

SPERIMENTAZIONI LINGUISTICHE E TRADUZIONE: LA PROSA ACUSTICA DI EVADNE PRICE IN *NOT SO QUIET...*

di *Barbara Antonucci*

Il romanzo *Not So Quiet... Stepdaughters of the War* (1930) nasce dal progetto di un editore inglese, Albert Marriott, di pubblicare una versione al femminile del celeberrimo romanzo di Remarque, *Im Westen nichts Neues* (1929), noto al pubblico inglese con il titolo *All Quiet on the Western Front*.

Marriott propose a Evadne Price, personaggio estremamente versatile e popolare¹, di scriverne una parodia dal titolo *All Quaint on the Western Front*. L'autrice, dopo aver letto il testo di Remarque, decise di prendere con estrema serietà il progetto di stesura. Non avendo vissuto in prima persona l'esperienza della prima guerra mondiale (nella seconda lavorerà, invece, come corrispondente al fronte), si servì del diario di Winifred Young per raccontare l'esperienza sul fronte occidentale dell'autista Helen Zenna Smith.

Price mantenne il legame con il testo di Remarque contrapponendo al suo *All Quiet* un provocatorio *Not So Quiet*, "trascinandoci" in un coinvolgente e funambolico *gender reversal*.

Laddove, infatti, il testo di Remarque si esprime con la voce femminilizzata, a tratti melodrammatica, del soldato in trincea costretto all'immobilità, Price dà sfogo alla voce arrabbiata e mascolinizzata di una donna al fronte.

Paul is feminized by war; Helen is masculinized. [...] Remarque writes the claustrophobia of the falsely domestic trench/hearth and Price writes the agoraphobia of the mine-trapped open space, blinding snow and wind, bombs falling from the sky. Unhoused, she must learn to operate Outside. Housed in holes of trenches, the German soldiers must learn containment, self-control, and all the female virtues of the aware and alert Inside. Woman makes noise; man maintains silence. The entrenched and the un-trenches warfare experience profound gender traumas. The speaker becomes the listener; the listener becomes the speaker (Marcus, 1989, p. 269).

Sfidando un'opera di grande fama, la Price mostra la dislocazione del soggetto-donna nel territorio di guerra, traducendola in una prosa dai tratti *murderous* rispetto al tono "pacato" dell'opera tedesca. La forma, dalle cornici mobili, di Evadne Price ha poco in comune con la compattezza e la levigatezza stilistiche di Remarque. In entrambi i romanzi si fa progressivamente vivida la percezione di un distacco insanabile fra ciò che si era, prima della guerra, e ciò che si è diventati, a causa della guerra. Nel romanzo inglese, però, la disgregazione dell'idea romantica del conflitto e lo scontro generazionale si dispiegano sulla pagina attraverso una frattura con la figura materna (e non paterna, come in Remarque) e, soprattutto, per mezzo del linguaggio.

È contro la Madre che si scaglia, violenta, la prosa di Price: la nuova generazione, quella che fa la guerra, si ritrova a parlare un'altra lingua rispetto all'*old block*, la generazione che vuole la guerra, ed è il linguaggio a segnare l'allontanamento fra madre e figlia, fra vecchie e nuove forme del pensare e dello scrivere.

La voce narrante disimpara il suo linguaggio e ne forgia un altro capace di dare corpo e ritmo alla *sua* esperienza del fronte. Il linguaggio diventa luogo e margine della divisione, mezzo per "negoziare" l'allontanamento: estraniandosi dall'idioletto pulito e raffinato della madre, la protagonista del romanzo abbandona le convenzioni sociali, morali e linguistiche di un mondo a cui sente di non appartenere più.

Se la donna dell'*upper class*, prima del conflitto, poteva muoversi solo all'interno di una selezionata e ristretta scelta lessicale, in guerra il suo modo di esprimersi si sveste della patina di perbenismo per diventare perturbante, osceno e all'occorrenza volgare: «Once I was a sweet girl, happy and interested in local things, now I'm bitter and snappy and sarcastic and with a tongue like an adder, yes, and not above swearing, either, actually *swearing*. Goodness knows where I picked up such language, certainly not at home...» (Price, 1989, p. 181).

Il testo di Evadne Price è impregnato della corruzione e dello spazio brutalizzato che le donne attraversano, insozzato dal fango delle trincee. I punti di sospensione, che si affollano nervosi sulla pagina, rappresentano il non detto, celano rabbia, rivelano un'autocensura. Compito del lettore sembra essere quello di riempire gli spazi vuoti, di dare una voce ai silenzi imposti dai punti di sospensione. La parola si fa strumento, si scompone, vibra e si carica di rabbia per colpire quelli che la guerra l'hanno voluta.

La traduzione

«Il miracolo della traduzione non ha luogo tutti i giorni, c'è talvolta deserto senza attraversamento del deserto» (Derrida, 1996, p. 95). Un'affermazione, quella di Derrida, che non incoraggia il traduttore che si avvicina a un testo per "trascinarlo", forse rovinosamente, nella propria lingua ma che, in un certo senso, spinge a intraprendere la sfida. Se la traduzione è di frequente «un deserto senza attraversamento del deserto», resta comunque la sensazione di aver tentato il laborioso passaggio da una lingua all'altra, di essersi messi alla prova nel delicato processo di trascodificazione e di «rifecondazione della *vecchia* lingua, sedotta dagli appetiti *giovani* di un'altra» (Razza, 2001, p. 25).

Nel caso di *Not So Quiet... Stepdaughters of the War*, un romanzo di matrice modernista, l'attraversamento più difficile, nel passaggio dall'inglese all'italiano, è stato quello relativo alla valenza acustica conferita alla parola.

La prosa di Evadne Price, sperimentale sotto molteplici punti di vista, saggia diverse tipologie di registri e linguaggi e fa un uso assai audace di segni diacritici, suoni onomatopeici, allitterazioni e ripetizioni, voluti e meticolosamente selezionati per imprimere alla narrazione il ritmo marziale della guerra.

Jane Marcus, una delle prime studiose a occuparsi della "riscoperta" dell'opera di Evadne Price, individua in tali alterazioni l'essenza di questa scrittura singolare:

The reader is reading as much as silence as text, constantly filling in the blanks, supplying the left-out words, decoding the war-time message [...]. The diacritical marks

make the text look like noise. It crackles across the page. The rapt reader also feels drowned by noise, the noise in Helen's head and the battle noises around her. [...] Our eye contact with the fragmented text makes us feel the disorientation of the body at war, and it activates the reading "ear" [...] (Marcus, 1989, pp. 272-4).

Non solo l'autrice racconta di un'esperienza a pochi nota, la vita delle donne al fronte durante la Grande Guerra, ma lo fa con l'intenzione di mostrare, con veemenza, «the exhibits straight from the battlefield» (Price, 1989, p. 90).

Tre sono i sensi che vengono coinvolti nella lettura del romanzo attraverso il sottile intersecarsi dei sistemi rappresentazionali: la vista, l'udito e l'olfatto.

Not So Quiet... è un romanzo, come annuncia il titolo, rumoroso: il sibilo delle granate e le grida dei soldati prendono sostanza nell'incessante ripetersi di parole monosillabiche e onomatopeiche.

Gli orrori del fronte sono imposti agli occhi del lettore/spettatore con lo stesso implacabile realismo di un reportage di guerra. Niente viene risparmiato al lettore, costretto perfino ad annusare l'odore della guerra attraverso una perizia descrittiva che non lascia nulla all'immaginazione: dalle ferite macilente sembra propagarsi il tanfo della cancrena e l'odore del sangue.

La parola-involucro di Evadne Price riesce a far transitare tutto il carico che trasporta, sia esso suono, odore o immagine. Limiti estremi sono infatti sfiorati nelle scelte lessicali, nella carica vibrante e nella pressione drammatica delle parole che attingono a sistemi rappresentazionali di sfere diverse, sovrapposti.

Nel rendere in italiano i diversi livelli di scrittura che si intersecano nel romanzo, si è tentato di preservare, laddove possibile, la sfumatura acustica conferita alla parola. La traduzione di una scrittura così sperimentale ha tuttavia sollevato diversi quesiti di tipo linguistico: se questa operazione implica di per sé una perdita in ambito semantico e fonetico, limitare al minimo i danni è stata un'ardua impresa e ha spesso comportato un indebolimento nella sfera della sonorità.

Il sarcasmo, il cinismo e la violenza semantica contenuti nelle parole sono stati conservati, ma nei lemmi italiani tale veemenza appare inevitabilmente dilatata, diluita in lunghezze eccessive a fronte della sinteticità delle parole monosillabiche inglesi.

Il passo è stato scelto perché illustra nel modo più manifesto il momento della frattura, linguistica ed emotiva, fra madre e figlia. Il dialogo immaginario, a tratti beckettiano, su cui è intessuta la trama narrativa, si fa progressivamente violento: la parola monta di veemenza fino a condurre alla rottura. La voce narrante scandisce il dialogo attraverso l'uso di imperativi e la ripetizione costante di frasi interrogative rivolte alla madre e alla signora Evans-Mawnington.

La pacatezza del tono di apertura: «Come with me. Stand just there» (*ibid.*) va man mano scomparendo, soffocata nella visione, imposta da Helen alle due donne, dello spettacolo della guerra («Let me show you the exhibits straight from the battlefield», *ibid.*). Benché la scrittura sembri mantenere un suo equilibrio, l'assillante ripetizione di «Mother and Mrs Evans-Mawnington» conferisce al passo una regolarità quasi catatonica. Con l'uso reiterato dell'apostrofe, la ragazza trattiene a sé le due donne («See, the train has stopped», «Look closely, Mother and Mrs Evans-Mawnington» *ibid.*).

Tuttavia, con l'aumentare dei feriti che vengono "scaricati" dal treno e la descrizione puntigliosa delle loro ferite, la narrazione diviene più concitata e prepara il

momento culminante del brano: la rottura tra la figlia e la doppia figura di madre, o meglio, di matrigna, che rifiuta di guardare, anche solo per una volta, ciò che la ragazza è costretta a guardare ogni giorno, «What? You won't try the experiment? You can't watch him? Why not? *Why not?* [...]. Damn your eyes» (ivi, p. 92).

La ripetizione della domanda e il corsivo in seconda battuta segnano il vacillare degli argini; è questo il primo cenno di collasso, seguito, tuttavia, da un recupero, «Forgive me, Mother and Mrs Evans-Mawnington. That was not the kind of language a nicely-brought-up young lady from Wimbledon Common uses. I forget myself. We will begin again» (*ibid.*).

La richiesta di perdono e la ritraduzione di ciò che ha precedentemente detto in un linguaggio più consono al suo uditorio segnano un breve momento di recupero nel corpo testuale, un “ricomporsi” attraverso la ricomposizione della scrittura, seguito, poco più avanti, da un nuovo crollo; una frattura che stavolta non lascia spazio al recupero.

Il ritmo comincia ad accelerare, segnato dall'incalzare di aggettivi che fotografano i corpi dilaniati dei feriti man mano caricati nell'ambulanza. Le due donne non resistono oltre e Helen è costretta a congedarsi da loro: «What? You cannot stick it any longer? You are going?», ma lo fa con un'indignazione assertiva («I didn't think you'd stay. But I have got to stay, haven't I?... I've got to stay. You've got me out here, and you'll keep me out here», ivi, p. 96).

Sulla pagina cala il sipario, reso con una serie di punti in grassetto, che segnano la fine di questo primo atto e concedono al lettore un momento di riposo.

La scrittura recupera lucidità. Se nei punti di sospensione che hanno chiuso il passo precedente si leggeva fra le righe la stanchezza e l'exasperazione di Helen, all'inizio del secondo atto la voce narrante sembra aver riacquisito energia, attraverso frasi brevi e cadenzate.

Helen è pronta a partire non appena le viene assegnato l'ospedale da campo dove trasportare la sua “triste merce”. «Number Eight. A lucky number! A long way out, but a good level road, comparatively few pot-holes and stone heaps» (ivi, p. 97).

Inizia il viaggio lungo la strada innevata, nella notte fonda e gelida (all'epoca le ambulanze erano aperte nella parte del guidatore e coperte da teli nella parte posteriore). Il linguaggio si fa nuovamente luogo di sperimentazione: dal dialogo, immaginato, si passa al soliloquio e un doppio flusso di pensieri cattura e trascina il lettore lungo tutto il tragitto, un espediente stilistico di grande impatto.

The technique of dramatic monologue, of inner and outer soliloquy and mental scene-making are superb examples of what Bakhtin calls “dialogism” in fiction. [...] Evadne Price here shapes a new form of cinematic, dialogic, and dramatic interior monologue for modernism, a very tightly controlled but daring form, very different from James Joyce, Dorothy Richardson or Virginia Woolf (Marcus, 1989, p. 265).

La giovane donna non riesce a sostenere le grida ferine che provengono dall'interno dell'ambulanza e da esse si dissocia attraverso le reminiscenze del ballo delle debuttanti: «I must fix my mind on something... What? I know – my coming-out dance» (Price, 1989, p. 98).

Ripercorrendo con il pensiero le varie tappe dell'iniziazione alla femminilità, riesce a preservare l'integrità che le consente di arrivare all'ospedale da campo, la conclusione di un rito d'iniziazione di ben altro tipo.

Il lessico domestico, e un tempo familiare, del ballo, la descrizione del vestito sfavillante, dell'acconciatura, dei guanti e delle scarpe di raso (con una scelta terminologica pertinente al mondo effimero dell'eterno femminino) si alternano alle grida laceranti dei feriti.

L'autrice segnala, attraverso l'uso del corsivo, i due diversi livelli narrativi, creando un'alternanza fra l'uso di parole forbite e complesse («a shining frock of sequins and white georgette, high-waisted down to my toes... [...] Satin slippers with buckles on the toes – little pearl buckles shaped like a crescent», ivi, p. 99) e le parole, semplici, ripetute, ma dal suono penetrante, che giungono dall'ambulanza («“Did I hear a scream from inside?” [...] “Did I hear a scream [...]” “don't let them start screaming”. [...] “Was that a scream from inside?” [...] “Was it a scream?” [...] “Oh, God, a scream this time”. [...] “another scream – the madman has started, the madman has started. I was afraid of him. He'll start them all screaming”», ivi, p. 98).

Si assiste a una dissociazione, a un vero e proprio “scollamento” nel linguaggio e nel flusso di pensieri di una fanciulla passata dai salotti bene di Wimbledon Common agli orrori del fronte. Si giunge quasi a uno stadio di allucinazione nel passaggio veloce dal corsivo al tondo.

Il linguaggio si spezza, le parole vengono troncate e inciampano fra punti di sospensione e pause; la frase, che si fa a tratti telegrafica, sembra tratteggiare una versione testuale del campo di battaglia. Se il linguaggio, come sostiene Jane Marcus, rappresenta «the first war casualty» (Marcus, 1989, p. 273), il corpo del testo, potremmo aggiungere, costituisce *the second war casualty*.

La resa in italiano ha tentato una mediazione nel rispetto delle scelte stilistiche di Evadne Price. Tuttavia, procedere senza l'ausilio di monosillabi e onomatopee, tipici dell'inglese, ha provocato comunque un rallentamento di ritmo, un indebolimento della sonorità delle parole e spesso una perdita delle allitterazioni. Laddove è stato possibile mantenere l'allitterazione, si è dovuto ricorrere a un allungamento della struttura frastica, come mostrano gli esempi [1] e [1.1]:

[1]

Men with hopeless dying eyes who don't want to die... men with hopeless living eyes who don't want to live.

[1.1]

Uomini dagli occhi disperati, con la morte dentro, che non vogliono morire... uomini dagli occhi disperati, pieni di vita, che non vogliono vivere.

Negli esempi proposti, non poter trasporre in italiano, con pari sinteticità, le parole monosillabiche di cui abbonda l'inglese, ha comportato un allungamento del periodo che ha dilatato il ritmo della frase. Questo non ha però compromesso l'esito letterario, in quanto le assonanze sono state rispettate nel *modus* che era loro proprio: *dying/die* e *morte/morire*, *living/live* e *vita/vivere*.

Un'altra perdita che ha inevitabilmente subito la traduzione, ha riguardato le allitterazioni, di cui il testo fonte è ricco.

[2]

Sweaty sock and feet swollen to twice their size... purple, blue, red... *big black blisters* filled with yellow matter.

[2.1]

Calzini sudati e piedi gonfi a dismisura... viola, blu, rossi... *grosse vesciche scure*, piene di roba gialla.

Negli esempi [2] e [2.1] la versione italiana ha perso l'allitterazione data dalle tre occlusive bilabiali di «big, black, blisters», che sembrano dare corposità alle *vesciche*, ma si è recuperata sonorità con «grosse vesciche scure» riproducendo almeno il rumore prodotto dalle fricative contenute in *blisters*.

In altri momenti è stato invece possibile recuperare le sonorità del testo fonte, attraverso l'uso dei verbi lessicali, di cui entrambe le lingue offrono vasta scelta.

[3]

They are all screaming now. *Moaning and shrieking and howling* like wild animals...

[3.1]

Adesso urlano tutti. *Gemono, strillano e ululano* come bestie feroci...

Negli esempi [3] e [3.1] è stato possibile recuperare il suono ovattato e morbido delle nasali *m* e *n* nel primo lemma, il suono pungente della fricativa in «shrieking», reso in modo forse più secco nella combinazione della fricativa *s* con l'occlusiva italiana *t* («strillano») mentre il suono “cavo” di «howl» è stato “sciolto”, con esito altrettanto convincente, nelle laterali di «ululano».

Un'altra delle problematiche più ricorrenti nel testo fonte è stata la resa dei verbi, spesso ripetuti in sequenze di tre o quattro unità, un espediente che in italiano avrebbe condotto a una forzatura disarmonica. Nell'esempio che segue, il quarto verbo è stato tradotto per mezzo di un sostantivo:

[4]

The shell-shocked man will *yammer* and *twitch* and jerk and mouth.

[4.1]

L'uomo con lo shock da granata, *si torcerà nel delirio*, si dimenerà e bestemmierà.

I quattro verbi lessicali inglesi, brevi ed esplosivi, sono stati allungati dalle desinenze italiane del tempo futuro: la traduzione fedele – «delirerà, si torcerà, si dimenerà e bestemmierà» – avrebbe condotto a una forzatura eccessiva sulla lingua d'arrivo e a uno sgradevole fuori tempo.

La perdita si avverte anche nell'impossibilità di rendere in italiano tutte le ripetizioni contenute nel testo, che nella nostra lingua sarebbero apparse banali, se non fanciullesche.

[5]

Scream, scream, scream. Three different sets of screams now –

[5.1]

Gridano, là dentro, gridano. Tre tipi diversi di grida, ora –

La scena è scandita su un ritmo marziale, il ripetersi del suono *scream, scream, scream* imprime al passaggio la cadenza di un rito, ma la proposta della triplice ripetizione del verbo *gridano* avrebbe macchiato il passo di ingenuità.

Nel complesso, a traduzione ultimata, il testo di arrivo sembra essere riuscito nel riproporre la carica eversiva di una prosa dissacrante, a tratti ipnotizzante,

trascinando nel testo di arrivo il sarcasmo affilato che attraversa il romanzo di Evadne Price.

Se il risultato è un tradimento, è comunque un tradimento d'amore: il piacere risiede nella sfida, nell'esitazione della scelta, nell'incontro con un testo che si rispetta, che si ama e che si intende in un certo senso trascinare, a livello conscio non rovinosamente, nella propria lingua e cultura. Poiché non esistono verità ontologiche capaci di risolvere l'enigma della traduzione, al mediatore linguistico resta il piacere e il gusto di stare *tra* due lingue che si amano, di trovarsi «nella sconnessione che accompagna invisibilmente la congiunzione» (Berto, 2001, p. XIII).

L'impresa del tradurre è ardua ma, come sostiene Ortega y Gasset: «L'esistenza dell'uomo ha un carattere sportivo, di sforzo che si compiace in se stesso e non nel suo risultato. [...] Queste nozze della realtà con l'incubo dell'impossibile forniscono all'universo gli unici accrescimenti di cui esso è suscettibile» (Ortega y Gasset, 2001, pp. 36-7).

QUALCOSA DI NUOVO SUL FRONTE OCCIDENTALE...²
FIGLIASTRE DELLA GUERRA

Una guerra per porre fine alla guerra scrive mia madre. No, non è mai così. Fra vent'anni tornerà. E vent'anni dopo ancora. E poi ancora, ancora, finché alleveremo donne come mia madre e la signora Evans-Mawnington. E le stiamo crescendo. Etta Potato e B. F. – due su sei. Due come mia madre e la signora Evans-Mawnington.

Madre venite con me, venite anche voi signora Evans-Mawnington. Permettete che vi mostri lo spettacolo direttamente sul campo di battaglia. Avrete qualcosa di originale da raccontare alle signore del comitato, mentre sferruzzano chilometri di sciarpe color kaki... qualcosa da declamare dal palco ai vostri comizi di reclutamento. Venite con me. Mettetevi lì.

Ecco a voi il convoglio che entra lento in stazione, lento, lento. Fra un minuto scaricherà la sua triste merce. La mia ambulanza ha le porte aperte, pronta ad accogliere. Ecco. Il treno si è fermato. Osservate, fra le tende socchiuse di qualche finestrino, le barelle sistemate lungo i corridoi. Guardate attentamente, madre e signora Evans-Mawnington e vedrete quel che vedrete. Ciascuna di quelle barelle contiene qualcosa che un tempo era un uomo... gli eroi che hanno fatto la loro parte al servizio del Re e della nazione... gli eroi che hanno marciato festosi per le strade di Londra intonando *Tipperary*, mentre voi applaudivate e sventolavate isteriche le vostre bandiere. Non cantano, adesso, ve ne sarete accorte. Tappatevi le orecchie, madre e signora Evans-Mawnington, così le loro urla non si insinueranno per sempre nella vostra mente, come nella mente della figlia che avete spedito quaggiù, a fare la guerra.

Osservate i portantini che sollevano le barelle una a una e le infilano con perizia nella mia ambulanza. Via, via, toglietevi di lì, madre e signora Evans-Mawnington – sollevate l'orlo delle vostre vesti di seta... un uomo sputa sangue, il movimento lo ha finito, gli ha dato il colpo di grazia... Morirà sulla strada per l'ospedale, o magari prima ancora che finiscano di riempire l'ambulanza... Lo so... La conosco bene questa storia. Spiacente per l'accaduto. Non è gradevole vedere un eroe che sputa le sue ultime gocce di sangue in pubblico, vero? Molto più romantico vederlo sulle foto dei giornali mentre riceve la medaglia al valore, anche se privo di un arto o due. Che spiacevole inconveniente!

Come dite? Quello legato con le cinghie? Quella creatura delirante che bestemmia e urla oscenità di cui vi sfugge il significato... parole che vostra figlia, madre, utilizza nelle conversazioni di ogni giorno, un'abitudine contratta da contatti volgari di questo tipo. Oh, è solo impazzito, madre e signora Evans-Mawnington. Forse ha visto un corpo senza testa correre su e giù, con il sangue che schizzava dal tronco. Lo scricchiolio dei cadaveri congelati dal freddo,

incastrati uno accanto all'altro tra le assi di legno delle trincee, potrebbe avergli lentamente compromesso il senso della ragione. Tante sono le cose che possono ridurvi in questo stato, me lo raccontano i feriti che mi siedono accanto nei lunghi viaggi notturni.

No, non si tratta di shock da granata. Di solito un soldato con lo shock da granata è più calmo, a meno che non gli si faccia prendere uno spavento. Un momento e vi trovo un esempio. Ecco, quell'uomo che stanno tirando fuori ora. Quello che fissa il nulla... che ha scatti continui; ogni pezzo in una direzione diversa, come un burattino manovrato da fili impazziti. Guardate, tutte e due. Terribile, madre, non è vero? Non è vero, signora Evans-Mawnington? Quello è shock da granata. Se all'improvviso vi cadesse la borsa per terra, inizierebbe a dimenarsi come un pazzo, come l'altro. Come? Non volete tentare l'esperimento? Non riuscite a guardarlo? Perché no? *Perché no?* Eppure io devo farlo, ogni sera. Perché diamine voi non potete farlo per una volta? Siano maledetti i vostri occhi.

Perdonatemi, madre e signora Evans-Mawnington. Non è certo questo il linguaggio che di solito usa una ragazza per bene, cresciuta a Wimbledon Common. Ho perso il controllo. Ricominciamo da capo.

Vedete l'uomo che stanno infilando nella parte bassa dell'ambulanza? Ha una brutta tosse. No, non è polmonite. Neanche tubercolosi. Niente di così pittoresco. Piano, signori, piano... è quasi morto. Sputa grumi di una roba disgustosa fra il rosa e il verde. Sono solo i suoi polmoni, madre e signora Evans-Mawnington. Ha una bella tosse, stasera. È il gas. Avete sentito parlare del gas, vero? Brucia e fa marcire i polmoni fino a... alla lordura che vedete sul pavimento dell'ambulanza. Ha più o meno l'età di Bertie, madre. Gli somiglia pure, con quegli occhi marroni, gentili, e i capelli chiari, ricci... Bertie avrebbe la stessa aria supplichevole se dovesse sputar fuori i polmoni... Il figlio che con tanta generosità avete offerto alla guerra. Il figlio che siete così impaziente di spedire in trincea prima di Roy Evans-Mawnington, per paura che la signora Evans-Mawnington vi batta al prossimo comizio di reclutamento...«Ho dato il mio unico figlio maschio».

Tossisci, biondino mio... tossisci, Forse da qualche parte tua madre ti sta pensando... vantandosi della vita che con tanta nobiltà ha donato... la vita che pensavi fosse tua ma che invece è sua e allora può buttarla via quando più lo ritiene opportuno. «Il mio ragazzo non è un debole, grazie a Dio». Tossisci, ragazzo mio, tossisci. Che importa? Purché tua madre non debba affrontare la vergogna di un figlio codardo.

Quelli, invece, sono i feriti meno gravi. L'uomo che stanno facendo sedere accanto a me e gli altri due nell'ambulanza. Ferite da rimpatrio... braccia rotte e piedi incancreniti dalla trincea... sciocchezze. L'odore? Disgustoso, vero?

Calzini sudati e piedi gonfi a dismisura... viola, blu, rossi... grosse vesciche scure, piene di roba gialla. Una bella combinazione di colori, vero? Vi ho fatto venire il voltastomaco? Vi chiedo nuovamente perdono. Il mio linguaggio si sta facendo di giorno in giorno meno raffinato. Sputo, vomito e sudore... Avevo dimenticato che non si usano parole di tal fatta nei salotti bene di Wimbledon Common.

Ma sto perdendo tempo. Fra un minuto devo andare. Il carico è quasi completo. La barella che stanno spostando di lato? Oh, uno spettacolo fra i più comuni... un uomo sofferente, per il quale il minimo movimento significa l'inferno... una semplice scorpacciata di granate. Lo stanno accantonando per il prossimo giro. Non è urgente come quella cosa disperata che sta lì, quel tronco senza braccia e gambe, quello che resta di un essere umano, che non può nemmeno implorare che qualcuno metta fine alla sua sofferenza, perché ha la mascella spappolata... No, non incrociate il suo sguardo, è troppo vivo. Parte della sua malevolenza potrebbe restarvi dentro fino alla fine dei vostri giorni... i vostri giorni pieni di comizi e ferri da calza.

Ammirate gli eroi che hanno nobilmente difeso le vostre tradizioni, madre e signora Evans-Mawnington. Guardateli bene... Gli eroi su cui ricamerete finché la pace non sarà stipulata e che, dopo, lascerete morire di fame, nei secoli dei secoli, amen.

Non andatevene madre e signora Evans-Mawnington. Date un'occhiata alla mia ultima barella,... a quella cosa senza bende, farneticante, a quel grumo di carne viva che si agita su

un collo. Quella era una faccia non molto tempo fa, da non crederci. Ora potrebbe essere qualunque cosa... un pezzo di fegato, fegato crudo e sanguinolento, è a questo più che altro che somiglia, no?

Impossibile capire la sua età ma i gemiti di sofferenza sembrano quelli di una voce giovane. Simile ai gemiti laceranti di un neonato malato... un neonato torturato... gemiti confusi. Chi sarà mai? Per quanto ne sapete, signora Evans-Mawnington, potrebbe essere il vostro Roy. Potrebbe essere chiunque, e dunque perché non il vostro Roy? Un pezzo informe di fegato crudo è come un qualsiasi altro pezzo informe di fegato crudo. Come dite? Perché non lo lasciano con le bende? Che diavolo ne so io? Me lo sono chiesta spesso... ma non lo fanno. Perché vi voltate? È solo gas liquido. Avete sentito parlare di gas liquido, vero? Oh sì. Ricordo la vostra lettera... «*Ho sentito che abbiamo cominciato a usare il gas liquido. Così i tedeschi imparano. Spero che ne usere-mo tanto*». Sì, avete scritto così. Eravate contenta che i chimici che fanno la guerra avessero inventato una nuova diabolica tortura. Eravate deliziata all'idea che la pelle del viso di qualche povero figlio di madre tedesca fosse dilaniata dal gas liquido... Proprio come qualche madre tedesca, ugualmente patriottica, avrà gioito nel sentire che i figli di madri inglesi sarebbero stati bruciati e torturati dai nuovissimi arnesi di guerra, freschi di laboratorio. Non andate via, madre e signora Evans-Mawnington,... non andatevene. Il mio carico è al completo ma ci sono più di trenta ambulanze da riempire. Camminate lungo il binario. Non andatevene, a meno che non vogliate che vi perdoni l'assenza perché avete urgenza di vomitare, come spesso faccio io.

Sono troppe le barelle che non avete ancora visto... Uomini dagli occhi disperati, con la morte dentro, che non vogliono morire... uomini dagli occhi disperati, pieni di vita, che non vogliono vivere. Aspettate, aspettate, ho così tanto da mostrarvi prima che torniate ai vostri comitati e ai comizi di reclutamento, prima che aggiungete altre reclute alla vostra lista... quelle giovani reclute che arruolate con l'orgoglio, con i discorsi patriottici, le coccarde rosse, bianche e blu, le piume bianche, i vostri insulti, le vostre bugie... bugie utili ad assicurarvi una nuova vittima.

Come? Non ce la fate più? Ve ne andate? Sapevo che non sarete rimaste. Ma io devo restare, vero?... Io devo restare.

Mi hai mandato tu quaggiù, e mi ci farai restare. Mi hai beatificato. Io sono una delle Giovani Splendide Donne che stanno vincendo la Guerra...

«Carica. Sei barelle e sei feriti lievi!».

Parto. Rallento al cancello della stazione. Il sergente è lì che aspetta con lista e matita.

Ripeto, «sei barelle e sei feriti lievi».

«Numero Otto».

Depenna la mia ambulanza. Supero il cortile.

...

Numero Otto. Un numero fortunato! È lontano ma la strada è buona, tutto sommato poche buche e pochi sassi.

Avanti, piano, avanti.

Ci trasciniamo a passo di lumaca... un'enorme macchia scura che striscia lungo la strada, di un bianco accecante.

Avanti, piano, avanti.

Il ferito accanto a me si abbandona sullo schienale, immobile. Esausto o addormentato, dopo il lungo viaggio. Ha il braccio chiuso nelle stecche, la testa bendata e il piede sinistro avvolto in una goffa pantofola dell'esercito. Si abbandona sullo schienale; nell'oscurità il suo volto è invisibile, come se un muro di mattoni ci separasse. Il vento taglia come un lama. Avrà senz'altro freddo, non ha il cappotto e ha una manica strappata. Si è avvolto intorno alle spalle la coperta dell'esercito, lasciando le gambe in balia della notte gelida. Nevica di nuovo. Gli enormi fiocchi di neve friggono non appena sfiorano il radiatore. Dico al mio passeggero che può trovare sigarette e fiammiferi nella tasca del mio cappotto, dalla sua parte. Li ho messi lì di proposito... la mia esca per farlo parlare.

Voglio che parli. Non risponde. Voglio che parli. Riuscire a far parlare un ferito serve per soffocare la disperazione. L'ho scoperto qualche tempo fa. Ripeto l'invito, un po' più forte stavolta. Nessuna risposta. È sfinito. Troppo sfinito anche per fumare. Non ho fortuna stasera.

Avanti, piano, avanti.

Come procede lenta questa macchia pesante ed enorme. Lenta. A guardarla, è difficile credere che si possa guidare un'ambulanza di questa portata così lentamente...

Avanti, piano, avanti.

Era un urlo quello che ho sentito venire dall'interno? Devo concentrarmi su qualcosa... Ma cosa? Ecco, sì. Il mio ballo di debutto in società. Il vestito del mio primo ballo da grande, un vestito di georgette bianco, sfavillante di lustrini, in stile impero, lungo fino ai piedi... *Era un urlo?*... ricavato da una sottoveste... *non urlare, se no inizieranno anche gli altri*... una sottoveste di raso... Scarpe di raso abbinata, non proprio piccole; ho sempre avuto i piedi un po' grandi, come le mani... *Era un urlo dall'interno?*... Quanto c'è voluto, a mia madre, per trovare guanti bianchi della mia misura, lunghi fino al gomito... *Era un urlo?*... I capelli raccolti per la prima volta... *oddio, un urlo di sicuro*... i capelli raccolti in piccoli boccoli sulla nuca... *un altro urlo – il matto ha cominciato, il matto ha cominciato. Lo temevo. Li farà urlare tutti*... trentuno piccoli boccoli come tanti salamini. Era venuta una parrucchiera professionista: c'erano volute circa due ore per farli, mentre Trix e mia madre guardavano e Sarah veniva a sbirciare. *Non far urlare anche gli altri; non far urlare anche gli altri*... trentuno salamini di capelli, uno sull'altro, e i capelli erano tutti miei; copiati da una cartolina di Phyllis Dare o Lily Elsie. Quale era delle due?... *L'uomo con lo shock da granata ha cominciato a lamentarsi. Per colpa del matto, ha cominciato a guaire come un cane impazzito*... Credo fosse Lily Elsie... *Ma che combinano là dentro?*

«Fatemi uscire. Fatemi uscire».

È il matto che parla. Lily Elsie, credo fosse proprio lei. Lily Elsie...

«Smettila di gridare. Non sei l'unico che patisce le pene dell'inferno».

Questa era una voce diversa. Deve essere uno dei feriti lievi... Scarpe di raso con le fibbie sulle punte – delle fibbiette di madreperla a forma di mezzaluna. Me le aveva date la zia Helen, o Trix.

«Falla finita o ti ammazzo a colpi di stampella, bastardo. Falla finita».

Cos'è questo rumore? Fanno a botte là dentro... *strillano, strillano, strillano*...

«Sto morendo. Oddio, mi ha ammazzato. Sto morendo».

Che succede? Si stanno ammazzando? Dovrei fermare l'ambulanza; dovrei scendere a guardare. Dovrei fermarli... dovrei. Un'autista la scorsa notte ha fermato l'ambulanza, un ferito era impazzito e stava colpendo alla testa un poveraccio sulla barella. Ma lei è riuscita a bloccarlo e l'ha legato di nuovo. Tosh, è stata lei.... Ma Tosh è coraggiosa. Io non riuscirei mai a farlo. Devo andare avanti...

Adesso urlano tutti. Gemono, strillano e ululano come bestie feroci... tutta sola con un'ambulanza di uomini deliranti, lontana mille miglia da tutto, nel buio totale... matti deliranti che urlano e strillano. Io rischio di impazzire...

Vai a vedere... vai a vedere... vai a vedere.

No, non lo faccio. Non ci riesco... Il cuore mi martella dentro. Ho le mani e i piedi congelati ma il sudore scende a rivoli per la schiena. Ho già guardato una volta, non ho il coraggio di rifarlo. Che posso fare di buono? L'uomo che sputava sangue sarà steso lì, morto... gli occhi vitrei fissi sulla porta dell'ambulanza mi accuseranno appena metto il naso dentro,... occhi morti e freddi, che se la prenderanno con me... ma io non ho nessuna colpa.

...Il matto imprecherà contro di me, mi urlerà contro terribili maledizioni, griderà e cercherà di strappar via le cinghie che lo tengono fermo... se non se le è già strappate. Cercherà di strapparle per strangolarmi. L'uomo con lo shock da granata, si torcerà nel delirio, si dimenerà e bestemmerà. L'uomo con la faccia come fegato crudo si metterà a gemere... Non ci vado a vedere. Non ci vado.

Avanti, piano, avanti.

Numero Otto, dove sei? Forse non ti ho visto lungo questa strada innevata, sempre uguale. Sono ore che viaggio. Vado troppo piano? Potrei accelerare un po'... coprire la distanza più in fretta. Lo faccio. Un altro urlo non appena prendo un sasso... Ho fatto male a qualcuno. Rallento di nuovo.

Gridano, là dentro, gridano. Tre tipi diversi di grida, ora – gli strilli del matto, il lamento ferino, monotono, dell'uomo con lo shock da granata, e ora un urlo stridulo e secco come la lama appuntita e lucente di un coltello conficcata nel mio cervello.

Urla... uno, due, tre, quattro, *staccato*. Questo chi è? Non è il biondino. Lui sarà troppo impegnato a morire soffocato per poter strillare. Se ne è aggiunto uno nuovo... È l'inferno. Si stanno battendo di nuovo... si sono scatenati i diavoli dell'inferno. Vai a vedere, vai a vedere...

Non ci vado a vedere. Non ci vado.

Avanti, piano, avanti.

Il mio passeggero continua a dormire. Gli si è posato sul grembo un mucchietto di neve. Ci siamo persi il Numero Otto. Con la neve, non ho visto la svolta. Il tronco d'albero nero sulla sinistra che porta al Numero Otto... coperto dalla neve. Con la neve, non ho visto la svolta.

Avanti, piano, avanti.

Le urla si sono placate, sostituite da un lamento angosciante. Oo-oo-oh... oo-oo-oh... un canto funebre, regolare, si solleva oltre il suono del motore e si propaga nella notte. Oo-oo-oh... oo-oo-oh... è straziante nella sua disperazione. Ho già sentito un uomo lamentarsi così. L'ultimo lamento di un uomo che avrebbe di lì a poco smesso di lamentarsi, per sempre. Oo-oo-oh... disperazione, solitudine. Le lacrime mi straziano il cuore... lacrime tragiche che mi tormentano ma che non devono salirmi agli occhi; si congelerebbero sulle guance fino a incollarmi le ciglia e non vedrei più la strada. Mi è negato anche il conforto di lacrime di compassione.

Avanti, piano, avanti.

Ho perso la speranza di raggiungere il Numero Otto. Andrò avanti fino a quando non trovo un posto per girare.

Avanti, piano, avanti.

I lamenti sono finiti. Tendo le orecchie. Il matto urla di nuovo... un monologo roco, pieno di ingiurie. Non riesco a capire quello che dice. Non voglio capire quello che dice. Eppure cerco di capire. Farà di nuovo urlare gli altri...

Avanti, piano, avanti.

Se solo riuscissi a trovare un posto per girare. La strada sembra farsi più stretta. Quanti viaggi farò, stanotte? Era un convoglio grande? Non ci ho fatto caso alla stazione... dimentico sempre di farci caso. Forse avrò ferite da granata al prossimo giro... granate, troppo il sangue perso per gridare, troppo esausti. Magari un passeggero che parla e fuma. ...Il matto urla di nuovo... farà urlare anche gli altri.

Avanti, piano, avanti.

Ma quella è una luce? No... sì! Numero Otto! Il padiglione riluce fioco nell'oscurità... le tele del tendone sono già aperte... le infermiere in cuffia bianca aspettano all'ingresso. Vedono i miei fari. Gli infermieri sono lì pronti... Numero Otto... Numero Otto... finalmente ci sono. Le lacrime mi scendono giù per le guance... che scendano. Che congelino pure le mie ciglia, ora... che le congelino... Ora non importa... niente importa, ora...

(Traduzione di Barbara Antonucci)

Note

1. Personaggio discusso per la sua eterogeneità di interessi e produzione letteraria, Evadne Price pubblica, oltre a una corposa produzione di articoli, libri per bambini, sceneggiature e *pièces*

teatrali (a cui lei stessa prende parte) nove romanzi e *fiction* popolare (*Society Girl*, *Glamour Girl*, *Escape to Marriage*, *Air Hostess in Love* fra i titoli più noti). Price acquisisce fama anche come personaggio di teatro (con la commedia *Big Ben* scritta per il Malvern Festival nel 1939 e con la rappresentazione per il teatro e per il cinema di *Once a Crook*) e come personaggio della televisione intrattenendo ogni sera, per oltre venticinque anni, un vasto pubblico di spettatori con un programma dedicato agli astri curando parallelamente le rubriche dedicate all'oroscopo sulle riviste "She" e "Vogue". *Not So Quiet...* (1930) riscosse molto successo e venne seguito dalla serie *Women of the Aftermath* (1931), *Shadow Women* (1932), *Luxury Ladies* (1933), *They Lived with Me* (1934).

2. Il titolo scelto per la versione italiana, *Qualcosa di nuovo sul fronte occidentale*, mantiene il collegamento con il romanzo di Remarque, noto al pubblico italiano con il titolo *Niente di nuovo sul fronte occidentale*.

Bibliografia

- BERTO G. (2001), *Introduzione* a Derrida (2001).
 DERRIDA J. (2001), *Il monolinguisimo dell'altro*, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. 1996).
 MARCUS J. (1989), *Afterword* to Price (1989).
 ORTEGA Y GASSET J. (2001), *Miseria e splendore della traduzione*, il Nuovo Melangolo, Genova (ed. or. 1970).
 PRICE E. (1989), *Not So Quiet... Stepdaughters of War*, The Feminist Press, New York (1^a ed. 1930).
 RAZZA C. (2001), *Introduzione* a Ortega y Gasset (2001).