

ROBERTA GADO

Tradurre Arno Camenisch

Le mie traduzioni di Arno Camenisch sono da intendersi come *Versuche*, nella doppia accezione di tentativi ed esperimenti, condotti in una specie di laboratorio dove vigono (o cercano di imporsi) due regole: la disciplina e la coerenza, qualsiasi strategia io decida di adottare e fatte salve le eccezioni più o meno ampie che ogni regola può (e forse deve) tollerare.

La disciplina è la medesima che richiede qualsiasi lavoro solitario, nel quale si è, almeno fino al confronto finale, gli unici giudici di se stessi. Le lusinghe arrivano sempre da dove una non se le aspetta e parlarne qui ci porterebbe fuori tema. Quanto alla coerenza, invece, vorrei provare a spiegare che non si tratta di una coerenza scientifica, ma di una doppia corrispondenza profonda della traduzione con le scelte di cui è frutto l'originale nonché con le sonorità e le logiche dell'italiano. Proverò a descrivere i meccanismi di questo lavoro, a costo di semplificarli e forse di banalizzarli un po'.

La presenza di varie lingue nei testi di Camenisch è di per sé un invito a tradurli; coglierlo significa essere disposti a giocare allo stesso gioco dell'autore con gli strumenti della propria lingua. Si tratta di un gioco mutevole, le cui regole variano di libro in libro, a cominciare dall'accennata compresenza di più idiomi: se il primo volume della cosiddetta trilogia grigionese, *Sez Ner*, è un testo bilingue in cui le due versioni autoriali, romancia e tedesca, convivono a fronte, nei successivi il tedesco diventa dominante, mentre al romancio è assegnato un peso decrescente e relativizzato da altri influssi, in una parabola che ripercorre i recenti fenomeni socioculturali. Ne segue che in *Sez Ner* i macrorimandi tra le lingue sono in prevalenza esterni, ossia costruiti a partire da versioni che si corrispondono faccia a faccia sulla carta invitando il lettore (traduttore compreso) a un esercizio di confronto o quanto meno – supponendo che il tedesco sia la sua lingua forte – di avvicinamento al romancio a partire dal contenuto noto attraverso il tedesco. In fondo è così che io stessa ho affrontato per la prima volta la lingua dei Grigioni, usando *Sez Ner* come una specie di Stele di Rosetta personale e sui generis. In *Hinter dem Bahnhof* e in *Ustrinkata* i rimandi diventano invece intratestuali, nel senso che l'autore pare mettere a fuoco per gradi nel testo, ora unico, una lingua letteraria in cui possano convivere gli elementi del suo plurilinguismo (che sia questa una delle chiavi del suo successo in Svizzera?). Tradurre i tre libri **in italiano** ha richiesto di trasporre echi e rimandi all'interno di un unico testo italiano utilizzando gli strumenti a disposizione. Talvolta ho dovuto forgiarne di nuovi, o almeno affilare quelli esistenti, prima di poterli adoperare.

Per *Sez Ner* la domanda della traducibilità non si pone, nel senso che il testo originale ne è già la risposta affermativa: è l'autore stesso a scrivere l'opera in due lingue,

aprendola con una certa dose di (auto)ironia ad altre versioni. Camenisch, si noti, non traduce: comincia dalla versione in tedesco, in seguito scrive la romancia ma, componendo la pagina, colloca quest'ultima a sinistra, ossia al primo posto: quasi un ritorno alle origini. I due testi intessono una trama di legami e mancate corrispondenze che il lettore non può non notare: alcune di queste ultime sono affidate ai numeri e alla spaziatura, saltano subito all'occhio. Si pensi a numerazioni discordanti che spiccano nel testo a fronte, a paragrafi di lunghezza diseguale o persino saltati che lasciano un vistoso spazio bianco in una delle due versioni. Dunque ho deciso, dovendo tradurre in un unico testo due versioni per contenuto simili (ma non identiche) e assai diverse per sonorità, di comporre una terza versione italiana che continuasse a giocare il gioco dei testi di cui è figlia. Il problema dei criteri (per esempio: quale contenuto adottare tra due divergenti? c'è un originale più originale dell'altro?) si è dissolto adottando questa logica, con regole specifiche: scegliere tra le due versioni quella che in italiano dice di più e/o suona meglio, stilando un allegro bilancio di perdite e guadagni, per il testo, per il lettore e forse anche per il traduttore. Se in tedesco il prete, più sobrio, prende un *Kaffee* e in romancio un *caffè cun vinars*, in italiano prende un caffè corretto – come farsi sfuggire questa opportunità! – e tra le due frasi contrapposte «Il tigre tiene su il morale» (in romancio) e «Se il Tumpiv ha il cappello, farà bello» (in tedesco), la seconda vince almeno uno a zero, benché dispiaccia per il tigre, che deve accontentarsi di un posto nell'appendice finale (ma ha altri momenti di gloria). Le 41 vacche del testo tedesco in romancio diventano 42: i numeri sono scritti in cifre, impossibile non accorgersi della differenza. Che fare in italiano? Ho portato avanti la conta: le mie sono 43, sarà nato un vitellino. E così via. Per minimizzare le perdite e raccontare questo percorso a ostacoli, all'opera – priva di note a piè di pagina – segue un *Dialogo tra l'autore e la traduttrice* in cui il lettore curioso può trovare qualche spiegazione (spero non necessaria).

Già *Sez Ner* pone il problema di come rendere il tedesco intriso di sonorità schweizerdeutsch e romance nonché, viceversa, il romancio costellato di prestiti da altre lingue. La chiave della mia soluzione sta nell'oralità: Camenisch scrive le parole così come le pronunciano i personaggi, senza preoccupazioni ortografiche, grammaticali e men che meno filologiche, uniformando le maiuscole del tedesco alla grafia romancia. Lo stesso ho fatto anch'io, con alcune differenze dovute ai rapporti di prossimità e lontananza tra le lingue. Un esempio senza addentrarci in tecnicismi: diverse espressioni romance inserite nel tedesco di Camenisch suonano esotiche, se non incomprensibili, al lettore tedesco, tanto che spesso l'autore le traduce in un inciso, mentre al pubblico italiano risultano più familiari e non richiedono spiegazioni, che quindi a volte ho omesso.

In un gioco di spostamenti costruito frase per frase, ai forestierismi assimilati dalla lingua di Camenisch si aggiungono, nella traduzione, quelli che ibridano l'italiano parlato, perlopiù di derivazione inglese e francese, scritti alla Camenisch seguendo le regole ortografiche dell'idioma d'arrivo (o, forse meglio, del gioco linguistico di chi lo pratica, potremmo dire alla Wittgenstein): sarebbe stato incoerente adottare volcsvahgen e caffefertic senza scrivere schilift, checiap e uichend.

L'idea, portata avanti in *Dietro la stazione* e *Ultima sera*, è quella di una lingua viva, una lingua-spugna, una lingua che muta senza morire mai. Tre sono, a mio avviso, i movimenti che influiscono su questa lingua nell'arco della trilogia: primo, il percorso storico-sociale in cui il romancio si indebolisce gradualmente e accoglie influssi da altre lingue, in prevalenza lo schweizerdeutsch e il tedesco – senza che ciò sia vissuto da Camenisch come una perdita o un impoverimento, è piuttosto una risorsa espressiva –; secondo, lo spostamento dell'ambientazione dall'alpe (*Sez Ner*) al paesino grigionese sottostante verso la fine degli anni ottanta (*Dietro la Stazione*) e un paio di decenni più tardi (*Ultima sera*); terzo, il mutamento del rapporto che l'autore coltiva con le sue proprie lingue: il romancio dell'infanzia, il bilinguismo sempre più sicuro dell'età scolare cui si aggiunge lo spagnolo negli anni di Madrid (che lascia tracce evidenti nelle sue opere) e, infine, la predominanza del tedesco come lingua del successo letterario.

Anche la traduzione tiene conto di questi spostamenti all'interno della trilogia, assegnando al romancio un peso decrescente, concentrato perlopiù nei dialoghi, e accrescendo la presenza di altri influssi, anche propri delle vicende dell'italiano. Sempre a proposito di italiano, particolarmente delicato è stato rendere quello di Camenisch, presente soprattutto in *Dietro la stazione*. È la lingua madre di due personaggi che si sono impressi a diverso titolo nella memoria del piccolo protagonista e che, pare suggerire il testo, quasi non ne hanno altra (finiranno, forse non a caso, per tornare in Italia). Poiché l'autore usa l'italiano per riprodurre il loro parlato specifico con effetti espressionistici, piegandolo come sempre a regole ortografiche personali («senzatä, se-enzatä-ä», canta l'Anselmo nella vasca da bagno), ho scelto di mantenere gli inserti pressoché inalterati, ma adottando altre regole («senzaatè, sen-zaa-tè»).

A questi problemi si aggiunge, in *Ultima sera*, quello della coralità della narrazione, in cui le varie voci devono conservare una propria riconoscibilità senza cadere nel cliché. Il dialogo è intessuto di sottili rimandi e allusioni a luoghi, vicende e situazioni condivisi dai parlanti da cinquant'anni, ma estranei al lettore e tanto più al lettore italiano. In italiano il senso di immedesimazione e riconoscimento – che convive giustamente con quello di estraneità – è suscitato, come nell'originale, dall'uso di una lingua parlata comune e dalla ripetitività dei gesti (ciascuno beve una bevanda specifica, dal caffefertic della Silvia al quintino del Luis, ciascuno fuma una determinata marca di sigarette o di sigari), dall'adozione di intercalari ricorrenti, dalla comparsa di oggetti e marche che, a prescindere dalla lontananza geografica, creano dei punti di contatto, come la novità del forno a microonde o i primi voli low cost. Anzi, locost.