their transistor radios dealers in used literature listen to Alessandro Scarlatti's <i>Sonate a quattro</i> harassed tourists ascend the stairs to Sacré-Coeur on Rue de la Huchette blue- jeaned Dutch lasses sound their banjoes and binious</p> <p>The entire earth stretches out around us its unsounded oceans its lochs, its tablelands, its</p>

<sup>309</sup> Abbiamo avuto accesso ai materiali inediti presso la Rare Books and Manuscripts Library di Philadelphia dove ha sede l'archivio privato di Mathews e su concessione di quest'ultimo.

<p>Ses dunes de sable, ses trésors cachés, ses îles, ses escales Son or noir et sa houille blanche Ses bauxites et ses terres rares Ses basiliques, ses châteaux hantés, ses donjons écroulés Ses salutistes en rain-coats rose – bonbon chantant des cantiques Le soir de Noël Ses notaires à besicles lisant à la lueur des quinquets leur Journal du soir Ses colonels en retraite tenant conseil au Tabac de la rue Saint-Louis –en-l’Ile Ses noceurs en débandade sortant à l’aube de boîtes de nuit déuètes Ses Cosaques à l’œil bridé descendant l’Ienisséi sur des canots En écorce de bouleau Ses excursionnistes en bérets basques à l’assaut du Ballon d’Alsace Ses Jansénistes austères récitant l’Ancien Testament Ses danseuses de cirque debout sur leurs destriers obéissants Ses docteurs ès lettres discutant des articulations judéo-chrétiennes Dans le discours hölderlinien Ses Irlandaises obèses achetant de la bière en boîte et de cornichons Au sel dans un Delikatessen du Bronx</p> <p>Ici le ciel est bleu ou le sera bientôt Oublions les stridences du siècle Les tornades et les brouillard Écoutons les oiseaux qui chantent Les chats qui ronronnet dans la bibliothèque à côté du dictionnaire de Bescherelle Les bruits tranquille et quotidiens Le cœur qui bat</p>	<p>banjoes and binious</p> <p>The whole world stretches out around us its unfathomable oceans its lakes, its steppes, its streams its hills and permafrost its sand dunes, its hidden treasures, its islands, its ports of call its “black gold” and “white coal”, its bauxites and rare terrains its basilicas, its haunted castles, its ruined keeps its Salvationists in pastel- pink raincoats singing carols on Christmas Eve its bespectacled notaries reading their evening paper by the light of oil lamps its retired colonels in conference at the <i>tabac</i> on Rue Saint-Louis-en-l’Ile its disbanding revelers emerging from outmoded night-clubs its slant eyed Cossacks Siberians paddling down the Yenisci in birch-bark canoes its day trippers in berets attacking the Ballon d’Alsace its austere Jansenists reciting the Old Testament its circus ballerinas standing on their obedient charges <u>its D. Litt.'s arguing about Judeo-Christian expression in the discourse of Hölderlin</u> its obese Irishwomen buying cans of beer in a Bronx delicatessen</p> <p>Here the sky is blue, or soon will be Let's forget the age's stridencies tornadoes and fog Let's listen to the birds singing to cats purring in the library longside Bescherelle's Dictionary quiet daily sounds the heart beating</p> <p>These occasional lines</p>	<p>channels its hills and its tundras its sand dunes, its hidden treasures, its islands, its roadsteads, its crude oil and its turbines its bauxites and rare soils its basilicas, its haunted castles, its ruined bastions its adult scouts in hot-red raincoats that chant carols at the hours close to the sacred birth its crescent-lensed notaries that read the late editions under old burners its retired colonels in council at the <i>tabac</i> on Rue Saint- Louis-en-l’Ile its carousers that exit antiquated discos and then scatter its slant-lidded Siberians that ride across the Tuba in birch canoes its beret-clad excursionists that assault the Ballon d’Alsace its austere Jansenists that recite Exodus and Isaiah its circus ballerinas balanced on their obedient steeds its D. Litt.'s that discuss Judeo-Christian structures in Hölderlin's discourse its obese Irish chars that collect salted dills and beer (in cans) in a Bronx delicatessen</p> <p>Here blue surrounds the sun, or soon shall Let's abandon the era's raucousness tornadoes and cloud Let's listen to the linnet's tune to the cat stretched out in the den next to Bescherelle's <i>Dictionnaire</i> quiet quotidian sounds the heart's beat</p> <p>These occasional lines that do not concern either carious teeth or roots that clutch</p>
<p>Ce texte de circonstance Dasn lequel il n’a été question Ni de nue accablante Ni de basse de basalte Ni d’aboli bibelot d’inanité sonore Ni de bête à bon Dieu Ni de la souterraine locuste Ni de la Constitution de Quarante-huit A été écrit à l’occasion de ces accordailles</p> <p>Souhaitons à Alix-Cléo et à Jacques Des années de liesse et de bonheur Saluons-les Et qu’à l’est Les salue le jais noir de la toute-</p>	<p>Here the sky is blue, or soon will be Let's forget the age's stridencies tornadoes and fog Let's listen to the birds singing to cats purring in the library longside Bescherelle's Dictionary quiet daily sounds the heart beating</p> <p>These occasional lines</p>	<p>Here blue surrounds the sun, or soon shall Let's abandon the era's raucousness tornadoes and cloud Let's listen to the linnet's tune to the cat stretched out in the den next to Bescherelle's <i>Dictionnaire</i> quiet quotidian sounds the heart's beat</p> <p>These occasional lines that do not concern either carious teeth or roots that clutch</p>

<p>jeneusse  Et qu'au sud  Les salue la turquoise bleue de l'être adulte  Et qu'à l'ouest  Les salue l'abalone jaune du néant qui ne se conçoit ni ne se dit  Et qu'au nord  Les salue la coquille blanche de la Résurrection</p> <p>Et que la Croix du Sud les salue  Et que l'étoile du Berger les salue  Et toutes les constellations  Et toutes les nébuleuses</p> <p>Et que dès l'aube  A l'heure où blanchit l'alentour  Ils s'en aillent tout autour de la terre et du ciel</p>	<p>which do not concern  either purple balustrades  or sunken coral water-walled  or concupiscent curds  or lady-birds  or subterranean locusts  or the Constitution of  Eighteen-Forty-Eight  have been written for the  inauguration of this betrothal</p> <p>Let us wish Alix-Cléo and  Jacques  Years of rejoicing and  happiness  let us salute them  and to the east  may the black jet of extreme  youth salute them  and to the south  may the turquoise blue salute  of adulthood salute them  and to the west  may the yellow abalone of  nothingness  salute them  that cannot be conceived or  spoken  and to the north may the  white shell of the  Resurrection salute them</p> <p>and may the Southern Cross  salute them  and may the evening star  salute them  and every constellation  and every nebula</p> <p>and may they at break of  dawn  when the surround whitens  journey full circle around the  edge of earth  and heaven</p>	<p>or the author etherised on a  table  or the <i>Coccinella cardinalis</i>  or subterranean locusts  or the 1848 Constitution  are here inscribed to usher in  this betrothal</p> <p>Let decades rich in elation  and delectation  bless Alix-Cléo and Jacques  those here saluted  and let there arise in the east  a sable jet salute: childhood  and in the south  a turquoise blue salute:  adulthood  and next nonexistence's ochre  abalone salute  that cannot be  calculated or uttered</p> <p>and in the north  an alabaster seashell salute:  the Resurrection</p> <p>and let the Southern Cross  salute Alix-Cléo and Jacques  and the star that heralds the  sunset  and all the constellations  and all the nebulae</p> <p>and that as sunrise starts  at the hour that bleaches the  surround  both stride quite around the earth's  bounds and the stars.</p>
--	--	---

Il traduttore dimostra grande fedeltà a livello estetico giacchè si sforza di mantenersi quanto più prossimo al componimento originale per preservarne tanto la peculiare configurazione retorica quanto

il contenuto. Mathews si è appropriato efficacemente del testo ed è riuscito a riprodurre gli isomorfismi nella lingua d'arrivo. Tale obiettivo ha comunque richiesto un ruolo attivo e co-autoriale del traduttore che ha ricreato le medesime immagini del componimento originale con scrupolosa attenzione. Il suo processo decisionale emerge dall'analisi comparata delle due diverse versioni della traduzione dell'epitalamio. La versione antecedente che risale intorno agli anni '80 si discosta maggiormente dal testo originale. Qui Mathews opta infatti per un abbellimento del canto nuziale lo sceglie vocaboli appartenenti ad un registro più elevato rispetto a quello impiegato da Perec nel source-text. Si assiste in un certo senso a un *over-translation*, a cui sono ascrivibili i molteplici prestiti dal latino tra cui i nomi scientifici della coccinella, *Coccinella Cardinalis*, o quelli dell'albero del tiglio e della quercia (*tilia, quercus*). Significative differenze sono ravvisabili a livello stilistico poiché nella prima versione Mathews concentra la sua attenzione nell'assolvimento della restrizione formale ma soprassiede sulla riproduzione delle riprese anaforiche che incorniciano il *source-text*. Il traduttore colma comunque la lacuna nella versione definitiva. Tra i due componimenti esiste un'ulteriore variazione che riguarda la resa della citazione intertestuale. Perec chiama in causa il verso di un sonetto di Mallarmé, *Sonet en-x* ( Ni d'aboli bibelot d'inanité sonore) a cui Mathews replica nella prima versione con una riscrittura del verso eliotiano che diventa: "or the author etherised on a table" e introduce un commento ironico al ruolo del traduttore assente nel *source-text*. La citazione viene espunta e sostituita dal rimando a un verso di Wallace Stevens tratto dal componimento "The Idea of order at Key West" (or sunken coral water walled) più appropriato al tono celebrativo del carne nuziale. Il traduttore cassa anche il riferimento al compositore italiano Alessandro Scarlatti e alla sua opera *Sonate a quattro*, che compariva nella prima versione e in quella definitiva del carne opta per una traduzione quasi *verbatim* ripristinando il rimando al compositore austriaco presente nell'originale: "listening to Heinrich Biber's *Rosary Sonatas*".

Per quanto concerne la peculiare disposizione delle parole sulla pagina, Mathews riproduce le figure di parola che contribuiscono a creare il tono commemorativo del componimento. Laddove

l'autore francese inserisce una ripresa anaforica dell'articolo partitivo per introdurre una serie di celebri binomi, l'autore americano replica con la ripetizione anaforica della preposizione semplice "of". Nel *source text* si legge: d'Aucassin et de Nicolette de la table et de la chaise de la science et du doute du désert et de l'oasis du chêne et du tilleul de l'encre et du récit du jour et de la nuit de l'oubli et de la trace de l'abeille et de l'érable". Nella traduzione di Mathews il passo diventa: of Aucassin and Nicolette of table and chair of science and doubt of desert and oasis of linden and oak of ink and story of day and night of oblivion and vestige of bee and maple". Si noti come nella versione antecedente la figura di parola venisse disattesa: "Aucassin and Nicolette table and chair science and doubt desert and oasis *tilia* and *quercus* quill and tale sunrise and sunset absence and trace bee and linden". Le diadi vengono meramente enumerate sulla pagina ma prive dell'anafora non producono lo stesso effetto cumulativo giacchè mancano della coesione prodotta dalla figura retorica. Ulteriore variazione tra le due versioni della traduzione è la trasposizione dei versi "de l'encre et du récit/ de l'oubli et de la trace". Nella versione dattiloscritta Mathews traduce "quill and tale/absence and trace" e crea un'assonanza. Tuttavia la traduzione innalza il registro perché Mathews nella riproduzione della sineddoche originale ( l'inchiostro e il racconto) ricorre al vocabolo "quill", ossia, "il calamo" termine più ricercato e di bassa frequenza rispetto ad "inchiostro". Mathews si corregge e i versi diventano: "of ink and story/of oblivion and vestige". Le strofe successive fanno ampio ricorso alle riprese anaforiche che il traduttore traghetta in maniera adeguata. Così, ad esempio, nella terza strofa si riscontra l'anafora del pronome possessivo plurale "ses" che Mathews traduce con l'omologo inglese ossia "its". Nella strofa successiva l'anafora è veicolata dall'articolo determinativo plurale "les"; Mathews, non può utilizzare l'equivalente inglese cioè il determinativo "the" poiché le norme d'uso dell'articolo divergono nei due idiomi e opta per un'esortazione "let's".

Nella medesima strofa è significativa la posizione iniziale del complemento di stato in luogo. L'enfasi posta sull'aggettivo dimostrativo è indice della celebrazione della parabola coniugale dei neosposi e sottolinea al contempo l'importanza del presente dei festeggiamenti antesignano di un

futuro altrettanto felice. Mathews decide perciò di preservare la posizione dell'avverbio di luogo e altera l'ordine della frase per ricreare il medesimo effetto estetico. Nel source-text si legge: “ Ici le ciel est bleu ou le sera bientôt Oublions les stridences du siècle Les tornades et les brouillard Ecoutons les oiseaux qui chantent Les chats qui ronronnet dans la bibliothèque à côté du dictionnaire de Bescherelle Les bruits tranquille et quotidiens Le cœur qui bat” si noti la traduzione di Mathews : “ Here the sky is blue, or soon will be Let's forget the age's stridencies tornadoes and fog Let's listen to the birds singing to cats purring in the library longside Bescherelle's Dictionary quiet daily sounds the heart beating”.

Mathews si è cimentato nella traduzione di un altro testo *à contrainte* di Perec, si tratta di alcuni capitoli attinti da quello che è comunemente ritenuto il suo capolavoro, *La Vie Mode d'Emploi* e apparsi su rivista per promuovere l'opera dell'autore francese presso il pubblico anglofono.

Nell'inesausto gioco di rispecchiamenti e risposdenze tra i due autori, Perec cita il sodale oulipienne e dichiara esplicitamente i suoi debiti letterari nel post-scriptum dell'opera. Tra le molteplici regole, a cui Perec si attiene nella stesura del romanzo una è all'insegna dell'intertestualità. L'autore doveva citare due autori di una rosa prestabilita in ciascun capitolo; tali risonanze si evincono ad esempio dalla scelta onomastica di alcuni personaggi, tra i quali spiccano Smautf e Cecilia Crespi mutuati dal romanzo *Tlooth*. Un'eco analoga è cifrata nel personaggio del Doctor Dinteville. Costui insegue due sogni, da un lato intende dare il suo nome ad una ricetta culinaria<sup>310</sup>, “l'insalata di polpa di granchio Dinteville” e dall'altro riuscire nella pubblicazione di un trattato medico sul funzionamento dei reni che dovrebbe consegnare il suo nome alla storia<sup>311</sup>. Il giovane medico, tuttavia, fallisce in entrambi i compiti e scopre infine il suo paradossale destino: quello di essere stato plagiato dal suo mentore, il professore Le Bran-Chastel. Il personaggio e le sue vicissitudini ricordano molto da vicino Dr Evelyn Roak, uno dei personaggi principali del secondo romanzo di Mathews *Tlooth* di cui Perec, non a caso, ha eseguito la traduzione in francese. Ad un

---

<sup>310</sup> Cfr.G. Perec, *La Vie Mode d'Emploi*, cit. pp. 257-260.

<sup>311</sup> *Ibidem*, pp. 554-560.

attento scrutinio il personaggio si palesa come una sorta di alter-ego finzionale dello stesso Mathews. In particolar modo la scelta di Dinteville di ritirarsi a vita domestica per dedicarsi “aux plaisirs domestiques du solfège et de la cuisine<sup>312</sup>” cela un chiaro riferimento allo scrittore americano. Questi, prima di intraprendere la carriera letteraria, sognava di diventare un direttore d’orchestra<sup>313</sup>. La descrizione del Doctor Dinteville ricorda quella di Mathews, il ritratto che si profila è somigliante all’originale. Perec descrive *Dinteville* come “un homme d’une quarantaine d’années, presque chauve, au crâne ovoïde<sup>314</sup>”, l’età del personaggio corrisponde a quella dell’autore americano all’epoca della stesura del romanzo e, come il suo alias di inchiostro, Mathews era quasi del tutto calvo elemento che enfatizzava la forma ovoidale del suo capo. Il vero segno iconico della trasmigrazione letteraria è la scelta onomastica del personaggio che appare come un calco del titolo provvisorio che Perec aveva suggerito per *Tlooth* ossia *Dentité*. Il divertente gioco di parole proposto dall’autore francese si presentava come un amalgama delle tematiche principali del romanzo poichè chiamava in causa l’identità e i denti con il ricorso a un neologismo ludico<sup>315</sup>. Fin qui, un chiarimento sullo spazio intettestuale dei due autori ma ritorniamo all’analisi traduttiva.

L’autore americano ha tradotto tre capitoli della *Vie Mode d’Emploi*, due dei quali sono in seguito confluiti nella traduzione inglese compiuta da David Bellos nel 1987 dal titolo *Life a User’s Manual*. Il capitolo oggetto di analisi non è mai stato pubblicato ma esiste dattiloscritto<sup>316</sup>, di contro il XXVII capitolo, “Rorschach 3”, ed il capitolo LXXIV, “Elevator Machinery” sono apparsi su rivista prima di essere inglobati nella traduzione eseguita da Bellos. A tale riguardo l’autore afferma:

Nearly ten years after its publication in Paris, Georges Perec’s monumental *La Vie mode d’emploi* has at last been published in this country as *Life A User’s Manual* in David Bellos elegant translation. Where for the French the novel came as the culmination of a distinguished

---

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 560.

<sup>313</sup> Cfr. “John Ashberry interviewing Harry Mathews”, *The Review of Contemporary Fiction*, pp. 36-38.

<sup>314</sup> G. Perec, *La Vie Mode d’Emploi*, cit. p. 76.

<sup>315</sup> Cfr. H. Mathews, *Fearful Symmetries*, cit. p. 57.

<sup>316</sup> Visionato presso l’archivio personale di Mathews alla “Rare Books and Manuscript Library”, Penn University, Philadelphia.

twenty-year career, for most Americans it coincides with the discovery of its author. They could hardly pick a better place to start; although I must, at the outset, declare my opinions in this matter altogether partial. Two chapters of his translation of *Life* are my doing; Perec and I were close friends -I am biased in favor of his work simply because it is his. I hope that the familiarity underlying this bias will make it possible for me to provide useful information for Perec's English-speaking readers<sup>317</sup>.

L'idea del catalogo di vite che si intrecciano nel medesimo immobile prende spunto dal disegno di Saul Steinberg, *The Art of Living* raffigurante lo spaccato di un edificio la cui facciata è stata rimossa per saziare la passione scopica dello spettatore, il cui sguardo può avviluppare l'interno dello stabile e, così facendo, spiare la vite dei suoi abitanti.

Lo sguardo del lettore si muove lungo l'immobile secondo la poligrafia del cavallo, un algoritmo matematico applicato alle mosse dell'omonima figura degli scacchi, cosicché questo possa occupare tutti i 100 tasselli del biquadrato che funge da scacchiera all'opera. Perec decide tuttavia di preservare il fascino potenziale della casella vuota e inserisce un'anomalia nel sistema. Un locale sfugge infatti alla descrizione e i capitoli sono così 99.

L'autore sottopone il suo universo mitopoietico alla medesima legge entropica che domina il reale. Dopo aver dato forma al vuoto, all'assenza ricamandovi sopra preziosi intarsi linguistici, l'autore pone fine all'esistenza dei suoi personaggi ricordando al lettore l'evanescenza della vita e dell'arte. Il magnifico affresco degli abitanti presenti e passati dell'immobile di Rue Simon-Crubellier 11 si palesa come una costruzione babelica che porta in sé i germi della sua distruzione.

Il capitolo tradotto da Mathews è l'ultimo prima dell'epilogo e rappresenta il *dénouement* della macrostoria che funge da filo rosso alla molteplicità di microstorie presenti nel romanzo, ossia la complessa relazione tra il miliardario inglese Percival Bartlebooth e l'ebanista Gaspard Winckler, suo servo e carnefice al contempo. Il romanzo si presenta come una lunga digressione alla morte del

---

<sup>317</sup> *Ibidem* p. 285.

miliardario che apre uno scorcio sulle vite degli altri inquilini dello stabile; un' analessi prolungata che coincide con l'istante in cui Bartlebooth rivive la totalità della sua esistenza. Perec ricorre all'anafora del complemento di tempo per conferire al passo un tono ipnotico e garantirne così la coesione interna. A livello estetico l'anafora ripetuta funziona come un differimento del momento topico della morte. La scelta dell'americano di tradurre *Bartlebooth, 5* appare perciò connotata. Per consentire al lettore di apprezzare la traduzione dell'autore americano segue tabella riepilogativa:

Chapitre XCIX, <i>Bartlebooth 5</i> , p. 576.	<i>Bartlebooth 5</i> , chapter XCIX
<p>Bartlebooth est assis devant son puzzle. C'est un vieillard maigre, presque décharné, au <u>crâne chauve</u>, au teint cireux, aux yeux éteints, vêtu d'une robe de chambre de laine bleu passé serrée à la taille par une cordelière grise. Ses pieds chaussés de mules de chevreau reposent sur un tapis de soie aux bords effrangés ; la tête très légèrement renversée en arrière, <u>la bouche entrouverte</u>, il agrippe de la main droite l'accoudoir du fauteuil pendant que sa main gauche, posée sur la table dans une posture peu naturelle, presque à la limite de la contorsion, tient entre le pouce et l'index l'ultime pièce du puzzle.</p> <p><u>C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir.</u> Madame Berger revenue de son dispensaire prépare le repas et le chat Poker Dice somnole sur un couvre-lit de peluche bleu ciel ; Madame Altamont se maquille devant son mari qui vient d'arriver de Genève ; les Réol viennent juste de finir de dîner et Olivia Norvell s'apprête à partir pour son cinquante-sixième tour du monde ; Kléber fait une réussite, et Hélène recoud la manche droite de la veste de Smautf, et Véronique Altamont regarde une ancienne photographie de sa mère, et Madame Trévins montre à Madame Moreau une carte postale qui vient de leur village natal.</p> <p><u>C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera bientôt huit heures du soir.</u> Dans sa cuisine Cinoc ouvre une boîte de pilchards aux aromates en consultant les fiches de ses mots périmés ; le Docteur Dinteville termine l'examen d'une vieille femme ; sur le bureau déserté de Cyrille Altamont deux maîtres d'hôtel étalent une nappe blanche ; dans le couloir de l'entrée de service, cinq livreurs croisent une dame qui est partie à la recherche de son chat ; Isabelle Gratiolet construit un fragile château de cartes à coté de son père qui consulte un traité d'anatomie humaine.</p> <p><u>C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est près de huit heures du soir.</u> Mademoiselle Crespi dort ; dans le salon de Docteur Dinteville deux clients attendent encore ; la concierge dans sa loge remplace un des fusibles qui commandent les lumières du vestibule ; un inspecteur du gaz et un ouvrier vérifient l'installation du chauffage central ; dans sa loggia, tout en haut d'immeuble, Hutting travaille au portrait d'un homme d'affaires japonais ;</p>	<p>Bartlebooth is seated in front of his puzzle: a thin old man, almost emaciated, with a <u>bald crown</u>, a waxen complexion, and spent eyes, dressed in a faded blue wool bathrobe belted at the waist with a cord. His feet, in kid slippers, are resting on a frayed silk rug. His head is tilted back slightly, <u>his lips are parted</u>, with his right hand he grips the armrest of his chair while his left hand, lying on the table in an unnatural almost contorted position, holds the final piece of the puzzle between thumb and index finger.</p> <p><u>It's the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five, and it is almost eight o'clock.</u> Back from her infirmary, Madame Berger is preparing her supper while Poker Dice, the cat snoozes on the sky-blue plush bedspread. Madame Altamont is putting on her make-up in front of her husband, who has at that moment arrived from Geneva. The Réols have just finished dinner, and Olivia Norwell is preparing to set out on her fifty-sixth round-the world tour. Kleiber is playing solitaire, and Hélène is mending the right sleeve of Smautf's jacket, and Véronique Altamont is looking at an old photograph of her mother, and madame Trévins is showing Madame Moreau a postcard from their home town.</p> <p><u>It's the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five and it will shortly be eight o'clock.</u> In his kitchen, Cinoc is opening a can of spiced pilchards while studying his filing cards of disused words. Doctor Dinteville finishes examining an old woman. Two butlers are spreading a white tablecloth over Cyrille Altamont's emptied desk. In the corridor beyond the service entrance five deliverymen pass a lady who has set out to find her cat. Isabelle Gratiolet is building a frail house of cards, while beside her her father studies a treatise on human anatomy.</p> <p><u>It's the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five and it is not quite eight o'clock.</u> Mademoiselle Crespi is asleep. There are still two patients in Doctor Dinteville's waiting room. In her groundfloor apartment the concierge is changing one of the fuses connected to the lights in the hallway. An inspector from the gas company and a workman are examining the building's heating equipment. In his loggia at the very top of the apartment house, Hutting is working at the portrait of a Japanese businessman. A spotlessly white wall-eyed cat is sleeping in Smautf's bedroom. Jane Sutton is rereading a</p>

<p>un chat tout blanc aux yeux vairons dort dans la chambre de Smautf ; Jane Sutton relit une lettre qu'elle attendait avec impatience et Madame Orłowska nettoie la suspension de cuivre de sa chambre minuscule.</p> <p><u>C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est presque de huit heures du soir.</u> Joseph Nieto et Ethel Rogers se préparent à descendre chez les Altamont ; dans les escaliers , des commissionnaires sont venus chercher les malles d'Olivia Norvell et une emplyée d'agence immobilière vient visiter tardivement l'appartement qui occupa Gaspard Winkler, et Hermann Fugger mécontent ressort de chez les Altamont, et deux démarcheurs pareillement vêtus se croisent sur le palier du quatrième étage , et le petit-fils de l'accordeur aveugle attend son grand-père sur les marches en lisant les aventures de <u>Carel Van Loorens</u>, et Gilbert Berger descend la poubelle en se demandant comment résoudre l'énigme embrouillée de son roman-feuilleton ; dans le hall Ursula Sobieski cherche le nom de Bartlebooth sur la liste des locataires, et Gertrude, revenue faire une visite à son ancienne patronne, s'arrête un instant pour saluer Madame Albin et la femme de ménage de Madame de Beaumont ; tout en haut le Plassaert font leurs comptes, et leur fils classe encore une fois sa collection de buvards illustrés, et Geneviève Foulerot prend un bain avant d'aller chercher son bébé en garde chez la concierge, et Hortense écoute de la musique au casque en attendant les Marquiseaux, et Madame Marccia dans sa chambre ouvre une pot de cornichons à la russe, et Béatrice Breidel reçoit ses camarades de classe, et sa sœur Anne essaye un autre de se régimes amaigrissants.</p> <p><u>C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera dans un instant huit heures du soir ;</u> les ouvriers qui aménagent l'ancienne chambre de Morellet ont fini leur journée ; Madame de Beaumont se repose sur son lit aavant de dîner ; Léon Marcia se souvient de la conférence que Jean Richepin vint donner dans son sanatorium ; dans le salon de Madame Moreau, deux chatons repus dorment profondément.</p> <p><u>C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir.</u> Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seul pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.</p>	<p>letter that she has been waiting for impatiently, and Madame Orłowska is cleaning the brass ceiling lamp in her tiny bedroom.</p> <p><u>It's the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five, and it is nearly eight o'clock.</u> Joseph Nieto and Ethel Rogers are getting ready to go downstairs to the Altamonts'. In the stairway, several porters have come for Olivia Norwell's trunks, and despite the late hour an employee from a real estate agency had come to look at the apartment once occupied by Gaspard Winckler, and Hermann Fugger is irritably re-emerging from the Altamonts' and two salesmen wearing identical clothes pass each other on the fourth-floor landing, and the blind piano tuner's grandson while he waits on the stairs for his grandfather is reading the adventures of Carel van Loorens, and Gilbert Berger as he emptied his garbage can wonders how he can solve the tangled riddle of his serial novel.</p> <p>In the entrance Ursula Sobieski is looking for Bartlebooth's name on the list of tenants, and Gertrude, who has come back to pay a visit to her former employer, has stopped for a moment to say hello to Madame Albin and Madame de Beaumont's cleaning woman. On the uppermost floor, the Plassaerts are doing their accounts, and their son is once again rearranging his collection of illustrated blotters, and Geneviève Foulerot is taking a bath before going down to fetch her baby from the concierge, who has been looking after her, and "Hortense" is listening to music through a headset while waiting for the Marquiseaux, and in her bedroom Madame Marcia is opening a Jar of sweet gherkins, and Béatrice Breidel is entertaining her classmates, and her sister Anne has decided to try a new diet to lose weight.</p> <p><u>It's the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five, and it will soon be eight o'clock.</u> The workmen who are fixing up Morrellet's old room are through for the day. Madame de Beaumont is resting on her bed for dinner. Léon Marcia remembers the lecture that Jean Richepin once gave at his sanatorium. In Madame Moreau's living room, two well-fed cats are sleeping soundly.</p> <p><u>It's the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five, and in a moment it will be eight o'clock .</u> Seated in front of his puzzle, Bartlebooth has just died . On the cloth covering the table, somewhere in the twylit sky of the four-hundred-and-thirty-ninth puzzle, the black hole left by the one piece not yet in place forms the almost perfect outline of an X. But the piece that the dead man holds between his fingers has the shape, long foreseeable in its very irony, of a W.</p>
---	---

Il traduttore riproduce nel *target text* gli isomorfismi del testo di partenza. In particolar modo, Mathews preserva l'effetto estetico del testo fonte attraverso la ri-creazione della serie di riprese anaforiche che scandiscono il ritmo della narrazione. Il centro focale del frammento è rappresentato dal personaggio di Bartlebooth morente che apre e chiude il capitolo e porta a compimento l'opera.

Il primo periodo è tradotto da Mathews quasi alla lettera, l'unica variazione apportata dal traduttore riguarda la punteggiatura. Nel *source text* Perec impiega le virgole e la paratassi frequentemente; Mathews altera i segni di interpunzione e introduce delle pause più marcate precedute dal punto o dai due punti. Si legga l'incipit del passo in esame: "Bartlebooth est assis devant son puzzle. C'est un vieillard maigre, presque décharné, au crâne chauve, au teint cireux, aux yeux éteints, vêtu d'une robe de chambre de laine bleu passé serrée à la taille par une cordelière grise. Ses pieds chaussés de mules de chevreau reposent sur un tapis de soie aux bords effrangés ; la tête très légèrement renversée en arrière , la bouche entrouverte, il agrippe de la main droite l'accoudoir du fauteuil cependant que sa main gauche , posée sur la table dans une posture peu naturelle, presque à la limite de la contorsion, tient entre le pouce et l'index l'ultime pièce du puzzle".

L'immagine veicolata dal testo è quella di un corpo oramai privo di vita; Bartlebooth ha la testa reclinata all'indietro mentre, con la mano sinistra, stringe l'ultimo pezzo del puzzle in una posizione innaturale, poiché molto probabilmente è già sopraggiunto il rigor mortis. La traduzione di Mathews trasporta la medesima immagine nel codice di arrivo con grande incisività. Nella sua traduzione si legge: "Bartlebooth is seated in front of his puzzle: a thin old man, almost emaciated, with a bald crown, a waxen complexion, and spent eyes, dressed in a faded blue wool bathrobe belted at the waist with a cord. His feet, in kid slippers, are resting on a frayed silk rug. His head is tilted back slightly, his lips are parted, with his right hand he grips the armrest of his chair while his left hand, lying on the table in an unnatural almost contorted position, holds the final piece of the puzzle between thumb and index finger". La traduzione presenta soltanto due slittamenti rispetto al testo originale. La prima variazione è una sostituzione metaforica poiché laddove il testo fonte recita "au crâne chauve" (che sta per "dal cranio calvo"), Mathews ricorre ad un vocabolo che designa per estensione il "capo" ossia "crown". La traduzione letterale dell'originale termine francese sarebbe stata "skull" ma il traduttore sceglie "crown" per produrre un effetto allitterante all'originale. L'altra variazione è una sostituzione metonimica del sintagma "la bouche entrouverte" che designa "la bocca socchiusa". Mathews lo

traduce come “his lips are parted” e così crea un duplice slittamento semantico. L’americano preferisce l’iponimo “labbra” all’iperonimo “bocca” presente in originale; all’aggettivo (“entrouverte” che andrebbe tradotto: “half-open” o “half-closed”) sostituisce il participio passato del verbo “to part” che sta per “separare, dividere” a livello denotativo. Mathews sposta l’attenzione dalla bocca nella sua interezza alle labbra del personaggio. Probabilmente la sua scelta soggiace ad una questione di eufonia dato che l’espressione “his lips are parted” crea una figura di suono, ossia, la consonanza in /p/ tra “lips/parted”. La visibilità del traduttore è percepibile nella trasposizione delle anfore iniziali di ciascun periodo.

Le anfore creano un effetto corale poiché il momento decisivo e irripetibile della morte di Bartlebooth si rispecchia per antifrasi nel ritratto di scene di vita ordinaria degli inquilini dello stabile. Il tempo della morte, immutabile e uguale a se stesso, si frantuma e si pluralizza grazie a questo artificio retorico nel tempo caotico e dinamico delle vite altrui in un rispecchiamento significativo che sembra sottolineare la continuità della vita al di là della barriera della morte.

In un certo senso il canto polifonico creato dall’autore si presenta come un efficace *mise en abyme* della lipofonia della morte che per antifrasi allude a un senso di rinascita e prosecuzione della vita; come se, l’autore, attraverso la procrastinazione dell’azione in sé, gli sottraesse efficacia.

L’anafora che crea coesione a livello stilistico si carica dunque di un preciso significato metaforico ossia l’inscindibilità della vita dalla morte e il loro susseguirsi come un unico movimento nell’esistenza di ciascun essere umano. Mathews è ben conscio dell’importanza delle riprese anaforiche con le loro impercettibili variazioni e conduce una ri-scrittura che preserva sia il generale effetto estetico che le simmetrie interne del passo; ad esempio egli riformula i periodi ritenuti troppo lunghi e li scinde in frasi semplici più adatta alla concisione della frase inglese. Lo scrittore americano si dimostra abile nel rimodulare i motivi conduttori e le minime variazioni sul tema che prendono corpo nelle anfore iniziali.

L'azione è descritta nel suo aspetto incoativo, nel momento in cui sta per compiersi eppure è virtualmente interrotta poichè l'istante si moltiplica in un effetto caleidoscopico. Nel *source text* si legge: “C'est le vingt –trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir”. La collocazione temporale corrisponde al 23 giugno 1975 ad essere colto in fieri è l'approssimazione asintotica all'ora fatidica, ossia, le otto di sera, ora del decesso di Bartleboth e momento topico del romanzo.

Mathews traduce pertanto: “It's the evening of June 23<sup>rd</sup> , nineteen seventy-five, and it is almost eight o'clock”. Il traduttore separa i due complementi di tempo e anticipa al lettore di arrivo che l'azione ha luogo di sera, contrariamente al testo fonte dove “du soir” funge da coda dell'anafora. L'appropriazione dinamica dell'anafora è adeguata al tono dell'originale, non ne altera l'andamento e produce un buon equivalente nell'idioma inglese. In questo modo Mathews evita di ricorrere all'abbreviazione “p.m” (post meridiem) e impiega “It's the evening” come testa o attacco della ripresa anaforica. Ciò che potrebbe apparire come un'alterazione del periodo originale è in realtà un caso significativo di equivalenza funzionale che consente al passo di essere traghettato con precisione e fedeltà nella lingua di arrivo.

Il secondo complemento di tempo del sintagma rappresenta l'elemento sottoposto a permutazione, così “il n'est pas loin de huit heures du soir” che in italiano suonerebbe come “non lontano dalle otto di sera” è sostituito dal traduttore con “it is almost eight o'clock” cioè “sono quasi le otto di sera”. Ad onor del vero “loin” in francese indica con maggiore frequenza un complemento di luogo che un complemento di tempo dunque una traduzione più fedele avrebbe dovuto tenere conto dell'uso in senso figurato dell'aggettivo. Qui una traduzione *verbatim* come ad esempio “it is not far from eight o'clock” sarebbe stata preferibile alla soluzione impiegata da Mathews che ha introdotto l'avverbio “almost” cioè “quasi” il cui omologo francese è invece “près”.

La seconda anafora recita: “ C'est le vingt –trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera bientôt huit heures du soir. Dans sa cuisine Cinoc ouvre une boîte de pilchards aux aromates en

consultant les fiches de ses mots périmés” ; la ripresa anaforica è tradotta da Mathews come segue: “It’s the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five and it will shortly be eight o’clock. In his kitchen, Cinoc is opening a can of spiced pilchards while studying his filing cards of disused words”. Il grado di equivalenza tra l’originale e la traduzione è maggiore rispetto alla trasposizione del primo incipit poichè “il sera bientôt huit heures du soir” cioè “saranno presto le otto di sera” è sostituito da “it will shortly be eight o’clock” che in italiano andrebbe tradotto all’incirca come “saranno tra poco le otto”. Un altro elemento significativo è la traslazione del complemento di stato in luogo, “dans sa cuisine” che nell’originale compare in posizione iniziale. Mathews rimodula il periodo in maniera tale che il complemento di luogo compaia nella medesima posizione nel testo di arrivo e interviene anche a livello di punteggiatura. Egli altera i segni di interpunzione e sostituisce il punto e virgola del *source text* con il punto fermo.

La terza permutazione si presenta come: “C’est le vingt –trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est près de huit heures du soir” ossia “è il 23 giugno 1975 e sono quasi le otto di sera”. Mathews ha già utilizzato l’avverbio “quasi”, “almost”, ed è costretto ad introdurre una perifrasi che renda la frase di senso negativo per mantenere inalterato il significato globale dell’ enunciato. Il traduttore scrive: “ It’s the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five and it is not quite eight o’clock” che sta per “è il 23 giugno 1975 e non sono del tutto le otto”. La traduzione è efficiente e permette al traduttore di superare l’*impasse*. Il resto del capitolo è tradotto fedelmente. Si riscontra soltanto l’inserimento di una perifrasi che funge da glossa esplicativa; nell’originale si legge: “un inspecteur du gaz et un ouvrier vérifient l’installation du chauffage central;” Mathews traduce: “An inspector from the gas company and a workman are examining the building’s heating equipment”. Il traduttore aggiunge il vocabolo “company” ossia “compagnia”. Nell’originale si parla di “un inspecteur du gaz” verbatim “un ispettore del gas”, di contro, Mathews esplicita il complemento di specificazione e spiega al lettore che si tratta dell’ “ispettore della compagnia del gas”. L’aggiunta rientra in una generale strategia addomesticamento del testo.

Si prenda in esame la frase seguente appartenente allo stesso periodo : “un chat tout blanc aux yeux vairons dort dans la chambre de Smautf;”. Una traduzione letterale in italiano suonerebbe pressappoco come “un gatto tutto bianco dagli occhi di diverso colore dorme nella camera di Smautf”. La trasposizione di Mathews presenta un lieve scarto semantico poiché l’aggettivo francese “vairons” che significa “discromici” allude alla cromia differente tra i due occhi del felino. Il traduttore impiega di contro il vocabolo “wall-eyed” aggettivo che designa la patologia dello strabismo; per cui “wall-eyed” sta per (occhi) “strabici”.

La scelta di Mathews potrebbe collocarsi nell’alveo di una riflessione di tipo stilistico; in altri termini l’americano avrebbe voluto evitare deliberatamente l’innalzamento repentino del registro del passo tramite l’impiego dell’omologo termine inglese, “dyschromia” che è di bassa frequenza d’uso e appartiene al gergo medico e sostituirlo invece con il termine ben più comune che designa lo strabismo.

L’ipotesi che ci sembra maggiormente pertinente è che il traduttore abbia messo in luce una figura di suono nel testo fonte e abbia ritenuto opportuno ricrearla nel testo di arrivo per preservare l’andamento quasi ipnotico dell’affabulazione e salvaguardare così l’eufonia del sintagma. Laddove nel testo fonte compare una consonanza in “d” Mathews la ricrea nel testo di arrivo in “w”. Il traduttore rende perciò il sintagma : “ A spotlessly white wall-eyed cat is sleeping in Smautf’s bedroom ”. Mathews non si esime dal discostarsi dal significato di un lemma per traghettare tratti prosodici o stilistici dell’intero sintagma; egli è conscio che il significato nominale non è l’unico fattore da tenere in considerazione se si vuole produrre una traduzione adeguata del testo. Se il traduttore avesse utilizzato il tecnicismo medico sarebbe apparso come una nota stonata nel tessuto linguistico e avrebbe creato una cacofonia; di converso “wall-eyed” crea un effetto allitterante adatto al tono del frammento narrativo. La variazione apportata da Mathews non inficia la comprensione del brano poiché la descrizione del gatto è un dettaglio poco rilevante ma si rivela funzionale alla resa della musicalità del passo.

Proseguendo nella disamina linguistica del passo, la quarta ripresa anaforica è molto simile alla precedente, l'elemento innovativo riguarda l'avverbio "presque". Qui Mathews escogita un'alternativa adeguata al "quasi" dell'originale per non incorrere in una ripetizione. L'anafora originale recita: " C'est le vingt –trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est presque de huit heures du soir", a cui Mathews risponde con " It's the evening of June 23<sup>rd</sup>, nineteen seventy-five, and it is nearly eight o'clock". Il traduttore ha sostituito a "presque" l'omologo inglese cioè "nearly".

La quinta anafora prende forma con l'uso al futuro del verbo essere, per cui si legge: "C'est le vingt –trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera dans un instant huit heures du soir". Mathews non si discosta dall'originale e decide di impiegare il medesimo tempo verbale. Egli rende l'idea di un'azione che sta per compiersi in un futuro prossimo con l'uso del verbo modale "will" e l'avverbio "soon" cioè "presto". L'anafora in inglese recita dunque: "It's the evening of June 23<sup>rd</sup> , nineteen seventy-five, and it will soon be eight o'clock".

Il lettore ormai avvezzo a problemi di traduzione si starà domandando perchè Mathews non abbia scelto una traduzione letterale all'espressione "dans un instant" che sta per "in un momento, in un istante". La risposta è semplice, il traduttore sa già che l'ultima anafora del testo originale impiega il costrutto perifrastico del futuro in francese, ossia, "aller+infinito" e si riserva perciò l'uso del complemento di tempo per veicolare il senso della perifrasi francese.

Nella sesta e ultima anafora si legge: "C'est le vingt –trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir" a cui Mathews fa eco con " It's the evening of June 23<sup>rd</sup> , nineteen seventy-five, and in a moment it will be eight o'clock", ennesimo esempio di traduzione adeguata.

Nota di merito all'operato del traduttore è la ripetizione anaforica della posizione di Bartlebooth morente "assis devant son puzzle" che diventa "seated in front of his puzzle". L'espressione ritorna per ben due volte e crea una simmetria interna tra l'incipit e l'explicit del del capitolo.

Mathews, specularmente a Bartlebooth, è seduto di fronte al passo da tradurre e non altera la posizione dei tasselli per evitare che qualche pezzo non combaci e il puzzle rimanga incompiuto. Per sua fortuna la traduzione funziona e ogni elemento occupa il posto che gli spetta.

La scelta dei materiali tradotti appare significativamente connotata poiché consente l'emersione di un affascinante e composito ritratto di Perec scrittore. Mathews mette in luce quelle caratteristiche della scrittura dell'amico che funzionano come uno specchio d'inchiostro della sua poetica, in un moto circolare che salda scrittura e riscrittura traduttiva, arte e vita. Ad esempio Mathews dà enfasi all'istanza identitaria che nel corpus perecchiano rappresenterebbe l'origine, il grado zero di ogni gioco letterario, come se dietro ognuna delle restrizioni formali che imbrigliano la rappresentazione esistesse sempre un'insostituibile e irrisolta *contrainte* esistenziale; l'impulso autobiografico sarebbe alla base di ogni rappresentazione finzionale dello scrittore francese che, a ragion veduta, Mathews definisce "artisan of the absence" sempre a caccia di schegge di vissuto da sottrarre all'oblio.

La sua scrittura polimorfa e plurima si sforza di dare consistenza almeno nell'arte all'evanescenza della vita. La natura duale della scrittura perecchiana, al contempo, ludica e identitaria e, il circolo euristico di scrittura e memoria è ritratto da Mathews nella riscrittura della traduzione. *Rorschach*, 3 da un lato, svela gli ingranaggi della complessa macchina della scrittura di Perec e le sue idiosincrasie dall'altro, cela un rimando autoreferenziale e intertestuale al saggio del 1976 "Roussel and Venice. Outline of a melancholic geography" scritto a quattro mani per omaggiare il comune progenitore.

Il nesso tra il capitolo e il saggio si sustanzia nella medesima scelta onomastica del personaggio Grifalconi e nelle sue origini veneziane<sup>318</sup>. *Rorschach*, 3 si palesa perciò come la sedimentazione e traccia criptica del ricordo dell'amico che si estrinseca nella trasmigrazione letteraria del personaggio di Grifalconi. Per consentire al lettore una fruizione agevole dell'analisi segue tabella riepilogativa della traduzione con testo originale a fronte.

---

<sup>318</sup> H. Mathews, "Roussel and Venice", cit. p. 126: "The Grifalconis lived in Venice on the two upper floors of the former Palazzo Drasi, on Campo Bragadin, not far from the Mercato delle Fave. [...] Paolina Grifalconi had two sons: Ascanio, who was sixteen and Silvio, who was four".

<p><i>Rorschach, 3</i></p> <p>Ce sera quelque chose comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableaux de Magritte où l'on ne sait pas très bien si c'est la pierre qui est devenue vivante ou si c'est la vie qui s'est momifiée, quelque chose comme une image fixée une fois pour toutes, indélébile: cet homme assis, la moustache tombante, les bras croisés sur la table, <u>son cou de taureau</u> jaillissant d'une chemise sans col, et cette femme, près de lui, les cheveux tirés, avec sa jupe noire, et son corsage à fleurs, debout derrière lui, le bras gauche posé sur son épaule, et les deux jumeaux, debout devant la table, <u>se tenant par la main</u>, avec leur costume marin à culottes courtes, leur brassard de premier communiant, leurs chaussettes leur tombant sur les chevilles, et la table, avec sa nappe en toile cirée, avec la cafetière d'émail bleu et la photo du grand-père dans son cadre ovale, et la cheminée avec, entre les deux pots à pieds coniques, décorés de chevrons noirs et blancs, plantés de touffes bleuâtres de romarin, la couronne de mariée sous son oblonge cloche de verre, avec ses fausses fleurs d'oranger-gouttes de coton roulé trempées dans de la cire-, son support perlé, ses décors de guirlandes, d'oiseaux et de miroirs. [...]</p> <p>Le second objet était plus étrange encore. Lorsque Grifalconi le sortit de sa caisse capitonnée, Valène crut d'abord qu'il s'agissait d'un bouquet de corail. Mais Grifalconi secoua la tête : dans les combles du château de la Muette, il avait trouvé les vestiges d'une table; le plateau, ovale, merveilleusement incrusté de nacre, était dans un état de conservation, remarquable mais le piètement central, une lourde colonne fusiforme en bois veiné, se révéla complètement vermoulu ; l'action des vers avait été souterraine, intérieure, suscitant d'innombrables canaux et canalicules remplis de bois pulvérisé. De l'extérieur rien n'apparaissait de ce travail de sape [...] C'est alors qu'il eut l'idée de dissoudre le bois qui restait faisant ainsi apparaître cette fantastique arborescence, <u>trace exacte de ce qu'avait été la vie du ver dans ce morceau de bois</u>, superposition immobile, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle, cette obstination unique, cet itinéraire opiniâtre, cette matérialisation fidèle de tout ce qu'il avait mangé et digéré, arrachant à la compacité du monde alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, image étalée, visible, incommensurablement troublante de ce cheminement sans fin qui avait réduit le bois le plus dur en un <u>réseau</u> impalpable de galeries pulvérulentes.</p>	<p><i>Rorschach, 3</i></p> <p>It suggests some kind of petrified memory, like a Magritte painting in which stone may have come to life or life been turned to stone, some kind of image indelibly fixed for all time. The man is sitting down; his mustache droops, his arms are crossed on the table top, his <u>thick neck</u> emerges from a collarless shirt. The woman stands behind him, with her left arm on his shoulder, her hair pulled back, in a black skirt and flowered blouse. <u>Hand in hand</u>, the twins stand in front of the table, in sailor suits with short pants, with the armbands worn for confirmation on their sleeves and their socks falling down around their ankles. On the oilcloth table-covering stand a blue-enamel coffee pot and a photograph of Grandfather in an oval frame. On the mantelpiece, bluish clumps of rosemary sprout from two flowerpots that have conical bases and are decorated with black-and-white chevrons. Between them, under an oblong bell, appears a bridal wreath with artificial orange blossoms (pellets of cotton dipped in wax), a beaded armature, and ornamental garlands, birds and bits of mirror. [...]</p> <p>The second object was even stranger. When Grifalconi extracted it from its padded case, Valène thought at first that it was a large cluster of coral. Grifalconi shook his head. In one of the attics in Château de la Muette he had found the remains of a table. Its oval top, wonderfully inlaid with mother-of-pearl, was exceptionally well preserved; but its base, a massive, spindle-shaped column of grained wood, turned out to be completely wormeaten. The worms had done their work in covert, subterranean fashion, creating innumerable ducts and microscopic channels now filled with pulverized wood. No sign of this insidious labor showed on the surface. [...] it was after he had done this that he thought of dissolving what was left of the original wood so as to disclose the fabulous arborescence within, this exact record of the worms' life inside the wooden mass: a static, mineral accumulation of all the movements that had constituted their blind existence, their undeviating singlemindedness, their obstinate itineraries; the faithful materialisation of all they had eaten and digested as they forced from their dense surroundings the invisible elements needed for their survival, the explicit, visible, immeasurably disturbing image of the endless progressions that had reduced the hardest of woods to an impalpable network of crumbling galleries.</p>
--	--

L'incipit del capitolo tradotto dall'americano è all'insegna dell'ekfrasi e evidenzia la significativa commistione delle arti visive nell'alveo dell'opera dello scrittore francese. Una certa passione scopica, alimenta e vivifica l'affabulazione dell'opera. Sin dall'epigrafe, tratta da Klee, l'opera si pone all'insegna della visione: "L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre". L'autore suggerisce un potenziale percorso di lettura che egli ha predisposto, perciò la citazione si

palesa come un metacommento dell'istanza autoriale e al contempo un indizio cifrato all'epilogo del romanzo giacchè proprio come la letteratura, l'arte del puzzle non è un gioco solitario.

La colpa del personaggio principale sarebbe la sua miopia intellettuale che si tramuta anche in cecità. Bartlebooth è talmente votato al suo folle progetto da restare indifferente e insensibile alla realtà esterna. Ecco allora che l'epigrafe iniziale diventa un monito al lettore affinché non utilizzi le percezioni visive in maniera meccanica, un appello a non guardare troppo da vicino poiché l'eccessiva vicinanza così come l'eccessiva lontananza inficiano la visione.

La proliferazione di riferimenti alle arti visive, assume un ruolo metatestuale e assurge a commento metanarrativo dell'opera in una significativa circolarità che assimila il tracciato delle parole al gesto pittorico in un *trompe l'oeil* testuale.

Il capitolo tradotto da Mathews risulta paradigmatico poichè il sincretismo tra le arti è funzionale al salvataggio dei ricordi. Il ritratto della famiglia Grifalconi eseguito dal pittore Valène assurge a traccia residua di una realtà ormai inesistente. Il quadro, surrogato e simulacro del ricordo, fossilizza un momento di vita domestica che è già ineludibilmente trascorso, vestigia di un'unità familiare ormai infranta. Non a caso i participi passati che l'autore impiega per descrivere il dipinto appartengono al medesimo campo semantico dell'immobilità e sembrano celare un riferimento obliquo alla stasi permanente della morte; tra questi si noti in particolar modo "pétrifié" cioè "pietrificato" e "momifiée" ossia "mummificato".

Il capitolo presenta inoltre una simmetria interna all'insegna della metamorfosi. Nella diegesi si passa da una traccia di vita fissata su tela alla sua solidificazione minerale; se l'immagine-incipit è quella di un quadro che sembra fare l'eco a un'opera di Magritte, la chiusa del romanzo offre al lettore la descrizione di una traccia di vita minerale, di un'arborescenza simile al corallo composta dai meandri scavati dai parassiti all'interno del legno. in un intersecarsi di gallerie e anfratti che compone ciò che viene definito un *réseau de vers*.

La definizione poggia su un divertente e significativo *pun* generato dalla polisemia del termine “vers” che può alludere tanto ai versi di un componimento quanto alle larve che fagocitano il legno. L’arborescenza è colta nella sua intrinseca duplicità, traccia residuale di un’esistenza infra-ordinaria e involontario prodotto estetico. La locuzione genera ambiguità giacchè può designare sia la rete gallerie scavate dai parassiti del legno ma soprattutto una “rete di versi”. Il gioco di parole condensa la duplicità e l’edacità della rappresentazione, fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto che collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente e desiderata, in una parola alla vita. L’Arborescenza minerale creata dai vermi diviene la cifra stilistica della tessitura del romanzo, l’affabulazione insegue il molteplice in maniera obliqua per consentire l’emersione e il salvataggio dei ricordi e strapparli al deuteragonista invisibile, l’oblio. Sebbene il capitolo non presenti sfide linguistiche, Mathews si dedica alla sua traduzione perché in esso scorge un chiaro emblema della scrittura di Perec e una traccia criptata della loro amicizia. Si noti quanto affermato dall’americano nell’articolo “That Ephemeral thing”:

Since the object is referred to at one point as a *réseau de vers*, which can mean a network not only of worms but of verses, we can claim it for literature; most usefully for this very book. The novel is certainly a “record of life” in all its “obstinate itineraries” at least as it has manifested itself in a particular place during a longish time.[...] Here as elsewhere, Perec has used his systems to discover exactly what he needs to say as a novelist- in this case to confront us through his counterpart with a vision of the evanescence of things past and present. Such visions recur throughout the novel, and they are what to me make Grifaloni’s salvaged arborescence such an appropriate emblem of the book: life and lives, leave nothing behind them but a faint or ossified residue. Once gone, they “mean” no more than these traces. And writing like Grifaloni’s sculpture, sometimes is such a trace.

La traduzione eseguita da Mathews e pubblicata su *ATLAS Anthology* nel 1984 traghetta con efficacia lo *skopos* euristico ed estetico del frammento narrativo ; Mathews riproduce i tratti stilistici

dell'autore francese, come, ad esempio, il ricorso a ripetizioni che funzionino come riprese anaforiche all'interno della diegesi. Il traduttore plasma gli isomorfismi del testo fonte nel testo di arrivo e agisce sapientemente sul testo laddove fattori appartenenti alla sfera culturale potrebbero risultare opachi al lettore della lingua d'arrivo in un approccio addomesticante. Un esempio è la trasposizione dell'incipit dove fa la sua comparsa l'espressione "leur brassard de premier communiant"; il complemento di specificazione appartiene alla sfera religiosa e potrebbe risultare pregiudizievole alla comprensione del lettore anglofono verosimilmente di credo protestante e, perciò, poco avvezzo ai grandi festeggiamenti che seguono la "prima comunione" nell'ambito della Chiesa cattolica.

Mathews lo modifica e cerca un prossimo omologo nella lingua di arrivo secondo una strategia di compensazione. L'equivalenza non riguarda in questo caso l'approssimativa sinonimia tra due segni linguistici ma la somiglianza pragmatica tra due eventi culturali che segnano un rito di passaggio nella comunità dei credenti. Nell'incipit originale si legge: "Ce sera quelque chose comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableaux de Magritte où l'on ne sait pas très bien si c'est la pierre qui est devenue vivante ou si c'est la vie qui s'est momifiée, quelque chose comme une image fixée une fois pour toutes, indélébile: cet homme assis, la moustache tombante, les bras croisés sur la table, son cou de taureau jaillissant d'une chemise sans col, et cette femme, près de lui, les cheveux tirés, avec sa jupe noire, et son corsage à fleurs, debout derrière lui, le bras gauche posé sur son épaule, et les deux jumeaux, debout devant la table, se tenant par la main, avec leur costume marin à culottes courtes, leur brassard de premier communiant, leurs chaussettes leur tombant sur les chevilles, et la table, avec sa nappe en toile cirée, avec la cafetière d'émail bleu et la photo du grand-père dans son cadre ovale, et la cheminée avec, entre les deux pots à pieds coniques, décorés de chevrons noirs et blancs, plantés de touffes bleuâtres de romarin, la couronne de mariée sous son oblongue cloche de verre, avec ses fausses fleurs d'oranger-gouttes de coton roulé trempées dans de la cire-, son support perlé, ses décors de guirlandes, d'oiseaux et de miroirs ". In primo luogo, nella

lunga descrizione del dipinto, si evidenzia la ripetizione dell'espressione "quelque chose comme" (e ri-creata dal traduttore come "some kind of") che evidenzia la circolarità tra il ricordo e il suo simulacro pittorico; il "come se" che accomuna le arti visive e la letteratura nell'anelito di riprodurre l'effetto di realtà.

La raffigurazione dei soggetti nel ritratto della famiglia Grifalconi, eseguito da Valène *alter-ego* di Perec, ricorda da vicino quello della natura morta o di un'opera di Magritte come afferma lo stesso autore nel testo. Il rimando al pittore serve allo scrittore per sottolineare il duplice *trompe l'oeil* testuale a cui dà corpo nel testo e con il quale intende rappresentare i diversi livelli di finzione che permettono l'articolazione dei ricordi. Mathews dunque veicola il medesimo effetto estetico del *source text* ossia l'indeterminatezza tra *fiction* e *facts*, o meglio, della memoria come finzione, declinata sotto l'egida dell'iperriflessività.

Il traduttore sostituisce al futuro anteriore utilizzato da Perec il presente indicativo e crea una sorta di presente storico, atemporale, che annulla dunque il duplice punto di vista memoriale dell'allora e ora e consono all'idea di stasi insita nel ricordo pietrificato.

Il capitolo narra la storia di Emilio Grifalconi e del suo infelice matrimonio; la moglie, invaghita di un altro uomo, non esita ad abbandonare il *ménage* familiare per ricongiungersi all'amante. Tutto ciò che resta a Grifalconi è il ritratto della famiglia ancora integra che assurge a ipostasi della consorte e reliquia del suo ricordo in un rovesciamento paradossale che rende l'opera d'arte l'unica realtà ormai possibile.

Il traduttore riproduce quest'idea di sospensione ricorrendo all'uso del modale "may" che designa la possibilità. La scelta è appropriata sia a livello di contenuto sia a livello di espressione poiché rende l'ambiguità insita nell'espressione originale "on ne sait pas très bien si" perciò il significato impersonale veicolato in francese dal pronome indefinito "on+ verbo" è ben sintetizzato e condensato dal modale "may" nell'idioma inglese. Mathews sceglie di frazionare e segmentare la lunga paratassi impiegata da Perec poiché distante dalla concisione e trasparenza tipica dell'enunciazione anglofona.

Il traduttore utilizza le riprese anaforiche per conferire coesione al testo. Egli tematizza in posizione iniziale il complemento di stato in luogo, “on the oilcloth/on the mantlepice”. Il sintagma preposizionale svolge un duplice ruolo, da un lato, si traduce in una ripresa anaforica che conferisce continuità al passo, dall’altro, serve a enfatizzare uno stilema tipico dell’autore francese.

Si osservi la traduzione del passo incipit eseguita da Mathews: “It suggests some kind of petrified memory, like a Magritte painting in which stone may have come to life or life been turned to stone, some kind of image indelibly fixed for all time. The man is sitting down; his mustache droops, his arms are crossed on the table top, his thick neck emerges from a collarless shirt. The woman stands behind him, with her left arm on his shoulder, her hair pulled back, in a black skirt and flowered blouse. Hand in hand, the twins stand in front of the table, in sailor suits with short pants, with the armbands worn for confirmation on their sleeves and their socks falling down around their ankles. On the oilcloth table-covering stand a blue-enamel coffee pot and a photograph of Grandfather in an oval frame. On the mantelpiece, bluish clumps of rosemary sprout from two flowerpots that have conical bases and are decorated with black-and-white chevrons”. La traduzione presenta il medesimo incedere dell’originale e trasporta con grazia il lettore anglofono nell’universo mitopoietico di Perec.

Il traduttore opera un significativo addomesticamento sul testo fonte, egli sostituisce due sacramenti appartenenti al credo cattolico poichè trasforma il sacramento della prima comunione, presente nel testo di partenza, in quello della cresima nel testo di arrivo. L’alterazione sottende una precisa scelta traduttologica, ossia, una compensazione di tipo culturale per facilitare la comprensione dei lettori di arrivo.

Perec allude nel testo originale a “leur brassard de premier communiant” che in italiano sta per “fascia da comunicando”. Di contro Mathews traduce “armbands worn for confirmation” cioè “fascia che cinge il braccio del cresimando” e opera una duplice modifica: la prima concerne il sacramento in questione e la seconda il vocabolo “armbands” che funge in una certa misura da

glossa esplicativa. L'americano chiosa la peculiare collocazione della fascia o cinturino cerimoniale indossato dal fedele. La variazione non è pleonastica racchiude bensì un indizio per il *target reader*.

Le motivazioni che inducono il traduttore ad apportare tali modifiche sono ascrivibili alle differenze di cerimoniale esistente tra il cattolicesimo e il protestantesimo che comprende anche una differente gerarchia di importanza nell'ordine in cui ricevere i due diversi sacramenti. Nell'alveo della chiesa cattolica, la prima comunione prevede un rituale peculiare per cui le comunicande indossano delle vesti chiare e recano in mano un giglio bianco simbolo di purezza; mentre invece i comunicandi indossano un cinturino bianco dal quale pende una medaglietta che ritrae delle icone sacre. Il giorno della prima comunione è un giorno di festa tanto per i bambini che ricevono l'eucarestia quanto per le loro famiglie. In ambito protestante il momento della prima comunione non è celebrato in pompa magna ma in tono dimesso e non si riscontra la consuetudine di indossare una fascia rituale.

Maggiore importanza è invece accordata al sacramento della cresima, momento in cui il credente afferma consapevolmente la propria scelta religiosa. Infatti il fedele tiene un discorso in cui esprime la sua adesione volontaria al culto e dunque dà conferma alle dichiarazioni battesimali facendo il suo ingresso ufficiale nella comunità dei credenti. A differenza del cattolicesimo, le donne indossano una veste bianca e la comunità festeggia con opulenza l'ingresso ufficiale del nuovo membro durante la Cresima.

Mathews coglie nel segno il precipuo messaggio del testo fonte e per ri-crearlo in quello di arrivo ricorre all'addomesticamento. Egli sposta l'attenzione del lettore di arrivo dal sacramento della comunione a quello della cresima perchè in termini culturali ciò si palesa come un'equivalenza adeguata ed efficiente. Il traduttore lascia intendere al lettore che la fascia menzionata non sia un ornamento ordinario ma il segno distintivo del rito religioso in questione ,ossia, la cresima poiché più familiare al lettore anglofono. Si noti anche la trasposizione dell'enunciato dove viene descritto Emilio Grifalconi; l'uomo è ritratto seduto sul tavolo ma il particolare sul quale Perec attira la nostra

attenzione è sul suo “collo taurino” che in francese crea un effetto allitterante grazie alla consonanza in “t”. Nel *source text* si legge “sur la table, son cou de taureau”. Mathews avrebbe potuto rendere alla lettera l’espressione che esiste pressoché identica in inglese: “bull neck”. Egli preserva il medesimo effetto di suono e riproduce una consonanza molto simile all’originale in “t” con il ricorso al digramma /th/. Il traduttore sostituisce a “bull neck” l’espressione “thick neck” ossia verbatim “collo spesso”. Qui lo scrittore americano rende letterale la metafora inerente al collo dell’uomo che ricorda quello di un quadrupede e grazie a tale strategia di compensazione riesce a salvaguardare nella lingua d’arrivo l’effetto allitterante originale: “on the table top, his thick neck”. La fricativa dentale presente nell’aggettivo “thick” e reso dal digramma “th” (il cui simbolo fonetico è /θ/ come nella parola “thing”) nello specifico si palesa come una sorta di parziale equivalente al fonema /t/ ricordando da vicino ciò che avviene a livello di pronuncia nelle parole “Thailand” e “Thames”, un quasi allofono che consente al traduttore di esportare la figura di suono.

### 3.3. *W, ou le souvenir d’enfance*

Nel novero delle opere di Perec sottoposte a traduzione da parte di Mathews, direi che a ragion veduta, spetta a *W, ou le souvenir d’enfance* una posizione strategica e di prim’ordine. Non soltanto per quanto concerne lo statuto e il contenuto del romanzo ma soprattutto per il fecondo quanto imprevedibile intreccio tra arte e vita catalizzato dalla traduzione. I capitoli estratti da *W* sono tradotti da Mathews tra il 1974 e il 1976<sup>319</sup> dunque Perec all’epoca era ancora in vita (mentre al contrario le opere analizzate finora erano state oggetto di traduzione *post mortem* nell’intento di promuovere la produzione artistica dell’autore francese).

---

<sup>319</sup> A tale riguardo è interessante sottolineare che l’indizio cifrato in uno degli “I remember Georges Perec” (*The Orchard*). Si legga quanto riportato dall’autore americano “I remember experiencing great happiness in June 1975, when I realised I loved Georges Perec without reservation”, (*The Orchard*, cit. p.88), “Je me souviens d’avoir ressenti un grand bonheur le jour de juin 1975 où je me rendis compte que j’aimais Georges Perec sans réserve”, (*Le Verger*, cit. p.37).

Il dato di per sé insignificante acquista pertinenza e valenza se si considera che Perec all'epoca aveva da poco ultimato e consegnato alla stampa la traduzione in francese del secondo romanzo di Mathews, *Tlooth* dal titolo di *Les Verts Champs de Mostarde de l'Afghanistan*. La traduzione rappresenta uno degli esiti più evidenti dell'amicizia tra i due sodali oulipiennes, un gesto di gratitudine e d'affetto reciproco declinato in una modalità di ri-scrittura per dare visibilità allo scrittore americano presso un pubblico, quello francese, a cui questi era quasi del tutto sconosciuto.

Le intersezioni tra dimensione biografica e artistica non si limitano ad un'evidente consonanza artistica e al felice connubio per cui i due scrittori assumono il vicendevole ruolo di traduttore ma soprattutto per l'inaspettata piega seguita dal corso degli eventi.

La traduzione di *W* segna infatti un significativo punto di svolta tanto nella parabola artistica quanto in quella dell'uomo Mathews; dal punto di vista estetico il confronto con delle opere di matrice autobiografica, seppur secondo diverse gradazioni, accelera la sua metamorfosi verso una scrittura che affronta il discorso del sé in maniera più esplicita; dal punto di vista umano la traduzione dà adito ad un incontro che stravolge la vita dello statunitense. La congiuntura storico-artistica è dunque tale che come nella trasposizione reale di un racconto breve di Borges i sentieri si biforcano dando vita ad uno scenario tanto inedito quanto inaspettato.

Mathews nel piano di promozione letteraria dell'amico presenta a vari editori i capitoli che ha tradotto da *W* che nello specifico riguardano i primi due capitoli, il quinto e il sesto, tuttavia con esiti poco favorevoli. La proposta avanzata dall'americano di produrre una traduzione integrale del romanzo viene declinata da tutti gli editori che prendono visione dei quattro capitoli campione.

A giungere è invece un colpo di scena, un'originale contropartita. Richard e Jeannette Seaver, editori per la Viking Penguin non sono interessati alla pubblicazione di *W* ma colpiti dalla qualità della traduzione eseguita da Mathews gli propongono di misurarsi con un'altra traduzione, *Les Lauriers du Lac e Constance*, nello specifico l'opera prima di una giovane scrittrice francese, Marie Chaix. L'opera che trasporta il lettore in una dimensione intima di grande lirismo presenta delle

analogie con il romanzo *W* entrambi autobiografie paradossali, narrazioni dei drammi e delle fratture prodotti dell' "histoire avec sa grande hache": da una parte c'è la storia del padre di Chaix collaborazionista del regime nazista e dall'altra c'è l'assenza di storia e di ricordi personali che in una significativa drammatizzazione finzionale della "soluzione finale" narra il destino dei Perec. In entrambi i casi si narra per non dimenticare non soltanto la propria storia ma soprattutto quella dei propri cari che non ci sono più. Le risonanze e le corrispondenze a livello più contenutistico che espressivo tra le due storie narrate in prima persona potrebbe aver condotto gli editori ad affidare a Mathews il compito di traduttore ritenendolo all'altezza dell'incarico.

È noto ai più il prosieguo della vicenda, Mathews e Chaix sono tuttora sposati e Chaix, in un ideale passaggio di consegne ha preso il posto di Perec in qualità di traduttrice del marito. Ciò che è significativo è circolarità che ancora una volta si ripropone tra arte e vita, come se Mathew fosse incapace di tracciare dei confini netti tra le due sfere della sua esistenza che si fondono l'una nell'altra, in una significativa osmosi. Il filo rosso che sembra saldare i due mondi è quello degli affetti, dell'amore nelle sue diverse declinazioni, platonico nei confronti di Perec e quello meno ipleuranico nei confronti di Chaix, di quell'affetto empatico che ancor prima di ritenerli soggetti di traduzione li trasforma in oggetti di stima intellettuale e di un'appassionata complicità.

Come abbiamo sottolineato a più riprese, le traduzioni con cui Mathews si cimenta rappresentano, secondo diverse gradazioni, un'attestazione d'affetto coniugato anche ad una maggiore o minore prossimità estetica che raggiunge l'apoteosi nei casi di Perec e Chaix ritenuti i traduttori ideali in virtù di tale consonanza estetica ed affettiva. Il quadro che si delinea assume le sembianze di un composito autoritratto la cui genesi affonda le radici nell'interazione tra queste tre figure letterarie.

Perec e Chaix rappresenterebbero le due facce della stessa medaglia quella che porta impressa il volto di Mathews. I due scrittori francesi incarnerebbero l'ipostasi di due universi mitopoietici: Chaix concretizzerebbe quello della scepsi identitaria e dell'esplicito racconto di sé (il cui nume tutelare nel dipinto di Carpaccio scelto a emblema da Mathews è S. Agostino) e quello ludico e potenziale di

matrice oulipienne e nel segno di Roussel nel caso di Perec. Le due diverse istanze affabulatorie sono in antitesi solo in apparenza ma in realtà si articolano in una proficua tensione dialettica, poli opposti dell'animo di Mathews che si riflette e si identifica nei due compagni di elezione come in un paradossale gioco di specchi che rimandano per interposta persona la sua immagine: lo scriptor ludens e lo scrittore identitario.

Nel moto circolare che ne consegue si delinea lo spazio del gioco identitario. Ma cediamo la parola a Mathews e al suo ultimo contributo alla *Paris Review* in cui illustra il circolo euristico esistente tra lui, Perec e Chaix:

In 1970 I was living in France full-time, partly in Paris, partly in a mountain village on the fringe of the Alps. In that year I had the good fortune of becoming friends with the author Georges Perec, who had acquired a modicum of fame when his original first novel *Les Choses* (Things) was awarded the Prix Renadout, one of France's prestigious literary prizes. Georges had read the French galleys of my own first novel shortly before it was published; he wrote me a short but enthusiastic note about it, which I gratefully answered. After an exchange of phone calls, we agreed to meet one autumn evening at the Bar du Pont Royal on Rue de Montalembert, where we drank five vodkas together, followed by a good dinner nearby. By the end of the evening we were fast friends. And he was the best of friends-smart, sensitive (at once funny and depressive), as loyal as the rising sun.

At the time, Georges was uncertain about what to do next as a writer. An editorial assistant of his publisher suggested he translate my second novel. After the in-house readers of English-language manuscripts had given the book unanimously negative reports, Georges decided to accept the task anyway and did the work on spec. The publisher accepted the novel as soon as he read Georges's French version. A few years later, for another publisher, Georges produced a brilliant translation of my third novel. He also translated the first poems I published in France. I felt beholden to him for all this work on my behalf, and I longed to respond in kind, hopefully by Englishing his major works. I was not to succeed in this project, which was realized by others only after his untimely death at the age of forty-three. I did translate some shorter texts, as well as the voice-over commentaries of two of his films.

One of my efforts to do better by him was to translate several chapters of *W, ou le souvenir d'enfance* (*W*, or the memory of childhood), the most impressive book he had by then written. I gave the samples to my agent in New York to show to various publishers, with a view to bringing out the entire work. Once again I failed in my objective: however Richard and Jeannette Seaver, who had their own imprint at Viking-Penguin, responded by saying that while publishing *W* was impossible, they had been impressed by the quality of my translations and asked if I would agree to take on another book, *The Laurels of Lake Constance*, the first work by someone named Marie Chaix. It had been a best seller in France when it was published in 1974, but both the book and its success had passed me by. (I was living in Venice at the time.) The Seavers sent me a copy of *The Laurels*, which I only dipped into to make sure there were no forbidding complexities in the writing, and accepted their offer. Shortly afterward, I returned to Venice and there read *The Laurels* through twice. The book was beautiful and moving – a young woman's tale of her family during the years of the middle twentieth century, during which her father embarked on a disastrous political career pro-Nazism and collaboration with the German forces that occupied his country. Aside from the book itself, I was also singularly affected by a photograph of the author on the back cover of the original edition<sup>320</sup>.

*W, ou le souvenir d'enfance* viene pubblicato nel 1975 anche se Perec accarezzava l'idea di lanciarsi in un progetto autobiografico da lungo tempo, almeno fin dal 1969 come testimoniato dalla lettera inviata all'editore Maurice Nadeau il 7 luglio 1969 (e in seguito pubblicata in *Je suis né*). L'insopprimibile pulsione egotistica dell'autore francese sfocerà in alcune opere a diverso statuto autobiografico, tra le quali ricordiamo *Je me souviens* del 1978 e il film-documentario su Ellis Island girato insieme a Robert Bober nel 1980.

*W* è un'opera complessa che non appaga il narcisismo del lettore piuttosto ne saggia la soglia di sopportazione del dolore nella condivisione dell'elaborazione del lutto dell'autore, il quale dopo anni

---

<sup>320</sup> H. Mathews, "Finding Marie Chaix", articolo apparso sul sito della *Paris Review* il 23 agosto 2012.

di reticenze e rimozioni si accinge a raccontare il trauma che ne ha segnato l'esistenza e trova nella scrittura lo spazio di enunciazione all'indicibile.

Il testo appare come una partita che l'autore gioca contro sé stesso, il tormento e il disagio che Perec esperisce nell'ammissione del vuoto e dell'assenza che hanno condizionato la sua vita si riflette nella scrittura che fotografa il cammino tortuoso dell'emersione dei ricordi dalla bruma insensata che li avvolge.

*W* è un testo ibrido al crocevia tra racconto autobiografico e finzione. L'opera che consta di due parti alterna un racconto misterioso d'avventura a un'autobiografia lacunosa e paradossale poiché fondata, come afferma l'autore nell'incipit del secondo capitolo, sull'assenza di ricordi d'infanzia. Le due narrazioni differenti sebbene procedono autonomamente sono interrelate poiché convergono nel medesimo punto di fuga, ossia, in una rappresentazione allegorica dell'universo concentrazionario. Il discorso autobiografico emerge in maniera obliqua come direbbe Lejeune o meglio in misura contrappuntistica alla storia immaginaria dell'isola *W* dove vive una comunità utopica fondata sull'ideale agonistico dei Giochi Olimpici e dominata dall'alea degli Ufficiali che detengono potere di vita e di morte degli abitanti-atleti; ben presto i toni si fanno cupi e la finzione assume le sembianze del racconto distopico, rivelandosi come una diversa declinazione di un incubo totalitario.

L'isola assurge a metafora della Germania nazista in un totalitarismo che l'autore colloca nella Terra del Fuoco. Il romanzo, la cui genesi è sotto il segno della scissione e della duplicità, rappresenta l'anamnesi *en abyme* di un ricordo infantile che l'autore ha rimosso per molto tempo e infine tradotto in un racconto all'età dodici anni. Lo straniamento e l'inquietudine che l'opera suscita nel lettore derivano dalla stridente giustapposizione dei piani narrativi.

Perec racconta la storia di Gaspard Winckler, suo alter-ego finzionale e la sua *quest* identitaria (dato che nella prima parte il lettore scopre che Gaspard Winckler è in realtà il nome di un bambino sordo-muto scomparso in un naufragio di cui il narratore ha a sua insaputa sottratto l'identità) che lo conduce alla colonia sportiva di *W* e sta narrando per interposta finzione la Shoah e il nefasto destino

dei suoi genitori, ai quali è dedicato il libro e in particolar modo quello della madre molto probabilmente morta ad Auschwitz nel 1943. Il personaggio di Gaspard Winkler che è anche il narratore omodiegetico della prima parte scompare e lascia dietro di sé solo tre puntini di sospensione che fungono da brusca cesura tra la prima e la seconda parte. I punti di sospensione rappresentano l'indice dell'assenza e del vuoto che costituiscono le fondamenta del libro perché come afferma Perec: "cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'ou est sorti ce livre, ces points de suspensions auxquels se sont accrochées les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture"<sup>321</sup>.

Le intersezioni tra i due testi restano occultate e *in absentia* poiché avvengono nelle pieghe e negli interstizi della lettura, nelle fratture e negli strappi dell'istanza narrativa. Al lettore spetta il compito di investire di senso i vuoti e le cesure creati dall'autore in una scrittura ellittica e altamente simbolica. Perec mette in atto una serie di tattiche diversive per accerchiare l'indicibile e renderlo narrabile. La peculiare tecnica di montaggio testuale adottata dall'autore non serve a dare coesione all'opera ma a sottolinearne la discontinuità e la frammentazione del ricordo che emerge nel farsi della narrazione. Tale scelta è evidenziata anche dai diversi caratteri tipografici che marcano lo slittamento tra i due piani narrativi.

L'insopprimibile duplicità ai limiti della schizofrenia del romanzo provoca al contempo un dimidiamento e un raddoppiamento prospettico che corrisponde al senso di scissione e privazione traumatica esperito da Perec, vittima di una duplice privazione: la possibilità di un'infanzia felice e dei ricordi d'infanzia. L'opera richiede una lettura a palinsesto nel senso che è possibile percepirne il messaggio estetico solo se si tiene a mente che il significato è colto in transito nell'andirivieni tra le due storie e nel loro muto dialogare. L'autore decostruisce l'autobiografia classica che prevede l'organico racconto retrospettivo di un'esistenza ma si palesa come un'interrogazione, una messa in dubbio dell'io che è la ragion d'essere dell'opera.

---

<sup>321</sup> G. Perec, *W, ou le souvenir d'enfance*, postfazione, p. 224.

Il progetto originario di *W* prevedeva un'articolazione interna differente. Perec aveva inizialmente concepito il libro come la risultante dell'intreccio di tre testi, il terzo dei quali avrebbe dovuto esplicitare il rapporto degli altri due. Perec espunge il testo-glossa e drammatizza il rapporto tra i due testi superstiti. Il punto di contatto tra le due finzioni è collocabile nell'ultimo capitolo dove l'autore per interposta citazione, ossia, chiamando in causa l'opera di Rousset, *L'Univers concentrationnaire* spiega che l'isola di *W* è la trasfigurazione letteraria della Germania nazista. Il dolore che ha contraddistinto l'istanza affabulatoria, sebbene utilizzi un dettato neutro e nitido, viene rafforzata dalla constatazione conclusiva dell'autore che funge da monito alle generazioni future: "J'ai oublié les raisons, qui à douze ans, m'ont fait choisir la Terre du Feu pour y installer W: les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme une ultime résonance: plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui des camps de deportation<sup>322</sup>".

Mathews sa che la sfida della traduzione è quella di salvaguardare il dettato neutro dell'io narrante. La maggiore difficoltà risiede nella trasposizione dell'idioletto di Perec che con garbo e discrezione, con il tono distaccato di un etnologo, descrive in prima persona gli avvenimenti significativi della propria esistenza e li alternando al racconto di finzione di Gaspard Winckler anch'esso in prima persona. Per consentire al lettore una migliore fruizione della disamina traduttologica segue tabella riepilogativa che affianca alla traduzione il testo originale a fronte.

<i>W, ou le souvenir d'enfance</i> , chapitre 1, p.13	<i>W, or the recollection of childhood</i> , 1
J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W. je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière. Je ne me suis pas dissimulé les scrupules-j'aillais dire, je ne sais pourquoi les , les prétextes –qui semblaient s'opposer à une publication. Longtemps j'ai voulu garder le secret sur ce que j'avais vu ; il ne m'appartenait pas de divulguer quoi que ce soit sur la mission que l'on m'avait confiée [...]	<u>I have long been reluctant</u> to undertake the tale of my journey to W. today I accept the task, spurred by an imperative need, convinced that the events that I witnessed must be revealed and set forth publicly. I have not ignored the scruples for some reason I was about to say the pretexts that seemed to discourage publication. <u>I long wanted to keep secret</u> what I had seen: it was not for me to divulge anything whatsoever about the mission that had been entrusted to me [...]
Longtemps je demeurai indécis. <u>Lentement</u> j'oubliai les incertains péripéties de ce voyage. Mais mes rêves se peuplaient de ces villes fantômes, de ces courses sanglantes dont je croyais encore entendre les milles clameurs, de ces oriflammes déployées que le vent de la mer lacérait. L'incompréhension, l'horreur et la	<u>For a long time</u> I remained undecided. <u>I gradually forgot</u> the uncertain vicissitudes of the journey; but my dreams filled with ghost towns, bloody contests whose thousand-fold roar I still heard, unfurled banners rent by sea wind. Incomprehension, horror, and fascination merged in these <u>unfathomable memories</u> .
	I have long searched for traces of my story, consulted

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 222.

<p>fascination se confondaient <u>dans ce souvenirs sans fond</u>. Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, <u>des monceaux d'archives</u>. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar.</p> <p>Il y a... ans, à Venise, dans une <u>gargote</u> de la Giudecca, j'ai vu entrer un homme que j'ai cru reconnaître. Je me suis précipité sur lui, mais déjà <u>balbutiant</u> deux ou trois mots d'excuse. Il ne pouvait pas y avoir de survivant [...]</p> <p>Un lecteur attentif comprendra sans doute qu'il ressort de ce qui précède que dans le témoignage que je m'apprete à faire, je fus témoin, et non acteur. Je ne suis pas le héros de mon histoire. Je n'en suis pas non plus exactement le chantre. Même si les événements que j'ai vus ont bouleversé le cours de mon existence, même s'ils pèsent encore de tout leur poids sur mon comportement, sur ma manière de voir, je voudrais, pour le relater adopter le ton froid et serein de l'ethnologue : j'ai visité ce monde englouti et voici ce que j'y ai vu. Ce n'est pas la fureur bouillante d'Achab qui m'habit, mais la blanche rêverie d'Ishmaël, la patience de Bartleby. C'est à eux, encore une fois, après tant d'autres, que je demande d'être mes ombres tutélaires. [...]</p> <p>Je suis né le 25 juin 19..., vers quatre heures, à R., petit hameau de <u>trois feux</u>, non loin de A. Mon père possédait une petite exploitation agricole.</p>	<p>maps and almanacs and <u>stacks of archives</u>. I have found nothing, and I sometimes felt I was dreaming, that nothing had occurred except an unforgettable nightmare.</p> <p>In Venice... years ago, in a <u>tapern</u> of the Giudecca, I once saw enter a man I thought I recognized. I rushed over to him, but already <u>stammering</u> my first words of apology. There could be no survivor. [...]</p> <p>Whatever might happen, no matter what I might do, I was the only living memory, the only depository, the only vestige of that world. More than any other consideration, it is this that has prompted me to write.</p> <p>No doubt an attentive reader will have understood what emerges from the foregoing: in the deposition I am preparing to make, I was a witness, not an actor. I am not the hero of my story. Nor am I precisely its bard. Even if the events I saw have disrupted the previously trivial course of my life [...] I would like to adopt the calm tone of the anthropologist: I visited this lost world, here is what I saw. Not the boiling fury of Ahab possesses me but Ishmael's blank reverie, and Bartleby's patience. This time again after so many others, it is them I ask to be my tutelary shades. [...]</p> <p>I was born at four a.m. on June 25, 19..., in R., a little hamlet of <u>three hearts</u> not far from A. My father owned a small farming business.</p>
--	--

Tra le isotopie create dall'autore e riprodotte dal traduttore si sottolinea un copioso utilizzo di allusioni intertestuali che servono a disseminare indizi che gettino luce sullo statuto autobiografico dell'opera. Innanzitutto l'anafora iniziale, reiterata con permutazioni minime, in "longtemps" cela un chiaro riferimento al ricercatore di sensazioni trascorse per antonomasia, ossia, Proust e il suo capolavoro *À la recherche du temps perdu*. Sebbene nell'opera non compaia nessuna *madeleine*, a svolgere il medesimo ruolo di catalizzatore del ricordo e di epifania involontaria è l'incontro con l'uomo nel ghetto della Giudecca che spinge l'anonimo narratore a raccontare ciò che gli è accaduto.

L'altro intertesto fa riferimento all'incipit di *Robinson Crusoe*, il capostipite del romanzo d'avventura e del romanzo moderno *tout court*. L'opera citata è significativa poiché l'istanza affabulatoria trova il suo centro propulsore nel naufragio subito dal personaggio/narratore appunto Robinson. Mentre il personaggio di Defoe è il prototipo dell'uomo industrioso e probo che riesce a colonizzare l'isola deserta sulla quale arriva dopo il naufragio della nave in cui viaggiava, al contrario Gaspard Winckler narratore della trama funzionale, si metterà in viaggio alla volta di W dopo aver

scoperto di aver involontariamente rubato l'identità di un ragazzo sordo-muto scomparso durante un naufragio. Contrariamente a Robinson che è artefice del suo destino nonostante le condizioni avverse, Gaspard Winckler sembra impotente rispetto a un fato capriccioso che si accanisce contro di lui fino alla sua scomparsa sottolineata nel romanzo con tre punti di sospensione.

La traduzione del titolo è significativa; Mathews lo rende come *W or the recollection of childhood*. L'americano preferisce cassare il ben più comune "memory" come omologo inglese di "souvenir" (ricordo) e opta invece per il vocabolo "recollection". Sebbene a livello denotativo i due segni linguistici possano considerarsi pressochè dei sinonimi a livello connotativo esiste un lieve scarto semantico che consente la proficua interazione tra l'asse paradigmatico e quello sintagmatico. Il sostantivo "recollection" infatti deriva dal verbo "to recollect" che significa appunto "ricordarsi" ma attiva nell'enciclopedia del parlante inglese un chiaro riferimento al quasi omonimo perché quasi omografo "to re-collect" e il sostantivo "re-collection" che stanno per "rimettere insieme, radunare nuovamente, mettere in ordine". La scelta traduttologica operata da Mathews sembra una sorta di *trompe l'oeil* linguistico volto a ritrarre il lavoro incessante della memoria per far emergere dalla bruma insensata i tanto agognati ricordi. Il cortocircuito semantico sfruttato da Mathews appare dunque particolarmente adatto al messaggio estetico dell'opera ossia un'autobiografia indiretta in cui a venir narrato è il cammino stesso.

Il titolo proposto da Mathews funge da glossa esplicativa dell'opera. Lo statuto paradossale dell'autobiografia romanzesca di Perec emerge con forza nel secondo capitolo di *W* dove l'autore fornisce al lettore il grimaldello ermeneutico dell'opera ossia l'iscrizione/cifatura del discorso identitario nelle pieghe della finzione, anzi, della restituzione del passato attraverso la costruzione di una duplice finzione.

Segue tabella riepilogativa con testo a fronte:

<i>W, ou le souvenir d'enfance</i>	<i>W, or the recollection of childhood</i>
Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé	I have no childhood memories. My life history before my twelfth year (more or less) takes few lines to tell: I lost my father at four, my mother at six; I spent the war in various

<p>la guerre dans diverses <u>pensions</u> de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent. Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi, qui on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ?</p> <p>"Je n'ai pas de souvenirs d'enfance": je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon <u>programme</u>. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.</p> <p>À treize ans, j'inventais, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliais. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait W et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance.</p> <p>En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. <u>Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes</u> : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu.</p> <p>Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme en enfant qui joue à <u>cache-cache</u> et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert.</p> <p>Je retrouverais plus tard quelques-uns des dessins que j'avais faits vers treize ans. Grâce à eux, je réinventai W et l'écrivis, <u>le publiant au fur et à mesure</u>, en feuilleton, dans <i>La quinzaine Littéraire</i>, entre septembre 1969 et août 1970.</p> <p><u>Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme- je veux tout autant dire par là « tracer les limites » que « donner un nom »- à ce lent déchiffrement.</u> W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.</p>	<p><u>boarding schools</u> in Villard-de-Lans; in 1945 my father's sister and her husband adopted me.</p> <p>This missing history for a long time reassured me: its dry objectivity, its apparent obviousness, its innocence, all protected me- but what did they protect me from if not precisely from my personal history, my experienced history, my real history, my very own history that could readily be imagined as being neither dry, nor objective, nor apparently obvious, nor obviously innocent?</p> <p>"I have no childhood memories": I used to make the statement with assurance, almost with a kind of defiance. No one was to question me on the subject. It played no part in my <u>curriculum</u>. I had been exempted from it: another history, <u>the Greater History with its capital ache had already answered for me—the war, the camps.</u></p> <p>At thirteen I made up and told and illustrated a story. Later I forgot it. Seven years ago, one evening in Venice, I suddenly remembered that it was called W, and that in a way it was, if not a history, at least a story of my childhood.</p> <p>Aside from the abruptly restored title I had practically no recollection of W. <u>All I knew of it could be told in less than two lines</u>: the life of a society exclusively dedicated to sport, an islet of Tierra del Fuego.</p> <p>Once again the snares of writing fell into place. Once again I was a child playing <u>hide and seek</u> who can't tell what he most desires: to stay hidden or to be found.</p> <p>Later I discovered some of the drawings I had made when I was thirteen. Thanks to them I reimagined and wrote W, publishing it as I went along as a serial in <i>La quinzaine Littéraire</i> between September 1969 and August 1970.</p> <p><u>Today, four years later, I intend to put a term-by that I mean "set a limit" as much as "give a name"-to this slow decrypting.</u> W bears no more resemblance to my Olympic fantasy than the fantasy bore to my childhood. But in the web they weave and in the reading I give them I know that there is inscribed and described the path I have traveled, the progression of my history and the history of my progress.</p>
---	--

Tra le soluzioni di equivalenza escogitate dal traduttore spicca la resa del gioco di parole innescato dal termine "historire" nel sintagma nominale: "l'Histoire avec sa grande hache". Perciò infatti sfrutta l'omofonia esistente tra i segni linguistici che in francese designano la consonante "acca" e l' "ascia" per creare una significativa polisemia riferita alla parola "histoire" (che presenta in posizione iniziale appunto il fonema /h/). La duplice accezione di "hache" attiva due diversi percorsi di senso per cui i due enunciati in una traduzione letterale in italiano suonerebbero pressappoco come: "la storia con

l'acca maiuscola" e "la storia con la grande ascia". All'omofonia si aggiunge la paronomasia che ruota attorno al fonema /h/. Sebbene, in linea generale, nella traduzione del *pun* il rispetto dello spirito abbia la priorità sull'osservanza della lettera che può essere disattesa per ottemperare alle restrizioni imposte dal codice di arrivo e veicolare così il medesimo effetto estetico; non può dirsi altrettanto del gioco di parole in questione che esemplifica l'inscindibilità di forma e contenuto.

Il gioco dei significanti non è fine a se stesso ma funge da amaro metacommento alla condizione biografica dell'autore francese. Mathews consapevole della valenza metaforica del gioco di parole nell'alveo dell'opera di Perec, in quanto nucleo propulsore occulto del discorso memorialistico, si riesce a traghettarlo nell'idioma inglese con il ricorso al rifacimento parziale.

Il traduttore scrive: "History with its capital ache had already answered for me". Sebbene il traduttore non riesca a riprodurre l'omofonia presente nell'originale "hache", ricrea una "quasi" omofonia optando per i segni linguistici che indicano il "dolore", "ache", /eik/ e la consonante acca, "aitch", che a differenza del primo segno, include il suono dell'affricata postalveolare sorda.

Nonostante l'omofonia sia imperfetta la scelta di "ache" risulta un buon equivalente giacché presenta una vistosa somiglianza sia con la pronuncia sia con la grafia inglese della consonante in questione. Il traduttore riesce a salvaguardare l'ambiguità e l'allusività del sintagma originale dato che "ache" e "aitch" sono dei "quasi omofoni", molto simili a livello di significante e con una certa contiguità a livello di campi semantici dato che il "dolore" sembra un "quasi omonimo" di "ascia"; da intendersi nella relazione semantica: "strumento che causa dolore". Nella rete di relazioni che si instaura tra i segni all'interno del continuum linguistico di un determinato codice, i due lessemi sembrano farsi il verso ritagliandosi una zona di sovrapposizione analogico-virtuale che attiva i due percorsi di senso nel *target text*. La scelta dei due lessemi riproduce la polisemia paranomastica inerente all'acca iniziale di "history". Occorre soffermarci ancora per un istante sulla strategia di compensazione linguistica impiegata da Mathews. L'americano, nella declinazione di traduttore oulipienne che si diverte di gusto a giocare con la materialità del linguaggio, sembra creare una sorta

di *trompe l'oeil* linguistico dato che il segno inglese “ache” si palesa “quasi come” un calco del francese “hache” in cui ad essere stata recisa da un’ipotetica ascia è proprio il fonema /h/. Mathews avrebbe introdotto un ulteriore gioco di parole che si attiva non soltanto a livello acustico-fonetico ma anche a livello visivo, secondo la procedura creata dall’autore statunitense e da Perec de “l’*égal* *franglais*. Una traduzione in italiano della soluzione adottata da Mathews sarebbe: “la storia con il suo dolore capitale” che in virtù della paronomasia riprodotta tra i due segni inglesi lascia trapelare il filigrana il secondo percorso di senso per cui l’enunciato starebbe per “la storia con l’acca maiuscola”. Un ulteriore esempio di addomesticamento è la trasposizione di “cache-cache” ossia “giocare a nascondino”. Il termine che è *culture-bound* cioè legato all’enciclopedia del parlante francofono, richiede un addomesticamento che Mathews esegue sostituendo al termine originale l’omologo inglese “to play hide and seek”. Proprio come l’autore anche il traduttore non sa se il piacere maggiore risieda nel restare nascosto e “invisibile” ai lettori o essere scoperto da questi ultimi e acquistare piena visibilità.

### **3.4 *Récits d’Ellis Island***

Il testo che Perec redige su Ellis Island ha un ruolo di primo piano nell’incessante dialogo tra i due scrittori poiché sancisce un ideale ritorno a casa per entrambi. Il tema del *nostos*, del ritorno alle origini, anzi, della ricerca delle proprie origini e dell’identità *tout court*, si carica di una valenza gnoseologica soprattutto nel caso di Perec; questi, attraverso un non-luogo, riesce a stabilire un confronto con la sua condizione di ebreo altresì Mathews, americano Wasp che ha scelto l’esilio dorato parigino, nel ripercorrere a ritroso il cammino intrapreso dall’amico può interrogarsi sulla rilevanza della sua identità culturale. L’importanza della traduzione non risiede perciò nel suo pregio artistico ma nella sollecitazione al traduttore di rompere gli indugi e parlare di sé esplicitamente e compiere così la *scepsi* autocritica.

<p><i>Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir</i>, Ed. du Sorbier/I.N.A, Paris, 1980.</p>	<p><i>Ellis Island</i>, The New Press, New York, 1995.</p>
<p>À Paris quand nous disions que nous allions faire un film sur Ellis Island presque tout le monde nous demandait de quoi il s'agissait. À New York presque tout le monde nous demandait pourquoi. Non pas pourquoi un film à propos d'Ellis Island, mais pourquoi nous. En quoi cela nous concernait-il nous, Robert et Georges Perec ?</p> <p>Il serait sans doute un peu artificiel de dire que nous avons réalisé ce film à seule fin de comprendre pourquoi nous avions le désir ou le besoin de le faire. Il faudra bien, pourtant, que les images et les textes qui vont suivre rendent compte de, non seulement de ce que fut Ellis Island, mais du chemin qui nous y a conduit.</p>	<p>Whenever we told people in Paris that we were planning a film on Ellis Island, the question nearly everyone asked was: what is it about? In New York, the usual question was why- not why a film on Ellis Island, but why us? What did the subject have to do with the two of us, with either Robert Bober or Georges Perec?</p> <p>It would be forcing the truth to say that our aim in making this film was to find out why we wanted and needed to make it. All the same the images and text that follow will be obliged to deal not only with Ellis Island and what it was but with our own itinerary in getting there.</p>

Il cammino verso Ellis Island è un pre-testo che catalizza il discorso identitario e trova una sistemazione organica alle pressioni patemiche in un significativo affresco privato e collettivo al contempo. Nello specifico è tra il 1978 e il 1980 che Georges Perec e Robert Bober realizzano un film su Ellis Island per l'Institut National de l'Audiovisuel (I.N.A) intitolato *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Quello che all'apparenza avrebbe dovuto essere un documentario sull'immigrazione europea nel suolo statunitense ed il suo celebre passaggio obbligato assume le sembianze di una poetica rivisitazione del passato in una riflessione autobiografica che trascende i confini dell'io per accogliere le tracce delle vite dei migranti. Perec crea l'affresco di una memoria che appartiene all'umanità. Il luogo preso in esame funge da spartiacque non solo a livello geografico ma soprattutto a livello metaforico, anticamera di una potenziale nuova vita o di un eventuale scacco. Il titolo *Récits d'Ellis Island* risulta meno opaco poiché l'opera si compone come le tessere di un mosaico delle testimonianze di coloro che oramai sono cittadini americani sebbene abbiano dovuto affrontare per diventarlo un iter simile, composto spesso da una procellosa traversata in mare e dalla temuta ispezione da parte degli ufficiali sanitari. I due registi indagano l'erranza volontaria degli emigranti e alludono per antifrasi alla forzosa diaspora del popolo ebraico la cui storia in parte si sovrappone a quella dei flussi migratori in America. L'isolotto alla foce dell'Hudson assurge a luogo della memoria per antonomasia tramite il quale sia Perec che Bober

possono scendere a patti con il retaggio del loro passato e condurre un'analisi obliqua sul significato della loro condizione ebraica.

<i>Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir</i> , Ed. du Sorbier/I.N.A, Paris, 1980, pp. 41-42.	<i>Ellis Island</i> , The New Press, New York, 1995, pp.56-57.
Pourquoi racontons-nous ces histoires?	Why are we telling these stories ?
Que sommes-nous chercher ici ?	What did we come here to find?
Que sommes nous venus demander ?	What did we come here to ask?
Loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu Fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, D'une autobiographie probable. Nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y trouver Le hasard le plus souvent , a fait qu'ils ont ou Ne sont pas restés en Pologne, ou se sont arrêtés, En chemin en Allemagne, En Autriche, en Angleterre ou en France. Ce destin commun n'a pas pris pour chacun de nous la Même figure:	Removed from us in space and in time, this place belongs to a memory potentially Our own, To a probable autobiography. Our parents or grand-parents might have been here It was minly chance that decided whether they would stay Or would not stay in Poland, whether they would stop On the way in Germany Or Austria or England or France. To each of us this shared fate has appeared in a different light:

Per Bober essere ebreo implica un senso di appartenenza a una comunità, alla condivisione di una lingua e di una cultura; al contrario, per Perec, racchiude l'essenza dell'assenza, della privazione, della frattura, del vuoto. L'infaticabile descrittore di luoghi interroga in questa sede il luogo stesso dell'esilio e della diaspora:

<i>Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir</i> , Ed. du Sorbier/I.N.A, Paris, 1980, pp. 42-43.	<i>Ellis Island</i> , The New Press, New York, 1995.
Ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, C'est l'errance, la dispersion, la diaspora, Ellis Island est por moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part. C'est en ce sens que ces images me concernent, me fascinent, m'impliquent, Comme si la recherche de mon identité Passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir Où des fonctionnaires harassés baptisaient des Américains à la pelle. Ce qui pour moi se trouve ici Ce ne sont en rien des repères, des racines ou des Traces, Mais le contraire : quelque chose d'informe, à la Limite du dicible, Quelque chose que je peux nommer, clôture, ou scission, Ou coupure, Et qui est pour moi très intimement et très confusément Lié au fait même d'être juif. Je ne sais pas très précisément ce que c'est Qu'être juif. Ce que ça me fait que d'être juif.	What I, Georges Perec, have come here to examine Is dispersion, wandering, diaspora. To me Ellis Island is the ultimate place of exile, that is, The place where place is absent, the non-place, The nowhere. It is in light of this that these pictures concern And fascinate and involve me, As if the search for my own identity Depended on my incorporating this dumping-ground Where frazzled bureaucrats baptized Americans in droves. What I find present here Are in no ways landmarks or roots or Relics But their opposite: something shapeless, on the outer edge of what is sayable, Something that might be called closure, or cleavage, Or severance, And that in my mind is linked In a most intimate and confused way With the very fact of being a Jew.

<p>C'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence  Médiocre, qui ne rattache à rien ;  Ce n'est pas un signe d'appartenance,  Ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une  Pratique, à un folklore, à une langue ;  Ce serait plutôt un silence, une absence, une question,  Une mise en question, une flottement, une inquiétude :</p> <p>Une certitude inquiète,  Derrière laquelle se profile une autre certitude,  Abstraite, lourde, insupportable :  Celle d'avoir été désigné comme juif,  Et parce que juif victime,  Et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil</p>	<p>I don't know exactly what it is  To be a Jew  Or what effect being a Jew has on me</p> <p>There's something obvious about it, I suppose,  But it's a worthless obviousness  That doesn't connect me with anything.  It isn't a sign of belonging,  It doesn't have to do with belief or religion, or a code  Of behaviour, a way of life or a language;  It seems more like a silence, a deficiency, a question,  A questioning, a dubiousness, an uneasiness:</p> <p>An uneasy certainty,  And looming behind that, another certainty,  Abstract, oppressive, and intolerable:  That of having been labeled a Jew,  Jew therefore victim,  And so beholden for being alive to exile and luck</p>
---	--

Il testo di Perec rappresenta il commento in *voice over* del film che egli stesso declama. Le immagini e la banda sonora si sviluppano di pari passo procedendo dal generale al particolare e contribuiscono a ricostruire le tracce della memoria individuale e collettiva. Il narratore rimane invisibile nella prima parte intitolata significativamente “île de larmes” e appare in campo nella seconda, “Entretiens”, dove a palesarsi è l'autore francese mentre intervista i testimoni della migrazione. L'interesse che Perec attribuisce a Ellis Island è quello di soglia liminare, il vestibolo che consentiva agli eletti l'ingresso nella Terra Promessa, la possibilità di un futuro migliore per una massa di diseredati e perseguitati. Ciò conduce l'autore alla riflessione di segno opposto ossia la dolorosa presa di coscienza di un plausibile corso alternativo degli eventi della sua storia personale. Snodo che la sua famiglia avrebbe potuto intraprendere e purtroppo non ha intrapreso. Ellis Island è perciò un locus contraddittorio enantiosemantico latore di gioia per gli ammessi sul suolo americano e di enorme sofferenza per i respinti. La ri-creazione dei luoghi che Perec conduce insieme a Bober, corrisponde al tentativo di delineare a ritroso, almeno nella finzione, questo futuro plausibile in un'affascinante autobiografia potenziale e corale, in cui dimensione privata e collettiva si sostengono e si avvalorano vicendevolmente.

Perec prova un paradossale senso di appartenenza nei confronti di questo non-luogo perché egli vittima casuale, solo perché ebreo, si immedesima nella condizione di sospensione del migrante. L'autore indaga e ripercorre le tappe del viaggio dei migranti e rivive empaticamente le loro paure colte in tensione dialettica alla speranza.

L'occhio indagatore di Perec esplora stanzoni ormai abbandonati, vecchie fotografie in bianco e nero, oggetti sparsi che gli consentano di dare voce a chi ha calcato quegli spazi. Perec si fa portavoce di milioni di voci cancellate dall'oblio e bardo di un'epica senza eroi di cui ciò che conta non sono solo i sopravvissuti ma soprattutto i dispersi, i respinti, i defunti. Ecco allora che l'argomentazione cede il passo alla riflessione meditabonda che in ultima analisi acquista la carica evocativa della poesia. Alla prosa iniziale si sostituisce una sequenza di versi liberi scanditi da pause gravide di significato. La grana della voce di Perec si colora in tutte le sfumature emotive esperite dai migranti e crea un affresco toccante e realistico.

Il testo che porta impresse le marche dell'oralità, è un racconto che sustanzia un simbolico passaggio di consegne in un andirivieni tra passato e presente nella continuità della vita più forte di ogni difficoltà. La prosa lirica di *Récits d'Ellis Island* viene investita da una forte carica gnoseologica, Perec infatti utilizza la lingua di terra che funge da preambolo al territorio americano come un concetto euristico, in un certo senso come la letteralizzazione di una *contrainte* che lo obbliga a indagare la propria relazione con la cultura e la tradizione ebraica a cui egli si sente estraneo; egli cerca in tal modo di caricare di senso quelli che altrimenti sarebbero puri significanti: ebreo, diaspora, vittima.

Il racconto di Ellis Island si trasforma nello spazio di enunciazione della sua identità frammentata e nemesi linguistica che gli consente di riappropriarsi di sé stesso giacché per la prima volta cerca di scendere a patti con la personale aporia di essere ebreo. Ellis Island è il locus di un'autobiografia potenziale e soprattutto di un futuro alternativo, oramai solo narrabile; luogo della continuità dell'esistenza *clinamen* che sconfigge la *contrainte* mortifera del genocidio, auspicato e perseguito dal

regime nazista. Perec ha sperimentato o meglio si è ritrovato a subire la condizione di ebreo come un vuoto opprimente, come un buco nero che gli ha ghermito l'infanzia e i genitori. A tale vita, irrimediabilmente infranta, Perec risponde raccogliendo frammenti e scorie di un'autobiografia potenziale e plurima, scorie linguistiche ed esistenziali salvate dalla deriva entropica.

Il viaggio reale compiuto negli Stati Uniti nell'aprile del 1979 insieme a Bober assume i connotati metaforici della *quête* identitaria, l'esilio volontario in un altrove denso di significato, di un altrove in cui lo scrittore avrebbe potuto sperimentare un lieto fine alle vicende della sua trama esistenziale. Il viaggio si palesa come un viaggio ossimorico della memoria probabile e di un futuro potenziale al contempo. In maniera speculare il luogo è saliente anche per Mathews che ha curato la traduzione della *voice over* di Ellis Island e l'ha declamato nella versione inglese del film. Mathews si appropria della grana della voce dell'amico e ripercorre, per interposta persona, un ritorno alle proprie origini nell'identificazione empatica con Perec. Ellis Island rappresenta dunque l'ideale *trait d'union* delle loro vite e della loro attività artistica tenute insieme dalla traduzione; quadratura del cerchio che porta inscritto il loro connubio estetico ed esistenziale e crea così: "a way home".

## Conclusioni

### Still Life/Style Leaf

Nell'incipit del racconto breve *The Way Home*, scritto da Mathews nel 1987 e tradotto in francese da Marie Chaix, appare l'esemplificazione di un'inesausta riappropriazione e risemantizzazione di materiali eteroclitici che infonde nuova linfa al sistema letterario e mette in risalto il legame estetico e affettivo fra Harry Mathews, Marie Chaix e Georges Perec. L'incipit sembra quasi la ri-scrittura del capitolo di *Un Homme qui Dort* di Perec tradotto in inglese dallo stesso Mathews e intitolato, *Between Sleep and Waking*. A sua volta, il testo di Perec allude obliquamente al capolavoro di Melville, con ciò rinviando autoreferenzialmente all'undicesimo capitolo della *Disparition*, anch'esso tradotto da Mathews dove a essere ri-scritta è proprio, *Moby Dick*. Una lettura a palinsesto consente l'emersione delle corrispondenze e analogie delle unità testuali, tra cui spicca l'allusività cromatica dell'opposizione bianco/nero. Essa delimita i confini ideali lungo i quali prende corpo la scrittura, fatta di segni impressi sul candore immacolato della pagina bianca, e rivela, in ultima analisi un triplice autoritratto.

Lo spazio della scrittura si manifesta come uno spazio altamente antropologizzato; lungi dall'essere un rouscelliano *locus solus*, esso risulta uno spazio di enunciazione condiviso e a più voci, ma soprattutto una cornice ideale in cui inscrivere e cifrare, il mondo affettivo e l'interiorità e, come se realtà e finzione condividessero il medesimo statuto ontologico. Se si conviene con l'affermazione di Mathews per cui "writing is the translation of one body into another one", nella traduzione avverrebbe un dispiegamento dell'ontogenesi, sicchè i confini dell'io si farebbero più fluidi e labili per consentire l'incorporazione dell'altro che, per effetto dello specchio riflettente della scrittura si fa *idem*.

L'idea di incorporazione a cui allude Mathews, che raggiunge l'apoteosi nel *mock-essay* redatto a quattro mani con Perec su Roussel, è da intendersi in senso traslato come l'artificio che consente l'emersione delle pressioni patemiche e rivela il sodalizio estetico e il connubio esistenziale ; il dato rilevante è che tale incorporazione si celebra tanto nel momento di scrittura creativa quanto in quello della ri-scrittura traduttologica.

Mathews assume la voce dello scrittore scomparso per dare vita a una sorta di ventriloquismo, e fa propri i tratti peculiari del suo stile come l'idea di emunerazione e registrazione minuziosa del reale in quanto punto di partenza dell'immaginazione e della finzione. *The Way Home* è dunque un racconto scritto da Mathews "alla maniera di Perec", e cela specifici rimandi alle sue opere più importanti, indizi cifrati ad arte per il lettore.

*Ur-Text* del racconto breve sarebbe il racconto specchio di Perec, *Still-Life/Syle Leaf*<sup>323</sup>, tradotto in inglese a quattro mani da Mathews e Perec. Nell'explicit di *The Way Home* l'istanza affabulatoria si avvolge su se stessa rivelando un *regressus ad infinitum* tipico dei racconti di Borges. L'intero racconto si palesa come il volo dell'immaginazione del narratore intradiegetico che, repentinamente, viene richiamato alla realtà per ritornare a casa.

Il racconto funziona come un tributo postumo a Perec, ma include anche una celebrazione di riflesso dell'amicizia tra l'autore francese e Mathews; non a caso, gli intertesti rintracciabili nell'incipit rinviano a testi di Perec tradotti dall'autore americano. Il racconto, in tal senso, non è solo metanarrativo ma anche metatraduttivo, in un gioco di finzioni e occultamenti all'ennesimo grado. L'acquisizione degli stilemi di Perec da parte di Mathews non si limita in tal caso a un gratuito manierismo formale di convenzione, ma assume i connotati di una sfida impossibile: quella di sottrarre l'amico alla lipofonia della morte. *The Way Home* è infatti monologo interiore che rivela la sua essenza dialogica, un tentativo di aggirare la *contrainte* delle *contrainte*, la morte, tramite un dialogo a distanza e *in absentia*. L'encomio funziona anche a livello interlinguistico se si considera

---

<sup>323</sup> G. Perec, *L'infra-ordinaire*, Seuil, Paris, 1989, pp. 107-119.

che il racconto è trasposto in francese da Chaix che così facendo sembra accettare il testimone di traduttore ideale consegnatole da Perec.

G. Perec, <i>La Disparition</i> , p.128	G. Perec, <i>Un Homme qui Dort</i> , p. 79	H. Mathews, <i>The Way Home</i>	H. Mathews, <i>Le Chemin de retour</i> (tradotto da M. Chaix)
<p>A noir, un blanc, disait-il. Un clair-obscur : attribut proximal d'un «<u>a contrario</u>» : à l'instar du signifiant signalant <u>ipso facto</u> qu'il a fallu, pour qu'il soit, trahir tout son autour (l'actualisation niant, donc montrant la virtualisation, il fallait, pour saisir l'immaculation du blanc, garantir d'abord sa distinction, son «<u>idiosunkrasis</u>» original, son opposition au noir, au rubis, au safran , à l'azur), l'«<u>un blanc</u>» n'ouvrait-il pas <u>motu proprio</u> sur sa contradiction, blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où <u>s'accomplira sa mort</u> : ô <u>vain papyrus aboli par son Blanc</u> : discours d'un non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos, noyau pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tout à tour son pouvoir, <u>canyon du Non-Colorado, corridor qu'aucun pas n'allait parcourir, qu'aucun savoir n'allait franchir, champ mort où tout parlant trouvait aussitôt, mis à nu, l'affolant trou où sombrait son discours, brulôt flamboyant qu'aucun</u></p>	<p>Parfois l'obscurité dessine d'abord la forme imprecise d'un as de pique : il y a devant toi un point d'où fouient deux lignes qui s'écartent et reviennent vers toi après un long virage. Plus tard c'est un ocean, une mer noire sur laquelle tu navigues, comme si ton nez était l'arête d'un gigantesque paquebot. Tout est noir. Il ne fait pas nuit, pas sombre, c'est le monde tout entier qui est noir, naturellement noir, comme sur le négatif d'une photographie, et seules sont blanches, ou peut-être grises, les lames que ton passage soulève de chaque côte de ton nez, le long de tes yeux qui sont peut-être les flancs du navire, là, où, autrefois s'inscrivait l'as de pique, comme s'il n'avait été que le prelude à ce sillage, trace blanchâtre et ondulante que tu creuses devant toi en glissant sur l'eau noire. L'eau t'entoure de toutes parts, mer noire, immobile, extraordinairement plate, même pas phosphorescente, et pourtant, tu as l'impression que tu pourrais découvrir chaque détail, le moindre nuage s'il y avait un ciel, la plus petite terre s'il y avait un horizon.</p>	<p>Imagination moves by angles, along a black line inscribed on a white ground that is itself bordered by blackness. The mind rests when it comes to identifiable objects athwart or alongside this line: chewable wood pellets, for instance, or a woman catching minnows. The imagination then faces, after many other obstacles, a choice it cannot avoid: whether to engage the identifiable object – that is, face its identity as a clear or coded sign that will help the imagination round the next angle – or to accept it as no more than an occasion for rest, something to lean an elbow on while drawing fresh and not necessarily metaphorical breath. For instance, the woman catching minnows may simply be an image of pleasantly inconsequential country work, hardly significant to the passer-by except as a pretext for pastoral-minded relaxation (an effect heightened by the skirts drawn up in her right hand above her bright, reflected knees); or she may turn to him and speak.</p>	<p>L'imagination progresse d'angle en angle, traçant un parcours noir inscrit sur un fond blanc lui-même bordé de noir. Le long de cette ligne l'esprit se repose quand il rencontre, posés en travers d'elle ou sur le côté, des objets identifiables : boulettes de bois à mâcher par exemple ou femme pêchant le frai. Après bien d'autres obstacles, l'imagination est placée devant un choix inévitable : ou bien prendre l'objet identifié pour ce qu'il est, c'est à dire le signe clair ou codé qui aidera l'imagination à contourner le prochain angle, ou bien l'accepter comme l'occasion d'une simple halte, chose sur laquelle appuyer le coude, le temps de reprendre un souffle pas forcément métaphorique. Ainsi l'image de la femme pêchant le frai peut ne représenter qu'une tâche agréablement champêtre, sans grand intérêt pour le passant sinon comme prétexte à un repos aux couleurs pastorales (effet rehaussé par la jupe que de sa main droite elle remonte laissant voir des genoux brillants, réfléchis) ; elle peut aussi se tourner vers lui et</p>

Poco dopo la pubblicazione della *Vie Mode d'Emploi*, a Perec viene commissionato un saggio teorico che sarebbe dovuto apparire su un numero monografico della “Yale French Studies” dedicato

alla descrizione. Perec scarta ben presto l'idea del saggio ma redige un testo, "Still-life/ Style-Leaf"<sup>324</sup>, che è al contempo un metacommento e un esercizio di stile della descrizione, un testo intrinsecamente duale che ritrae contestualmente la descrizione di uno spazio e dello spazio della scrittura, in un metatesto che assurge a esempio concreto dell'arte della descrizione. Il testo infatti si profila come una descrizione della scrivania dell'autore che, per sineddoche, rimanda all'atto stesso della scrittura e al foglio di carta su cui la penna di metallo dorata, la stilografica dell'autore ha tracciato quei segni. L'illustrazione verbale è un *trompe l'oeil* il cui punto di fuga non è il tavolo o la raffigurazione del materiale scrittoriale e nemmeno la penna stilografica dell'autore, bensì il foglio di carta su cui è stata impressa la traccia della scrittura.

Perec passa in rassegna tutti gli oggetti presenti sul tavolo di lavoro fornendo una ridda di dettagli e dando sfoggio della sua precisione quasi ossessiva nell'enumerazione e inventariazione dello spazio come diversivo dallo scioglimento finale della descrizione che coincide con la sua implosione. Egli impiega una struttura ricorsiva duale<sup>325</sup> in cui la scrittura segue a ritroso il proprio percorso per scoprire che non è più lo stesso giacché l'autore vi apporta delle minime variazioni che contribuiscono a corroborare l'idea di un esercizio di stile "alla Queneau"<sup>326</sup>. In breve lo spazio materiale della scrittura si confonde con lo spazio semiotico della sua rielaborazione.

Il titolo, che è in inglese, appare perciò meno oscuro e connotato, poiché racchiude un manifesto di intenti. In bilico tra due lingue, esso è un omaggio al sodalizio estetico tra Mathews e Perec perché appare come una variante ludica del *franglais*. In questo caso il *trompe l'oeil* non funziona soltanto per l'occhio, ma è una trappola anche per l'orecchio, un'illusione acustica, in una sorta di palindromo fonetico che si attiva solo se il titolo viene letto a voce alta secondo i tratti soprasegmentali della prosodia francese: ossia senza tenere conto della diversa lunghezza vocalica del digramma /ea/ di "leaf" rispetto al fonema /i/ di "life", nonché del suono del fonema /y/ che in francese è omologo al fonema /i/. Il significato globale del titolo esige pertanto un andirivieni tra i due codici verbali. La

---

<sup>324</sup> G. Perec, *Still Life/Style Leaf*, Yale French Studies n°61, "Towards a Theory of Description, 1981, pp. 299-305.

<sup>325</sup> Cfr. D. Bellos, *A Life in Words*, cit. p. 667.

<sup>326</sup> L'indice di tale filiazione sarebbe peraltro ravvisabile nella seconda parte del titolo.

prima parte andrebbe perciò tradotta dall'inglese come “natura morta” ossia il tipo di rappresentazione pittorica che consiste nel ritrarre oggetti inanimati.

L'analoga espressione francese sarebbe “nature morte”, ma l'autore deve averla scartata poiché poco congruente al tono del brano dove l'enfasi è posta sulla natura proteiforme della scrittura e il suo intrinseco dinamismo, quella “vita” (life) che appare appunto nell'omologa espressione inglese. La seconda parte del titolo è una criptica glossa esplicativa dell'artificio metanarrativo realizzato dallo scrittore e consente una doppia interpretazione, ambedue catalizzate dal sostantivo “leaf” il cui massimo comune denominatore è il ricorso all'intertesto di Queneau e ai suoi “Exercices de Style”. Il lessema “leaf” sta per “foglio di carta” e può assolvere a due diverse funzioni nel sintagma: quella di complemento di argomento e quello di stato in luogo. L'ambiguità è deliberata e allude ai due artifici della “finzione nella finzione” attuati dallo scrittore. Pertanto se “leaf” si considera in qualità di complemento di argomento, il titolo suonerebbe come l'estrazione della radice dell'opera di Queneau “Exercices de Style” da cui si attinge appunto il sostantivo bilingue “style” (letto alla francese [stil], omofono di “still”). Se si attiva tale percorso di lettura e si esplicitano le preposizioni articolate espunte per mantenere gli isomorfismi interni al titolo, al contempo dimidiato e raddoppiato, si ottiene: “(esercizio di) Stile (sul) foglio” nella declinazione di variazione stilistiche catalizzate dalla nozione di foglio. In tal caso lo scrittore cifrerebbe un riferimento all'artificio per cui la descrizione si ripercorre con delle impercettibili variazioni e si duplica per accartocciarsi su se stessa rivelando così il suo statuto contraddittorio di immagine/rappresentazione verbale del foglio.

L'altro percorso di senso celerebbe un rimando alla dualità insita nel concetto euristico di *mise en abyme* ossia come dispositivo letterario e come dispositivo delle arti visive per cui il soggetto pittorico è collocato tra due specchi che riflettono all'infinito la sua immagine. L'artificio retorico è innescato dall'atto della scrittura che si specchia nel testo attraverso il foglio di carta. Se si attiva tale percorso ermeneutico la traduzione del titolo nasconderebbe un ulteriore gioco di parole tra “style” lo “stile” e “stylo” in quanto abbreviazione colloquiale di “penna stilografica”. L'equazione sottesa al *pun* è

l'equipollenza tra lo stile e la stilografica generata dalla contiguità metonimica e semantica dei due sostantivi poiché dalla traccia della stilografica che solca il foglio deriva l'esercizio di stile che è a sua volta un'esibizione degli artifici della scrittura e un elogio della medesima. Da tale assioma conseguono due possibili interpretazioni del titolo che si paleserebbe come: “(esercizio della) stilo sul foglio” o “(esercizio di) stile nel foglio”. Inoltre l'idea dell'esercizio di stile inteso come infinitesimali permutazioni semantiche è all'insegna del ludus oulipienne e confermato dall'inclusione testuale di quattro giochi da tavola che affiancano i ferri del mestiere dello scrittore cogliendo così i due versanti della sua scrittura: rigorosa professione (negotium) che è anche ricreazione nella declinazione di ozio intellettuale (otium). Ma come deve porsi il traduttore di fronte a un testo del genere? Ecco come, secondo Mathews:

<i>Still Life/Style Leaf</i>	<i>Still Life/Style Leaf</i>
<p>Le Bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joaillier, en bois massif, munie de quatre grands tiroirs, et dont le plan de travail, légèrement déprimé par rapport aux rebords, sans doute pour empêcher que les perles qui jadis y étaient triées ne risquent de tomber par terre, est tendu d'un drap noir d'une texture extrêmement serrée. Il est éclairé par une lampe articulée, en métal bleu, à l'abat-jour conique, fixée par une sorte de serre-joint à l'un de rayonnages aménagés dans l'épaisseur du mur, à gauche et un peu en avant de la table. A l'extrême gauche de la table, se trouvent deux vide-poches rectangulaires, en verre épais, disposés l'un à côté de l'autre. Le premier contient une gomme blanchâtre sur laquelle est écrit en noir STAEDLER MARS PLASTIC, un coupe-ongles en acier poli, une pochette d'allumettes offrant sur un fond jaune-orange un dessin rouge à la manière de Vasarely, une calculette de marque CASIO sur laquelle le nombre 315308, lu à l'envers, épelle le mot BOESIE, un sort de bijou composé de deux minuscules crocodiles entrecroisés, un poisson de laiton aux yeux de verre, dont la nageoire ventrale est une manivelle permettant de dérouler et de renlouter le mètre de couturière dissimulé à l'intérieur de son corps et dont l'extrémité n'est autre que la queue mobile de l'animal et, enfilées sur un mince morceau de carton, trois palmes de médaille, figurant très finement des feuilles et des glands des chênes, sur lesquelles sont respectivement gravés : SEBASTOPOL, TRAKTIR, et ALMA. Le second contient un MULTI PURPOSE SNAP OFF BLADE CUTTER MADE IN JAPAN [...] <u>un grattoir en acier dont le manche en matière plastique imite l'écaille</u> [...] A droite de la table, au-dessus d'une pile de feuilles de papier d'un format peu</p>	<p>The solid wood desk, on which I am writing, formerly a jeweler's workbench, is equipped with four large drawers and a top whose surface, slightly sloping inwards from the edges (no doubt so that the pearls that were once sifted on it would run no risk of falling to the floor) is covered with black fabric of very tightly woven mesh. Illuminating it is an architect's lamp made of blue metal, fitted with a conical shade and attached by a kind of screw clamp to the bookcase recessed in the wall to the left of and a little beyond the shelves. Set next to one another at the left-hand of the table are two rectangular desk trays of heavy glass. The first contains a whitish eraser on which appear in black the words STAEDLER MARS PLASTIC; a polished -steel nail clipper; a matchbook proffering on an orange background a red motif in the style of Vasarely; a Casio pocket calculator on which the number 315308 read upside down spells the word BOESIE; a kind of ornament comprising two tiny intertwined crocodiles; a brass fish with glass eyes whose ventral fin is a kind of reel that winds and unwinds the tape measure concealed within the body (its tip is actually the creature's tail); and, pinned to a piece of thin cardboard, three bars of a medal on which oakleaves and acorns are minutely chased and on which of each can be read, respectively, SEBASTOPOL, TRAKTIR, and ALMA. The second contains an Olfa MULTI PURPOSE SNAP OFF BLADE CUTTER MADE IN JAPAN; [...] <u>an X-acto knife</u> whose plastic handle simulates a tortoiseshell. [...] To the right, on top of a pile of sheets paper (their dimensions are unusual: 12x16 in.) are stacked five irregularly filled green file folders. [...] On one of the sheets (a yellow one) can be read the first entries of a tabulation-Newton, Prince Albert, Tartan and</p>

<p>habituel (environ 40x30 cm), s'entassent inq chemises roses ou vertes inégalement remplies. [...] Sur d'une d'elles, de couleur jaune, on peut lire un début d'énumération-Newton, le prince Albert, Tarzan et la rage de dents, le Dr Pluvian, dentiste, Coccinelle –dont pratiquement toute la suite est recouverte par une autre feuille de papier [...] deux indications manuscrites sont portées sur l'agenda : l'une à l'encre-appeler Marie-placée alentours de 15 heures, l'autre au crayon-Marie Chaix-vers le bas de la page.</p>	<p>toothache, Dr Trochilus, dentist, lady bug-the rest of which is for all practical purposes hidden by another [...] There are two entries in the appointment book, one in ink "Call Marie"- near 3 p.m, the other in pencil "Marie Chaix".</p>
--	--

Per salvaguardare la configurazione interna del testo, la traduzione procede secondo degli isomorfismi simmetrici e speculari, in piena osservanza all'idea generativa dell'opera come "testo specchio". Pertanto, le uniche variazioni apportate da Mathews riguardano termini *culture-bound*, come ad esempio la trasposizione delle unità di misurazione. Nel caso in questione, il traduttore opta per un addomesticamento e sostituisce alle unità di misura espresse secondo il sistema metrico-decimale il sistema consuetudinario americano, così ad esempio, i centimetri di cui consta il foglio su cui scrive Perec, sono trasposti in pollici da Mathews. Un'altra soluzione di compensazione linguistica è ravvisabile nella resa del rascietto per la carta laddove nel testo fonte si parla di: "un grattoir en acier dont le manche en matière plastique imite l'écaille", ossia di un generico rascietto per carta, il traduttore inserisce un termine che appartiene alla cultura di arrivo tramite l'aggiunta di una nota marca di utensili la "X-acto" che non produce solo coltellini da carta ma offre una vasta gamma di lame per gli usi più disparati.

Anche nell'uso dei segni d'interpunzione si assiste a un addomesticamento. Il testo originale si regge su un gioco di virgole che regolano l'andamento paratattico della descrizione; il traduttore si sforza di mantenere la loro precipua collocazione sulla pagina per intervenire solo allorquando la differente punteggiatura è giustificata dalla diversa struttura sintattica dei periodi. In tal caso Mathews introduce l'uso di parentesi che servono al contempo per spezzare e duplicare il periodo, un esempio di tale procedura è presente nell'incipit del brano. La centralità del testo nel novero delle traduzioni eseguite da Mathews è ravvisabile maggiormente a livello estetico piuttosto che linguistico, dato che la variante dell'idioma francese impiegato dall'autore non pone particolari ostacoli al traduttore, fin

qui l'aspetto tecnico. Il testo però funziona come un segno iconico del connubio artistico e affettivo che lega Mathews a Perec e a Chaix, tant'è che il nome di Marie Chaix compare su una nota poggiata sul tavolo, che Mathews traduce come: "Call Marie"- near 3 p.m, the other in pencil "Marie Chaix".

Il dato acquista un'ulteriore valenza se si considera che l'autore statunitense, appena informato dalla moglie del tumore che stroncherà l'amico, scrive nel febbraio 1982 un racconto intitolato "Still Life". Si tratta di una breve prosa altamente simbolica, che riprende l'idea di descrizione dello spazio/habitat dello scrittore in una poetica ri-scrittura di "Still Life/Style Leaf". Qui la descrizione dello spazio è un pre-testo per poter indirizzare il racconto all'amico, destinatario e vero protagonista della narrazione. Scopo dell'autore è l'instaurazione di un dialogo a distanza che possa in qualche misura procrastinare l'incombere della morte. Il racconto ha un tono elegiaco, come se Mathews volesse, da una parte, prepararsi all'ineluttabilità della morte dello scrittore e dall'altra, allontanarla da sé:

Left is where you start: an iron door fitted with small glass panes; beside it, seen through a bay window, a terrace garden, with leafless trees and shrubs among them a gingko; [...] Facing you, a shut white door; next to it, a narrow floor-to-ceiling bookcase filled with books, most of them about your paternal forbears or your father's business, which was an architecture. Beyond, another door, then an architect's worktable (this is your dead father's office), long flat, and deep, equipped with large square drawers or wide shallow ones. You sit a desk whose off-white expanse is finished in some composite substance, matt but smooth. Small objects lie along the edges of the desk-pencils, pens, erasers, scissors, cigars, a paper cutter, a magnifying glass. Three blank pages are spread out on the surface in front of you. The first is a bare patch of earth that you must ingeniously impregnate with apparently exhausted seed; your consolation is supposed to lie in calling it your own. The second [...] is for rendering what someone else has already depicted in other words; a hard but useful job. The third page is a false page it is a staging area for words that are destined for speech<sup>327</sup>.

---

<sup>327</sup> H. Mathews, *The Human Country*.p. 116.

L'eventualità del triste epilogo si percepisce da vari elementi diegetici ma l'indizio più significativo è la scelta del tavolo che il narratore sta descrivendo, ossia, quello che ha ereditato dal padre che perciò viene assimilato per estensione all'amico. La filiazione da "Still Life/Style Leaf" è evidente anzi sembra quasi una partenogenesi soprattutto se si prende in esame il titolo del racconto che recita "Still Life"<sup>328</sup>.

L'importanza del racconto non risiede nell'idea di riscrittura di un'opera dell'amico, non si tratta cioè di un *divertissement* o di un gratuito *pastiche* citazionistico; in questo caso la scrittura svolge una funzione terapeutica in una significativa identificazione dello statunitense con Perec. Mathews appropriandosi del testo di Perec è come se stesse incorporando metonimicamente l'amico nel tentativo di dilatarne il confine temporale dell'esistenza. Infatti Mathews dichiara in una missiva inviata a David Bellos dal titolo, "H. M's suggestions regarding *G.P.: A Life in Words*"<sup>329</sup> che il racconto rappresenta un tentativo di scendere a patti con ciò che all'epoca era l'eventualità della morte di Perec. Il racconto che prende avvio dalla descrizione della scrivania di Mathews, assume i connotati di una parabola sulla morte personificata dalla presenza nell'istanza affabulatoria di un personaggio femminile, il cui arrivo inaspettato turba il narratore/autore: "You're listening in the receiver to another woman's voice. It is making an announcement for which you are unprepared. [...] The announcement is of an arrival-her arrival"<sup>330</sup>.

La chiusa del racconto è altrettanto significativa: "The sky was altogether dark, with the close-in darkness of late midwinter afternoons, filled with swell of homebound traffic. There was little to see,

---

<sup>328</sup> Il racconto viene pubblicato da Mathews molto tempo dopo la sua effettiva stesura a conferma della significativa traccia autobiografica che esso contiene, il testo appare dapprima in *The American Experience*, Atlas Press, London, 1991 e poi confluisce nella raccolta *The Human Country. New and Collected Stories*, Dalkey Archive Press, Chicago, 2002.

<sup>329</sup> La lettera fa parte del faldone "Mathews correspondence with David Bellos" conservato presso l'archivio privato di Mathews alla "Anneberg Rarebook & Manuscript Library" della Penn University di Philadelphia a cui l'autore americano mi ha concesso di accedere nel maggio 2011. Nella nota da inviare a Bellos, Mathews contesta allo studioso inglese una serie di imprecisioni che lo riguardano all'interno della biografia dell'amico. In particolar modo a risultare inesatte sono le circostanze della sua partenza per New York nel gennaio del 1982 prima che la malattia dello scrittore francese venga diagnosticata come cancro; nella nota si legge: "I'd be more comfortable if you put this a little earlier. When I left Paris, lung cancer was not yet a definite diagnosis, at least not one known to GP or me. (I learned that news on the phone from Marie when I was in New York, an experience that is the undeclared substance of my story *Still Life*. What was known was that there was a spot on a X-ray of one's of GP's lungs. My departure preceded all of the activities you describe earlier in this paragraph; having it announced after that makes me seem even blinder than I was". Cfr. D. Bellos, *A Life in Words*, op. cit. p. 710.

<sup>330</sup> H. Mathews, *The Human Country*, cit. p. 117.

less to say, before a last brief sleep, taken in the knowledge that when I awoke she would no longer be there, and that she would never leave me”. Il testo che avrebbe dovuto esorcizzare la morte dell’amico, diventa lo spunto per una riflessione sulla propria morte che per antifrasi allude alla continuità della vita.

Si vede come, in realtà, sia il vivere che il narrare rappresentino, un’emersione dall’indistinto, un far sentire la propria voce, o un lasciare risuonare quella dei propri cari impossibilitati a farlo da sé, in ogni caso è questo dialogo l’unico argine e ponte di fortuna costruito per non sprofondare nel sonno dell’oblio, gemello della morte. La riscrittura assurge a dono di una nuova vita: quella nel mondo delle parole, unica rinascita possibile per i due scrittori uniti dalla fede nel linguaggio per cui: “It is a staging area for words that are destined for speech, and a rough diagram of the Alice’s mirror through which they will be spoken: the mirror in which, when you look at yourself, it is others that you see<sup>331</sup>”.

Mathews, si sa, non fornisce risposte rassicuranti ma continua a porsi domande e accettare le sfide della scrittura sempre colte nella tensione dialettica tra la precisione dell’algoritmo e lo specchio dell’affettività. Come il cane maltese che dà il titolo alla sua raccolta di saggi, non smette di chiedersi, con ostinazione: What next?

---

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 116.

## Appendice: Intervista personale a Mathews.

### “Harry Mathews: On Translation”

**M.M.** *In addition to your actual translations from French, both in your essays and in such novels as *Tlooth* and *The Sinking of the Odradek Stadium*, your attention to translation is constant. Did you develop it as a necessary consequence of your professional status (as the writer who inspects the foreigner translations of his work, for instance), or is it simply another aspect of your fascination with language?*

**H.M.** I suppose my interest in translation began as a vague sense that it must play *some* kind of role in the way I initially chose to write fiction. Roussel’s methods involved a kind of translation, from one meaning of a statement into another. So did Robert Graves’s theory of iconotropy in *The White Goddess*: one interpretation of an image could even become its opposite (Adam giving Eve the apple). More superficially, talking about translation gave someone who was as conceptually unsophisticated as I a semblance of theoretical existence. (Incidentally, I always feel that it’s important to distinguish between the insights writers (including myself) may have about their work from what is essentially propaganda, no matter how interesting the propaganda may sound.) Of course the more confident I became and the more I thought about translation, the more pertinent it came to seem, and I remember being both relieved and almost thrilled when, having combined my interest in translation with the notion that the forms of writing provide us with the equivalents of masks, I came across Marcel Schwob’s impressive statement, *Comme les masques sont les signes qu’il y a des visages, les mots sont les signes qu’il y a des choses. Et ces choses sont les signes de l’incompréhensible*. Translating the incomprehensible seems one way to describe the modernist tradition to which I aspire to belong.

**M.M.** *How much part of your creative work is translation and, more to the point, how much of the Oulipo aesthetics is present in your translations? Is translation theory even remotely part of your interests?*

**H.M.** I’m not sure I understand the first part of the first question: is it (a) how large a part of my work as a writer is translation? or (b) how much of my poetry and fiction can be considered translation?

Does such a thing as an Oulipian aesthetic exist? Doesn’t an aesthetic emerge in the purpose to which a procedure is put, not in the procedure itself? That purpose is surely determined by each individual and not the group.

I can’t imagine that translation theory would fail to interest me; but I must add that theory in general is not an element in which I feel at home. I can occasionally use bits of it as part of my “propaganda” [see above], but I don’t pretend to have any mastery of it. My place in the Oulipo is justified, I feel, by my pragmatic capacity for using language and forms in novel ways; I steer clear of conceptual discussions in which my brilliant fellow Oulipians conspicuously distinguish themselves. This may well be a result of the regrettable absence in American education of any systematic exposure to philosophy. My interest in translation is also very much *ad hoc*

*It seems to me that, beyond the joyful mechanism of procedure, your work conceals a strong affectivity, and its formal prowess builds up on interpersonal dynamics. If so, I wonder if an emotional thread is detectable in your translations, given the elective status (friends or favorite writers) of the authors you chose to translate.*

You are certainly right about an underlying affectivity in my writing. As regards my translations, matters are more complicated. For years I translated works of acquaintances (du Bouchet, Dupin, Denis Roche, Maurice Roche), most of whom were conspicuous members of the avant-garde. When I became close friends with Perec, I made myself available to him as a translator according to his needs, for instance for *Un homme qui dort* when an English version of the film was decided on and for the short text “Still Life/Style Leaf” when he was invited to contribute to the Yale Review. I also entertained a premature ambition to have his most important works published in America.

To this end, I asked my agent to submit to various publishers a selection of chapters from *W, ou le souvenir d'enfance*. Jeannette and Richard Seaver, who had their own imprint at Viking-Penguin, said they couldn't publish Georges's book but they were impressed by my translation and asked if I would be willing to translate Marie Chaix's *Les lauriers du lac de Constance* for them. I was living in Venice at the time and somehow had not heard of the book, which had been a bestseller in France. I asked them to send me a copy.

Up to this point I had never been paid for my translations (perhaps token sums but never a normal translator's fee). Now I was running out of money, and even the modest amount I could earn by translating Marie's book would help me stay afloat a bit longer. So after reading a few pages and ascertaining that it was written in traditional prose (something I assumed would be easier than the modernist variety), I accepted the Seavers' commission.

I'm going into some detail about this situation because on this occasion the affectivity present emerged from my translating the book and not the other way around. *Les lauriers* turned out to be a powerfully moving work. It also, via a photograph on the back cover, revealed its author to be a very attractive dark-haired woman in her early thirties. I was a bachelor at the time, and a typical ladies' man, so that this photograph almost automatically inspired me with the desirability of adding Marie to my list of conquests. I thereupon wrote her a four-page-long manuscript letter using every seductive wile I could extract from my experience as a writer. But I never mailed the letter. I had realized that the beauty and humanity that infused Marie's book meant that she deserved better treatment than this; so I tore up my handwritten pages and replaced them with a dozen typewritten lines that expressed my admiration in the formal, impersonal terms that the French language so admirably provides.

This was perhaps the most important act of translation of my entire career. On receiving my brief formal note, Marie (who was living in the south of France at the time) wanted to take the next train to Venice to come and see me and almost did so. The intent of my handwritten extravagance had somehow been encapsulated in the typed reduction – a definitive proof for me of the superiority of classical formality to expressionism, and especially “self expression.”

Nevertheless, it was from both Georges Perec and Marie that I learned how to write about oneself, and this was an important element in the trust I felt in them when I needed translators of my own work. Whether I was translating them or they me, it was always an act of love. This was also true in the case of my translations of Oskar Pastior.

**M.M** *It would be intriguing to know some of the problems you had to face as a translator of Perec, and/or Chaix, Roussel, Bataille.*

**H.M** Leaving aside his Oulipian exercises, I think it's safe to say that Perec wrote in simple, classical prose: calm, unemphatic, occasionally brilliant but not in a way that drew attention to itself. Thus as a translator I found myself having to resist the temptation of making him sound "too good" and not respect his plainness. I also spent much time getting each word just right, insofar as this was possible. He was himself expert in this **respect**.

Marie Chaix's first book (*Les lauriers du lac de Constance*) was an opportunity for her to learn her trade as a writer: it has a slightly improvised quality to it as befits someone who is trying **out** a variety of styles to achieve her effects. This inconsistency does not diminish the quality of the text, certainly not the extraordinary power it has to include the reader in her world, in her family. But it is important that the translator remain faithful to her effects rather than her stylistic variety. This difficulty has disappeared in her second book, *Les silences, ou la vie d'une femme*, in which she shows herself to be a master of her craft: the translator must be capable of recreating the most delicate nuances of tone to reflect the authority of the original text. This is equally true of her most recent work, *L'été du sureau*. These three books, the first two extensively revised, ~~will~~ be published in my translations during the next few years by Dalkey Archive Press.

The difficulties of translating Roussel cover almost every aspect of writing. A minimal brevity of phrase and sentence, an exactness of vocabulary that doesn't impinge on the overwhelming lunar clarity of his imagined worlds, a purging of the text of any hint of conventional persuasiveness: the challenges are many; nevertheless I feel that the best prose I've ever written is perhaps found in the last two pages of *The Dust of Suns*.

Bataille's *Le bleu du ciel* presented me with a problem that I had to leave unsolved. I encountered it at the very start of the book. Dirty is described as issuing from *la cage de l'ascenseur* (I'm quoting from memory). This is glaringly wrong. *La cage d'un ascenseur* means the elevator (lift) shaft; the proper word for what Bataille means is *la cabine*. After rereading the work with this curious error in mind, I realized that on every page of the book there occur a number of similar **although far more subtle** misuses of language, and that the accumulated effect of these create a semiconscious unease that is entirely appropriate to the narrative themes of the story. Unfortunately, when I tried to reproduce this effect in **English, my distortions inevitably stood out like sore thumbs and I reluctantly decided to dispense with them.**

**M. M** *I am fascinated by your close friendship with Perec and by your mutual translative ventures. I wonder if there is a ratio behind the texts he chose to translate from you.*

**H.M** There was no rationale behind his choice (I trust that's what you mean by "ratio"?). He responded generously to my needs as they arose: he translated *Tlooth* with no advance or assurance that it would be published. Both *Tlooth* and *The Sinking of the Odradek Stadium* were fiendishly difficult to translate, on top of which he had to put up with my obsessive perfectionism. "The Remarks of the Scholar Graduate" were something we decided on together with a view to a performance-reading at the Centre Pompidou. The poems published in *20 poètes américains* were mostly my selection, as I remember.

**M. M** *From Perec you translated two screenplays, a short story, a poem and a chapter from La vie mode d'emploi. Do they create a narrative, so to speak, of Perec's biographia literaria according to Harry Mathews? Is there continuity, in your mind, with your work as editor of "53 Jours" or author of The Orchard AND your translations from GP?*

**H.M** As I've already said, most of my translations of Perec were done at his request; there was no aesthetic judgment on my part. The exceptions to this statement were the chapter "Rorschach" from *La vie mode d'emploi* and the "Trois épithalames". The first seemed to me an exceptional and stunning example of Perec's power as a prose writer. The second revealed his capacity for gracefulness, tenderness, and delight. I hoped that both would contribute to a less reductive view of his gifts than the one then current in France.

I feel I should remark on a fact about my relationship with Georges that underlies all my answers. I admired his work as a writer, but it inspired me far less than the man himself. It was to him that I was totally devoted. If we happily agreed to translate each other's work (and my only regret is that I could not see all of his work published in English), it's because we had such faith in one another: questioning one another's motives or talents was inconceivable. For me it was as if life had given me a blood brother in middle age (and an older brother at that, in spite of our actual years).

**M.M** *From Un Homme qui dort you translated both a section of the novel (as "Between Sleeping and Waking") and the screenplay of the movie (as A Man in a Dream). Did you collaborate with Perec in the making of the English film script? Apart from translation, do you feel that something was lost (or gained) in the movie version of the novel?*

**H.M** We collaborated on the film script to the extent that Georges elucidated details that I might misunderstand and identified references and quotations in the text.

The book works well as a book, and the movie as a movie. The latter is not a replica of the former, most conspicuously in the acceleration of narrative rhythm in the penultimate sections. Was this a wise and necessary change? Since it is so effective, the question may be irrelevant. Perhaps it was merely clever, and not necessary.

**M.M** *You are, first of all, a poet. Do you feel more at ease in translating poetry than prose (even constrictive prose), and was the translation of "Trois Epithalames" a free choice, a challenge or (given the genre) an occasional piece?*

**H.M** It was a free choice, made for the reason given above; and also, I should add, because it was so readily translatable. So much poetry is *impossible* to translate. In general I think I prefer prose nine times out of ten. But of course this impossibility of translating poetry makes for a stimulating challenge.

**M.M** *Récits d'Ellis Island has been described as "lyrical prose", but it seems to me that the text defies genres. Nevertheless, I wonder if you treated it, in the first place, as a documentary script. On a minor note, is the choice of "Chronicles" (for "récits") of Ellis Island a sign that, in its unique way, the work somehow belongs to oral history?*

**H.M** I tend to agree with you; and I would go further in adding that the *Récits* are typical of a delicate, melancholy vein peculiar to Perec, that they are one of the genres that makes him so original a writer. (Another instance of this manner that I remember is the conclusion of *Espèces d'espaces*.) I found the book very difficult to translate because of this fragile delicacy, whose effect is simple and unforgettable.

“Chronicles” was not meant to imply oral narration. It seemed the least awkward translation of *récits*, which seems to have no exact equivalent in English. (Camus calls *La Peste* a *récit* as I remember.)

## Bibliografia

### 1 Primaria

#### 1.1 Opere di Harry Mathews

*A Mid-Season Sky: Poems 1954-1991*, Carcanet, Manchester, 1992

*Armenian Papers: Selected Poems 1954-1984*, Princeton University Press, Princeton 1987.

*Cigarettes*. Weidenfeld and Nicolson, New York, 1987; Carcanet, Manchester, 1988.

*Country Cooking and Other Stories*, Burning Deck Press, Providence, Rhode Island 1980.

*Day Shifts*, Éditions de la Mule de Cristal Brussels, 2004.

*Immeasurable Distances. The Collected Essays*, The Lopic Press, Venice, C.A, 1991.

*Le Verger*, P.O.L, Paris, 1986.

*My Life in CIA: A Chronicle of 1973*. Dalkey Archive Press, Normal, IL, 2005.

*Oulipo Compendium*, Atlas Press, London, 1998.

*Oulipo Laboratory*, Atlas Press, London, 1995.

*Out of Bounds*, Burning Deck, Providence, RI, 1989.

*Sainte Catherine*, P.O.L, Paris, 2000.

*Selected Declarations of Dependence* , Z Press, Calais, Vermont 1977.

*Singular Pleasures*, Grenfell Press, New York 1988.

*The American Experience*, Atlas Press, London, 1991.

*The Case of the Persevering Maltese: Collected Essays*, Dalkey Archive Press, Normal, IL  
2003.

*The Conversions*, Random House, New York, 1962; Weidenfeld and Nicolson, New York,  
1962.

*The Journalist*, Godine, Boston 1994.

*The New Tourism*, Sand Paper Press, Key West, Florida, 2010.

*The Orchard*, Bamberger, Flint, Michigan 1988.

*The Planisphere*, Burning Deck, Providence, RI, 1974.

*The Ring: Poems 1959-1969* Juillard Editions, Leeds, England 1970.

*The Sinking of The Odradek Stadium*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, (First Edition 1971), 1999.

*The Way Home: Collected Longer Prose*, Atlas Press, London 1989.

*Tlooth*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 1998.

*Trial Impressions*, Burning Deck, Providence, R.I, 1977.

*20 Lines a Day*, Dalkey Archive Press Elmwood Park, IL, 1988.

(Mathews, H., Perec.,G. Pastior, O.,) *Variations, Variations, Variationen*, La Bibliothèque oulipienne, n° 91, 1997

### **Traduzioni a stampa di Harry Mathews**

Bataille, G., *Blue of Noon*, Marion Boyars Publishers, London, 2006. (Traduzione dal francese, *Le Bleu du Ciel*, Pauvert, Paris, 1935).

Chaix, M., *The Laurels of Lake Constance*, Viking, New York, 1976. (Traduzione dal francese, *Les Lauriers du Lac de Constance*, Seuil, Paris, 1974).

Cordelier, J., *The Life. Memoirs of a French Hooker*, Viking, New York, 1978.(Traduzione dal francese, *La Dérobade*, Hachette, Paris, 1976).

Pastior O., "sestina with interview"Paris Review 123, New York, 1992,( traduzione dal tedesco "sestina mit interview")

Perec, G., *A Man in a Dream*, Dovidis, Paris, 1975 (adattamento cinematografico del romanzo, *Un homme qui dort* tradotto dall'originale sceneggiatura francese redatta da Perec)

—, *Ellis Island*, The New Press, New York, 1996. (Traduzione dal commento francese del film, *Récits d'Ellis Island*, I.N.A, Paris, 1981)

—, “Between Sleeping and Waking”, *Paris Review* 56, New York, 1973, pp.49-56; (traduzione dal francese *Un homme qui dort*, Denoël, Paris, 1967, pp. 79-84; 97-103).

—, *Ellis Island*, The New Press, New York, 1996. (Traduzione dal commento francese del film, *Récits d'Ellis Island*, I.N.A, Paris, 1981)

—, *Yale French Studies* 61, “Still Life / Style Leaf”, New Haven, 1982, pp.299-305,(traduzione dal francese, “Still Life / Style Leaf”, *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989)

—, *Grand Street* 3.1 New York, “Space” , “Underground”, 1983, pp 146-150. (Traduzioni dal francese, *Espèces d'Espaces*, Galilée, Paris, 1974, pp. 179-180.; capitolo LXXIV, “Machinerie de l'ascenseur, 2”, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978, pp.426-429)

—, *Atlas Anthology 2* , “Rorschach, 3”, London, 1984, PP.59-63 (traduzione dal francese, capitolo XXVII, “Rorschach, 3”, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978, pp.155-161)

—, *Paris Review* 112, Winter 1989, New York, pp.70-77 (traduzione dal francese (“Trois Epithalames”, *La Bibliothèque Oulipienne*, 19, Gallimard, Paris, 1987)

Roussel R., , *The Dust of Sons*, Atlas Press, London 1991. (Traduzione dal francese, *La Poussière de Soleils*, Pauvert, Paris, 1964)

### **Traduzioni Inedite**

**(Archivio Privato Harry Mathews, “Rare Book and Manuscript Library”, Penn, University of Pennsylvania)**

Chaix M., *Silences, or a Woman's Life* (traduzione dal francese, *Les Silences ou La vie d'une Femme*, Seuil, Paris, 1976)

—, *The Summer of the Elder Tree*, (traduzione dal francese, *L'été du Sureau*, Seuil, 2005)

Perec G., "Bartlebooth, 5", (traduzione dal francese, capitolo XCIX, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978, pp.574-578)

—, *Vanishing Point*, (traduzione dal francese, *La Disparition*, Denoël, Paris, 1969, p.29, p.128)

—, *W, or the Recollection of Memory*, capitoli I, II, V, VI (traduzione dal francese, *W, ou le souvenir d'enfance*, , Denoël, Paris, 1975, pp. 13-18; 29-38).

### **Interviste**

—, Interview with Susannah Hunnewell, "The Art of Fiction." *The Paris Review*. 180 (Spring 2007): 73-102.

—, Interview with John Ash. "A Conversation with Harry Mathews." *The Review of Contemporary Fiction* 7.3 (Fall 1987): 21-32.

—, Interview with John Ashbery. "John Ashbery Interviewing Harry Mathews." *The Review of Contemporary Fiction* 7.3 (Fall 1987): 36-48.

—, Interview with Barbara Baker. "The Way We Write: Interviews with Award-winning Writers". Continuum, London and New York 2006.

—, Interview with Greg Purcell. "Harry Mathews: A Conversation." *Another Chicago Magazine* 35 (1999): 204-209.

—, Interview with Lynne Tillman. *Bomb* 26 (Winter 1989): 34-37.

—, Interview with Lytle Shaw. "An Interview with Harry Mathews." *Chicago Review* 43.2 (Spring 1997): 36-52.

—, Interview with Brian Stonehill, "On Harry Mathews", *Chicago Review* 33.2, 1982, 107-111.

—, Intervista Personale: "Harry Mathews on Translation".

## 1.2 Opere di Georges Perec

«53 jours» P.O.L, Paris, 1989, (a cura di Harry Mathews e Jacques Roubaud),

*Épithalames*, La Bibliothèque oulipienne, 1982

*Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974

*Je me souviens. Les choses communes I*, Hachette, Paris, 1978.

*Je suis né*, Seuil, Paris, 1990.

*La Boutique obscure. 124 rêves*, Denoël, Paris 1973,

*La Clôture et autres poèmes*, Hachette, Paris, 1980.

*La Disparition*, Denoël, Paris, 1969

*La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978

*Les Choses. Une histoire des années soixante*, Julliard, Paris, 1965

*L'Infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.

White, C., *L'oeil ébloui*, Hachette, Paris, 1981.

*Penser/Classer*, Hachette, Paris, 1985,—, *Perec/rinations*, Zulma, Paris, 1997

*Récits d'Ellis Island*, P.O.L, Paris, 1994,

*Romans et récits*, (a cura di Bernard Magné), Librairie générale française, Paris, 2002.

*Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Balland, Paris, 1979.

*Un Homme qui dort*, Denoël, Paris, 1967.

*W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975.

### Traduzioni di Georges Perec

Mathews H., *Le Nufrage du Stade Odradek*, Hachette/P.O.L, Paris, 1981.

—, *Les Verts Champs de Moutarde de l'Afghanistan*, Denoël, Paris, 1974.

—, “Six Poèmes”, *Vingt Poètes Américains*, Gallimard, Paris, 1980, pp.289-314.

### **1.3 .Opere di Marie Chaix**

*L'été du sureau*, Seuil, Paris, 2005.

*Les Lauriers du Lac de Constance. Chronique d'une collaboration*, Seuil, Paris, 1974.

*Les Silences ou la vie d'une femme*, Seuil, Paris, 1976.

### **Traduzioni di Marie Chaix**

Mathews H, *Cigarettes*, P.O.L, Paris, 1988.

—, *Cuisine de Pays. Nouvelles*, P.O.L, Paris, 1991.

—, *Ma vie dans la CIA*, Gallimard, Paris, 2005.

—, *Plaisirs Singuliers*, P.O.L, Paris, 1983.

—, *20 Lignes par jour*, P.O.L, Paris, 1994.

### **1.4 Opere di Raymond Roussel**

*Comment j'ai écrit certains de mes livres* (pubbl. postumo nel 1935), in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, J. J. Pauvert, Paris 1963,

*Impressions d'Afrique* , J. J. Pauvert, Paris 1964

*La Doublure* , J. J. Pauvert, Paris, 1963.

*La Poussière de soleils*, J. J. Pauvert, Paris, 1964

*La Vue* , J. J. Pauvert, Paris, 1963.

*L'Etoile au Front*, J. J. Pauvert, Paris 1963

*Locus Solus* (1914), J. J. Pauvert, Paris 1965

*Nouvelles impressions d'Afrique* , J. J. Pauvert, Paris, 1965.

*Textes de grande jeunesse ou textes-genèse* (pubbl. postumi nel 1935), in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 161-262.

## 1.5. Opere di Georges Bataille

*Histoire de L'Oeil*, (pubblicato sotto lo pseudonimo di Lord Hauch), Paris, 1928.

*La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957.

*La notion de dépense*, pubblicato ne «La critique sociale», Paris, 1933.

*La part maudite, essai d'economie générale, (La consumption )*, éd. de Minuit, Paris, 1949.

*La souveraineté*, Gallimard, Paris 1976.

*Le Bleu du Ciel*, Pauvert, Paris, 1945.

*L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1943.

*L'érotisme*, Ed. de Minuit, Paris 1957.

*Le Larmes d'Eros*, Pauvert, Paris, 1961.

*Madame Edwarda*, (pubblicato sotto lo pseudonimo di Pierre Angélique), Paris, 1937.

## 1.6 Oskar Pastior

*Minze Minze Flaumiram*, Schpektrum, Akzente Hanser, München, 2002.

## 2. Secondaria

### 2.1 Saggi su Harry Mathews

Bamberger W. C., "From 'A Place Apart'" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3, Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Briggs K., *Translation and the Lipogram*, Paragraph - Volume 29, Number 3, November 2006, pp. 43-54.

Castle F.T., "Lies Like Truth—The Art of Harry Mathews" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3-- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Cohen K., "The Labors of the Signifier" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3-- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Damisch H., "The Genius of Friendship" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3-- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Everman, D. W., "Harry Mathews's *Selected Declarations of Dependence: Proverbs and the Forms of Authority*" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3-- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Guest, B., "Tlooth" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL 1987.

James, A., *The Maltese and The Mustard Fields: Oulipian Translation*, SubStance-ISSUE 115 (Volume 37, N.1) pp.134-147. University of Wisconsin Press, 2008.

Jouet, J., "A brief note concerning the impossibility of preparing the 'Single Word Dictionary' that was thought useful for a considered reading of the works of Harry Mathews" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Koch,K., "About Harry Mathews's Fiction" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 1987 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Leamon W., *Harry Mathews*, Twayne Publishers, New York, 1993.

Marano, S., "Playing with Memory. The World within the Word In Harry Mathews's *The Journalist*", *American Games.Essays on Literature and Imagination*, Catania 2000, Misterbianco, 2000.

McElroy, J., "Harry Mathews's Fiction: A Map of Masks" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

McPherson,W., "Harry Mathews: A Checklist" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Mirkowicz, T., "Harry Mathews's *The Conversions*: In the Net of the Goddess" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Motte, Warren F. Jr., "Permutational Mathews" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 1987 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Mottram, E., "'Eleusions Truths': Harry Mathews's Strategies and Games" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Perec, G., "Avez-Vous Lu Harry Mathews?" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press,

Watten, B., "Harry Mathews: An Experiment in Presence" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

White, E., "Their Masks, Their Lives—Harry Mathews's *Cigarettes*" *The Review of Contemporary Fiction* -- Fall Vol. VII, n°3 -- Harry Mathews Number, The Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL, 1987.

Viers, C.A., *The Oulipo and Art as Retrieval: Copyists and Translators in the Novel of Raymond Queneau, Italo Calvino, Harry Mathews and Georges Perec*, University of California, Los Angeles, 2008.

## 2.2 Saggi su Georges Perec

Adair, G., "The Eleventh Day: Perec and the Infra-Ordinary", *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009, pp. 98-108.

Almansi, G. "Perec: guardare a occhi chiusi", in Eruli, B. a cura di, *Attenzione al potenziale*, Marco Nardi, Firenze, 1994, pp. 121-24.

Beaumantin, E., “Le traducteur et l'écrivain: interpretations, recuperations et coherences textuelles dans la version française de Harry Mathews, *Le Naufrage de Stade Odradek*”, *Cahiers Georges Perec n°8, Colloque de Montréal*, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2004, p. 182.

—, “*La Vie mode d'emploi*”: istruzioni per il lettore, in Brunella Eruli, a cura di, *Attenzione al potenziale*, Marco Nardi, Firenze, 1994, pp. 71-76.

Bellos, D., *Georges Perec: A Life in Words*, David R. Godine, Boston, 1993.

—, “The Old and the New: An Introduction to Georges Perec”, *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009, pp.8-15..

Bénabou, M., “Ce repère Perec: Perec miroir du roman contemporain”, *Cahiers Georges Perec 8*, Le Castor Astral, 2004, pp.13-24.

—, “Georges Perec Owns Up”, *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009, 24-30.

—, “Perec's Jewishness”, *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009.

—, “Between Roussel and Rousseau, or Constraint and Confession”, *Sub-Stance*, Vol.28, n°2, Issue 89, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1999.

Bergé, C., Beaumantin, E., “Georges Perec et la combinatoire”, *Cahiers Georges Perec*, 4, Limon, Paris, 1990, pp.83-86.

Bertelli, D., *Entretiens et conférences*, Joseph K., Paris, 2003, (2 voll. a cura di Dominique Bertelli e Mireille Ribière).

Bertacchini E., “La vertigine tassonomica”, in *Georges Perec, Riga n°4*, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.151-158.

Borsari A., (a cura di Borsari A.), “La vertigine e l'illusione” in *Georges Perec, Riga n°4*, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.182-192.

Burgelin, C., *Georges Perec*, Seuil, Paris, 1988.

—, “Georges Perec and the Spirit of the Beginnings”, *YaleFrench Studies*, 105, 2004, pp.9-19.

Cavicchioli, S., “Spazi, eventi, quadri”, in *Georges Perec Riga* n°4, , Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.171-181.

Calvino, I., “Perec e il salto del cavallo”, in *Georges Perec, Riga* n°4, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.134-138.

Clément, C., “Auschwitz, ou la dipsriton” *L’ARC* n°76, éditions inculte, Paris, 1979, pp.215-224.

Compère, D., “Biographie: ré-énonciation, traduction, trahison”, *Cahiers Georges Perec* 7, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2003, pp.35-55.

Cortazar, J., “La direction du regard”, *L’ARC* n°76, éditions inculte, Paris, 1979, pp.167-172.

Dancie, C., “Le programme trouvé dans l’escalier”, *Cahiers Georges Perec* 9, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, p.83.

Dangy, I., “Apuena et Appenzell: Perec au coeur du monde primitif”, *Cahiers Georges Perec* 9, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, p.223-228.

Duvignaud, J., “Effetto di distacco dale cose” in *Georges Perec, Riga* n°4, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.122-126.

Falchetta, P., *Mappa della sopravvivenza*, postfazione a G. Perec, *La scomparsa*, Guida editori, Napoli, 1995, pp. 261-77

George, F., “Souvenirs, souvenirs”, *L’ARC* n°76, éditions inculte, Paris, 1979, pp.111-118.

Gunn, D., “Il gioco sospeso sull’abisso”, in *Georges Perec, Riga* n°4, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.142-150.

Hartje, H., *Perec e l'alter-(e)go*, in Eruli, B. a cura di, *Attenzione al potenziale*, Firenze, Marco Nardi, 1994, pp. 87-96.

James, A., *Constraining Chance. Georges Perec and the Oulipo*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2009.

Lawniczk, M., "L'autre île", *Cahiers Georges Perec* 9, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, pp.229-244.

Lascault, G., "Les nombres et un mode d'emploi", *L'ARC* n°76, éditions inculte, Paris, 1979, pp.119-132.

Lejeune, P., "La genèse de "W ou le souvenir d'enfance", *Cahiers Georges Perec*, n° 2, Le Castor Astral, Bordeaux, 1988, pp. 119-55.

—, "Perec e la regle du je", in Eruli,B., a cura di, *Attenzione al potenziale*, Marco Nardi, Firenze 1994, pp. 53-58.

Leak, A., "Phago-Citations: Barthes, Perec, and the Transformation of Literature", *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009, pp.57-75.

Magné, B., "L'autobiotexte perecquien", *Le Cabinet d'Amateur* 5, Seuil, Paris,1997, p.5-42.

—, *Cahiers des charges de "La vie mode d'emploi"*, Zulma, Paris, 1993, (a cura di Hans Hartje, Bernard Magne e Jacques Neefs).

—, "La vie mode d'emploi: roman polygraphique", *Cahiers Georges Perec*, 8, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2004, pp. 25-45.

—, "Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance*", *Cahiers Georges Perec* 2, P.O.L, Paris, 1988, pp.39-55.

—, "Pour une lecture reticulée", *Cahiers Georges Perec* 4, Limon, Paris, 1990, pp-143-179.

—, *Perecollages:1981-1988*, Presses Universitaire du Mirail, Toulouse-le-Mirail, 1989.

—, "Quand Perec et Lederer causaient cinoche", *Cahiers Georges Perec* 9, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, pp. 15-36.

—, "Saint Jérôme mode d'emploi", *Cahiers Georges Perec*, 6, Seuil, Paris, 1996, pp.91-112.

—, *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec: bibliographie*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, Toulouse, 1993

—, “Transformations of Constraint”, *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009.

Martens, M., “Perec et le cinema au temps des *Choses*”, *Cahiers Georges Perec* 9, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, pp. 55-60.

Mathews H., “Abanika, traditore?”, *L'ARC n°76*, éditions inculte, Paris, 1979, pp.185-196.

—, “Back to basics”, *The Review of Contemporary Fiction*, 13, Elmwood Park, IL, Spring 1993.

—, “Il catalogo di una vita” in *Georges Perec, Riga n°4*, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.127-133.

—, “Georges Perec” in *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 2003, pp. 269-278.

—, “Roussel and Venice: outline of a Melancholy Geography (with Georges Perec) in *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 2003, pp. 123-146.

—, “Vanishing Point” in *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 2003, pp. 279-284.

—, “That Ephemeral Thing” in *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 2003, pp. 285-300.

Mele S., “A penna e acquerello, Perec e Klee” in *Georges Perec, Riga n°4*, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.159-170.

Misrahi, R., “W, ou roman réflexif”, *L'ARC n°76*, éditions inculte, Paris, 1979, pp.197-214.

Molteni, P., “Faussaire et réaliste: le premier Gaspard de Georges Perec”, *Cahiers Georges Perec*, 6, Seuil, Paris, 1996, pp.56-79.

—, “Perec's Painterly Eye”, *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009, pp.124-134.

Motte, W., *Oulipo: A Primer of Potential Literature*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 1998.

—, *The Poetics of Experiment: A Study of the work of Georges Perec*, French Forum Publishers INC, Lexington, KY, 1984.

Parnot, I., “Pano sur un tournage porno: gros plan, gros mots ou quand le traducteur d’égare”, *Cahiers Georges Perec 9*, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, pp. 93-108.

—, “Perec traducteur de Mathews: Vrai jumeau ou faux-frere? Perec ecrivant, Perec traduisant: Continuite et rupture.” MA thesis. Universite de Franche-Comte, 1997.

Pawlikoska, E., “Une biographie intertextuelle: autoréférences et citations”, *Cahiers Georges Perec 2*, P.O.L, Paris, 1988.

Pontalis, J.B., “Quando è stato di preciso?” in *Georges Perec, Riga n°4*, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.139-141.

Pouilloux, J-Y., “L’amour de l’oeil”, *L’ARC n°76*, éditions inculte, Paris, 1979, pp.149-166.

—, “Une écriture en trompe-l’oeil”, *Cahiers Georges Perec 4*, Limon, Paris, 1990.

Reggiani, C., “ Le cinéma invisible de Georges Perec”, *Cahiers Georges Perec 9*, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, pp. 63-72.

Rivière, M., “Cinéma: le projets inaboutis de Georges Perec”, *Cahiers Georges Perec 9*, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, pp. 151-172.

Remy, M., “ L’évidente nécessité de la mémoire”, *Cahiers Georges Perec 9*, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2006, pp. 41-54.

Roubaud, J., “Préparation d’un portrait formel de Georges Perec”, *L’ARC n°76*, éditions inculte, Paris, 1979, pp.133-148.

—, “The Transition from W to M in Life A User's Manual”, *Georges Perec Issue, The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIV, Elmwood Park, IL, Spring 2009.

Samoyault, T., “Les mots et les choses de Georges Perec: une aventure des années soixante”, *Cahiers Georges Perec* 8, Le Castor-Astral, Bordeaux, 2004, pp.57-74.

Virilio, P., “L’inerzia del momento”, in *Georges Perec*, Riga n°4, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.119-121.

### 2.3 Saggi su Raymond Roussel

Amiot, A., “Un mythe moderne: Impressions d'Afrique de Raymond Roussel”, *Archives des lettres modernes*, VIII, n° 176, 1977, pp. 1-127.

Ashbery, J. *La repubblica dei sogni*, in Raymond Roussel: *Impressioni d'Africa*, Rizzoli, Milano 1982, pp. VII-XX.

—, *Raymond Roussel: Life, death and works*, Atlas, London, 1987

Blanchot, M., *Il problema di Wittgenstein: Roussel*, in *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977, pp. 447-51.

Bourque, G., “De triomphe sur le cas Roussel”, *L'Arc*, n° 68, 1977.

Breton, A., *Raymond Roussel*, in *Antologia dell'humour nero*, Einaudi, Torino ,1996, pp. 237-39.

Butor, M. *Sur les procédés de Raymond Roussel*, in *Essais sur les modernes*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 199-221.

Decina Lombardi, P., *Introduzione a Raymond Roussel*, *Locus Solus*, , Einaudi, Torino, 1975, pp. I-XXIII.

Eluard, P., *Raymond Roussel, L'Etoile au Front*, «La revolution surréaliste», n° 4, 1925; poi in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 800.

Foucault M., *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963

Foucault M., *Les mots et Les choses*, Gallimard, Paris, 1966

Janet, P., *Les caractères psychologiques de l'extase*, in Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, J. J. Pauvert, 1977, pp. 125-30.

Jenny, L., “Le double et son theatre”, *L'Arc*, n°68, Paris, 1977.

Lascault, G. "Sept petites vues sur" *La Vue*, *L'Arc*, n°68, Paris, 1977.

Leiris, M., "Documents sur Raymond Roussel", *Nouvelle Revue Française*, n° 359, apr. 1935, pp. 575-82.

Mathews H., *Le théâtre de Raymond Roussel: une énigme*, «Archives des Lettres Modernes», VII, n° 175, 1977, pp. 1-100.

Mathews, H. – Perec G., "Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique", *L'Arc*, n°68, 1977, pp. 9-23.

Raillard, G., "Un homme en gazon", *L'Arc*, n° 68, 1977, pp. 26-34.

Raillon, J., "Fiction du récit roussellien", *L'Arc*, n° 68, 1977, pp. 79-84.

Ricardou, J. "L'activité roussellienne", in *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1971, pp. 91-117.

—, *Disparition elocutoire*, pref. a Leonardo Sciascia: *Actes relatifs a la mort de Raymond Roussel*, Herne, 1972.

—, "Le Nouveau Roman est-il roussellien?", «L'Arc», n° 68, 1977, pp. 60-78.

Robbe -Grillet, A., "Enigmi e trasparenza in Raymond Roussel", in *Il Nouveau Roman*, Sugar, Milano, 1965, pp. 97-103.

Roscioni, G., *L'arbitrio letterario: uno studio su Raymond Roussel*, Torino, Einaudi, 1985.

Schisa, B., *Introduzione a Raymond Roussel*, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1982, pp. V-XVII.

Sciascia, L. *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Palermo, Sellerio, Palermo, 1989.

—, "L'ultima macchina di Roussel ovvero la luce, l'estasi e il sangue", *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 53-81.

### **3 Terziaria**

#### **3.1 Translation Studies**

Baker M., . *In Other Words. A Coursebook on Translation*, Routledge, London/New York, 1992.

—, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1998.

Bassnett-McGuire S., *Translation Studies*, Routledge, London/New York 2002.

—, *La Traduzione. Teoria e Pratica*, Bompiani, Milano, 1993.

Bassnett S. & Lefevere A., *Translation, History and Culture*. London/New York, Pinter, 1990.

Bassnett S. & Lefevere A., *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon, 1998.

Benjamin W., "Il compito del traduttore", *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 37-52.

Berman A., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995.

—, *L'épreuve de l'étranger*, Editions Flammarion, Paris, 1995.

—, *La Traduction et la Lettre. Ou l'Auberge du lointain*. Paris, Seuil, 1999. Trad. it. La lettera e la traduzione, o l'albergo nella lontananza. Macerata, Quodlibet, 2003.

Cardinaletti A. & Garzone A., *L'italiano delle traduzioni*, Franco Angeli, Milano, 2005.

Catford J. C., *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1965.

Darbelnet J. & Vinay, J.P., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1967.

Delabastita, D., *Wordplay and translation*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1996.

- Delisle J., Lee-Jahnke H., Cormier Monique C., *Terminologia della traduzione*, (A cura di Margherita Ulrich), Hoepli, Milano, 2002.
- Eco U., *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003.
- Even-Zohar I., *Polysystem Studies*, Durham, Duke UP, Durham, 1990.
- Faini P. *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci editore, Roma, 2004.
- Federici F, Armstrong N., *Translating Voices Translating Regions*, Aracne, Roma, 2006
- Folena G., *Volgarizzare e tradurre*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1994.
- Friedmar A., *Il manuale del traduttore letterario*, (a cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati), Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 1993.
- Fruttero C. e Lucentini F., *I ferri del mestiere*, (a cura di Domenico Scarpa), Einaudi, Torino, 2003.
- Gentzler E. C., *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, UTET, Torino, 1998.
- Hatim B. & Mason I., *Discourse and the Translator*, Longman, London, 1990.
- , *The Translator as Communicator*, Routledge, London, 1997.
- Hatim, B. & Munday J., *Translation. An advanced resource book*, Routledge, London, 2004.

- Hermans, T., *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, New York: St. Martins Press, New York, 1985.
- , *Translation in Systems. Descriptive and Systemoriented Approaches Explained*, St Jerome Publishing, Manchester, 1999.
- Hewson, L.& Martin J., *Redefining Translation: The Variational Approach*, Routledge, London, 1991.
- Holmes, J. S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi Amsterdam, 1988.
- , *The Nature of Translation: Essays in the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton, The Hague, 1970.
- Holmes J., Lambert J. & Van den Broeck R., (eds.). *Literature and Translation*. ACCO, Leuven, 1978.
- Jakobson R., "Aspetti linguistici della traduzione", *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 56-64.
- Lefevere A., *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Van Gorcum, Amsterdam, 1975.
- , *Translating Literature : the German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Assen: Van Gorcum, 1977.
- , *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, The Modern Language Association of America, New York, 1992.
- , *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London, 1992.
- Meschonnic H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.

—, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Paris, 2007.

Mounin G., *Les belles infidèles*, Cahiers du Sud, Paris, 1955.

—, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.

—, *Linguistique et traduction*, Dessart & Mardaga, Brussels, 1976.

—, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 2002.

Munday J., (ed.). *The Routledge Companion to Translation Studies*, Routledge, London & New York, 2008.

Nasi F., (a cura di) *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Longo Angelo, Ravenna 2001.

Nergaard S., (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993.

—, *Teorie contemporanee della traduzione*. Bompiani, Milano, 2° ed. 2002.

Newmark P., *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1998.

Nida E., *Toward a Science of Translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964.

Osimo B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Hoepli Milano, 1998.

- , *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Hoepli Milano, 2001.
- , *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli Milano, 2004.
- Petrilli S, *La traduzione*, Metemi, Roma, 2000.
- Poyatos, F., (ed.): *Nonverbal communication and translation. New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1997.
- Podeur J., *La pratica della traduzione*, Liguori, Napoli, 1993.
- Ponzio A., *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*, Guerra, Perugia, 2004.
- Popovic A. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. Milano, Hoepli, 2006.
- Rega L., *La traduzione letteraria*, UTET, Torino, 2001.
- Ricoeur P., *La traduzione*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2001.
- Salmon L., *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*. Vallardi, Milano, 2003.
- Scarpa F., *La traduzione specializzata. Lingue speciali e mediazione linguistica*. Hoepli Hoepli, 2001.
- Schleiermacher F. "Sui diversi metodi del tradurre". In *Etica ed ermeneutica*, Bibliopolis, Napoli, 1984.

Snell-Hornby, M. (ed.), *Translation Studies: An Interdiscipline*, John Benjamins, Amsterdam, 1994.

—, *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins Amsterdam, 1995

Sontag, S., *Tradurre Letteratura*, Archinto, Milano, 2004.

Steiner, G., *After Babel : Aspects of Language and Translation*, 2nd ed., Oxford University Press, 1992.. ( trad. It. Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione. Milano, Garzanti, 2004).

Torop P., *La traduzione totale*. Modena, Guaraldi, 2000.

Toury, G., *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute, Tel Aviv, 1980.

—, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Amsterdam 1995.

Ulrych M., . *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, 1997.

Venuti L, . *The Translator's Invisibility: A History of Translatio*, Routledge, London 1995. (Trad. it. Il traduttore invisibile. Armando, Roma, 1999).

—, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London 1998.

—, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London 2000.

### **Dizionari Consultati**

Cormon G.L. B., Manni V. *Dizionario portatile, e di pronunzia, Francese-Italiano, ed Italiano-Francese*, Cormon & Blanc, Lyon, Paris 1802.

Folena G., Margueron C., *Dizionario Francese-Italiano, Italiano-Francese*, Larousse, Paris, 1988.

Strauss, E., *Dictionary of European Proverbs*, , Routledge, London, 1994.

Ashraf M., Miannay D., *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, Le livre de poche, Paris, 1999.

Garzanti, *Dizionario di Francese, Francese-Italiano, Italiano-Francese*, Garzanti Linguistica, Milano, 2002.

*Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana*, Milano, Rizzoli Larousse, 2005.

*Il Sansoni Inglese, Inglese-Italiano Italiano-Inglese*, Nuova edizione, Rizzoli Larousse, Milano, 2006.

*Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, éd. 2002.

Merriam Webster's Dictionary and Thesaurus, Hoepli, Milano, 2003.

Partridge E., *A Dictionary of Historical Slang*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972.

Spears, R., *American Slang. Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions*, Zanichelli, National Textbook Company, Lincolnwood, Chicago, 1996.

### 3.2 Autobiografia

Anglani, B., *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Giuseppe Laterza, Bari 1996.

Barthes, R., *Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris 1975 (trad. it. di G. Celati, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980).

Battistini A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990.

Beajour, M., *Miroirs d'encre*, Seuil, Paris 1980.

Bompiani G., *L'infanzia della parola*, postfazione a Nathalie Sarraute, *Infanzia*, Cronopio, Napoli 2005

Derrida J., *Mémoires pour Paul de Man*, Éditions Galilée, Paris 1988 (trad. it. *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, Jaca Book, Milano 1995)

D'Intino F., *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Roma 1998

Ferrucci F., *Il giardino simbolico*, Bulzoni, Roma 1980

Forest P., *Il romanzo, l'io*, Rizzoli, Milano 2004

Gramsci A., *Giustificazione dell'autobiografia*, in ID., *Passato e presente*, Editori Riuniti, Roma 1977

Guglielminetti M., *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977

Gusdorf Georges, *Lignes de vie*, I. *Les écriture du moi*, Jacob, Paris 1991

—, *Lignes de vie*, II. *Auto-bio-graphie*, Jacob, Paris 1991

Iovinelli A., *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004

Lejeune, P., *Je est un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1980

—, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L, Paris, 1991.

—, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986)

—, *Moi aussi*, Éditions du Seuil, Paris 1986

—, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris 2005

Mendelsohn, D., , *But enough about me*, “New Yorker”, January 25, 2010 (trad. it. *Ego art*, “la Repubblica”, 3 luglio 2010)

Puglisi G., Proietti, P., , *Dove diciamo “Io”: fra dissimulazioni del personaggio e scrittura del sé*, in ID., *Il grado zero dell'immagine*, Sellerio, Palermo 2007

Rella F., *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano 1998

Scarlino L., *Equivoci e miraggi. Pratiche d'autobiografia oggi*, Rizzoli, Milano 2003

Schilirò, M., *Le Memorie Difficili. Saggio su Italo Calvino*, C.U.E.C.M., Catania, 2002.

—, *Narciso in Sicilia. Lo Spazio Autobiografico di Vitaliano Brancati*, Liguori Editore, Napoli, 2001.

Starobinski, J. *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975

Tassi I., , *Storie dell'io*, Laterza, Roma-Bari 2007

Zambrano M., , *La Confesión: Género literario*, 1943 (trad. it. *La confessione come genere letterario*, intr. di Carlo Ferrucci, Bruno Mondadori, Milano 1997)

### 3.3 Oulipo

Barthes, R., *Zazie e la letteratura*, in appendice a R. Queneau, *Zazie nel métro*, Einaudi, Torino 1994, pp. 147-55.

Debon, C., *Queneau e le erbacce della retorica*, in Brunella Eruli, a cura di, *Attenzione al potenziale!*, Firenze, Marco Nardi, 1994, pp. 35-42.

Fournel, P., *Clefs pour la Littérature Potentielle*, Denöel, Paris, 1972.

Jouet, J., *Raymond Queneau. Qui êtes-vous?*, La manufacture, Lyon 1988.

H. Mathews & W. Motte, *Oulipo Compendium*, Atlas Press, London, 1998.

Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Editions Gallimard, Paris, 1981.

—, *La Bibliothèque Oulipienne*. Vol 1. Ramsay, Paris, 1987.

—, *La Bibliothèque Oulipienne*. Vol 2. Ramsay, Paris, 1987.

—, *La Bibliothèque Oulipienne*. Vol 3. Seghers, Paris, 1990.

—, *La Bibliothèque Oulipienne*. Vol 4, Le Castor Astral, Bordeaux, 1997.

—, *La Bibliothèque Oulipienne*. Vol 5. , Le Castor Astral, Bordeaux, 2000.

—, *La Bibliothèque Oulipienne*. Vol 6. , Le Castor Astral, Bordeaux , 20003.

—, *La Littérature Potentielle (Création, Re-création, Récréation)*, Gallimard, Paris, 1973.

—, *Moments oulipiens*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2004.

Queneau, R., *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris 1965 (*Segni, cifre e lettere e altri saggi*, trad. it. di G. Bogliolo, , Einaudi, Torino, 1981).

—, *Cent mille milliards de poèmes*, , Gallimard, Paris 1961.

—, *Exercices de Style*, Gallimard, Paris, 1947

—, *Journal intime*, Editions du Scorpion, 1950

—, *Les fleurs bleues*, Gallimard, Paris 1965

—, *Le oeuvres completes de Sally Mara*, Gallimard, 1962

—, *On est toujours trop bon avec les femmes*, Editions du Scorpion, Paris, 1947

#### 4. Miscellanea

- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1965.
- , *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1963.
- Bacchilega, C., *Narrativa Postmoderna in America*, Editrice Universitaria di Roma La Goliardica, Roma, 1986
- Barthes R., *The Pleasure of the Text*, Cape, London, 1976.
- Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, International, Paris, 1993.
- Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994
- Blacher Cohen S., *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*, University of Illinois Press, Chicago, 1978.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1979.
- Borges, J. L., *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni in Tutte le opere*, vol. I, Einaudi, Torino, 1994, pp. 680-89.
- L'Aleph*, in *Tutte le opere*, vol. I, pp. 886-901.
- L'idioma analitico di John Wilkins*, in *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, vol.I, pp. 1002-6.
- Caillois, R., *Les jeux et les homes. La masque et la vertige*, Gallimard, Paris, 1958.
- Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano, 2002.
- Cixous, H., *The Laugh Of The Medusa*, Macmillan, London, 1997.
- Dällenbach, L., *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma, 1994.
- De Man, P., *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven, 1979
- Dalmasso, G., (a cura di), *A partire da Jacques Derrida. Scrittura, decostruzione, ospitalità, responsabilità*, Jaca Book, Milano, 2007
- Derrida, J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.

- Eco, U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 2004.
- \_\_\_\_\_, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari, 1996.
- Eliot, T. S., *Four Quartets*, Harcourt, New York, 1971.
- Genette, G., *Palimpsesti*, Einaudi, Torino, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Soglie. I dintorni del Testo*, Einaudi, Torino, 1989.
- Gombrich, E.H., *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, Oxford/Princeton, 1960.
- Graves, R., *The White Goddess*, Straus and Giroux, New York, 1966.
- Huizinga, J., *Homo Ludens. A study of the Play Element in Culture*, Beacon, Boston, 1966.
- Hutcheon, L., *A Theory of Parody*, Methuen, London, 1985
- \_\_\_\_\_, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London and New York, 1988.
- \_\_\_\_\_, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989.
- Joyce, J., *Ulysses*, Penguin, London, 1992.
- Kafka, F., *The Complete Stories*, Schocken Books, New York, 1988.
- Kristeva, J., «Bahktine, le mot, le dialogue, le roman», in *Critique*, Avril, 1967.
- Lakoff G. & Johnson M., *Metafora e Vita quotidiana*, Strumenti Bompiani, Milano, 1998.
- Lecerle J.J., *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, London and New York, 1994.
- Le Tellier, H., *Esthétique de L'Oulipo*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2006.
- Lindberg, G., *The Confidence Man in American Literature*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1982.
- Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1965.
- Marrone, C., *Le Lingue Utopiche*, Stampa Alternativa & Graffiti, Viterbo, 2004

- Mizzau, M., *L'ironia: la contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano, 1984
- Müller, B., *Parody: Dimensions and Perspectives*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1997
- Margaret A. R., *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993
- Olsen, L., *Circus of the Mind in Motion: postmodernism and the comic vision*, Wayne State University Press, Detroit, 1990
- O'Donnell P. and Con Davis R., *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989
- Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1968.
- Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1978.
- \_\_\_\_\_, (a cura di), *La Parola Ritrovata*, Sellerio, Palermo, 1983.
- Worton M., and Still, J., *Intertextuality: theories and practices*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1990