

L'UNICITÀ DISSIMILE: IL CARATTERE MUSICALE DELL'AUTOTRADUZIONE IN *PLAINSONG* / *CANTIQUE DES PLAINES* DI NANCY HUSTON

Anna Lapetina*

Nata a Calgary, nell'Alberta, stato anglofono del Canada, all'età di vent'anni Nancy Huston sceglie di vivere in Francia dove inaugura la sua carriera letteraria scrivendo in francese, lingua appresa in età adulta. Soltanto in seguito la scrittrice compone un romanzo in inglese, *Plainsong*, e si accosta alla pratica dell'autotraduzione. Si tratta di una svolta fondamentale nel percorso artistico dell'autrice, che si riconcilia con la lingua materna, volutamente rifiutata per lungo tempo¹. Come spiega infatti nel saggio "Déracinement du savoir. Un parcours en six étapes", contenuto nella raccolta dal titolo *Âme et corps* (2004):

Dès l'automne 1989, [...] je commence à écrire *Cantique des plaines*. Cela s'appelle en fait *Plainsong*. C'est en anglais. Même s'il n'est guère de facture classique (dans une chronologie en spirale, une jeune femme «invente» la vie de son grand-père, à partir du peu qu'elle en sait et à l'aide d'un maigre manuscrit qui lui a été remis à sa mort), c'est un livre qui a de vrais personnages, une vraie intrigue, et qui parle d'amour au premier degré. La page est enfin tournée. (24)

È un'opera duplice, dapprima redatta in inglese e quindi tradotta dalla stessa autrice in francese; la pratica che inizialmente serviva per ovviare a difficoltà

* Università degli Studi della Basilicata.

¹ Le ragioni dell'abbandono della lingua materna risiedono probabilmente in un nodo biografico risalente all'infanzia: quando la Huston ha appena sei anni, i genitori divorziano e la madre lascia la famiglia ferendo indelebilmente la figlia; il padre sposa una tedesca che porta con sé la piccola in Germania e le apprende i rudimenti della sua lingua; la famiglia così ricostituita trasloca in seguito a New York. Sembrerebbe che la scoperta di un'altra lingua ed il trasferimento in un altro stato nel periodo dell'infanzia, si siano configurati quali rimedi utili per esorcizzare il dolore causato dall'assenza materna: le ragioni dell'elezione del francese sono riconducibili verosimilmente al trauma infantile provocato dalla lontananza della madre, la cui traslazione simbolica passa dalla *lingua* appresa nell'infanzia, che definiamo appunto *materna*.

di natura editoriale, come racconta Nancy Huston, diventa in seguito una caratteristica intrinseca della sua scrittura:

Et puis, je n'ai pas trouvé d'éditeur. [...] Alors, la mort dans l'âme, je me suis mise à le traduire; et là j'ai découvert que la traduction pouvait m'aider à réviser [...] c'est depuis ce temps-là que je fais toujours une traduction dans les deux sens avant de donner mes manuscrits. Donc me voilà avec deux versions du *Cantique des plaines*, et j'essaie de proposer la française. Ça n'a pas été non plus facile. Tous les grands éditeurs parisiens, Gallimard, Le Seuil, Grasset le refusent. Cela a été dur pour mon ego. Mais la fin de l'histoire [...] est heureuse, puisque c'est Actes Sud en France, Leméac au Canada, enfin Harper Collins pour la version anglaise qui le feront paraître simultanément à l'automne 93. ("Ce que dit Nancy")

Come riconosce l'autrice stessa, la redazione in inglese coincide con la liberazione di un vissuto emotivo sino ad allora controllato, nel suo manifestarsi nella scrittura, dall'uso del francese:

Je m'étais coupée de mes racines, comme on dit, en tout cas de mon enfance, de la langue de mon enfance petit à petit, je me suis dit qu'il me fallait récupérer ça, que je ne serais pas un écrivain «sérieux» si je me privais de toutes ces émotions liées à la langue anglaise, et donc [...] j'ai écrit *Plainsong* dans une très grande exaltation, un grand bonheur de retrouvailles, avec la langue anglaise. (*Ibidem*)

La pratica dell'autotraduzione ha inoltre effetto retroattivo, poiché la Huston tradurrà in inglese anche i testi precedentemente scritti in francese:

En 1993 j'ai quarante ans et j'assume enfin la littérature qui était mon projet en débarquant à Paris vingt ans plus tôt. La division ne s'évanouit pas pour autant; elle ne fait que se déplacer: au lieu de passer entre théorie et fiction, elle passe désormais entre anglais et français, car je me suis aperçue que le fait de traduire mes livres, dans un sens ou dans l'autre, les améliorerait... ("Déracinement du savoir...": 25).

L'autotraduzione di *Plainsong/Cantique des plaines* permette finalmente di liberare una 'voce' che d'ora in poi potrà cantare, indifferentemente, nell'una o nell'altra lingua. Il riferimento al canto quale metafora dell'atto narrativo nell'ambito dell'autotraduzione non è casuale, poiché per Nancy Huston ogni esercizio di scrittura è frutto di una disciplina musicale che concorre a formare la melodia specifica di ciascun romanzo². A rendere la musica un canto è l'e-

² «Ce que je cherche, c'est... une musique. Tout ce que ma tête charrie pendant le temps de l'écriture – images, voix, bribes d'idées – doit être soumis [...] à la discipline d'une musique. [...] De même, la révision d'un texte littéraire – phase infiniment plus longue et ardue que celle de son écriture – relève pour moi d'une écoute exigeante de son rythme, de sa poé-

lemento vocale, che nel suo spessore simbolico è strettamente correlato al materno (la *chora*, nella definizione della Kristeva), materno inteso quale godimento della sfera acustica che, nel testo scritto, corrisponde alla tessitura musicale della parola. Le autotraduzioni hustoniane potranno dunque essere lette anche quali esempi di quella *écriture féminine* che, nelle intenzioni di Hélène Cixous (39), lascia vibrare la voce giocando con assonanze inaspettate che danno nuovo senso alle parole, una scrittura infine 'sonora', piegata alla seduzione del fonico.

All'attenzione per la voce va quindi ascritta anche la peculiarità delle opere preesistenti ai testi autotradotti: in maniera significativa, è in particolare la compresenza, nei testi narrativi, di inglese e francese, a traghettare con agio l'autrice verso la pratica dell'autotraduzione.

Nella sua opera quella che Claude Esteban definiva *la névrose de Janus* (95) sembra infatti pacificarsi sotto l'egida del sincretismo linguistico o della scrittura bilingue, che si traducono nell'accostamento di inglese e francese secondo due principali modalità: *in primis* l'inserzione, all'interno del testo francese, di termini della propria lingua, allo scopo di ricreare particolari effetti sonori o per caratterizzare ambientazioni e personaggi. Nella XXI variazione-capitolo del suo primo romanzo (*Les Variations Goldberg*), ad esempio, il padre della protagonista, di origini irlandesi, alterna l'inglese dei ricordi e delle melodie perdute al francese del racconto, o all'interno dello stesso *Cantique des plaines* frammenti di canzoni del folk americano contribuiscono a creare il 'colore ambientale' del romanzo; a ciò si aggiungano poi i nomi di personaggi e luoghi di matrice chiaramente anglofona³.

In forma estrema, l'esercizio del bilinguismo assume i contorni di una doppia e simultanea scrittura, come nel caso del romanzo *Instruments des ténèbres* (1996) e del libricino dedicato a Beckett dal titolo *Limbes/Limbo* (2000).

Nel primo si alternano due sezioni, l'una in inglese e l'altra in francese, in ragione della diversa appartenenza geografica delle protagoniste: il *carnet Scordatura*, diario di una scrittrice americana contemporanea, Nadia, e la *Sonate de la Résurrection*, storia di Barbe, una fanciulla francese del XVII secolo. Nel secondo le due lingue, in compresenza, si susseguono invece in modalità da 'te-

sie. [...] Je tiens à que chaque phrase participe, de par sa phonétique et sa ponctuation, au chant de l'ensemble. [...] Chaque roman a sa musique spécifique» («Déracinement du savoir...»: 33-34).

³ La polifonia prodotta dall'inserzione linguistica non è limitata alla sola alternanza di inglese e francese, poiché, per ottenere un effetto realistico, l'autrice si serve anche di altri idiomi, come il tedesco ne *L'Empreinte de l'ange* (1998), il russo in *Prodige* (1999), o ancora l'algonchino in *Cantique des plaines*.

sto a fronte' (l'inglese nelle pagine pari ed il francese nelle dispari): un perfetto esempio di scrittura che gioca con il piacere delle sonorità nel luogo intermedio offerto dalla traduzione. Afferma infatti l'autrice:

J'écris tantôt en français, tantôt en anglais mais, quelle que soit la langue que je choisis pour écrire un texte particulier, j'ai besoin [...] *de me forger une langue à moi*. Quelle est-elle ? Elle est située maintenant, je crois, quelque part entre l'anglais et le français. ("Déracinement du savoir...": 32)

Uno spazio *in between* dunque, che traduce la distanza cercata e placata nell'esilio volontario in Francia.

Questo limbo linguistico acquista spessore attraverso la duplice creazione di *Plainsong/Cantique des plaines*: il filo sottile che unisce il dolore infantile, causato dall'abbandono materno, alla lingua inglese, si impone ora nella personale rielaborazione della scrittrice; in tal senso, l'opera si configura come un tributo nostalgico al proprio paese e dunque, indirettamente, alla propria infanzia. Il romanzo sottintende di conseguenza una forte componente autobiografica poiché, nonostante il distacco rispetto alle vicende del protagonista Paddon, derivante dall'espedito narrativo per cui la nipote ne (ri)scrive la storia da lontano, seduta alla sua scrivania di Montréal, dunque da una città in prevalenza francofona, e nonostante il dispiegamento sintattico del testo, che sembra essere compilato 'dall'alto', a volo planare⁴, il contenuto riflette personalissime «pérégrinations mentales expérimentales» ("Les prairies à Paris". *Désirs et réalités*: 231) della Huston in luoghi ben conosciuti, nei quali risuona la voce autoriale⁵.

Non sorprende pertanto che l'emergere di un'esigenza a lungo 'ibernata', per usare delle parole dell'autrice⁶, segua all'esperienza procreativa⁷, in ragione del rimosso infantile che accompagna ogni filiazione femminile; e che, com-

⁴ Impresione rafforzata dall'uso del pronome personale di seconda persona.

⁵ Né i personaggi sfuggono all'intervento autobiografico: si veda ad esempio l'episodio della manifestazione allergica di Paddon bambino durante il rodeo (*Cantique des plaines*: 202), ispirata da una personale allergia a paglia e bestiame descritta nel saggio «Les prairies à Paris», contenuto in *Désirs et réalités* (229). Parimenti, i ritornelli o le strofe di canzoni e cantici inseriti tra le pieghe narrative compongono un intimo repertorio intrinsecamente legato alla giovinezza trascorsa in Canada, e costituiscono il mezzo più immediato per restituire la memoria di quei luoghi, sincopando nel contempo le banali vicende dei personaggi.

⁶ «J'avais besoin, un besoin vital, d'hiberner dans la langue française, quinze ans j'y ai dormi, protégée par cette glace, rassurée par cet engourdissement, me nourrissant de ces rêves» ("La rassurante étrangeté" revisitée". *Désirs et réalités*: 219).

⁷ Nel 1989 la Huston ha infatti appena terminato di scrivere il *Journal de la création*, resoconto della sua gravidanza alternato a riflessioni su coppie di celebri scrittori ed artisti.

preso l'ascoso legame fra la geografia dei luoghi d'infanzia ed il vuoto esistenziale provocato dalla madre⁸, la Huston decida di affrontare il passato planando con l'immaginazione attraverso le infinite distese canadesi, le sue inclementi stagioni, e le solitudini delle vite banali dei suoi abitanti, per riconciliarsi con una porzione remota della propria vita che torna alla memoria per mezzo dell'evocazione musicale.

L'elemento sonoro occupa una posizione di primo piano nella genesi del romanzo: non sono infatti riscontrabili sostanziali differenze sintattiche o di contenuto tra le due versioni, quanto piuttosto delle sottili sfumature musicali rappresentate dai registri linguistici e suggerite dalla scelta dei rispettivi titoli. *Plainsong* e *Cantique des plaines* sono nella sostanza i due volti di uno stesso libro, la cui voce narrante canta secondo due diversi registri musicali.

Plainsong traduce il termine 'canto gregoriano' o 'canto fermo' (con riferimento alla corda di cantillazione su cui vengono costruite le melodie di tale repertorio)⁹ e, per il tramite della ritualità religiosa evocata dalla parola, condensa il carattere di desolante monotonia del paesaggio canadese (*plain* ha dunque anche il significato di 'pianura'), che si riflette a livello contenutistico nell'intima percezione di Paddon rispetto al tempo e alla propria esistenza, e a livello sintattico nel registro linguistico della prima versione del testo.

Il protagonista assiste per l'unica volta nella sua vita ad una funzione di rito cattolico insieme alla sorella, che in seguito si convertirà, in occasione della morte di un'insegnante irlandese, e nella cattedrale di Calgary dove hanno luogo le esequie ha modo di ascoltare la cantillazione in uso in ambito cattolico anteriormente alla riforma propugnata dal Concilio Vaticano II. Gli elementi che caratterizzano il genere sono ben noti, qui rammentiamo la perfetta corrispondenza sillabica delle note (o neumi) al testo, rispetto al quale la musica è in posizione subalterna, e il carattere modale delle composizioni¹⁰. Data la linearità

⁸ «En réalité, je crois, le grand vide que je percevais au lieu de mes origines, les plaines plates à perte de vue de l'Ouest canadien et les villes 'irréremédiablement modernes' dans lesquelles j'avais grandi, ce vide et cette absence d'histoire, c'est sur mon enfance que je les projetais» ("La rassurante étrangeté" revisitée": 218).

⁹ La definizione corretta è 'canto romano-franco', più appropriata ad indicare le aree geografica e culturale di provenienza del genere. Il tardo aggettivo *gregoriano*, diffuso solo a partire dalla fine dell'VIII secolo (il repertorio risale invece a circa tre secoli prima), deriva infatti dalla presunta e leggendaria opera di codificazione e diffusione di testi rituali, in un unico antifonario (*l'Antiphonarium cento*), ad opera di San Gregorio Magno.

¹⁰ A differenza della tonalità, la modalità è un sistema basato sul tetracordo greco, ovvero sulla successione di quattro suoni discendenti, nel quale i suoni esterni sono fissi, gli intervalli interni mutano.

costitutiva della melodia, piegata alle esigenze del testo, dunque altamente declamatoria, all'orecchio poco aduso il gregoriano può assumere i caratteri di una lamentazione, come accade a Paddon, per il quale tali sonorità sembrano reificare il nesso fra la desolazione del paesaggio canadese e la propria esistenza abitudinaria. Poche pagine più in là, un altro riferimento al gregoriano traduce il desiderio dell'uomo di annullarsi nel *vide* del paesaggio canadese, correndo lungo i binari della ferrovia di nuova costruzione per sfuggire alla realtà soffocante della famiglia e dell'ambiente sociale:

just the two straight parallel lines and the hundreds of perpendicular ties striping their way across the flats to infinity [...] just the perfect emptiness of the plain [...] until there was not even a you left to revel in your aloneness but only the song, the single singing line of notes, the one long lonely modulated plaintive melody, the endless rippling golden unadulterated plainsong. (*Plainsong*: 154)

Spazio e tempo si congiungono sotto l'egida della musica: l'intima percezione del tempo assorbe il vuoto di un luogo che sembra esteso all'infinito.

Plainsong risulta inoltre essere il titolo di due canzoni degli anni Ottanta, l'una di Fad Gadget¹¹, l'altra del gruppo *The Cure*: potrebbero i due testi aver suggerito alla Huston titolo e 'colore' del romanzo? Sebbene si tratti solo di un accostamento suggeritoci dalla versione inglese dell'opera (mancando chiare indicazioni in tal senso), proviamo a supportare la nostra ipotesi guardando ai testi delle canzoni.

Nella prima, tratta da un album del 1982, *Under the Flag*, la voce solista, accompagnata da suoni elettronici, canta su uno straniante sottofondo eseguito da un coro femminile a cappella, che restituisce atmosfere ecclesiastiche:

Voices saying nothing
 'Cos their heads are clean are simple
 But they screw up the refrain
 And no-one sings together

Well I don't believe quite what I hear
 'Cos the words are so disgusting
 I can hardly wait to leave this place
 The people seem to reveal in their own bad taste

¹¹ Pseudonimo di Francis John (Frank) Tovey (1956-2002), artista inglese dell'avanguardia degli anni Ottanta, la cui ricerca musicale s'incentra sull'uso sperimentale di suoni elettronici sintetizzati nelle canzoni.

And amplify their emptiness
Glorify their mindlessness
Plainsong

Speakers spitting nonsense
But young ears are so receptive
Well they climb inside your mind
And the tune is not forgotten¹²

Si tratta di un testo di denuncia sociale, le cui prime due strofe sembrano descrivere l'atteggiamento di Paddon rispetto allo scialbore di una vita misurata a suon di cantici religiosi monotoni perché privi, essendo egli ateo, di ogni valore di fede; e se il riferimento all'*emptiness* condensa quella immagine di vuoto desolante proiettata sul paesaggio canadese, nel quale gli uomini sembrano essere stati sparpagliati e condannati ad una perenne solitudine, il controcanto femminile a cappella che ne costituisce lo sfondo richiama la dimensione ritualizzata del repertorio religioso costituito dai cantici, che si inserisce, insieme con le citazioni di canzoni *folk* e *country*, tra le pieghe della narrazione.

Per quanto riguarda la canzone dei Cure, le parole potrebbero invece riecheggiare la meditazione sulla vecchiaia di Paddon, sulla sensazione che il tempo gli stia sfuggendo irrimediabilmente di mano, e sul timore di venir cancellato dalla memoria dell'amata Miranda, meticcia di origini indiane affetta da una malattia degenerativa, con la quale instaura una relazione adultera; comune al romanzo e alla canzone è poi l'accento sul parossismo delle condizioni atmosferiche:

'I think it's dark and it looks like rain'
You said
'And the wind is blowing like it's the end of the world'
You said
'And it's so cold
It's like the cold if you were dead'
And then you smiled for a second

'I think I'm old and I'm feeling pain'
You said
'And it's all running out like it's the end of the world'

Il titolo inglese preannuncia un contenuto che transiterà, immutato, nella versione francese del romanzo, rivelandosi nel contempo indice significativo

¹² I testi delle canzoni sono disponibili sul sito www.fadgadget.co.uk.

dell'unico discrimine esistente fra i due testi, costituito da una diversa sfumatura musicale rappresentata dai rispettivi registri linguistici.

Come osserva Christine Klein-Lataud:

les versions anglaise et française du roman de Nancy Huston sont tout à fait parallèles. [...] Les différences stylistiques sont, quant à elles, plus difficiles à analyser. La syntaxe des deux textes est analogue, caractérisée par de longues phrases méandreuses, s'étirant parfois à l'infini, comme les Prairies qu'ils évoquent, comme l'histoire des peuples et des individus. La différence la plus notable que j'aie relevée est celle des registres. Souvent, là où l'anglais est standard, le français est familier ou argotique. (223-224)

Per la prima stesura del romanzo la Huston si serve infatti di un livello piuttosto *standard* o comune della lingua materna, che contribuisce alla creazione di un colore musicale piatto, quale specchio stilistico della descrizione del paese natio veicolata dall'accezione musicale, precedentemente analizzata, del termine *plainsong*.

Il titolo scelto per la redazione del testo in francese, *Cantique des plaines*, concerne invece una diversa forma musicale di natura religiosa, diffusa soprattutto in ambito protestante, ed è forse motivato dall'esigenza narrativa di presentare al lettore europeo di lingua francese una efficace caratterizzazione del contesto canadese anglofono.

Il termine 'cantico' indica in origine un inno biblico di lode, ma dalla metà del XVI secolo inizia ad essere riferito ad una breve e semplice composizione popolare religiosa di area francese, di tipo strofico con alternanza di ritornelli, di ambito melodico ristretto per permettere una facile intonazione, e in tonalità riconoscibili prive di modulazioni. Si tratta del primo genere musicale esportato nelle terre colonizzate d'America, dapprima in forma orale, quindi trascritto in raccolte che via via si differenziarono per provenienza geografica. Per i missionari il cantico costituiva infatti un ottimo strumento di evangelizzazione dei nativi indiani, in quanto potenziale veicolo sia della lingua occidentale sia del contenuto religioso che essi intendevano trasmettere. In Canada tale implicazione 'politica' dei cantici accelerò, in particolar modo intorno alla metà del XIX secolo, una ricca produzione che includeva le composizioni delle diocesi, delle comunità occidentali insediatesi nei territori, e delle istituzioni scolastiche; furono inoltre redatti cantici nelle lingue dei nativi.

Il titolo *Cantique des plaines* si rivela quindi indicativo dell'ambiente canadese descritto nel romanzo, e di conseguenza giustifica l'opzione in senso *argotique* o informale del registro linguistico francese quale indice immediato di caratterizzazione del contesto sociale dei rudi pionieri del *West*¹³.

¹³ La suddetta scelta è forse interpretabile anche in un altro senso, giacché la duttilità con

Per quanto riguarda invece il livello contenutistico del romanzo, la portata semantico-musicale del titolo in oggetto attiene piuttosto alla strutturazione temporale ivi descritta, fungendo i cantici da meccanismo regolatorio di una disciplina del tempo monotona e ripetitiva, poiché, come lancette di un implacabile orologio, segnano i momenti di ritrovo comunitario e le preghiere. In casa di Paddon le serate organizzate dal gruppo di donne metodiste, di cui fa parte la madre Mildred,

se terminaient toujours par une série de cantiques tonitruants: le piano n'étant plus là pour aider il y avait souvent un flottement quant à la tonalité, mais jamais la moindre insuffisance de volume – *Regardez comme ils viennent, Les fils d'Afrique à la couleur profonde De tellement loin ils viennent, De leur désert sauvage au bout du monde! L'amour de Jésus a gagné leur cœur, Ils se courbent devant Sa croix et pleurent.* (216-217)

In attinenza con la problematica della colonizzazione europea in Canada, i cantici continuano dunque a rappresentare anche la traccia permanente di un dominio territoriale che transita dalla conquista alla religione: in tal senso costituiscono il memoriale di un periodo storico particolare che trova eco in un'ulteriore colonizzazione religiosa, che avviene a qualche anno di distanza ad Haiti e di cui è protagonista Elizabeth, la sorella di Paddon.

Per ribadire l'importanza dell'elemento musicale nella creazione di *Plainsong/Cantique des plaines*, accenneremo brevemente anche al ruolo che questo detiene rispetto all'economia di entrambi testi.

All'interno del tessuto narrativo, la musica emerge quale fattore di unità: è infatti comune ad entrambe le versioni l'inserzione di un particolare repertorio musicale, costituito da testi di varie canzoni (dal *rhythm and blues* al *country*) e di cantici metodisti. Una sorta di 'colonna sonora'¹⁴, utile nel caratterizzare il contesto canadese nel quale Paddon vive lungo l'arco di quasi un secolo. L'autrice decide di servirsi di tale repertorio ascoltando la radio che ne trasmette le melodie, grazie alle quali riesce a superare l'iniziale *impasse* costituita dal confronto con il proprio passato:

la quale la Huston si serve della lingua d'adozione non può non sottintendere anche una dichiarazione di familiarità che ella ha ormai acquisito nei suoi confronti.

¹⁴ La copiosa presenza di citazioni musicali all'interno del testo sembra inoltre svolgere la stessa funzione dei cori durante l'azione tragica greca, quale «voce collettiva [...] che rappresenta le istanze della vita associata rispetto a quelle individuali del protagonista» (Paduano 15).

roulant dans Paris le dimanche ou tard le soir, je tournais le bouton de la radio et je tombais sur des chansons comme *Alberta Sunrise*, *Rocky Mountain Music*, voire *Alberta's Child*...

*Too much damn wind and not enough whiskey
Drives them ol' northern boys flat wild
And he may go to Hell, or even Vancouver
He'll always be Alberta's child*

et mon cœur se mettait à cogner et mes pieds à taper et mes doigts à claquer et je me prenais à fredonner les paroles sans même le faire exprès... et mon mari de s'exclamer: «Hé! Qu'est-ce qui se passe? Je croyais que tu avais horreur du country». Et je rougissais, car c'est effectivement ce que je disais depuis si longtemps à qui voulait m'entendre: j'avais horreur du country, j'avais horreur des westerns, des cow-boys, du rodéo, des gros steaks juteux et de tout ce qui pouvait me rappeler Calgary, ce bled paumé d'un demi-million d'habitants où je suis venue au monde. Mais là, étant donné que je rougissais et que mon cœur battait la chamade, il était clair que l'amour s'était mis de la partie. Alors, prenant mon courage à deux mains, je me suis lancé un défi: celui de transmettre cet endroit en matière brute de mon écriture. ("Les prairies à Paris": 227-228)

Canzoni appartenenti ad un certo folklore (che nel testo francese non vengono però tradotte, accrescendo l'effetto polifonico ed il movimento ritmico della narrazione), insieme a composizioni religiose noiose che corrispondono, in una *mise en abyme* musicale, alla piattitudine dei paesaggi del Grande Nord.

L'accostamento dei due repertori può essere spiegato a partire da un dato oggettivo: nel contesto socioculturale canadese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, non vi è infatti una sostanziale differenza d'uso fra le canzoni che definiamo *folk* (o *country*) e l'insieme delle composizioni su testi religiosi appartenenti alle chiese protestanti, in particolare la metodista, i cui missionari intendono conquistare alla fede le anime degli uomini di frontiera. Comune e diffusa è la fruizione dei due generi citati all'interno di un preciso gruppo sociale, che afferma la propria coesione in ragione del *medium* musicale.

Ma al di là della motivazione culturale, la scelta di inserire tali citazioni all'interno del romanzo risponde principalmente ad esigenze di carattere narrativo. La compresenza di canzoni e cantici funge innanzitutto da collante dell'insieme frammentario in cui si presenta la ricostruzione della vita di Paddon, condensata nell'immagine significativa di un *patchwork* che Paula, la narratrice, ha il compito di cucire in un unico testo¹⁵. Le citazioni musicali trovano spazio, delimitate dal corsivo, all'interno del flusso narrativo:

¹⁵ Il termine possiede una triplice accezione: 1) in riferimento esplicito al *textum*-tessuto del racconto, composito ed eterogeneo in ragione del particolare movimento temporale che lo

Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement; j'ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir – *Hit the road, Jack, and don't you come back no more no more Hit the road, Jack and don't you come back no more...*¹⁶ Oui mon cher Papie, après tout ce temps – tu avais à peu près l'âge du siècle et ce siècle est à peu près aussi âgé qu'un siècle peut l'être – tu as pris la route enfin. (10)¹⁷

Pertanto, assicurano una certa scansione ritmica della voce narrante, che spesso indugia su lunghi passi descrittivi in cui si ha la realizzazione stilistica della monotonia comunicata dal paesaggio e dalla vita dei suoi abitanti.

A ciò si aggiunge la funzione descrittiva di canzoni fortemente contestualizzate e perciò utili a caratterizzare il periodo storico di riferimento:

elle [Miranda] t'a montré le manuel scolaire blackfoot-anglais qui avait appartenu à son père en 1866, un an à peine après l'achèvement de la voie ferrée. *I been workin' on the railroad, All the livelong day, I been workin' on the railroad Just to pass the time away...* (*Ibid.*: 74)¹⁸

Non si dimentichi che la presenza di inserzioni musicali del tipo sopra descritto ha anche una portata ironica in relazione alle vicende narrate, come sottolinea Senior:

Cheerful nonsense songs and joyful hymns alike become part of a larger composition in which hope is often absent. [...] Huston [...] uses the songs to sing the aridity of the plain, to condemn the destruction of aboriginal culture, to hell how Paddon's intellectual aspirations are slowly destroyed by repressive religion and the rough culture of his land. (*Ibid.*: 683)

Così ad esempio, la canzone di Percy Mayfield diventa il pretesto per illustrare l'incapacità di Paddon di fuggir via dal proprio paese, nonostante i buo-

caratterizza; 2) quale oggetto rappresentativo di un certo gruppo sociale, che per penuria di mezzi cuce coperte utilizzando scampoli di vari tessuti; 3) quale metaforico sudario per il nonno intrecciato dalle parole della nipote.

¹⁶ Brano *rhythm and blues* del 1961, composto da Percy Mayfield ed interpretato da Ray Charles.

¹⁷ Riportiamo le citazioni dalla versione francese del romanzo poiché ci sembrano indicative della polifonia linguistica prodotta dall'alternanza tra le due lingue. Il loro susseguirsi rispecchia inoltre il movimento temporale compiuto da Paula rispetto alla biografia del nonno: la compresenza delle due lingue in *Cantique de plaines* contribuisce invero alla dilatazione delle frasi obbligando i lettori francofono e anglofono ad un 'andirivieni' di tipo linguistico che realizza il particolare movimento narrativo del testo.

¹⁸ *I Been Workin' on the Railroad* è classificata come una *traditional work song*, pubblicata per la prima volta nel 1894, nella raccolta redatta dall'Università di Princeton *Carmina Princetonia*.

ni propositi, mentre in un altro passaggio la stanchezza fisica di un minatore si fa eco beffarda dell'insuccesso esistenziale del protagonista:

Hit the road, Jack, and don't you come back no more... Tu n'as jamais pris la route, Paddon. Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta. (Ibid.: 19-20)

Et quand tu essayais de convaincre ton esprit de grimper à nouveau sur les sentiers escarpés qu'il avait suivis à l'université, tu n'arrivais plus tout à fait à te rappeler ce que tu avais voulu dire, n'arrivais même plus à sentir la forme des questions qui t'avaient rendu visite dans la nuit pour faire l'amour à ton âme pendant les années magiques, juste avant que ton père ne meure et que tu ne reviennes dans le Sud et ne t'enlises dans le borbier des besoins matériels. *You haul sixteen ton, and what do you get? another day older and deeper in debt...* (Ibid.: 50)¹⁹

Per quanto riguarda invece i cantici religiosi, ne ribadiamo l'attinenza con la tematica temporale, sia nell'accezione storicista (la questione della colonizzazione dei nativi nei territori canadesi), sia in relazione all'intima riflessione sul tempo propria del protagonista, per il quale essi rappresentano un continuo richiamo ad una serie di rigidi precetti che ne imprigionano l'esistenza.

La fortissima componente musicale costitutiva del romanzo che inaugura la pratica dell'autotraduzione houstoniana trova la sua ragion d'essere nel particolare rapporto della musica stessa con il tempo, che si rivela in fondo essere il vero protagonista di *Plainsong/Cantique des plaines*; come ricorda Jankélévitch,

L'événement fugitif et irréversible, la qualité évanouissante, l'absence, l'occurrence surannée et qui plus jamais ne sera – tels sont les objets privilégiés de la douce mélancolie musicale. La musique n'est-elle pas une sorte de temporalité enchantée? Une nostalgie idéalisée, rassérénée, purgée de toute inquiétude précise? – Car si elle est toute temporelle, la musique et du même coup une protestation contre l'irréversible et, grâce à la réminiscence, une victoire sur cet irréversible, un moyen de revivre le même dans l'autre. (Ibid.: 122)

La musica scorre implacabile nell'unicità dell'esecuzione costringendo, per sua stessa essenza, alla riflessione sul tempo; ma offre anche la possibilità di dominare la durata in una forma, cristallizzando tracce sonore destinate altrimenti a svanire.

¹⁹ *Sixteen Tons* è una canzone del '46 di Merle Travis, portata al successo nel 1955 dal cantante country Tennessee Ernie Ford; il testo esprime l'amara constatazione di un minatore sulla propria fatica.

Simile ad un orchestratore silenzioso, Paula ha il compito di sistemare le note casuali dell'esistenza abortita del nonno, per trasformarla, coadiuvata dal modello musicale, in un canto che salga dai luoghi di una vita per abbracciare una condizione umana universale.

Cronografia e topografia si intrecciano in ragione di una duplice ricostruzione memoriale: quella di Paula nei confronti del nonno, e quella della Huston rispetto al proprio paese. Il *Plainsong* del tempo presentificato diventa allora il *Cantique des plaines* del ritorno immaginifico in Canada.

Bibliografia citata

- Cixous, Hélène. «Le Rire de la Méduse». *L'Arc*, 61 (1975): 39-54.
- Esteban, Claude. *Le Partage des mots*. Paris: Gallimard. 1990.
- Huston, Nancy. *Les Variations Goldberg*. Paris: Seuil. 1981.
- . *Journal de la création*. Paris: Seuil. 1990.
- . *Plainsong*. Toronto: Harper Collins. 1993.
- . *Instruments des ténèbres*. Arles: Actes Sud. 1996.
- . *L'Empreinte de l'ange*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1998.
- . *Cantique des plaines*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1999.
- . *Prodige*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1999.
- . *Limbes/Limbo*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2000.
- . “Ce que dit Nancy”. *Initiales*, (mars 2001): 10. Ed. Alain Girard-Daudon.
- . “Déracinement du savoir. Un parcours en six étapes”. *Âme et corps. Textes choisis 1981-2003*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2004: 13-30.
- . “La rassurante étrangeté’ revisitée”. *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2008: 217-223.
- . “Les prairies à Paris”. *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 2008: 225-236.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Seuil. 1983
- Klein-Lataud, Christine. “Les voix parallèles de Nancy Huston”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 9 (1996), 1: 211-231.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil. 1974.
- Paduano, Guido. “La spiegazione del dolore”. *Il teatro greco. Tragedie*. Milano: BUR. 2006: 5-69.
- Senior, Nancy. “Whose Song, Whose Land? Translation and Appropriation in Nancy Huston's *Plainsong / Cantique des plaines*”. *Meta*, XLVI (2001), 4: 675-686.