

Pierre Lepori

Scrittura bilingue

Rainer Guldin: Che ruolo hanno giocato (e giocano) momenti biografici nella sua scrittura bilingue (lavoro, cambio di casa etc.)?

Pierre Lepori: Direi che sono essenziali. Mi sforzo molto, a volte artatamente, di elaborare una teoria del plurilinguismo, dello slittamento identitario, del *queer in translation*, nel mio lavoro letterario (sempre un po' a posteriori, per forza di cose). Ma la realtà è semplice: gli accidenti e l'alea del percorso biografico sono determinanti per la scrittura. In senso a volte addirittura psicanalitico. Quando mi sono trasferito a Losanna, come corrispondente per i programmi culturali della radio svizzera di lingua italiana, nel 1997, non ero né traduttore né autore. Pubblicamente. L'allontanamento dalle radici culturali – che ci strutturano ma pongono anche una serie di tabù alla libera espressione, alla riorganizzazione letteraria del proprio sentire – è stata per me determinante. Avere avuto amici traduttori ma anche un compagno scrittore francofono, aver dovuto transitare giorno dopo giorno tra due-tre lingue (per sette anni ho anche lavorato nella redazione del *Theaterlexikon der Schweiz* a Berna): sono tutti elementi che non solo mi hanno portato verso un relativo plurilinguismo di scrittura, ma che hanno sbloccato timori e ritrosie che mettevano una diga alla creatività. Forse per questo il mio percorso è stato lungo: dapprima ho tradotto (soprattutto teatro e poesia, con autori come Monique Laederach, che mi ha molto influenzato col suo femminismo radicale e psicanalitico); poi ho sviluppato un lavoro poetico che portavo avanti in solitario fin dall'adolescenza; e infine ho osato scrivere i primi romanzi, non a caso popolati di personaggi in transito. A quel punto però, la mia identità (o dis-identità, per usare un termine dell'antropologo Francesco Remotti) aveva già preso piede e mi sono ritrovato a tradurre i miei stessi testi nella nuova lingua che frequentavo.

RG: Come si è sviluppata la relazione tra l'italiano ed il francese come lingue poetiche nel corso degli anni?

PL: Una lingua poetica si forma per stratificazioni successive. René Daumal diceva che un seme nero, dentro di noi, dà luogo ad oscure *floraisons*, ma il poeta ha il compito di schiarire, chiarificare. Si dice spesso che la frequentazione di più lingue rende attenti alle loro componenti inconse, ci permette di scoprire doppi-sensi, nessi, ambiguità che avevamo introiettato e ch'era scomparse in

una sorta di automatismo linguistico. È abbastanza vero per chi scrive e chi traduce, ma resta il fatto che esiste un primo gesto, un primo geysir (direbbe Pierre Emmanuel) che sfugge alla comprensione. Che la lingua ci porta un po' dove vuole lei (Blanchot). Quindi è essenziale conservare al contempo una dialettica tra quel che si dice-dicendo e quel che si dice-sapendo, ma anche un certo monismo della lingua, che è un fatto fisico, respiratorio. Nel mio caso, è evidente che il libro d'esordio *Qualunque sia il nome*, composto di poesie strettamente autobiografiche che indagavano i nessi ostruiti tra lingua dei padri e segreti familiari, ha potuto giovare del fatto che mi trovassi al di fuori dell'ambiente linguistico e culturale in cui questi nessi si erano calcificati. Vivevo e amavo ormai in francese, potevo tornare sui fraintendimenti degli affetti ereditari, sui loro tranelli e sulle implicite omissioni. È stato un lavoro liberatorio, anche dal profilo personale, ma limitato nel tempo; non potevo infatti continuare a scavare solo questo versante senza ripetermi. Ho scritto altri tre libri di poesia (due dei quali ancora inediti), ma ho poi cercato di andare nella direzione del romanzo, in senso veramente narrativo, cioè inventando personaggi e situazioni e allontanandomi dalla temperie autobiografica. In questo contesto, pensavo che la lingua utilizzata fosse meno fondamentale – meno ontologicamente iscritta nel progetto letterario – ma non è stato così. Per cominciare, i miei personaggi sono sempre stati vicini al vissuto di “esule” (di lusso, s'intende). Inoltre, mi sono accorto che lo stile di scrittura, in italiano, iniziava a subire le conseguenze del trapianto in un contesto culturale alloglotto. Allora, anziché eliminare i francesismi che sorgevano spontanei sotto la mia penna, ho tentato di valorizzarli, di trovare uno stile che facesse i conti con questa doppia appartenenza. Con *Sessualità*, il secondo romanzo, ho spinto a tal punto l'esercizio trasidentitario – con personaggi che fuggivano e ritrovavano la loro lingua materna – che mi sono sentito autorizzato per la prima volta a riscrivere il libro in francese (la lingua in cui il protagonista si era rifugiato, dopo una grave crisi familiare). Grazie all'entusiasmo del mio editore a Losanna, Jean Richard (Editions d'en bas), un'editrice di Biel si è interessata all'idea di pubblicare in contemporanea il libro anche in tedesco – giacché un'altra “voce” del romanzo proveniva da Berlino. Ed è nato così un progetto singolare: tre lingue, quattro libri, perché alla fine abbiamo deciso di pubblicare anche una versione in cui le varie voci si alternavano nelle varie lingue. È stato un esperimento, e alla fine – nonostante l'interesse, la passione e il coinvolgimento – non sono sicuro che lo rifarei. Anche perché la novità linguistica ha occultato il romanzo in sé, che proponeva una riflessione sull'omo-genitorialità, sulla paura della paternità, sulla sessualità come sfera del sentire, che la critica non ha affatto rilevato. Il libro seguente l'ho dunque scritto in italiano e poi tradotto in francese, ma evitando di farne il centro della strategia narrativa (anche se, qui come altrove, i personaggi parlano varie lingue).

RG: Su quale delle due versioni (italiana o francese oppure tutte e due) si basano i capitoli in tedesco nella versione trilingue di *Sessualità*?

PL: Jacqueline Aerne ha lavorato sull'italiano e sul francese. La scelta di questa traduttrice non è stata casuale: di origini svizzero tedesche, Jacqueline è cresciuta e si è formata in Svizzera italiana, prima di trasferirsi a Basilea e di diventare traduttrice dall'italiano verso il tedesco. Anche lei ha dunque un vissuto di transito, d'incertezza identitaria, rafforzata dalle ottime conoscenze della lingua francese e dagli studi universitari in italianistica. È inoltre una traduttrice in primo luogo di poesia (soprattutto di Fabio Pusterla, un poeta che ha molto contato anche nel mio caso). Il lavoro con Jacqueline Aerne è stato appassionante, abbiamo potuto discutere molti dettagli del testo, decidere cambiamenti, liberare la traduzione dall'obbligo troppo stringente della fedeltà (dovendosi basare su due originali che comportavano varianti e libertà formali e contenutistiche). Può sembrare ludico e abbastanza tecnico, ma è il logico prolungamento del lavoro iniziato su questo romanzo trans-identitario e plurilinguistico, che, come detto, è stato però un esperimento, solo in parte soddisfacente...

RG: Lei ha cominciato pubblicando libri in italiano (*Qualunque sia il nome, Grisù*), ha poi cominciato a tradurre i suoi libri dall'italiano al francese (*Sessualità, Sans Peau, Comme un chien*), ha scritto testi direttamente in francese (*Silk*, di prossima pubblicazione) e ha tradotto poesia dal francese all'italiano e dall'italiano in francese (in collaborazione con Mathilde Vischer). Come descriverebbe il ruolo delle due lingue nella sua attività di scrittore?

PL: È evolutivo, per forza di cose. Ogni nuovo libro si nutre di molte cose, dell'esperienza pregressa (ad esempio: a poco a poco si gestiscono meglio le strategie narrative), delle nuove esperienze di vita ed evidentemente del percorso linguistico. Non va sottovalutato, nel mio caso, il lavoro giornalistico, che mi ha spinto, da vent'anni a questa parte, verso una grande tecnicità della scrittura. Anzi, lavorando per la radio, della parola scritta-detta, dell'oralità. Il ritmo di lavoro di un giornalista – anche culturale – è spesso frenetico, pur nel rispetto di uno stile personale e di una certa qualità di scrittura e d'eloquio, è evidente che non sempre è possibile andare per il sottile: in poco tempo occorre essere produttivi. Questo va a vantaggio di una prima fase della scrittura, anche dal profilo letterario. Un libro, una poesia, un testo teatrale, hanno poi tempi di decantazione più lunghi... ma è un oggettivo vantaggio la possibilità di scrivere rapidamente, per poi rielaborare, stratificare, densificare quanto è uscito nel primo getto. Dal 2010 lavoro come critico teatrale anche per la radio svizzera francese (accanto all'attività creativa, di scrittura e teatro). La mia seconda lingua di scrit-

tura ha dunque subito una rapida evoluzione, dovuta all'obbligo di redigere in francese le mie recensioni, con i tempi stretti del giornalismo radiofonico (e con lo stile orale-scritto delle cronache destinate alla diffusione hertziana). E ho iniziato a scrivere – questa volta, non a caso, ritornando alla fonte auto-biografica – alcuni testi direttamente in questa lingua seconda (come *Silk*, appunto). Mi sembra di procedere, per dirla in francese, *de palier en palier*, con momenti di stallo e di accelerazione come in ogni percorso. Con ritorni alla fonte, nostalgie e salti nel vuoto. Vista dall'esterno, può sembrare una traiettoria chiara e teleologica verso un bilinguismo *assumé*. In realtà non è così, nel cantiere abbastanza esteso composto di testi inediti e inediti (tre romanzi in lavorazione, due libri di poesia e varie *pièces* di teatro) c'è un costante *va-e-vient* tra le varie identità, le varie fasi, i nuovi stupori e le vecchie abitudini. E questo è destinato ad acuirsi nei prossimi anni, con l'aumento delle attività creative in direzione del teatro (in aprile ho firmato il mio primo spettacolo in teatro e sto concludendo un master di regia alla HETSRLausanne).

RG: Nella tradizione letteraria europea del plurilinguismo ci sono autori che mettono in scena le lingue una accanto all'altra, simultaneamente (per esempio Arno Camenisch, Beat Christen o i testi simultaneisti del futurismo e dadaismo) e autori che tentano di avvicinarle il più possibile con giochi di parole plurilingue - *multilingual puns* (Joyce per esempio). Che rapporto esiste fra le due lingue nella sua opera bilingue, restano separate o si contaminano a vicenda?

PL: Non so se si possa parlare di "opera bilingue". Esistono libri in italiano e in francese, le influenze tra loro sono evidenti, anche a un primo sguardo. Però non pratico quasi mai il plurilinguismo all'interno di una stessa opera. Preferisco lasciar fare l'intuito, la disattenzione. Preferisco gli slittamenti, i dubbi identitari che rielaborano in chiave *queer* le incertezze linguistiche, le riscritture di sé (come direbbe Eribon). Sono molto influenzato dal decostruzionismo derridiano e dai *gender studies* di Judith Butler, ma anche dalla frequentazione del filosofo Arno Renken (autore di *Babel heureuse*) o dello scrittore Philippe Rahmy. Questo mi porta a lavorare con una grande attenzione alle de-territorializzazioni, agli sconfinamenti, alle sgraffature di etichette essenzialiste, ma non a praticare un bilinguismo coattivo, come nelle esperienze futuriste. Non credo di essere uno scrittore d'avanguardia, aderisco piuttosto all'idea di Francis Bacon per cui ogni generazione tenta di fare con più forza e con più violenza quel che ha fatto la precedente. Vivo in francese e in italiano, con pochi amici mischio le due lingue e le due culture, con molti transito dall'una all'altra con il gusto per l'infrazione, per la dialettica. Non ho nessun interesse per la costruzione di una neo-lingua che unisca le due appartenenze. Preferisco lasciare che le interferenze creino dubbi, balbettamenti, strategie d'adattamento e riscrittura. Sia biograficamente, che letterariamente (per quanto mi sforzi, è difficile distinguere i due orizzonti).

RG: A parte l'italiano ed il francese ci sono altre lingue che giocano un qualche ruolo nella sua scrittura? Forme dialettali per esempio?

PL: A differenza di alcuni amici scrittori che rivendicano il ruolo del dialetto nella loro poliglossia (Daniel Maggetti, Arno Camenisch, Pedro Lenz), non posso vantare un sostrato dialettale forte. I miei genitori parlavano tra loro il dialetto ticinese, ma si rivolgevano ai figli in italiano, per un pregiudizio purista tipico della scuola degli anni Settanta. Ho parlato dialetto solo con la nonna materna (che era però di origini venete) e nell'ambito professionale, nel periodo di praticantato giornalistico a Bellinzona (dove però il dialetto era una lingua d'uso pratico, non intellettuale). Esiste dunque un sorta di tabù dialettale nella mia esistenza linguistica. Quanto al tedesco, che padroneggio male nonostante gli anni di lavoro a Berna, è soprattutto la lingua di un grande amore per il *Regietheater* e per la cultura berlinese. L'inglese e lo spagnolo giocano invece un ruolo secondario, transitorio e lavorativo, con competenze tutto sommato limitate. Ci sono però inferenze fondamentali, credo, che non attengono unicamente alla frontiera tra le lingue. La frequentazione del teatro, ad esempio, con il suo linguaggio corporeo e visivo, tra suono immagine e silenzio, ha contato molto nel mio percorso letterario (di cui è anche un elemento tematico forte). Così come la passione per l'antropologia teatrale (Barba, Grotowski), l'etnopsichiatria (Nathan, Coppo), più recentemente l'etologia monista (Descola, Uexküll) e gli studi sul genere (Butler, Sedgwick, Bersani ...). Lo scrivere è anche una respirazione, un movimento che si fa parola, tutti i linguaggi e le lingue permettono deviazioni e circonvallazioni estremamente arricchenti.

RG: Che cosa ne pensa dei concetti di “opera bilingue” e “scrittura translinguale”?

PL: Per l'“Opera bilingue”, se ci spenso, non sono sicuro che il problema sia per me il “bilingue”, perché in fin dei conti dobbiamo tutti ammettere una diglossia fondamentale (o anche di più, visti i molteplici usi del linguaggio che facciamo, nei vari ambiti in cui viviamo); e che questa non può che essere favorevole all'elaborazione di uno stile (qualunque sia la definizione che gli si voglia dare), in un lavoro letterario. Temo di avere un po' più di problemi con “opera”, che presuppone una globalità e – implicitamente – una tensione teleologica. È vero che arrivati oltre il limite dei primi libri, quando cioè è possibile iniziare a riflettere davvero su se stessi come scrittori – scoprendo magari cose che non sapevamo – è giusto porsi la domanda sulla globalità, perlomeno passata. Ma il problema è che fuori da questa globalità restano anni di lavoro, manoscritti terminati o lasciati perdere, un cantiere come quello della Cattedrale di Testori.

Faccio un esempio: una decina di anni fa ho scritto un romanzo in francese, *Danièle*, che metteva in scena una ragazza italiana che, venuta a Parigi per scrivere una tesi di dottorato in antropologia (sulla mistica del digiuno), scrive una sorta di diario in un francese non del tutto corretto; parallelamente racconta la storia del fratello, morto di anoressia (una patologia quasi incestuosamente comune ai due). Alla fine, il lettore scopre che *Danièle* fingeva di essere la sorella, che invece era morta (quindi un lavoro parallelo sullo spossessamento della lingua e della propria identità di genere). Nessun editore ha voluto pubblicare questo romanzo, anche per il suo stile strano – infarcito di riferimenti alla mistica e all'antropologia dei disturbi alimentari. Qualche anno dopo, ho deciso di integrare lo strano brogliaccio in un altro progetto: “*Il pesce clown*”. Scritto in italiano. Protagonista una giovane donna che arriva a Losanna sulle tracce di un fratello scomparso: Isabella scopre allora che il fratello Andrea aveva scritto un romanzo (“*Danièle*” appunto) e si mette a tradurlo in italiano, mentre prosegue le ricerche del fratello (dunque c'è un romanzo nel romanzo, con un gioco di traduzione). Alla fine Isabella troverà Andrea in Germania (a Warnemünde) e in una scena almodovariana scoprirà che il fratello ha deciso di cambiare sesso. Il secondo romanzo (“*doppio*”), per cui ho avuto a disposizione una borsa di lavoro di Pro Helvetia, alla fine non mi ha convinto. Dopo tre anni di lavoro, ho deciso di metterlo in un cassetto e di non pubblicarlo. Eppure... sarebbe la realizzazione perfetta in un “opera bilingue”, no? Giustamente, è questo il problema (che ho incontrato anche in parte con “*Sessualità*”): il progetto intellettuale legato al bilinguismo non ha dato risultati per me degni di essere pubblicati e ho voluto abbandonarlo. Scusi la lunghezza di questa descrizione. Non so se vede il problema? Definire un'opera “bilingue” (dall'interno, in quanto scrittore) significa stabilire i confini sia dell'opera (pubblicata/non-pubblicata) sia del bilinguismo (che non è mai uguale a se stesso in termini biografici). E quindi – come autore – devo essere molto sospettoso su questa definizione, per evitare che la consapevolezza cancelli la qualità letteraria del lavoro... Scrivere è un po' come recitare e cantare (anche tradurre, come ho scritto nel piccolo saggio pubblicato in “*La traduzione del testo poetico*” di Buffoni): bisogna sapere tutto e dimenticare tutto, senno' si diventa l'espressione tecnica di un'idea e, per dirla in modo un po' corrivo, “la maionese non prende”.

Quanto Kellman, ho sentito parlare della sua teoria, ma non ho letto il libro, quindi non posso risponderle dettagliatamente. L'approccio in effetti è stimolante, e credo parta dalla constatazione che il monolinguisimo non esiste (sia per motivi filosofici, come dimostra Derrida, sia per motivi geografici, secondo Bellos e altri). Personalmente il termine *trans* mi piace, ma forse sarebbe ancora più interessante – per la letteratura – il termine *inter-*. Heinz Wizmann ha scritto un saggio, purtroppo abbastanza deludente – su “*Penser entre les langues*”.