OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

La rivista, organo di diffusione di Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM, accoglie studi di carattere letterario, linguistico e culturale sulle comunità migranti d'oltreoceano – friulane in particolare –, approfondendo i legami simbolici, linguistici e storici che uniscono realtà diverse e analizzando connessioni con altre lingue minoritarie e le loro poetiche migranti.

OLTREOCEANO

FONDATORE E DIRETTORE RESPONSABILE
Silvana Serafin

CONDIRETTORI
Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro,
Antonella Riem Natale, Piera Rizzolatti

COMITATO SCIENTIFICO
Daniela Ciani Forza (Università "Ca' Foscari" - Venezia), Adriana Crolla (Università del Litoral - Santa Fe - Argentina), Biagio D'Angelo (Università "Péter Pázmány" - Budapest), Anna Pia De Luca (Università di Udine), Gilles Dupuis (Université de Montréal), Alessandra Ferraro (Università di Udine), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Adriana Mancini (Università di Buenos Aires), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University - Canada), Susanna Regazzoni (Università "Ca' Foscari" - Venezia), Antonella Riem Natale (Università di Udine), Silvana Serafin (Università di Udine), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia - Montréal), Monica Stellin ("Sir Wilfred Laurier" University - Waterloo - Canada)

SEGRETERIA DI REDAZIONE
Andrea Schincariol

DIREZIONE E REDAZIONE
Dipartimento di Studi Linguistici, Filologici
e Letterari Europei ed Extraeuropei
Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 - 33100 UDINE
Tel. 0432-556750

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di referees anonimi individuati tra studiosi qualificati nei rispettivi settori.

Iscrizione al Tribunale di Udine
n. 31 del 04/07/2006

05/2011

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 05

L'AUTOTRADUZIONE NELLE LETTERATURE MIGRANTI

A CURA DI ALESSANDRA FERRARO

FORUM

Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM
Via Mantica, 3 – 33100 Udine, Italia – Tel. / Fax +39-0432-556776
Sito web: http//oltreoceano.uniud.it
E-mail: oltreoceano@uniud.it

La rivista è pubblicata con il sostegno di:

CIRF - Centro Interdipartimentale di Ricerca
sulla cultura e la lingua del Friuli - L.R. 15/96 anno 2010

FONDAZIONE CRUP

Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Europei ed Extraeuropei

Disegno di copertina
Marco Toffanin

Impaginazione
Grafikesse, Tricesimo (Ud)

Stampa
Legoprint, Lavis (Tn)

© Dipartimento di Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Europei ed Extraeuropei dell'Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 – 33100 Udine

© **FORUM** 2011
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Silvana Serafin
Editoriale ..... pag. 7

Alessandra Ferraro
Migrare e riscriversi ..... » 9

Canada

Fabiana Fusco
L'autotraduzione e le 'migrazioni linguistiche' di Mario Duliani ..... » 15

Deborah Saidero
Self-Translation as Transcultural Re-Inscription of Identity in Dôre Michelut and Gianna Patriarca ..... » 31

Paola Puccini
Origine e originale. Esperienza di migrazione e di autotraduzione a confronto nell'opera di Marco Micone ..... » 41

Alessandra Ferraro
Tradursi: In Italics / En Italiques *di Antonio D'Alfonso* ..... » 55

Anna Lapetina
L'unicità dissimile: il carattere musicale dell'autotraduzione in Plainsong / Cantique des Plaines *di Nancy Huston* ..... » 67

Valeria Sperti
Lo scarto linguistico in Lignes de faille *di Nancy Huston* ..... » 81

America Latina

Sagrario del Río Zamudio
Breve análisis sobre la autotraducción en América Latina ..... » 91

Irina Bajini
Messicani per scelta o ispanografi per vocazione? Il caso di Carlo Coccioli, Fabio Morabito, Francesca Gargallo e Marco Perilli ..... » 103

Biagio D'Angelo
Confessioni di un italiano. Alcune osservazioni sull'autotraduzione ..... » 113

Italia

Rita Wilson
Transplanted Subjects: Self-Translation Processes in Translingual Narratives ... » 123

Andrea Schincariol
Cenni biobibliografici sugli autori migranti citati nei saggi ..... » 139

Recensioni

Steven G. Kellman. *Scrivere tra le lingue* (Andrea Schincariol) ..... » 155

Sherry Simon. *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City* (Sara Vecchiato) ..... » 163

Mirko Casagranda. *Traduzione e* codeswitching *come strategie discorsive del plurilinguismo canadese* (Amandine Bonesso) ..... » 165

Gli autori ..... » 169

EDITORIALE

Silvana Serafin*

L'attuale numero della rivista, come di consuetudine, è dedicato ad un tema specifico, inserito nell'ampio spettro della letteratura migrante di cui si stanno delineando con forza sempre maggiore tutti gli elementi tematici e morfologici, necessari alla costruzione di un quadro sistematico complessivo del genere. È un ulteriore tassello che va a rafforzare l'impianto metodologico e teorico tracciato sino ad oggi dalle ricerche condotte, con assiduità e costanza, da 'Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM', i cui risultati sono stati presentati in convegni internazionali, seminari, tavole rotonde, worhshops e condensati in molteplici pubblicazioni. Tra di esse figura *in primis* la presente rivista, divenuta ormai un punto di riferimento per gli studi del settore.

Dopo avere percorso sentieri letterari e linguistici, evidenziato la particolare funzione delle donne nella scrittura migrante, dialogato con la poesia, fissato l'importanza dell'alimentazione come patrimonio culturale, non si poteva certamente trascurare il discorso dell'autotraduzione. A metterlo in atto sono proprio gli autori di origine italiana i quali hanno scelto di scrivere le loro opere nella lingua del paese che li ha accolti come migranti o che li ha visti nascere in seno a una famiglia di migranti, toccando con mano i mille problemi connessi a una scelta tanto radicale. Ma perché autotradursi? Forse è un ulteriore sfida che essi affrontano, misurandosi questa volta con le difficoltà di una lingua ormai lontana dall'udito, anche se 'sentita' nel cuore, perché sinonimo di affetti e di tradizioni.

Non sempre, però, la traduzione è in grado di riportare esattamente la 'verità' della finzione; molte volte è un'approssimazione, per eccesso o per difetto, di un testo originale, tanto da essere una ri-scrittura per cui la cosa più ovvia sarebbe non tradurre affatto. Tuttavia, la traduzione esiste con grande vantaggio per l'umanità, in quanto attraverso tempi e spazi molteplici, avvicina ci-

* Università degli Studi di Udine.

viltà e strutture di pensiero. Per questo va potenziata nella sua funzione prima di diffondere la cultura – nel senso di credenze e di comportamenti acquisiti e della loro trasmissione di generazione in generazione attraverso l'apprendimento – e difesa dalla faciloneria con cui viene in qualche caso intrapresa; ben vengano dunque le traduzioni fatte dallo stesso autore, perfettamente conscio di ciò che vuole dire.

Da qui il ricorso a sfumature linguistiche, all'accurata scelta delle parole, proprio per rendere facilmente comprensibile il significato del discorso ad un pubblico di lettori che parlano una lingua diversa, ma che presto instaurano un dialogo diretto con lo scrittore che si sente parte, sia pure di riflesso, di una 'paideia' connaturata nella sua essenza. Ciò gli permette di recuperare il senso di appartenenza che emerge attraverso forme e strutture di pensiero, significati mitici, conoscenze linguistiche, riversandosi nella letteratura del proprio paese, rivitalizzando le strutture dell'immaginario collettivo e risemantizzatone il sistema epistemologico.

Oltre ad affrontare aspetti teorici e pratici dell'autotraduzione, i diversi saggi offrono spunti interessanti sull''arte' del tradurre, salvaguardandola dall'ineguatezza della 'tecnica' del trascodificare.

MIGRARE E RISCRIVERSI

Alessandra Ferraro*

Invitando a ripensare alcune nozioni chiave della letteratura – ad esempio quelle dell'originalità di un testo, del rapporto dello scrittore con la lingua madre e della sua appartenenza ad una sola letteratura nazionale –, e a mettere in discussione l'idea di fedeltà che per molto tempo ha rappresentato l'obiettivo da raggiungere per ogni traduzione, l'autotraduzione costituisce un oggetto di indagine particolarmente stimolante per la critica. L'analisi dei processi autotraduttivi consente, inoltre, di avvicinare i meccanismi della creazione poetica che, secondo Proust, sono comparabili proprio a quelli della traduzione. Secondo l'autore della *Recherche du temps perdu*, infatti, la produzione di un'opera letteraria è assimilabile alla traduzione da una lingua, quella interna dello scrittore, ad un'altra, quella condivisa con i lettori[1].

Praticata dagli autori translingui fin dall'Antichità, l'autotraduzione si configura in epoca contemporanea come una delle caratteristiche peculiari della poetica migrante[2]. Nella presente raccolta di articoli vengono esplorate le forme e le direzioni che l'autotraduzione assume nella scrittura migrante, attraverso l'analisi di singoli testi o dell'opera intera di autori provenienti nella maggioranza dei casi dall'Italia e insediatisi in contesti geografici e linguistici diversi.

Emigrato a Montreal dall'Istria natale negli anni Trenta, Mario Duliani ha dedicato alla sua esperienza in un campo di internamento in Canada durante la Seconda Guerra Mondiale *La Ville sans femmes / Città senza donne* (1945/1946).

* Università degli Studi di Udine.

[1] Scrive Proust, nell'ultimo tomo della *Recherche*, *Le Temps retrouvé*: "Je m'aperçois que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur" (185). La coincidenza del ruolo del poeta con quello del traduttore era stata già enunciata da Baudelaire (153).

[2] Per una prima definizione delle caratteristiche della poetica migrante, rinviamo al nostro "Letteratura friulana in Canada? Scrittura migrante e canone nazionale".

Oltreoceano. L'autotraduzione nelle letterature migranti, a cura di Alessandra Ferraro, 5 (2011).

La comparazione linguistica e stilistica tra l'originale francese e l'autotraduzione italiana permette a Fabiana Fusco di avanzare alcune ipotesi sui motivi che hanno spinto l'autore ad autotradursi ad un anno di distanza ("L'autotraduzione e le 'migrazioni linguistiche' di Mario Duliani").

Ad un'altra autrice originaria del Friuli ed emigrata nel Canada anglofono, Dôre Michelut, è consacrato l'articolo di Deborah Saidero "Self-Translation as Transcultural Self-Inscription: Dôre Michelut and Gianna Patriarca". L'esperienza poetica della poetessa friulana, che in *Loyalty to the Hunt* e in *Ourobouros. The Book the Ate Me* si autotraduce, viene accostata a quella di Gianna Patriarca, autotraduttrice dal dialetto ciociaro all'inglese e all'italiano in *My Etruscan Face*.

In un Canada segnato dal bilinguismo hanno operato anche Marco Micone e Antonio D'Alfonso, le cui famiglie erano originarie del Molise. Per il drammaturgo Marco Micone l'autotraduzione in italiano avviene in un momento distinto cronologicamente dalla fase della scrittura in francese e comporta un rimaneggiamento di fondo dei testi che sono poi riscritti e ripubblicati in francese. In "Origine e originale. Esperienza di migrazione e di autotraduzione a confronto nell'opera di Marco Micone" Paola Puccini mostra come, attraverso questo processo, l'autore pervenga a riappropriarsi delle sue origini. Diverso è il caso di Antonio D'Alfonso del quale analizzo l'opera saggistica composta in francese e inglese e autotradotta ora nell'una, ora nell'altra lingua ("Tradursi: *In Italics / En italiques* di Antonio D'Alfonso"). Il processo di autotraduzione non sembra nel suo caso mai concluso, come testimoniano le vicende editoriali di *In Italics*, riscritto e modificato innumerevoli volte nel passaggio da una lingua all'altra.

Per Nancy Huston, invece, nata nella provincia canadese dell'Alberta, il percorso è stato inverso rispetto agli scrittori precedentemente menzionati. L'essersi stabilita in Francia, lontana dalla sua madrepatria, le ha permesso di accedere alla scrittura in francese, lingua straniera rispetto alla lingua materna, l'inglese. A partire da due romanzi della scrittrice, Anna Lapetina e Valeria Sperti analizzano il rapporto complesso dell'autrice con le lingue nelle quali vicendevolmente si autotraduce ("L'unicità dissimile: il carattere musicale dell'autotraduzione in *Plainsong / Cantique des Plaines* di Nancy Huston" e "Lo scarto linguistico in *Lignes de faille* di Nancy Huston").

Anche in Ispanoamerica, ambito indagato da Sagrario del Río Zamudio nella sua "Breve análisis sobre la autotraducción en América Latina", il fenomeno dell'autotraduzione assume modalità molteplici. Accanto alle autotraduzioni dell'argentino Manuel Puig, legate alla sua condizione di esiliato, nel saggio vengono segnalate quelle di Camila Reimers e di Alejandro Saravia, autori emigrati in Canada rispettivamente dal Cile e dalla Bolivia. Sono poi presentati

Sandra Cisneros, nata negli Stati Uniti ma di origine chicana, Rosario Ferré, portoricana bilingue (spagnolo/inglese), Carlo Coccioli che scrive in italiano, spagnolo e francese e Siu Kam Wen, romanziere sino-peruviano-hawaiano autotraduttore dallo spagnolo in inglese e viceversa. In "Messicani per scelta o ispanografi per vocazione? Il caso di Carlo Coccioli, Fabio Morabito, Francesca Gargallo e Marco Perilli" Irina Baijni si concentra su quattro autori di origine italiana emigrati in Messico presentandone le opere e le traiettorie biografiche. Nella sua "Confessione di un italiano. Alcune osservazioni sull'autotraduzione" Biagio D'Angelo individua nel bisogno di esprimere l'alterità dell'italiano nella lingua straniera il movente che l'ha spinto a farsi autotraduttore della sua opera poetica in spagnolo e in portoghese.

Il periplo si conclude, infine, con l'analisi delle opere di alcune scrittrici per le quali l'Italia costituisce il porto d'approdo. In "Transplanted Subjects: Self-Translation Processes in Translingual Narratives" Rita Wilson analizza i fenomeni autotraduttivi all'interno di alcune opere di Ribka Sibhatu, Geneviève Makaping, Ubax Cristina Ali Farah e Maria Abbebù Viarengo. Come per Dôre Michelut e per Gianna Patriarca, il processo autotraduttivo è presente all'interno delle singole opere di tali autrici. Far agire simultaneamente in uno stesso testo le diverse lingue con le quali sono a contatto, ricorrendo all'autotraduzione, è un tentativo per queste scrittrici migranti di farle convivere, superando così il sentimento di perdita e di assenza con cui si confronta ogni straniero.

Infine, Andrea Schincariol fornisce alcune indicazioni biobibliografiche sugli autori citati nei saggi, precisando le lingue usate, i contesti di pubblicazione e le principali opere autotradotte.

La sezione delle recensioni è consacrata a tre opere critiche pubblicate negli ultimi anni e significative in relazione all'argomento trattato dal presente numero della rivista.

Le analisi contenute in questo numero di *Oltreoceano* permettono di individuare alcune delle motivazioni che spingono uno scrittore che cambia contesto linguistico e culturale ad autotradursi. Esse sono molteplici e disparate, talvolta di ordine pratico, legate a un migliore accesso pubblicazione, alla possibilità di raggiungere pubblici diversi, alla volontà di controllo del testo oppure al desiderio di far conoscere un universo culturale conosciuto e familiare in ambito straniero o, ancora, alla necessità di usare una lingua straniera per riuscire a scrivere. Per l'autore migrante la scrittura nasce dall'acuta cognizione dell'alterità, dalla percezione che la scelta linguistica a favore dell'una o dell'altra lingua comporta una perdita e dalla consapevolezza che scrivere si attua sempre nell'assenza dell'altro, luogo, persona o ricordo. Forse per rendere tale scelta meno drammatica e tale perdita meno radicale, per ridurre il sentimento di

estraniazione, l'autore migrante si autotraduce, creando così due testi intrinsecamente legati tra loro tanto da formarne uno solo. Una tensione verso l'unità anima, ad esempio, il processo autotraduttivo per Dôre Michelut che è riuscita a conciliare nella sua scrittura il friulano delle origini con l'italiano e l'inglese appresi in seguito. Michelut descrive la sua esperienza di autotraduttrice nei termini di un esercizio dialettico e ludico nel quale le due lingue vengono messe in relazione:

> Mine was a process of self-translation: I spanned the languages within my awareness simultaneously while each experienced the other in a 'felt' relation. I was generating a dialectical experience that was relative to both languages, and yet, at the same time, I was beyond them both. The event could therefore be remembered and explained. By translating myself into myself, by spinning a fine line in-between states of reality, I transcended the paralysis of being either inside or outside form. It was like transmuting lead to gold and back, solely for the pleasure of knitting their interrelation. (67-68)

Nel suo caso l'autotraduzione ha consentito alla scrittrice di superare il sentimento di scissione e la conseguente paralisi creativa legati all'esperienza migratoria.

Scongiurando una scelta che comporterebbe la perdita irrimediabile di una parte di sé, l'autotraduzione diventa così per lo scrittore migrante antidoto contro la dispersione e il silenzio, risarcimento contro l'assenza, strumento per far coesistere mondi diversi e lontani tra loro. Attraverso l'autotraduzione, definita da Biagio D'Angelo come un'operazione «meticcia per sua natura» (123), l'autore migrante perviene a salvare, facendoli coesistere simultaneamente, la molteplicità di spazi, di lingue e di culture che costituiscono il suo immaginario. Una molteplicità simultanea che è cifra del mondo contemporaneo.

Bibliografia citata

Baudelaire, Charles. *Correspondance. Tome II (1860-1866).* "Bibliothèque de la Pléïade" 247. Eds Claude Pichois et Jean Ziégler. Paris: Gallimard. 1973.

Ferraro, Alessandra. "Letteratura friulana in Canada? Scrittura migrante e canone nazionale". *Itinerranze e transcodificazioni. Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada.* Eds Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca. Udine: Forum. 2008: 13-34.

Michelut, Dôre. "Coming to Terms with the Mother Tongue". *Tessera*, 6 (1989): 63-71.

Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé.* Collection "Folio". Paris: Gallimard. 1990.

CANADA

LE 'MIGRAZIONI LINGUISTICHE' E L'AUTOTRADUZIONE DI MARIO DULIANI

Fabiana Fusco*

La migrazione anche come esperienza linguistica e (auto)traduttiva

Uno dei fatti che ha attraversato la nostra storia, con punte più intense negli ultimi secoli, è quello che vede delle donne e degli uomini separarsi dalla loro lingua materna e dalla loro cultura di appartenenza in seguito a processi migratori in altri paesi. Il numero delle persone che ha dovuto affrontare questo tipo di situazioni è tale che si potrebbe affermare che ognuno di noi è in qualche modo protagonista o testimone di una tale esperienza, perché anche colui che non ha mai lasciato il paese natio, ha visto attorno a sé accrescere i casi di sradicamento o, grazie ai mezzi di informazione, ha appreso notizie, talora drammatiche, sulle persone coinvolte in tali processi. Oramai il fatto di vivere in più di una cultura e di parlare più di una lingua rappresenta a livello globale non più un fenomeno episodico, bensì la condizione normale, sia se si considera il punto di partenza, cioè l'esser cresciuti in una famiglia con genitori appartenenti a due culture e lingue diverse, sia se si osserva il succedersi degli eventi durante il corso della vita.

È noto che i flussi migratori sono imputabili a molteplici ragioni: si va dai conflitti alle repressioni politiche e alle discriminazioni etniche passando attraverso motivazioni meno coercitive ma ugualmente traumatiche quali la ricerca di un lavoro o di una prospettiva di vita migliore. Circostanze che, pur mostrandosi difformi tra loro, condividono un tratto essenziale, ovvero lo spostamento di persone in un 'altrove' unito ad una serie di tracce che tale 'dispatrio'[1] lascia nelle loro coscienze. Se le migrazioni e le loro ripercussioni rappresentano dunque uno dei processi più incisivi degli ultimi secoli non sorprende che

* Università degli Studi di Udine.

[1] Facciamo nostro un termine chiave attorno al quale ruotano le riflessioni contenute in Sinopoli e Tatti, che si ispirano all'accezione di 'dispatrio' diffusa da Luigi Meneghello.

questi si siano inscritti nella memoria personale. Infatti, è anche grazie alle numerose testimonianze biografiche via via raccolte che coloro i quali si sono mossi tra lingue e culture diverse fanno filtrare le tracce del 'dispatrio' dianzi evocate, da un lato ricostruendo il quadro storico e sociale all'interno del quale si è saldato il loro vissuto e dall'altro illuminando le dinamiche intime e familiari, non di rado correlate a traumi linguistici e culturali. Si tenta allora di raccontare la perdita di uno specifico mondo esteriore e interiore, in seguito ad esempio all'abbandono della lingua materna, ma anche la scoperta di un nuovo mondo esteriore e interiore e, soprattutto, la rappresentazione e il ricordo del passato perduto all'interno di un presente e un futuro inediti[2]. La finalità è di non far svanire una parte della propria storia ma anzi di ravvivarla nel confronto con altri contesti. Proprio la frattura e la conseguente parcellizzazione di esperienze cruciali nella vita generano pertanto l'urgenza di mettere in ordine il proprio vissuto per poterlo raccontare. La necessità di parlare di sé e della propria storia, costruendo dunque linguisticamente un racconto di vita, dimostra il desiderio di consegnare delle testimonianze e di scambiarle con altre, anche come prassi discorsiva. In questo senso il racconto di sé, espresso mediante vari tipi testuali (diari, epistolari, memorie, confessioni, racconti di vita, di migrazione ecc.), attira sempre più l'attenzione degli studiosi. Non è un caso che i processi di sradicamento geografico e linguistico abbiano fornito un impulso decisivo al ripensamento in chiave teorica di nozioni quali origine, famiglia, differenza/e e identità rielaborate di recente sia dalle scienze sociali e antropologiche sia da quelle (socio)linguistiche, letterarie e traduttologiche[3].

In questa cornice una questione essenziale è quella che coinvolge la lingua, perché essa, in quanto portatrice di valori culturali e nazionali, viene interpretata come una componente fondante dell'identità dell'individuo. Infatti, gli spostamenti fisici delle persone spesso si riverberano nei cambiamenti di lingua e nelle relazioni fra le lingue, producendo anche laceranti rimozioni del sapere linguistico originario. Tralasciando i casi più drammatici, resta il fatto che l'interazione tra i tipi linguistici appresi dai parlanti può condurre a una messa in discussione del nesso scrittura-idioma-territorio, come del resto fa osservare Steiner. Lo studioso spiega infatti che l'idea romantica dello scrittore ancorato nella lingua, nel territorio e nell'*ethnos* ha concorso ad alimentare un pregiudizio e un senso di estraneità nei confronti degli scrittori *linguistically unhoused*, nonostante gran parte della letteratura europea sia palesemente impregnata

[2] A tal proposito si leggano con profitto le belle pagine di Canetti e Hoffman.

[3] Uno sguardo teso ad abbracciare varie prospettive di analisi caratterizza, ad esempio, il saggio di Piccone Stella che con finezza indaga i tratti della scrittura diaristica.

dell'influsso di lingue diverse. Egli stesso ha potuto beneficiare di tale influsso, visto che la sua esperienza biografica lo porta a padroneggiare, con la stessa sicurezza, tre lingue materne (francese, tedesco, inglese), tra le quali vige, nella sua percezione di parlante, una assoluta parità e simultaneità al punto da non poter stabilire quale sia la 'prima lingua':

> non ho nessun ricordo di una prima lingua. Per quanto ne so, parlo con la stessa facilità l'inglese, il francese e il tedesco. Ciò che so parlare, scrivere o leggere di altre lingue è giunto in seguito e conserva un' 'impressione' di acquisizione cosciente. Ma ho esperienza delle mie prime tre lingue come di centri del mio io perfettamente equivalenti. Le scrivo e parlo con uguale facilità. I test fatti sulla mia capacità di compiere rapidi calcoli normali in ciascuna di esse non hanno rivelato variazioni significative di velocità o di precisione. Sogno con egual densità verbale e stimolazione linguistico-simbolica in tutte e tre le lingue.[4]

cui poi aggiunge: «in quale linguaggio *am I*, *suis-je*, *bin ich*, *io sono*, nel più profondo di me stesso? Qual è la gradazione dell'io?».

Ciò che vuole farci intendere Steiner è che lo strumento linguistico non rappresenta solo una competenza comunicativa, perché in esso si cristallizzano altresì le sensazioni, le speranze ovvero i traumi, le paure degli individui, inglobando dunque una struttura semantica che svela necessariamente un percorso affettivo. All'interno della specifica esperienza della migrazione è allora proprio la lingua che può dare accesso a due o più tradizioni culturali ed è grazie a essa che si può tentare di ricostruire una continuità in un vita contrassegnata sempre più da fratture e 'dispatri', anche avvalendosi di una scrittura che privilegia l'alterità linguistica, ovvero il 'translinguismo' ben tematizzato da Kellman[5]. Lo studioso mette infatti in luce quanto sia pervasivo e nel contempo cruciale il fatto che qualcuno viva intellettualmente e intensamente in una lingua 'altra' da quella che gli è più familiare, ovvero esperimenti la porosità di una lingua circondata da altre lingue[6]. La riflessione sulle lingue si pone inevitabilmente per lo scrittore che si muove tra le culture: l'acuta coscienza metalinguistica di chi

[4] In Steiner. *Dopo Babele* (151 e 156); dello studioso si veda altresì Steiner. *Extra-territorial.*
[5] Kellman definisce il translinguismo letterario come «il fenomeno di autori che scrivono in più d'una lingua e almeno in un'altra rispetto alla propria madrelingua» (9). L'articolata e sempre più estesa bibliografia sul plurilinguismo letterario ci induce a una selezione delle indicazioni possibili al fine di un necessario approfondimento: a tal proposito rinviamo a Forster, Fitch e Beaujour.
[6] Ricordiamo che Kellman, non a caso, sostiene che «le transazioni translingui si sono verificate assai spesso durante tutta la storia letteraria e sono meravigliosamente istruttive per chiunque sia interessato alla letteratura, al linguaggio e alle loro connessioni» (11).

è consapevole che lo scrivere nella lingua materna o in quella del paese 'altro' non è una opzione priva di ripercussioni porta anzi a interpretare la lingua come fulcro ineludibile di problematicità a più livelli[7]. Altrettanto problematico, ma nel contempo assai coinvolgente, è il caso di autori che optano per un duplice riflesso della stessa visione ovvero della stessa esperienza: ci riferiamo, nella fattispecie, agli autotraduttori, cioè a coloro che traducono se stessi, presentando quindi, almeno in superficie, due testi identici nel contenuto, ma distinti nella veste linguistica[8].

Gli autori translingui, per citare Kellman, sono di fatto dei sensibili mediatori, non solo nei propri scritti, in cui attraversano abilmente sistemi linguistici difformi, ma anche in funzione degli scritti altrui, ovvero in quelli che traducono. Un numero cospicuo di translingui è attivo nell'ambito della resa interlinguistica, assumendo in tal modo il ruolo di intermediario che si frappone tra la lingua di un autore e quella del lettore. Ma altrettanti autori translingui sono impegnati nell'autotraduzione. In tale circostanza le produzioni che ne derivano si presentano, secondo Kellman, come

> degli audaci rifacimenti piuttosto che delle umili approssimazioni all'originale. Ovviamente i translingui, per il semplice fatto di non essere limitati dalla lingua materna, sono più attrezzati di molti altri per dedicarsi alla traduzione. E sono per definizione gli unici in grado di autotradursi, un atto di reinvenzione personale.[9]

Alla luce di tali presupposti vorremmo qui presentare un esempio di scrittore migrante e autotraduttore, la cui opera potrebbe concorrere a confermare quanto fin qui ribadito. Si tratta di Mario Duliani e del suo romanzo *La Ville*

[7] Sempre Kellman ribadisce che «sia la lingua sia le relazioni tra le lingue non sono mai statiche per il singolo parlante. In un certo senso ogni parlante è translingue, dal momento che se non si muove tra le lingue si muove con la lingua» (18). Tale considerazione costituisce il punto di partenza del saggio di Hokenson e Munson.

[8] Una chiara definizione della fenomenologia autotraduttiva è documentata nei seguenti repertori: Popovič, Shuttleworth e Cowie, Baker e Saldanha (si segnala che la sintesi monografica dal titolo "Self-Translation" è redatta da Rainier Grutman). Fin dall'antichità gli scrittori si sono cimentati per diletto o per dovere con l'autotraduzione, una rassegna estesa e articolata si trova in Santoyo; ulteriori imprescindibili riferimenti sono documentati nella meritoria impresa di raccolta bibliografica curata da Julio César Santoyo e da Lucia Bertolini, rintracciabile sul sito www.autotraduzione.com.

[9] Kellman (49) si contrappone a Berman che invece interpreta le autotraduzioni come delle «eccezioni, proprio come il fatto che uno scrittore – pensiamo a Conrad o a Beckett – scelga un'altra lingua piuttosto che la propria. Riteniamo anche che il plurilinguismo o la diglossia rendano difficile la traduzione. In sostanza, è il complesso del rapporto con la lingua materna, con le lingue straniere, con la letteratura, con l'espressione e con la traduzione che si è strutturato altrimenti» (16).

sans femmes, pubblicato nel 1945, seguito, a distanza di un anno, dall'autotraduzione *Città senza donne*[10], che costituisce una testimonianza diretta, l'unica che un italiano abbia scritto all'interno di un campo d'internamento canadese, e che per tale ragione assume un peculiare valore storico, nonché letterario. Prima di commentare la struttura e la forma dei due testi, corre l'obbligo di ripercorrere brevemente la storia personale dell'autore al fine di comprendere al meglio il significato della sua 'doppia' scrittura.

Mario Duliani: scrittore-migrante e scrittore-autotraduttore

Le migrazioni linguistiche di Mario Duliani trovano senza dubbio la loro origine nei numerosi dislocamenti geografici che hanno punteggiato parte della sua esistenza. Se questi ultimi non sono dipesi da Duliani stesso, le sue migrazioni linguistiche sono state invece determinate dalle sue scelte, di certo difficili ma ben ponderate. Questi due tipi di migrazione hanno in qualche modo candidato Duliani a far parte di quelle generazioni di autori, di ambito quebecchese, riconducibili al fenomeno della 'scrittura migrante'. L'attributo 'migrante' non allude qui all'origine etnica di chi scrive, ma pone l'enfasi sullo sradicamento che si riverbera nella scrittura. Sperimentando l'incontro e scontro della diversità linguistica e culturale, tali autori hanno infatti saputo dar voce, pagina dopo pagina, all'esperienza, prima evocata, dello sradicamento geografico e della frattura linguistica e identitaria. Seguire quindi la progressione cronologica degli episodi 'migratori' di Duliani riteniamo possa contribuire a far luce sulla sua opera.

Nato a Pisino d'Istria (adesso Pazin in Croazia) nel 1885, si trasferisce assai giovane a Milano e si dedica al giornalismo, diventando redattore de *Il Secolo*, e si appassiona al teatro, mettendo in scena nel 1906 quattro produzioni di un atto al Teatro Verdi e al Teatro Olympia. Si sposta poi in Francia, a Parigi (1907), dove si impiega come corrispondente di alcune testate giornalistiche italiane e nel contempo scrive anche alcune commedie di successo (tra il 1929

[10] Mario Duliani. *La Ville sans femmes*. Montréal: les Éditions Pascal. 1945 e *Città senza donne*. Montreale (Montréal): Gustavo D'Errico. 1946 (d'ora in avanti abbreviati con VF e CD). Nel 1994 è uscita la traduzione in inglese *The City without Women: A Chronicle of Internment Life in Canada during the Second World War*, con una *Premessa* di Antonino Mazza, Oakville: Mosaic Press. Nel 2003 viene ristampata la traduzione italiana con una articolata *Introduzione* di Filippo Salvatore per cura dell'Editore Cosmo Iannone di Isernia. Si segnala che il presente lavoro riprende e approfondisce alcuni temi affrontati in Fusco (2008) e in Fusco (in corso di stampa).

e il 1935 ne mette in scena ben otto in lingua francese). Negli anni Trenta, Duliani incontra Eugène Berthiaume, all'epoca console canadese nella capitale, e su suo invito, nel 1936, si trasferisce a Montréal per dirigere un nuovo giornale canadese in lingua italiana. Nello stesso tempo, contribuisce al rinnovamento del teatro della metropoli e inizia a dirigere con successo la sezione di lingua francese del *Montreal Repertory Theatre*. Nel giugno del 1940, in seguito alla dichiarazione di guerra da parte di Mussolini alla Gran Bretagna, alla Francia e al Canada, il governo canadese reagisce invocando, per ragioni di sicurezza, il *War Measures Act* (Legge sulle misure in tempo di guerra), che consente il fermo di un sospetto anche senza un preciso capo d'imputazione. Per gli italiani del Canada ha inizio una fase tormentata, contraddistinta da emarginazione, discriminazione e arresti. Tra coloro che vengono internati nei campi di concentramento figura anche Mario Duliani[11], che, proprio durante la prigionia a Petawawa (Ontario del Nord) e a Fredericton (New Brunswick), dal giugno del 1940 fino all'ottobre del 1943 assieme ad altri immigrati italiani, tedeschi, ma anche inglesi e francesi, responsabili non direttamente di reati gravi, ma considerati suscettibili di commetterne, ha modo di abbozzare e scrivere in francese il suo «documentario romanzato» (CD 13), che pubblica un paio di anni dopo la sua liberazione. Duliani esce senza dubbio turbato dall'esperienza dell'internamento, ma con coraggio riesce a riprendere l'attività di redattore presso il giornale in lingua italiana *La Verità*, nonché di drammaturgo. Muore nel 1964, dopo esser stato nominato, tre anni prima, membro del *Conseil des Arts du Québec*. Con lui cade nell'oblio anche *Città senza donne*, che viene ripreso, come fonte storica della condizione degli immigrati italiani e come imprescindibile testimonianza della nascita dell'identità culturale italo-canadese, solo a partire dagli anni Ottanta, grazie al rinnovato interesse per le lingue e le culture delle minoranze.

Le esperienze migratorie vissute da Duliani lasciano indubbiamente un segno nella sua vita e nella sua creazione letteraria. Tuttavia, nel suo caso, è necessario sottolineare che, alle dislocazioni geografiche, seguite da un cambiamento di lingua (italiano > francese), si somma il dramma dell'internamento che rappresenta un ulteriore sradicamento vuoi spaziale, dalla libertà alla reclusione, vuoi linguistica, visto che decide di muoversi dal francese all'italiano, facendo uscire nel 1946 l'autotraduzione del suo romanzo. Quindi le migrazioni fisiche dell'autore si traducono di volta in volta in migrazioni linguistiche

[11] Rimandiamo a Fusco (2008) per un breve cenno sulle varie posizioni degli studiosi in merito al (presunto) ruolo di Duliani come delatore dietro compenso e per tale ragione condannato alla reclusione.

tanto che gli sradicamenti volontari o coatti danno poi modo a Duliani di produrre uno scritto che si colloca a metà tra il diario e il romanzo (come dichiara in alcune pagine introduttive raccolte sotto il titolo *Per intenderci e per comprenderci*), nel quale, anzi, l'esperienza diretta di prigioniero diventa la base per una riflessione esistenziale, presentando «quanto si può chiamare di più 'vissuto'» (CD 14). Duliani può essere considerato pertanto uno *scrittore-migrante*, per i fatti biografici sopraesposti, ma egli può essere altresì ribattezzato come *scrittore-internato*, spinto dalla condizione di straniamento e allontanamento a una riflessione che assume le dimensioni di un confronto a tutto campo con il racconto e con la realtà. Nell'internamento insomma di fronte alla coercizione e alla privazione (in specie degli affetti) si acuisce una attitudine speculativa e si rafforza la capacità di comprendere il contesto; lo scrittore nella reclusione, mettendosi in gioco a livello esistenziale e artistico, si pone in relazione con le potenzialità delle parole e della scrittura. La narrazione correlata all'internamento non costituisce però una mera istanza testimoniale, poiché il distacco fisico e linguistico colloca lo scrittore in un contesto comunicativo tale da stimolare un approccio originale (la pratica dell'autotraduzione) e attiva una memoria e un immaginario peculiari. Il legame con i luoghi e con la storia rimane essenziale. È una componente ineludibile, ma la sua scrittura risponde a tale esperienza in modi diversi:

> La qualità direm così 'romantica' viene sopratutto da un certo concatenamento degli avvenimenti, confusi spesso dall'uno all'altro Campo, e che non rispetta sempre la cronologia reale, ma che mi ha permesso di meglio collegare questi avvenimenti; di meglio disporli onde rendere con maggiore efficacia quell'unità d'azione che la vita mette sempre in tutte le cose, ma con tale lentezza che il lettore non potrebbe accettarla né sopportarla. (CD 14)

Si intenda bene, non si tratta di un ripiegamento intimistico, ma di una volontà di valorizzare i contenuti di un'esperienza tragica e nel contempo di denunciare delle responsabilità. La condizione dello *scrittore-internato* fa infatti scorgere a Duliani l'opportunità di un riscatto. La pena dell'isolamento lo purifica ma soprattutto gli consente di osservare gli eventi con maggiore lucidità e di raccontare con l'autorità di chi si è risollevato nella sofferenza:

> Ora, io spero e credo che questo mio libro, scritto con il massimo scrupolo d'esattezza, e di cui ho curato personalmente la versione italiana, alla quale ho fatto molte aggiunte contribuirà a dissipare gli ultimi dubbi, ed a chiarire gli ultimi malintesi. (CD 24)

Lo *scrittore-internato* può dunque interpretare la sua esperienza, non solo in chiave autobiografica, in relazione al suo vissuto, ma anche attraverso una me-

moria corale che agisce nella scrittura mediante scelte linguistiche diverse, cioè il francese e poi l'italiano, assumendo anche il ruolo di *scrittore-autotraduttore*.

È indiscutibile che per uno stesso soggetto non sussiste una parità simbolica tra due lingue, poiché esse sono portatrici di esperienze diverse, che si organizzano in sistemi simbolici contrapposti, così come differiscono le mappe semantiche che le due lingue, ovvero cultura, storia e forme di vita, tratteggiano. Consapevole di tale presupposto, Duliani, optando prima per una lingua e poi per l'altra (non si esclude tuttavia che la stesura della seconda versione non si sia sovrapposta in parte alla prima), rivolge l'originale a una comunità di parlanti ben circoscritta, ma, con l'autotraduzione, va a cercare i suoi lettori anche al di fuori di questa comunità, vuoi perché Duliani opera in un contesto in cui la presenza delle due lingue è essenziale ai fini della comunicazione, vuoi perché la duplice versione viene a essere parte integrante dell'intero processo creativo, come avremo modo di osservare nel paragrafo successivo.

Analisi di un capitolo: *Notre ville* e *La nostra città*

Dedicato alla moglie («À ma chère femme Henryette Gaultier Duliani qui m'a inspiré ce livre» / «Alla mia cara consorte Henryette Gaultier Duliani che mi ha ispirato questo libro»), il testo è composto da sedici capitoli due dei quali, nello specifico il secondo (*La nostra città*) e il decimo (*La città senza donne*), riecheggiano il titolo dell'opera, sviluppando il dramma della mancanza di una presenza femminile a Petawawa. Prima di analizzare alcune tra le parti più significative tratte dal secondo capitolo, è necessario far notare alcune diversità nella struttura. Innanzitutto, la versione italiana, oltre ad affiancare al titolo un sottotitolo che recita *Il libro degli italiani d'America*, aggiunge il capitolo XIII (CD 243-250), contrassegnato dall'intestazione *Gli italiani d'America*, per un totale complessivo di 270 pagine. Nelle intenzioni dello scrittore, questa parte avrebbe dovuto da un lato contribuire a gettar luce sulla cornice storico-sociale all'interno della quale è calato il racconto, senza risparmiare critiche al governo italiano e ai suoi rappresentanti in Canada, e dall'altro esporre, attraverso le voci di altri parlanti (che restano anonimi), coinvolti in un dialogo ricostruito, il dramma dell'emigrazione. Il testo francese consta invece di 316 pagine, ma presenta degli *Annexes* (VF 301-316), omessi da Duliani (come spiega nella *Prefazione*) nella resa italiana.

Il confronto tra i due testi mette altresì in luce una diversità di scrittura[12].

[12] In Fusco (in corso di stampa) si è discusso sull'assetto linguistico del testo italiano (interpunzione, sintassi e lessico), approfondendo altresì il fenomeno dell'interferenza sul fran-

L'autotraduzione esibisce infatti scelte traduttive che si allontanano dall'originale e che chiaramente non dipendono dalle strutture della lingua di arrivo. I cambiamenti nell'autotraduzione sono tali da poter parlare, in alcuni punti, di un rifacimento del racconto, dimostrando quanto l'intervento dell'autore sia ben visibile:

> Since the writer himself is the translator, he can allow himself bold shifts from the source text which, had it been done by another translator, probably would not have passed as an adequate translation. (Perry 181)[13]

Nell'autotraduzione l'autore, ricodificando se stesso, assume due posizioni nei confronti del testo, di cui, per l'appunto, è autore e traduttore al contempo. Tale sovrapposizione di ruoli giustifica il ricorso a omissioni, espansioni, contrazioni e sostituzioni, poiché «the writer-translator is no doubt felt to have been in a better position to recapture the intentions of the author of the original than an ordinary translator» (Fitch 125)[14].

Un aspetto sul quale ci soffermeremo, passando in rassegna alcuni stralci tratti dal secondo capitolo, riguarda proprio le espansioni testuali che vanno sotto il nome di 'esplicitazione', fenomeno centrato sul testo di arrivo, al quale rimane circoscritto, poiché opera aggiungendo o specificando determinati segmenti frasali o testuali con l'obiettivo di rendere più chiaro il messaggio al destinatario. Tra le diverse procedure di esplicitazione, Duliani sfrutta ampiamente l'aggiunta di informazioni, l'introduzione di avverbi, aggettivi e congiunzioni, la sostituzione di pronomi e la disambiguazione di talune espressioni, in specie quelle di origine inglese.

Ma osserviamo qualche frammento del capitolo che si apre con una descrizione della nuova 'città', ovvero il campo di internamento, che ha accolto Duliani e i suoi compagni di sventura:

> Un camp d'internés au Canada ressemble à une petite ville ou, mieux, à une grosse bourgade. Dans les deux camps où j'ai vécu, en effet, la population atteignit par

cese, ovvero la tendenza a trasferire alla resa tradotta peculiarità che riguardano la struttura linguistica dell'originale, sulla scia di quanto sostiene Kellman: «i testi prodotti dai translingui rivelano di solito tracce delle 'altre lingue' dei loro autori, ma la gran parte sono scritti nell'una o nell'altra lingua» (30).

[13] Si veda altresì Tanquiero che definisce l'autotraduttore nei termini di un 'traduttore privilegiato'.

[14] Molnar, confrontando puntualmente un poesia autotradotta di Iosif Brodskij, afferma che: «writers who translate themselves enjoy the advantage of privilege access to the intellectual activity behind the work. This grants them 'noetic licence', namely the right denied the ordinary translator of altering the original» (333).

> moment presque mille âmes. C'est une population! Certes, de temps en temps, il s'est produit des migrations massives qui ont bouleversé, temporairement, le fonctionnement normal de la vie collective. (VF 35)

> Un campo d'internamento nel Canada rassomiglia ad una piccola città, o, meglio, ad una grande borgata. Nei due campi dove ho vissuto, infatti, la popolazione ha raggiunto, ad alcuni momenti, più di mille anime… Ma queste anime inquiete, erano piuttosto fluttuanti… Avvenivano di tanto in tanto migrazioni in massa, arrivi e partenze collettive, sgretolamenti progressivi a causa di 'rilasci' o di liberazioni individuali. Tutto ciò accadeva per la misteriosa volontà degli 'uffici' che dirigevano le operazioni dell'internamento, la cui logica naturalmente sfuggiva alla nostra competenza. Un caricaturista tedesco del Campo fece un disegno a colori che ebbe molto successo. Vi si vedeva un vasto autocarro carico d'internati, scortati da soldati, che filava a tutta velocità sulla strada… E sotto, questa leggenda: – Se volete visitare il Canada, fatevi internare!… Ma tutto questo andirivieni aveva per effetto di provocare frequenti squilibri nell'organizzazione della vita diremo così cittadina del campo. (CD 41)

Di primo acchito, è facile constatare la dilatazione del testo di arrivo rispetto a quello di partenza. Duliani infatti riprende la struttura del frammento francese ma lo rielabora da un lato omettendo un breve segmento («c'est une population!») e dall'altro innestando dei commenti ovvero delle reminiscenze in cui filtra un sarcasmo assai pungente. Detto altrimenti egli riscrive questa parte per mettere in risalto l'ineluttabilità della situazione, prendendosi tuttavia la libertà di fare dell'ironia. Il racconto della vita quotidiana di parecchie centinaia di uomini si dispiega infatti attraverso una serie di episodi, come quello appena descritto, talora grevi talora spiritosi (molti dei quali figurano solo nella versione italiana), che rappresenta ad un tempo la natura mordace, ma anche umanamente incisiva di Duliani.

La ragione che ha spinto lo scrittore a scegliere come sede della prigionia la definizione di 'città' è motivata dalla disposizione del campo che, come ben descrive Duliani, oltre a consistere di dodici grandi baracche di legno per l'alloggio dei reclusi, include anche quelle deputate alla cucina, all'ospedale, alla farmacia, allo svago, alla punizione, ecc.; tale agglomerato è disposto lungo due file irregolari, distintamente separate da una ampia striscia di terreno che gli italiani di Montréal avevano battezzato «rue Sainte-Catherine» (VF 38 e CD 46) alludendo a una delle vie principali della metropoli. Una immagine, tuttavia, quella della 'città', che svela e conferma lo sguardo ironico di Duliani, visto che non manca di evidenziare come questa 'città' sia in contrasto con la vita reale: qui infatti dominano le baracche di legno rivestite di cartone isolante all'interno, le finestre protette da inferriate e il filo spinato perimetrale sostenuto dai pali per i fari e per le torrette di guardia. Ciononostante Duliani ci tiene a ri-

badire che, nella tragedia, i compagni sono stati in grado di ricreare una sorta di ambiente familiare, in cui si sono sforzati di riprodurre la quotidianità della vita attraverso la promozione di attività lavorative regolari e, in specie, ricreative. In tal modo, l'autore intende enfatizzare un tratto distintivo degli internati, ovvero la capacità di sopportare con dignità la drammatica situazione:

> La baraque des amusements, appelée salle de récréation, est le lieu de la cantine. C'est aussi là qu'en hiver on célèbre les cérémonies religieuses. On y donne encore des représentations de théâtre et de cinéma. C'est aussi dans cette salle que sont installés les coiffeurs. (VF 36)

> E non basta. Vi è la baracca dei 'divertimenti'… se si può esprimersi così, o come la si chiama la 'recreation hut', dove ha sede la 'Cantina', dove d'inverno si celebrano le funzioni religiose, dove si danno due volte per settimana gli spettacoli cinematografici e di tanto in tanto anche teatrali… I barbieri sono pure insediati in questa Baracca, dove si svolge egualmente un'operazione quotidiana della più grande importanza per tutti: la distribuzione dei pacchi, che ci sono inviati dalle nostre famiglie e dai nostri amici. (CD 43)

Lo scrittore/traduttore, pur rispettando fedelmente l'andamento del testo di partenza, aggiunge qua e là delle informazioni, ovvero completa i ricordi appena abbozzati nell'originale. Si tratta di fatti e sensazioni che solo Duliani può conoscere, dato il carattere autobiografico dell'opera. L'aggiunta di precisazioni e dettagli serve presumibilmente a rendere consapevole il pubblico italiano di quanto sia tormentoso il brusco e prolungato allontanamento dai propri cari.

Della famiglia è soprattutto la figura femminile (materna e rassicurante ovvero dolce e appassionata) che ricorre ossessivamente nei racconti, nelle conversazioni, nei pensieri e nei ricordi:

> Peu à peu, insensiblement, on égraine le rosaire des confidences et l'on s'abandonne à l'angoissant rappel des choses du passé. (VF 37)

> E poco a poco, insensibilmente – dopo aver esaurito tutti i 'si dice' sulle prossime 'liberazioni in massa' – si comincia a sgranare il rosario delle confidenze, ci si abbandona all'angosciosa rievocazione del passato…
> – Un giorno mia moglie mi disse…
> – Una volta, mio figlio maggiore, tornato a casa dalla scuola…
> – Mi ricordo di una bella ragazza che abitava poco lontano da casa mia…
> E così di seguito… Finchè l'emozione sale alla gola. E, nessuno dice più niente. Perchè nessuno può più parlare! (CD 45)

Anche in questo caso la riscrittura dilata il testo di arrivo, poiché il richiamo alla memoria è affidato alla ricostruzione di un discorso diretto immagina-

rio, il cui obiettivo è di sottolineare, ancora una volta, il patimento dei reclusi, privati ingiustamente del conforto dei propri familiari.

Nel brano che segue notiamo come Duliani, proseguendo nella descrizione delle attività del campo, faccia interagire nell'autotraduzione omissioni, spostamenti e aggiunte esplicative:

> Chaque heure de travail était suivie d'un smoking time, dix minutes de repos qui nous permettaient d'en griller une. Les soldats et nous, couchés par terre, échangions des propos aimables. Aucune allusion à la guerre. Les officiers avaient donné cette consigne aux soldats. Et nous prenions garde de ne pas mettre dans l'embarras ceux qui avaient la charge de nous accompagner. (VF 41)

> Ogni ora era seguita da dieci minuti di riposo, lo 'smoking time' che ci permettevano di fumare una sigaretta. Allora i soldati facevano altrettanto, e, fra una buffata e l'altra scambiavamo qualche parola ed anche qualche scherzo amichevole.
> Fu così che un giovanotto – partito poi per il fronte – mi confessò:
> – Dapprincipio non osavamo parlarvi…
> – Perchè mai?
> – Perchè ci avevano detto che eravate tutti 'uomini molto pericolosi'.
> Naturalmente nessuna allusione alla guerra. Gli ufficiali avevano data la consegna ai soldati. E noi prendevamo ben cura di non metter nell'imbarazzo coloro che avevano l'incarico di sorvegliarci. (CD 51)

Qui è assai evidente il cambio dell'ordine della narrazione, poiché viene inserito un breve turno di dialogo che conferisce immediatezza al testo. L'autore, a nostro parere, consapevole della dualità della componente storica e di quella letteraria dell'opera, desidera mettere al corrente i lettori che il comportamento corretto e civile suo e dei suoi compagni è stato rispettosamente compensato nei fatti dalle autorità alla guida del campo. Ma c'è di più, poiché Duliani, per dimostrare il torto subìto, preferisce affidare alle parole di un soldato l'insensatezza delle accuse che sono state mosse contro di loro dal governo canadese. L'introduzione di più voci costituisce la parte letteraria più riuscita, perché è in grado di delineare senza indugio la realtà dal punto di vista di Duliani e degli altri prigionieri. Tali rimaneggiamenti, come tanti altri, hanno quindi la peculiarità di essere perfettamente legittimi, data la situazione di unicità condivisa dall'autore e dal traduttore del testo.

Se nella *Premessa* e anche altrove l'autore giustifica l'azione politica e repressiva del governo canadese, in altrettante parti non manca di ribadire l'innocenza degli internati, muovendo a compassione per tutti loro e per le ingenuità commesse:

> Aucun de ces hommes, autant que je sache (et les faits le démontreront probablement par la suite), ne s'est rendu coupable de quelque trahison contre le pays que

la plupart d'entre eux avaient adopté comme leur. Leur faute est d'avoir exprimé de la sympathie plus ou moins marquée pour le gouvernement d'un pays étranger qui a déclaré la guerre au Canada. Et puisque faute il y a eu, il est équitable qu'ils payent. Même s'ils n'ont obéi à aucune considération de philosophie politique en témoignant de la sympathie pour le gouvernement de leur pays d'origine. (VF 52)

Nessuno di questi uomini qui con me – ch'io mi sappia – si è reso colpevole di un tradimento contro il paese che la maggioranza di essi ha adottato come proprio. La loro colpa consiste nell'aver espresso simpatia più o meno viva per il governo di un paese straniero che ha dichiarato guerra al Canada. E poiché vi è stata colpa, è giusto che paghino. Anche se nell'agire così non hanno obbedito a nessuna considerazione di filosofia politica. (CF 64)

Le parti riservate alla sofferenza di chi si vede improvvisamente strappato dall'affetto dei propri familiari, senza possibilità di difesa, imprigionato senza limiti di tempo, sono, come abbiamo già avuto modo di osservare, le più toccanti e in esse Duliani assume il ruolo di portavoce dei tanti italo-canadesi che hanno, loro malgrado, soggiornato nella 'città senza donne'. Tra questi è ricorrente il ricordo del giovane ovvero dell'anziano che si tormenta per quanto è accaduto e che non riesce a darsi pace:

– La privation de ma liberté, l'éloignement de ma famille, la perte de mon temps et de mon argent, tout cela, je l'accepte sans rien dire. Ce qui m'humilie profondément, c'est l'idée que ma femme, une Canadienne, et mes fils, qui sont canadiens, puissent me soupçonner d'avoir trahi notre pays. (VF 53)

– La privazione della mia libertà, l'allontanamento dalla mia famiglia, la perdita del mio tempo e del mio denaro: tutto ciò non conta più! Lo accetto senza lagnarmi… Ma quello che mi è insopportabile è l'idea che mia moglie, canadese, ed i miei figli, canadesi anch'essi, possano sospettarmi di avere tradito il *nostro* paese! (CD 65)

L'insistenza sulla donna e sulla mancanza di amore offre il pretesto allo scrittore di affrontare un altro tema essenziale del romanzo, cioè la questione degli arresti e degli internamenti. La privazione fisica degli affetti e della libertà acquista un significato ancora più grave, perché è la prova tangibile del sospetto di essere dei traditori del proprio paese. La situazione politica procura quindi nei prigionieri anche un'inquietudine morale, tanto più difficile da sopportare quanta più limpida è la coscienza di essere delle vittime innocenti. Nel prosieguo di *Città senza donne*, Duliani, nonostante l'ingiustizia arrecata a lui e agli altri reclusi, conserva una ammirevole serenità di spirito e un equilibrio di ragionamento che lo portano, attraverso pagine sincere e commoventi, più simili ad una riscrittura che a una traduzione, a farsi una ragione del comportamento dei canadesi verso gli immigrati europei e a riaffermare il sentimento di ap-

partenenza a quella nuova, giovane nazione, che pure non si è dimostrata sensibile e generosa nei suoi confronti.

Mentre si avvia a concludere il capitolo, l'autore si lascia trasportare da una suggestiva e idilliaca descrizione della foresta che lo attornia, illuminata dai raggi del sole e popolata da placidi e ignari animali:

> J'admets que notre drame est minuscule comparé à tout ce qui se passe loin et près de nous. Et ce coin magnifique du Canada où le soleil est éblouissant à son lever et à son coucher devrait exercer une action bienfaisante sur nos âmes et nos esprits. Les cerfs font des grâces dans leurs ébats nautiques, sur l'autre rive du lac. Les oiseaux ont des accents mélodieux en lançant leurs trilles à toute volée du haut des arbres. Les écureuils prennent des poses cocasses; dressés devant nous sur leurs petites pattes, ils nous regardent fixement de leurs yeux noirs mobiles… (VF 54)

> Ammetto che il nostro dramma è minuscolo, comparato a quanto avviene lontano da noi. Quest'angolo magnifico del Canada, dove il sole è incantevole quando sorge o si corica, dovrebbe esercitare un'azione lenitiva e benefica sulle nostre anime e sui nostri spiriti… I cervi hanno mosse graziosissime nei loro esercizi nautici sull'altra riva del lago. Gli uccelli trovano accenti melodiosi per lanciare i loro trilli, a perdita di fiato dall'alto degli alberi. Gli scoiattoli han pose divertenti allorchè ritti sulle loro zampine ci guardano fissamente coi loro occhietti neri mobilissimi… (CD 66)

In più punti del romanzo Duliani, quando lascia parlare i ricordi, fa filtrare nelle pagine l'incanto della natura canadese che tuttavia infrange poco dopo richiamando le asperità della situazione in cui si trova. Anche in questo caso l'abbozzo rigoglioso e sereno trova subito la sua contrapposizione nel contenuto delle righe finali:

> Cette nature est trop accueillante, cette paix trop riche, sans l'être aimé. Il faut être deux dans une gondole pour bien éprouver l'envoûtement de Venise. Notre petite ville, surgie dans la beauté, est surtout triste, enfin, parce que nous y sommes seuls. C'est la ville sans femmes. (VF 54-55)

> Questa Natura è troppo poco accogliente, questa pace è troppo poco ricca, senza l'essere amato. Bisogna essere in due, in una gondola, per subire tutto l'incanto di Venezia. La nostra 'città', sorta nella Bellezza, è triste …Triste da morire, perchè siamo soli… Triste, perchè è la 'città senza donne'… (CD 66)

in cui osserviamo, nel passaggio dal francese all'italiano, la trasformazione dell'enunciato da positivo a negativo, ottenuta aggiungendo l'elemento *poco* che rende più angosciante la pena dell'internato. Il contrasto tra la natura e la 'città' è infine dolorosamente amplificato dall'iterazione dell'aggettivo *triste* nella riscrittura degli ultimi segmenti, che invece appaiono secchi e concisi in francese.

Qualche riflessione conclusiva

In generale abbiamo individuato come tendenza prevalente nell'autotraduzione di Duliani l'inserimento di parti inedite all'interno della frase e quindi l'ampliamento del racconto. La scelta di riscrivere e quindi di modificare strutturalmente l'andamento delle sue memorie potrebbe dipendere da varie circostanze. La prima, più chiaramente identificabile, è quella di contestualizzare meglio la narrazione, dando maggiore corpo alla successione temporale delle vicende e rendendone più credibile l'originaria ambientazione canadese. Ciò giustifica, ad esempio, l'aggiunta di termini con un forte legame di referenza nella cultura di partenza: dispiegando le sue *petites histoires* in territorio anglofono, Duliani infatti ravvisa la necessità di richiamare il lettore italiano alla realtà e al contesto locali, alludendo al *recreation hut* e allo *smoking-time*. La seconda è quella di correggere alcuni elementi generici del racconto o, meglio, di rendere più comprensibili alcuni passaggi ai nuovi destinatari del testo. Spesso tali modifiche contribuiscono a delineare le situazioni in modo più deciso, anche con sfumature di sarcasmo. Altri inserimenti, diversi tra loro, possono essere interpretati come il tentativo di rendere la narrazione più precisa e di ampliare la dimensione narrativa del testo stesso. L'effetto è duplice: se da un lato, infatti, grazie a descrizioni dettagliate la narrazione diventa più realistica e immediata, dall'altro lo stile diviene più apertamente rifinito e puntuale.

L'autotraduzione si ritaglia pertanto uno spazio proprio dove l'autore è libero di operare tutte le modifiche che desidera (omissioni, sostituzioni, espansioni, contrazioni) fino a proporre la riscrittura di un testo 'altro'. Lo scrittore/traduttore può ricorrere, a seconda delle circostanze, a strategie traduttive di volta in volta diverse ma interagenti, collocandosi in un ambito in cui scrivere e tradurre si compenetrano e si influenzano vicendevolmente, perché come afferma St-Pierre: «translation cannot be divorced from writing», perché «the practice of translation is *always* an act of creative writing» (233-234).

Nel caso di *Città senza donne*, a Duliani viene concessa la possibilità di riscrivere, almeno in parte, la sua stessa opera che diventa più aderente al nucleo esperienziale vissuto, e il cui guadagno sta proprio nella deviazione dalla traduzione fedele. Il risultato è quindi che i due testi sono parte integrante dell'intero processo creativo o, come sostiene Kellman, «un atto di reinvenzione personale», dato che in fondo l'autotraduzione è un tipo di «cross-linguistic creation, where the act of translation allows the bilingual writer to revisit and improve on earlier drafts in the other language, thereby creating a dynamic link between both versions that effectively bridges the linguistic divide» (Grutman 259).

Bibliografia citata

Beaujour, Elizabeth K. *Alien Tongues. Bilingual Writers of the 'First' Emigration*. Ithaca and London: Cornell University Press. 1989.

Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard. 1984 (trad. it.: *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Macerata: Quodlibet. 1997).

Canetti, Elias. *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München: Carl Hanser Verlag. 1977 (trad. it.: *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*. Milano: Adelphi. 2007[12]).

I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari. Eds Franca Sinopoli e Silvia Tatti. Isernia: Cosmo Iannone Editore. 2005.

Fitch, Brian T. *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press. 1988.

Forster, Leonard. *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 1970.

Fusco, Fabiana. "Da *La Ville sans femmes* a *Città senza donne* di Mario Duliani". *Itinerranze e transcodificazioni. Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*. Eds Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca, Udine: Forum. 2008: 51-74.

———. "Francese e italiano a confronto: *La Ville sans femmes* e *Città senza donne* di Mario Duliani". *Comparatio delectat. Akten der VI. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich*. Eds Eva Lavric und Wolfgang Pöckl. Frankfurt am Main: Peter Lang. In corso di stampa.

Hoffman, Eva. *Lost in Translation. A Life in a New Language*. New York: Penguin. 1989 (trad. it.: *Come si dice*. Roma: Donzelli Editore. 1996).

Hokenson, Jan Walsh and Munson, Marcella. *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome. 2007.

Kellman, Steven G. *The Translingual Imagination*. Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press. 2000 (trad. it.: *Scrivere tra le lingue*. Trad. Franca Sinopoli. Troina (EN): Città Aperta Edizioni. 2007).

Molnar, Michael. "Noetic Licence in Brodsky's Self-Translation". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 37 (1995): 333-338.

Perry, Menakhem. "Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers: The Case of Mendele Mokher Sforim". *Poetics Today*, 4 (1981), 2: 181-192.

Piccone Stella, Simonetta. *In prima persona. Scrivere un diario*. Bologna: Il Mulino. 2008.

Popovic, Anton. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta. 1976.

Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Eds Mona Baker and Gabriela Saldanha. London and New York: Routledge. 2009[2].

Santoyo, Julio César. "Autotraducciones: Una perspectiva histórica". *Meta*, 50 (2005), 3: 858-867.

Shuttleworth, Mark and Cowie, Moira. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome. 1997.

Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London and New York: Oxford University Press. 1992 (trad. it.: *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti. 1994[2]).

———. *Extra-territorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. New York: Atheneum, 1971.

St-Pierre, Paul. "Translation as Writing Across Languages: Samuel Beckett and Fakir Mohan Senapati". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 9 (1996), 1: 233-257.

Tanquiero, Helena. "Self-Translation as an Extreme Case of the Author-Translator-Dialectic". *Investigating Translation. Selected Papers from the 4th International Congress on Translation (Barcelona 1998)*. Eds Allison Beeby et al. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins. 2000: 55-63.

SELF-TRANSLATION AS TRANSCULTURAL RE-INSCRIPTION OF IDENTITY IN DÔRE MICHELUT AND GIANNA PATRIARCA

Deborah Saidero*

Over the past few decades a flowering of scholarly endeavours has begun investigating the intimate connection between translation and migration, in both cultural and linguistic terms. Cultural theorists like Homi Bhabha and Salman Rushdie have, for instance, explored how migrants «are translated men» (Rushdie 16) in countless ways and have prompted the need to analyse the transformations and tensions that arise within the contradictory and ambivalent 'Third Space' of enunciation, where «even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew» (Bhabha 37). In the field of Translation Studies various scholars have also begun examining the translational act within that peculiar space[1]. This has led to a reformulation of old translation models based on original/translation dichotomies and the concepts of fidelity and equivalence. As Anne Malena points outs in her "Presentation" to the XVI issue of *TTR*, the complex translation process spurred by migration «disrupts and transforms the very concept of original», making it thereby impossible to view translation as «a relatively unproblematic transfer of meaning» (11). Translation occurs, instead, «between fragments» (12) and fosters multifarious connections that make it a fluid in-between space of difference, rather than one of equivalence.

More recently, bi- and plurilingual writing practices like self-translation have captured some critical attention for the insights they disclose on the dynamics and problems inherent in articulating different and multiple cultural identities. As a creative instance that allows an author to consciously produce double texts, self-translation is, in fact, a useful deconstructive lens which reflects – and through which to reflect upon – what it means to be 'translated' subjects both at the geographical-cultural and textual-linguistic levels. By mir-

* Università degli Studi di Udine.

[1] See, for example, Ovidio Carbonell, Nikos Papastergiadis and Sherry Simon.

roring the bilingual writer's deep-rooted urge to give voice to the duality deriving from the migrating experience, self-translation is, at once, a strategy of resistance against physical displacement, forgetfulness and hegemonic cultural and linguistic assimilation, as well as a strategy of re-appropriation of one's pluricultural identity. At the same time, by providing a «materialization, or transcript» of the bilingual mind onto the textual space of the written page, it sheds light on that «place of limbo» where, as Nicola Danby states about Nancy Huston's self-translating practice, both languages «bounce off each other in a bilingual voice» (86).

The reliance on self-translation and plurilingual experimentation in the works of Italian-Canadian poets Dôre Michelut and Gianna Patriarca offers a particularly interesting case study in this respect, since both writers employ a heteroglossic mixing of languages and cultural heritages to bridge their various selves, both past and present. Being part of their broader identity politics, the instances of self-translation in their works exemplify their desire to understand, retrieve, re-appropriate, accept, state and redefine their identities and pluriculturality within a dialectic transcultural paradigm. Here they can renegotiate and translate their 'self' into being and construct their identity as constantly shifting and fluctuating. As I have argued elsewhere[2], rather than representing an attempt to assert the potentialities and legitimacy of dialect (as occurs in the works of Italian dialectal poets) or to convey an exotic charm, for these writers self-translation is a vital act of transcreation and transformation. It becomes, in other words, a space of mediation and renegotiation where transcultural exchange may occur, thereby allowing them to fuse and re-inscribe their multiple identities, selves, languages and cultures.

Moving from these premises, my aim here is to investigate how such a transcultural conversation is enacted in the bilingual texts written by Michelut and Patriarca. In particular, by analysing some of the formal, linguistic and cultural differences between the parallel versions, I wish to show how both texts are mutually aware of each other and are differing, but complementary, expressions of the poetic persona's voices. As Michelut, in fact, explains, the act of passing her poetry «through the sieve» of self-translation, having it go «from English to Furlan and back, from Furlan to Italian or Italian to English and back», allows her to engage in a polyphonic dialogue with herself where «each language still speaks me differently, because it must, but each speaks me more fully» ("Coming to terms... ": 170)[3].

[2] See Saidero.

[3] Furlan, or Friulian, is the langauge spoken in the region of Friuli, in north-eastern Italy, where Michelut was born.

For both Michelut and Patriarca, two first-generation Italian immigrants who moved to Canada in the late 50s as children, the desire to negotiate their plural identities and experiences is closely linked to the need to understand how language inhabits their body. Since language – as Kamboureli writes – is «that which constructs the articulations of ourselves», their effort to trace a genealogy of self involves uncovering «a genealogy of language» (12) and recovering the hidden signifiers of their minoritized and repressed mother tongues (Friulian and Italian for Michelut; Italian and the *ciociaro* dialect for Patriarca). Through bilingual writing practices they, thus, seek to express and mediate the trauma of linguistic and cultural displacement, make sense of their diverse subjectivities and achieve a unification of identities within their fractured and hybrid self[4]. Self-translation initiates, in other words, a process of healing and recovery, which enables both poets to overcome the semantic vacuum caused by dislocation and to construct meaning and experience in all their languages. In her autobiographical essay «Coming to Terms with the Mother Tongue», Michelut, in fact, explains how, by allowing her «languages… to 'see' each other within [her]», self-translation allows her to «stop feeling haunted and cheated» by form and begin «generating a dialectical experience that was relative to both languages» while «at the same time, [she] was beyond them both» (166).

Dôre Michelut: *Loyalty to the Hunt* and *Ouroboros: The Book that Ate Me*

The struggle with language and the word is constantly at the fore of Michelut's writing, whether she experiments heteroglossic self-translation or resorts to renga to establish writing as an act of social engagement[5]. The parallel self-translated poems published in her first two collections witness not only her

[4] In their sociolinguistic studies, Pavlenko and Lantolf have put forward the metaphor of self-transaltion as a renegotiation of the self, arguing that it enables immigrant subjects to make meaning of their troubled relationship with their languages. In particular, self-translating acts allow the bi- or multi-lingual individual to overcome the initial phase of displacement/continuous loss caused by dislocation and begin a process of recovery/(re)construction of identity.

[5] See her last collection *Linked Alive*. During a conference held in Udine in 2007, Michelut expressed her scepticism toward the truth value of the written word suggesting that the place of writing is not socially trustworthy; instead writing can co-opt the voice and become a trap for the writer, unless it is intended as a social engagement where the reader-writer equation can be experienced contemporaneously. For a transcript of the discussion with Michelut see: De Luca and Saidero.

need to retrieve her voice in English, Italian and Friulian, but also to write in the interface between languages and create new spaces where language can renew itself. Various formal and stylistic features show how Michelut is consciously aware that languages differ in their ways to communicate and that her use of form changes according to how she experiences reality in it. In *Loyalty to the Hunt*, for instance, the three poems that make up the section "Double Bind" emblematically signal her first efforts at re-creating and transcreating herself across linguistic boundaries. The opening poem, "Tra l'incudine e il martello" / "Double Bind" (32-33), reveals her dual allegiance to both her Canadian and Italian background: her split experience of life in Toronto and Florence is echoed in the use of language, which reflects her double education in both cities[6]. While the English text is more neutral and relaxed in tone, with a linear, SVO syntax, the Italian text makes use of more formal devices, such as ellipsis of the verb to create nominal constructs (e.g., «Materia grigia. Pezzi di carne truciolata e grigliata» / «Matter is grey. Pieces of meat get ground and grilled»), or of other grammatical elements to achieve a greater poetic effect (e.g., «Di giorno riemergono, campane che osservano il dimenticare» / «By day, they return like bells to observe the forgetting»). The Italian seems, thus, to convey the voice of an educated adult learner whose knowledge and experience of the language is mostly academic and based on literary, artistic and political texts. The impression seems to be confirmed not only by somewhat unexpected lexical choices, such as 'carne truciolata' instead of 'macinata', but also by the sudden drop in register when trying to translate the colloquial exchange with a street vendor on Bloor Street: «Drain the blood. I want ketchup» becomes, in fact, «Scola il sangue, voglio salsa rubra». Despite Michelut's attempt to find a cultural equivalent by resorting to the Italian 'salsa rubra', a common brand of ketchup made in Italy by Cirio, the overall tone and lexical choices of the Italian text betray how the poetic persona's experience of Italian is restricted to the formal, written dimension and lacks the informal, spoken one. It is, however, a more passionate and poetic language, which seems to convey a greater emotional involvement on the part of the poet. The English text seems, on the other hand, to make greater use of the deforming tendency of rationalization as described by Antoine Berman in his "Translation and the Trials of the Foreign" (288-289). The two titles, for instance, bear witness to the movement from the concrete to the abstract, revealing how the specific image of being caught between two presumably unpleasant poles evoked by "Tra l'incudine e il martello" is rationally contracted in the more abstract English image of the

[6] Michelut studied at the University of Florence and at the University of Toronto.

double bind. The abstracting and reversing intent of rationalization is also visible in the English text's careful reordering of sentence structures, which never lack the verb (e.g., «Materia grigia. Pezzi di carne truciolata e grigliata» / «Matter is grey. Pieces of meat get ground and grilled») and of punctuation (e.g., «Faccio all'amore e la notte si spiega dall'utero di mia nonna, mi lega, aggroviglia nomi e tempo, è la mia voce…» / «I make love and the night unfurls from my grandmother's womb. It binds me. It tangles names and time, is my voice…»).

The inadequacy of the linguistic categories of one language to express experience lived in another is overtly addressed in the second poem of the sequence, "La terza voce diventa madre" / "The Third Voice Gives Birth" (34-35), where the poet laments the difficulty of voicing 'the exact bitterness of the persimmon' in both English and Italian. Being foremost a sensory experience connected to her early childhood, it can be properly articulated only by giving herself to her remote Friulian language and culture, which erupts on the page in both versions: «O Susanna tal biel cjastiel di Udin with tanti pesciolini e i fiori di lillà don't cry for the deer and dead buffalo». This sudden use of code switching hints at differing cultural perspectives, which intermingle to disrupt a hierarchical framing of experience and bridge the gaps between Michelut's linguistic identities. The juxtaposition of lines from three well-known folk texts functions, in fact, to recover a polyphonic dimension that incorporates intercultural and inter-linguistic elements, as well as those pre-oedipal, maternal aspects of language which include non-verbal, rhythmic, and sensory dimensions.

The movement from English to Friulian, her mother tongue, is sanctioned in the third poem, "Ne storie / A Story" (36-37), where Michelut allows the two languages to equally claim her and become «subjects with individual personalities which acted on me» ("Coming to terms... ": 167). The retrieval of Friulian, an oral, peasant language, enables the emergence of a more informal poetic voice, which reverberates with the ancestral traditions of Friuli, but is also open to transcultural exchange. While being full of culture-bound and idiomatic expressions (e.g., *laip*, *lazarone*, *befane*, *fasarin i conts a cjase*, *dome quatri gjats*, *cjalin pì di brut*), the Friulian poem incorporates, for instance, the English word 'jeans' to signal how modern global times are changing the rural habits of a twilight world. At the same time, the translation of the Friulian nursery rhyme 'Buligon buligon…' and the use of the word 'befana' in the English version provide «a bridge in which English can happen in the light of Furlan and, when possible, vice versa» ("Coming to terms... ": 170). By enriching the two texts linguistically, the poet-translator thus expands their possibility to be endowed with ever-new meanings and to be infinitely re-read, re-written and renewed in the process.

The bilingual poems in *Ouroboros* also bear witness to the poet's endeavours to erase the hierarchies and blur the boundaries among her languages, thereby allowing various discourses to interpenetrate and multiply. The emphasis on the dialogical quality of the poems is signalled both by their titles, which are often dedications to people the author knows, and by Michelut's efforts to mould and manipulate the texts, so as to generate «independent entities», each «coherent, whole, complete» and «progressively more untranslatable as it progressed in its own direction» ("Coming to terms... ": 166). In many cases the poet rearranges concepts and structures freely to fit the tone and flow of the twin text. In "La Vecchia Signora / Old Lady Politics" (40-41), for instance, the Italian:

> «Mi permette questo ballo?» Ho chiesto alla vecchia, la quale, sdentata e sorridente, mi agguantò per la vita e mi ha fatto ballare la polka a capogiro, gira che ti gira, al tempo del frullio del mangianastri e della macchina da cucire

is reordered into shorter, more abrupt sentences to comply with English narrative patterns:

> «Won't you dance?» I asked the old woman. Toothless and grinning she hitched up her black, voluminous skirts, grabbed me in the middle and spun me around. My tape recorder and sewing machine were whirring, providing the music.

The addition of «black, voluminous skirts», however, inscribes the text with a stereotyped cultural reference to Italian dress codes, absent in the Italian version: this may signal the poet's desire to parody and subvert the external, stereotypical conjectures a culture makes about another and to incorporate other sensibilities in the gaps between texts and languages. The use of two past tenses, the passato prossimo («ho chiesto» / «mi ha fatto ballare») and the passato remoto («mi agguantò») in the Italian text signals, on the other hand, a different layering of past experiences, which is not achieved through the use of the past simple in English. The poet's perception of the past in Italian fluctuates, in fact, between a more recent past when she recalls the actions performed and a more remote past connected to bodily experiences («mi agguantò la vita»).

Lexical and syntactic simplification and reordering are also present in Friulian/English poems like "M.B." (17), which tells of how a young Friulian girl was seduced by her supervisor. Since the facts are set in bygone, rural Friuli, the Friulian account reproduces the flavour of the peasants' oral speech pattern. It abounds with colloquial expressions and foul language, which are, at times, eliminated in the English text («ch'ai vignis un colp», «chel bastart di un bastart», «folc ch'ai trai») or softened (e.g., «bastart che no tu ses atri» be-

comes simply «you bastard»; «mi è vignude une fote di ches» is rendered with the blander idiom «may lightning strike»; the colloquial simile «al ere grant come un ors» is reduced to «who was twice my size»), so as to maintain a more neutral and distanced tone. Even when the English text does resort to indigenous foul terms ('jackass' for 'macaco' and 'sonofabitch' for 'purzìt'), it still manages to preserve a slightly higher register and fails to convey the same type of emotional involvement in the story that transpires from the Friulian version. The latter, in fact, employs storytelling devices typical of orality which make the reader participative of the text, as if we were engaging in a dialogue with the narrating voice. Sentences like

> Une dì a no mi ven dôngje e a mi dîs ch'al fatôr ai satve davôr. A si saveve ch'al veve ruvinât pi di une fantate… Bé, in famee a ere fàn, vevin bisùgne, no podevin migo tignile a cjase, folc ch'ai trai

implicitly seek the reader's consent and empathy. In the English version, instead, the narrating voice is fully in charge of the narration and delivers the tale confidently and authoritatively:

> One day she came home distraught and told me that a supervisor who had a reputation for ruining young girls was making advances. Well, by hang, she had to work. In those days we were hungry and needed every pair of hands busy to survive.

Both voices, the rational and the emotional, intermingle, however, in the self-translating process, creating an interactive polylogue where all words are «full of» the poet since they can «speak and listen to each other» ("Coming to terms... ": 170).

A final meshing and merging of all three of her languages and identities is achieved at the end of *Ouroboros*, with the trilingual version of "The Crowd Ceases" (126). Here the space of translation emerges as a site of tension where the process of trans-textualization through the three languages and cultures originates a playful game of hide and seek among the poet's various voices. An impersonal Friulian voice, which avoids the use of the first person pronouns so that the verbs sound like imperatives directed at the reader rather than at the poetic persona («met il cjaf ta lis mans, sint ca i cjavei ju ai curts, provi a pensa…»), dialogically expands into a self-asserting 'I' in the English and Italian poems. The use of 'you' and 'we' in all three versions then emphasizes the willingness to connect and fuse with the other, to 'open into your hands' and embrace difference. The space between languages becomes a dialogical site of transcreation where multiple, fractured selves can fluctuate dynamically.

Gianna Patriarca: ***My Etruscan Face***

Like Michelut, Patriarca is also haunted by the harrowing effects of her split Italian-Canadian identity and seeks to free language from the ideologically saturated signifiers of both cultures. Although her entire poetic production focuses on the lives and experiences of Italian immigrants and tries to reconstruct their lost heritage, her only instance of self-translation so far is the poem "sono ciociara / i am ciociara", from her latest collection. It deserves, nonetheless, critical attention, since it represents the climax of a process of renegotiation of selfhood, which frees the poet from the duality of being caught between languages and cultures and allows her to move toward transculturality. The choice of the *ciociaro* dialect, the regional variety spoken in Latium, rather than standard Italian, signals a movement back to the mother tongue not dissimilar to Michelut's. Her desire to circle back to an oral language, buried in the meanders of her childhood memories, reveals her need to retrieve the semiotic dimension of language and to write in the rhythms of her body.

In both texts there is an intermingling of English, the acquired dominant language, and ciociaro. In "sono ciociara", the epigraph taken from Philip Roth functions both to establish the cultural and literary power of the English tongue, and to allude to mainstream Canadian culture. In the English version, *ciociaro* surfaces through the use of the affectionate term *paisans*, expanded in this case with the addition of «with all your friends in that little town» (26). Rather than providing semantic clarification of the indigenous term, the addition is used to convey both a somewhat visceral need to retrieve a sense of belonging to the original community of the *paisans* and to signal, on the other hand, the poet's forced distance from «*that* little town» (emphasis added) which is no longer hers. The self-translating creative space between the two texts, however, enables the poet to experience both cultures and languages separately and simultaneously and thus to rewrite and repossess them infinitely.

Patriarca's decision to situate her identity in the interface between «ste dialet mezz stuort e sturdit» (25) («this half drunk and broken dialect», 27) and English also rests on the awareness that her languages are a rich source of creativity and inspiration. As she states in the poem that opens the collection: «i speak/ i am the words/ the words are me/… the voice is mine/… i am the words i speak» (13). Living in that place of limbo between languages and cultures and accepting the division that derives from it will ultimately allow her to regenerate herself and her writing and, in the process, to overcome the sense of displacement she feels in relation to both communities – the Canadian and the Latian. The retrieval of both heritages also enables the poet to accept the phenotypical features of her Etruscan face and the fullness of her well-rounded

body, which have visibly marked her as an outsider in the Canadian context and have excluded her from the stereotyped ideals of female beauty in both cultures. In the creative-translational space, Patriarca thus creates a transcultural aesthetics of identity which allows her to interpret, revise and resist categorizations and fixed identities.

Conclusion

In Michelut and Patriarca's quest for identity and legitimacy, the engagement with self-translation is as imperative as the creative act of writing. It is, in many ways, both an ongoing continuation and erasure of the original, a space for dialogue and playfulness where the poet and her readers can make sense of their plurilingual and pluricultural selves. While being foremost a personal endeavour, the transcreative process triggered by self-translation also echoes and affects the collective experience of an entire community. This poses important questions of target readership, which cannot be discarded when analysing the parallel texts. Are the texts addressed to a general Canadian audience, to Italian-Canadians, or to the smaller communities of Latians or Friulians? If, as suspected, the main target readers are Italian-Canadians, then the dialogical, self-translational space created by Michelut and Patriarca certainly allows for the emergence of multiple voices, not only their own, but also those of their fellow countrymen. Indeed, the hybrid space created in this plurilingual dialectic polylogue makes room for a renegotiation of identities within a constantly shifting transcultural and translingual paradigm of self-definition, which can contribute to reconstructing the collective Italian-Canadian space as hybrid and unstable. By stimulating mutual cultural awareness, the self-translated space can also help overcome cultural prejudices embedded in language and favour a genuine exchange of differences. Here the poet and her readers can both bridge the gaps between languages and cultures and experience difference as a capacity to relate and inscribe existing selves within a form that appeases, comprises and expands otherness. Within this dynamic space all fixed representations of cultural identity are thus debased and ultimately re-inscribed as fluid, dialogic, and participative.

Works Cited

Berman, Antoine. "Translation and the Trials of the Foreign" [1985]. Trans. Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge. 2004: 276-289.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge. 1994.
Carbonell, Ovidio. "The Exotic Space of Cultural Translation". *Translation, Power, Subversion*. Eds Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon/Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters Ltd. 1996: 79-98.
Danby, Nicola. "The Space Between: Self-translator Nancy Huston's *Limbes/Limbo*". *La linguistique*, 40 (2004), 1: 83-96.
De Luca, Anna Pia and Saidero, Deborah. "Esperienze di scrittura migrante a confronto: le testimonianze di tre scrittrici canadesi di origine friulana". *Oltreoceano,* 2 (2008): 34-47.
Lantolf, James P. "Second Culture Acquisition. Cognitive Considerations". *Culture in Language Teaching and Learning*. Ed. E. Hinkel. Cambridge: Cambridge UP. 1999: 28-42.
Making A Difference: Canadian Multicultural Literature. Ed. Smaro Kamboureli. Toronto: Oxford UP. 1986.
Malena, Anne. "Presentation to Translation and (Im)Migration". *TTR*, 16 (2003), 2: 9-13.
Michelut, Dôre. *Loyalty to the Hunt*. Montreal: Guernica. 1986.
———. *Ourobouros: The Book that ate Me*. Laval (Québec): Éditions Trois. 1990.
———. *Linked Alive.* Laval (Québec): Éditions Trois.1990.
———. "Coming to Terms with the Mother Tongue". *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from TESSERA*. Ed. Barbara Godard. Toronto: Second Story Press, 1994: 162-170.
Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books. 1991.
Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Malden (Mass.): Blackwell. 2000.
Patriarca, Gianna. *My Etruscan Face*. Thornhill (On.): Quattro Books. 2007.
Pavlenko, Aneta. "Second Language Learning by Adults: Testimonies of Bilingual Writers". *Issues in Applied Linguistics,* 9 (1998), 1: 3-19.
Pavlenko, Aneta and Lantolf, James P. "Second Language Learning as Participation: (Re)constructing a Self". Ed. James P. Lantolf. *Sociocultural Theory and Second Language Learning*. Oxford: OUP. 2000: 155-177.
Saidero, Deborah. "Pluriliguismo e autotraduzione in Dôre Michelut". *Itinerranze e transcodificazioni: scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*. Eds Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca. Udine: Forum. 2008: 87-95.
Simon, Sherry. *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 2006.

ORIGINE E ORIGINALE. ESPERIENZA DI MIGRAZIONE E DI AUTOTRADUZIONE A CONFRONTO NELL'OPERA DI MARCO MICONE

Paola Puccini*

Introduzione

Michael Oustinoff, nel suo studio sull'autotraduzione in Julien Green, Samuel Beckett e Vladimir Nabokov, ci ricorda che la traduzione e la scrittura appartengono ad uno stesso ambito letterario; un autore che si autotraduce produce contemporaneamente un testo ed una traduzione. Si otterrebbe dunque ciò che Jean-Charles Vegliante definisce «traduction créatrice» (23). Le autotraduzioni, secondo questo approccio, rispondono alla stessa logica delle opere per le quali un autore produce, a distanza di tempo, diverse versioni.

In questo contesto Oustinoff rigetta la cosiddetta «critique externe» (128) dell'autotraduzione che sottopone quest'ultima all'analisi di quanto si perde e di quanto si acquista nel passaggio autotraduttivo. In realtà la nozione di guadagno *vs.* perdita per quel che riguarda le autotraduzioni non è pertinente; ad una critica esterna occorre allora sostituire una «critique interne» all'opera (128) che ne studi le trasformazioni che si registrano tra l'autotraduzione ed il testo originale. La figura dell'autotraduzione assume qui l'aspetto di una spirale il cui movimento disegna un ritorno verso l'originale, ma nello stesso tempo, attraverso un movimento di decentramento, un prolungamento dello stesso in una versione successiva. È il movimento imposto all'opera in questo caso, più che la lingua, ad assumere particolare importanza nell'analisi, la lingua essendo qui lo strumento attraverso il quale l'opera si trasforma e si rinnova (Oustinoff 9). Il decentramento e la trasformazione possono anche essere importanti ed il testo originale può apparire, alla fine del processo autotraduttivo, sostanzialmente cambiato. L'autotraduzione finisce inevitabilmente per disegnare uno spazio di libertà dove l'autore è legittimato a tradire se stesso.

Questa libertà è rivendicata a chiare lettere dal drammaturgo italo-quebec-

* Università degli Studi di Bologna.

chese Marco Micone sia per quanto riguarda la sua attività di traduttore allografo, sia per ciò che concerne la sua esperienza di autotraduzione. Lo testimonia l'autore stesso scrivendo delle sue traduzioni dall'italiano e dall'inglese: «Toute traduction est une adaptation. Une traduction d'une littéralité absolue n'existe pas. Il faudrait pour cela une correspondance parfaite entre deux langues, deux cultures, deux imaginaires» (*Traduire-tradire*: 28).

Il drammaturgo, che traduce Goldoni, Gozzi e Shakespeare, rivendica la legittimità delle trasformazioni che fa subire ai testi originali: «Chacune de ces traductions était une transformation du texte d'origine» (*Ibidem*). Il «tra-dire» non è per lui una mancanza di fedeltà , ma lo spazio, il luogo da cui approcciarsi all'originale: «La traduction consiste en outre un déplacement qui permet non seulement un point de vue autre sur l'œuvre à traduire, mais aussi un regard entre comme dans tra-dire (dire entre) entre les mots, entre les langues, entre le cultures» (*Ibidem*).

Il movimento che Micone traccia qui per la traduzione è riconoscibile infatti anche nel suo percorso autotraduttivo.

La nostra lettura intende seguire l'itinerario e la trasformazione della sua opera 'originale', opera prima, *Gens du silence*. Composta per il teatro nel 1982 e successivamente riscritta due volte nelle versioni del 1991 ed in quella del 1996, l'opera passa attraverso l'autotraduzione in italiano nel gennaio del 2004 (*Non era per noi*) per poi ritornare subito dopo, nel marzo dello stesso anno, alla lingua francese (*Silences*).

I metadiscorsi tenuti da Micone sulla sua attività di traduttore e di autotraduttore si illuminano a vicenda e vanno letti in parallelo. Anche nel caso dell'autotraduzione, ed a maggior ragione, l'autore rivendica la libertà di tradire l'originale: «*Non era per noi* (la versione italiana di *Gens du silence*) est aux antipodes d'une traduction littérale» (*Traduire-tradire*).

Occorre domandarsi quale utilità rivesta questa operazione nell'economia dell'opera che, nell'arco di più di venti anni, si ripete sempre diversa. In quale maniera questo 'tradurre' *Gens du silence* dal passato fino ai giorni nostri, risponda ad un'esigenza estetica e profonda dell'autore? Alla fine di questo percorso qual'è il risultato ottenuto? Micone lo esplicita là dove parla della riscrittura in francese dell'autotraduzione in italiano:

> Si l'écriture de *Non era per noi* m'a permis de *redécouvrir*[1] non seulement mon lien affectif avec la langue italienne, mais le pouvoir que celle-ci exerce sur moi, l'écriture de Silences a fait la preuve que derrière le français que je parle et je écris, il y a une langue italienne qui le conditionne et le nourrit. (*Ibidem*)

[1] Corsivo nostro.

Da questa riscoperta prende il via la nostra lettura che vuole evidenziare le fasi del riavvicinamento dell'autore alla lingua e alla cultura italiana. La nostra analisi si inserisce in una riflessione più ampia, cominciata nel passato con l'esplorazione del significato dell'autotraduzione in Micone. In precedenti lavori, infatti, ci siamo concentrati sui risvolti, a livello identitario, che il passaggio da una lingua all'altra ha evidenziato, con l'intento di dimostrare che il processo autotraduttivo si accompagna ad un processo di elaborazione identitaria, riconducibile ad un livello antropologico. In questa fase, ci proponiamo di approfondire l'esplorazione dell'autotraduzione in Micone avvicinando il percorso tracciato dall'autore ad un lavoro, parallelo e profondo, di rielaborazione del suo rapporto alle origini.

La relazione tra 'originale' e 'origine' ci è suggerita dall'autore stesso che scrive nelle sue riflessioni sulla traduzione: «la traduction est une tension […] jamais reglée entre l'auteur d'origine et le traducteur» (*Ibidem*). Ci si sarebbe, in effetti, aspettati che Micone parlando della traduzione ricorresse all'espressione 'auteur de l'original' e non 'auteur d'origine'; si viene a creare una sovrapposizione tra 'autore d'origine' e 'autore dell'originale' e quindi tra 'origine' ed 'originale'. Questa sovrapposizione è per Micone, sintomo del rapporto tra esperienza traduttiva, esperienza creativa ed esperienza di vita.

Il lavoro che lo scrittore intraprende sull'esplorazione del rapporto che lega originale e nuova versione, può essere allora letto in parallelo ad un'operazione che Micone compie sul suo rapporto problematico con le origini, la citata 'tension'. Così come l'autore ricostruisce *Gens du silence* nella nuova versione *Silences*, dopo il passaggio attraverso la versione italiana, allo stesso modo egli traccia un percorso di rielaborazione e ricostruzione del suo rapporto con le origini, percorso che lo porterà alla riscoperta di un legame affettivo con esse.

Tale rielaborazione è rintracciabile soprattutto nel rapporto dello scrittore con la sua lingua materna, rapporto di cui ci parla Micone nelle sue biografie linguistiche e in tutta la sua opera narrativa e drammaturgica dove l'autofinzione si mescola alla narrazione.

Questo parallelismo disegna tre assi che struttureranno il presente lavoro. In un primo momento, analizzeremo le prime tre versioni di *Gens du silence*, rispettivamente del 1982, del 1991 e del 1996 in cui si assiste, accanto al desiderio di rifinire l'opera originale, al tentativo di avvicinarsi alle origini per scoprirle e rielaborarle. In un secondo momento, l'analisi di *Non era per noi* mostra una nuova versione di *Gens du silence* ed un nuovo modo di concepire l'origine. La traduzione dell'originale finisce per problematizzare il rapporto alle origini ed il passaggio da un'altra lingua favorisce una loro rielaborazione. Infine, in *Silences* assistiamo alla riscoperta delle origini che, oggetto di una ricostruzione, evidenziano, ora, un legame positivo e finalmente 'risolto'.

Dall'originale all'autotraduzione: la ricerca delle origini

Per studiare il rapporto dell'autore alle sue origini studieremo le variazioni sopraggiunte nel corso delle prime tre versioni dell'opera che, globalmente, costituiscono la fase che precede l'autotraduzione.

Per fare ciò l'analisi si è concentrata da un lato sul paratesto, dall'altra sul testo alla ricerca di parole in lingua italiana. Esse affiorano nel testo come in sospensione rispetto alla lingua francese dell'opera, e potrebbero segnalare, come fu per Nabokov, il desiderio dell'autore di non abbandonare totalmente la sua lingua materna ma di farla emergere nella scrittura della lingua di adozione (Oustinoff 151). Tuttavia, il rapporto alla lingua delle origini è per Micone più complesso, giacché la lingua materna si declina al plurale comprendendo l'italiano e il dialetto molisano parlato dalla famiglia. Tali parole, allora, più che rappresentazione di un desiderio, ci appaiono simili a tracce[2] che rinviano a qualcosa d'altro, a reperti, a resti di antiche rovine. Questa immagine di distruzione ci rimanda all'analisi del paratesto che, nella prima versione del 1982 è molto sviluppato. Infatti, accanto alla dedica, al testo introduttivo, alla nota biografica, alla foto dell'autore, alla descrizione delle tappe della creazione dell'opera, alla presentazione dell'opera stessa, troviamo numerose fotografie, per la precisione diciannove, corredate da didascalie omesse nelle versioni successive[3].

Esse si suddividono principalmente in tre categorie: le foto di scena, che rinviano alle letture dell'opera avvenute a Montréal all'inizio degli anni ottanta, le foto che rappresentano il luogo di origine e quelle che rappresentano la vita degli immigrati italiani nel paese d'adozione. Attraverso l'immagine di una fotografia che ritrae un paese del sud Italia in macerie, si apre la prima scena di *Gens du silence* del 1982. Il luogo d'origine appare qui dissolto nelle macerie e nel vuoto lasciato dagli emigranti partiti, vuoto che è espressione di un soggetto che si cerca senza trovarsi e che costruisce per accumulo la propria memoria. Questo accumulo di immagini, vere e proprie fonti visive, accompagnato da dati statistici sull'emigrazione: «1980… COMME 1968, 1917, 1908, etc. Les autorités refusant de rebâtir, l'émigration, comme la mort, vient faucher les survivants» (22); e ancora: «26 millions d'émigrés depuis cent ans… de l'Italie seulement» (27), trasforma il paratesto in pre-testo e *Gens du silence*, prima ver-

[2] Di 'tracce' parla infatti anche Jean-Paul Dufiet; egli sottolinea infatti che: «même si cette langue italienne n'est pas l'instrument du dialogue, elle n'en reste pas moins très présente, qu'elle soit suggérée ou évoquée» (40).
[3] Rinviamo alla Tavola n. 1.

sione, in una sorta di diario intimo, di album fotografico in cui il soggetto costruisce la propria biografia a partire da una storia di immigrazione e dalla sua memoria. Tuttavia, questo lavoro di raccolta di dati e di testimonianze, dal sapore autoanalitico, sfocia in un'appropriazione superficiale della memoria. Perché questo materiale diventi significante occorrerà una sua trasformazione. La prima versione di *Gens du silence* (1982) appare dunque come rappresentativa del desiderio dell'autore di costruirsi una memoria delle origini e diventa traccia di una ricerca e di un progetto di ricostruzione a partire da quelle eloquenti macerie. L'effetto di eco provocato dalla presenza delle numerose immagini è riproposto a livello linguistico nella presenza della lingua italiana nel testo. Essa sdoppia la voce in scena, creando un effetto di straniamento e di incomprensione per lo spettatore francofono, destinatario dell'opera. Per sei scene consecutive, infatti, il pubblico è immerso in un babelismo sonoro dove la lingua italiana è percepita in sottofondo accanto ad altre lingue straniere. Nella didascalia della prima scena si legge infatti:

> On fera entendre pendant les six premiers tableaux une traduction dans deux ou trois langues des immigrés du Québec, la traduction de "Ceux qui nous ont chassé de notre pays et ceux qui nous ont marginalisé ici, sont de la même race". On entendra cette phrase faiblement pendant les dialogues et plus forts pendant les temps morts. Le rythme sera varié. (19)

Nella terza scena, poi, la lingua italiana si isola dalle altre e si sente debolmente dietro al francese mentre traduce la lettera che il protagonista scrive alla moglie in Italia. La didascalia recita: «Rapidement Antonio achève d'écrire sa lettre. Une fois terminée, il la lit à haute voix. On en entendra faiblement une traduction en italien» (32-33).

La presenza della lingua italiana in sottofondo, accanto alla lingua francese nella quale è scritta la *pièce*, al pari delle fotografie, scomparirà nelle versioni successive, segno che la rielaborazione della memoria funziona, come si sa, per riduzioni e condensazioni. Rimarranno tuttavia solo alcune parole in italiano, anche se la loro presenza andrà diradandosi nelle versioni successive. Queste parole, grumi di senso, affiorano nel testo in francese come in sospensione e sono spie di un rapporto problematico con la lingua d'origine. Possono raggrupparsi in diversi campi semantici. Per frequenza troviamo: i nomi di persona, i toponimi, i nomi che si riferiscono alla cultura materiale, alla storia e alla cultura religiosa, le appellazioni e i turpiloqui[4].

Il rapporto problematico, cui accennavamo, riveste principalmente due

[4] Rinviamo alla Tavola n. 2.

aspetti. Il primo riguarda la scelta delle parole che si caratterizzano per essere portatrici di stereotipi evidenti concernenti la storia e la cultura italiana, colta o materiale che sia. Micone si comporta qui, direbbe l'antropologo Geertz, da etnologo «etnocentrico» (16). Egli accumula infatti reperti della cultura italiana, e trasformandoli in 'pezzi da collezione', veri e propri 'specimen' delle origini, finisce per manipolarli, senza riuscire ad entrare in contatto in modo autentico con la cultura a cui questi 'ri-trovati' si riferiscono. Il rapporto con le origini appare così problematico da allontanare la loro rappresentazione in stereotipi ed impedire l'accesso ed il dialogo con essi: poiché 'morti', i reperti allora diventano piuttosto 'referti', 'reliquie'.

Il secondo aspetto, in cui si osserva il rapporto problematico alle origini, riguarda la loro rappresentazione declinata al maschile. *Gens du silence* del 1982 contiene tre espressioni di turpiloquio che l'autore mette in bocca ad Antonio, il padre dei giovani Nancy e Gino. Questa lingua italiana che si esprime 'nel nome del padre' è dotata di un potere simbolico che si aggiunge al potere maschile che l'autore vuole smascherare attraverso il personaggio. Come si sa, a partire da Bourdieu, l'insulto, come il detto, il proverbio e tutte le forme stereotipate e rituali sono dei programmi di percezione di una lotta simbolica che rinvia al rapporto problematico dell'autore con la memoria (100). Nelle versioni successive della *pièce* l'uso stereotipato delle parole che rinviano alle origini è attenuato e con esso il conflitto che ne emergeva. Queste parole raccontano una cultura delle origini percepita come straniera, al pari del padre del narratore di *Le Figuier enchanté*, un padre sconosciuto che il figlio dovrà imparare a riconoscere al momento della ricongiunzione.

Si rende necessaria allora l'esplorazione, alla maniera dell'archeologo, di quelle tracce per vedere dove esse conducono e come possono essere lette. Micone si trasforma in un ricercatore che scopre delle rovine e ne percepisce il carattere nascosto ed illeggibile. Attraverso l'autotraduzione egli arriva a compiere un lavoro di scavo capace di restituire senso al 'codice criptato' delle origini. Per fare ciò la sua ricerca si sposta dalla 'lingua del padre' a quella che abbiamo chiamato la 'lingua della madre'.

Non è per noi: il passaggio da un'altra lingua, tradurre l'originale ed elaborare l'origine

Nella fase dell'autotraduzione Micone si allontana dalla sua lingua di scrittura, il francese, e opera un decentramento che permette il 'tradimento di sé'. Riscrivendo nel 2004 *Gens du silence* nella versione italiana, Micone osserva: «Je me suis traduit pour mieux me tradire. *Gens du silence* est devenue *Non era per noi*» (*Traduire-tradire*).

La traduzione verso l'italiano permette l'accesso a quella che Vegliante, in *D'Écrire la traduction*, chiama l'«entre langue». Egli scrive:

> Quelque chose dans l'activité traductrice passe du signe [...] à la mouvance de l'entre langue en partie non formée, indistincte pour remonter enfin vers un autre complexe de signes, éventuellement neuf, dans une langue autre. Ce que la maîtrise simultanée d'un double code permet, bien plus qu'un simple travail de dictionnaire, c'est l'intuition interne, créatrice des processus de formation des signes différents. (51)

Non era per noi diventa lo spazio creativo dell'«entre deux» dove si percepisce l'«effet traduction» che introduce il traduttore al «sens naissant» (Vegliante 51). Nella traversata interlinguistica infatti ciò che si salva del testo originale è il senso, come Micone stesso sottolinea nella sua riflessione sull'atto dell'autotradurre: «*Non era per noi* est aux antipodes d'une traduction littérale, pourtant elle ne dit pas autre chose que ce que dit *Gens du silence*, j'ai traduit le sens plutôt que les mots» (*Traduire-tradire*).

Il passaggio 'iniziatico' nella lingua italiana permette di recuperare le parole che provengono dall'inizio della creazione ed il senso originario delle parole al momento della loro creazione; parole che si esprimono nella lingua della scrittura, la 'lingua della madre', ritrovata grazie all'immersione nella lingua italiana. Lingua la cui padronanza non fa più problema, giacché, come scrive Régine Robin a proposito della scrittura autobiografica di Georges Perec: «La langue est une mère idéale qui ne peut jamais être prise en défaut ou en manque» (251).

In questa fase centrale del percorso anche il rapporto alle origini, e non solo alla scrittura, subisce un mutamento. Infatti se si analizzano le dediche, e la loro evoluzione nel corso delle differenti versioni, si nota che, a partire da *Non era per noi*, esse si spostano dall'ambiente familiare verso l'esterno, verso le relazioni di amicizia e verso quelle di ambito letterario. *Non era per noi* è dedicata a degli amici italiani e la versione successiva in francese al critico letterario Lise Gauvin. Questo slittamento è significativo di un atteggiamento che, grazie al *détour* linguistico, porta l'autore a concepire in modo diverso le origini.

Infine, anche l'opera stessa mostra compiere un movimento importante: *Non era per noi* appare sostanzialmente diversa rispetto all'originale di cui l'autore conserva solo quattro scene. Questa nuova versione ricompone l'opera diversamente e fa appello alla sua interezza attraverso un'importante presenza dell'intertestualità. Questa ricomposizione avviene grazie alla traduzione. Come ci ricorda Régine Robin citando Sarah Kofman:

> Traduire, c'est de façon toute messianique, tenter de mettre fin au babélisme des langues, en faisant retourner la Mère/la langue de l'exil, des profondeurs infernales

> de l'inconscient où, [...] elle avait été originairement refoulée, pour réapparaître seulement, brisée, démembrée. Traduire c'est selon la logique paradoxale du fétichisme, rendre intacts l'amphore brisée et le chaudron percé. C'est restituer le *corpus* tout entier. (83)

Le rovine si sono ricomposte attraverso un lavoro di recupero dal passato e di scoperta che l'autotraduzione ha favorito. *Non era per noi* e *Silences*, la sua ritraduzione letterale, si caratterizzano infatti come un *corpus tout entier*, un 'corpo' ricostruito, dove motivi di tutta l'opera narrativa e teatrale ritornano e rinviano gli uni agli altri[5].

L'opera di Micone finisce per rispecchiarsi in sé stessa; essa si autogenera, così come si autotraduce. In questa operazione si costruisce come un tutto, una totalità, dove il passato riemerge nel presente trasformato. È proprio dal passato che riemerge la memoria dell'infanzia per parlare della raggiunta riscoperta delle origini. *Silences* mette in scena questa consapevolezza.

Silences: la riscoperta delle origini

Nella ritraduzione in francese, ovvero nel passaggio da *Non era per noi* a *Silences*, le tracce della lingua italiana appaiono come dissolte. Ciò che di essa resta nella scrittura in francese di *Silences* sono solo i nomi di persona, per altro cambiati. Scompaiono definitivamente i toponimi, i richiami alla cultura materiale, alla storia italiana, a quella religiosa ed i turpiloqui. La voce in eco alle traduzioni in italiano che si udiva nelle prime versioni di *Gens du silence* si eclissa ed al suo posto subentra la voce dei giovani protagonisti ritornati bambini. Nella quindicesima scena di *Silences* le loro battute si sovrappongono a quelle degli stessi personaggi in età adulta sdoppiando così la voce in scena. Questa polifonia, che evidenzia lo scarto temporale e che simboleggia l'incontro tra il passato e presente, rappresenta anche una nuova armonia, finalmente raggiunta, tra il qui e l'altrove in una lingua ritrovata. Micone definisce cosi *Silences*: «*Silences* une retraduction qui n'existerait pas sans la version italienne, où pour une rare fois il y a *adéquation*[6] entre mes personnages et leur langue» (*Traduire-tradire*.

Micone mostra la consapevolezza di aver compiuto un percorso tracciato

[5] Questa intertestualità è l'oggetto del nostro studio: "L'auto-traduction du théâtre de Marco Micone. À la recherche d'une reconfiguration identitaire".
[6] Corsivo nostro.

già nel 1992 in *Le Figuier enchanté,* là dove aveva scritto in *exergue* alla narrazione: «Aussi longtemps que les mots de mon enfance évoqueront un monde que les mots d'ici ne pourront saisir, je resterai un immigré» (*Le Figuier enchanté*: 9). Il verbo 'evocare', dal latino *vocare ex*, richiama l'azione di 'richiamare fuori' una cosa da lontano, da un mondo dimenticato. La lingua italiana ha favorito il decentramento grazie al quale si è resa possibile l'evocazione di un mondo che la lingua della scrittura è ora in grado di esprimere con tutta la sua carica emotiva. Il passaggio autotraduttivo segna una scoperta che Micone sottolinea con queste riflessioni sulla sua autotraduzione: «Pour la première fois, j'entendais les personnages parler leur langue et non la mienne pour la première fois, je n'ai pas cherché à illustrer mes idées. Des personnages se sont imposés a moi» (*Traduire-tradire*).

Micone trova la lingua attraverso cui esprimere la trasformazione del suo rapporto alle origini e attraverso cui esprimere il raggiungimento della propria integrazione, integrazione che va letta come appartenenza a pieno diritto alla comunità degli scrittori. Micone dunque non più come, e soltanto, immigrato, ma come scrittore fra scrittori, figlio di altri scrittori e, attraverso l'autotraduzione, padre e figlio della propria opera.

Alla comunità assegnataci a caso dalla storia, Micone sostituisce la comunità degli scrittori, alla quale sente ormai di appartenere[7]. Alla memoria che comporta uno ed un solo scenario identitario, egli preferisce la memoria della letteratura che permette scenari identitari plurimi; alla fragilità di una filiazione reale, sostituisce la solidità di una filiazione assunta; al silenzio ed al vuoto, sostituisce i silenzi liquidi tra le lingue che veicolano la lingua stessa della scrittura. Régine Robin scrive a proposito di Georges Perec, ma potrebbe averlo scritto anche per Micone: «Cette parenté vraie, solide, lui permet de se sentir à l'origine de lui-même, non plus l'orphélin, l'ingendré, mais le fils de ses œuvres, le fils, le frère de cette filiation» (236-237).

Inoltre Micone scopre che, nella traduzione, le lingue imparano ad essere 'lingue di traduzione' e che l'idioma da lui a lungo ricercato non è né l'italiano, né il francese, ma una lingua che si situa fra l'una e l'altra. *Silences,* l'ultima versione di *Gens du silences*, lo prova: «*Silences* a fait la preuve que derrière le français que je parle et j'écris, il y a une langue italienne qui le conditionne et le nourrit. Et vice versa, serait-ce que je parle, j'écris et je traduis entre ces deux

[7] Come sottolinea Alessandra Ferraro, Micone, che si interroga da sempre sul rapporto tra letteratura migrante e letteratura quebecchese, «perçoit en effet une littérature québécoise écrite en plusieurs langues où les ouvrages traduits occupent un rang important» (235).

langues?» (*Traduire-tradire*). La lingua italiana e la lingua francese non sono più rispettivamente lingua del passato e lingua del presente; esse vivono l'una accanto all'altra nell'oggi e mostrano quel rapporto di contemporaneità nel quale Antoine Berman ravvisa il rapporto allo straniero: «La contemporanéité signifie qua la langue traduite peut aussi traduire, que *le traduisant peut aussi être traduit,* que la langue, l'œuvre et l'auteur traduits peuvent *vivre* l'être traduits» (104).

Parallelamente, appare che l'identità è il frutto di un rapporto complesso alle origini, origini riscoperte e riformulate in modi diversi. Così si esprime Laura in *Silences*:

> Je suis italienne, moi italienne? Mois qui suis presque née ici? Tu vois je dis moi et j'ai l'impression que c'est pas moi qui parle, quant je te parle en italien c'est toute une partie de moi qui se taît et ce serait la même chose si je te parlais en français ou en anglais. Il y a en moi des voix que je découvre petit à petit et toi tu veux me réduire à une seule. (76)

Le parole sono, in qualsiasi lingua esse si esprimano, piene di silenzi. Scrivere, tradurre fra lingue diverse, significa scrivere, tradurre e vivere tra silenzi, vuoti, in cui l'identità non finisce di ridefinirsi. L'opera di Micone richiama il concetto di «respiration identitaire» che evoca Régine Robin a proposito di Perec: «la création me semble emblématique de la question de l'écart, du décalage, du blanc qui permet la respiration identitaire et l'écriture» (Robin 37).

Conclusioni

L'autotraduzione in Micone, indica un luogo di passaggio a più livelli, interlinguistico innanzitutto, ma soprattutto, luogo di elaborazione delle origini e dell'opera stessa che, passando tra le lingue, ha trovato la lingua della scrittura che cercava.

Micone ci mostra una complessa costellazione linguistica dove le diverse lingue, molisano, italiano, francese e inglese prendono luce l'una dall'altra.

La sua opera di traduttore e di scrittore è allo stesso tempo opera di mediazione che trasforma le lingue in lingue di traduzione, di passaggio. Fra esse scorre, liquida, la lingua della scrittura che ha filtrato e travasato tutti gli elementi di cui si compone.

In questa lingua dell'interstizio egli esprime il suo rinnovato rapporto alle origini, dà voce alla memoria attraverso il tempo dell'infanzia e rinnova la propria scrittura.

Il passaggio autotraduttivo ha anche segnalato la riscoperta della lingua

italiana. Infatti in *Gens du silences*, prima versione, le parole in italiano rimangono come in sospensione nel testo francese, quasi a segnalare la difficile risoluzione della problematica del rapporto con le origini. La loro rielaborazione passa attraverso l'autotraduzione che scioglie quella sorta di 'lingua blocco' dove l'identità si arenava e si cristallizzava nell'uso del cliché o del turpiloquio.

Silences, ovvero l'originale passato attraverso l'autotraduzione dal francese prima e dall'italiano poi, passato dunque attraverso le lingue diventate lingue di traduzione, lingue di passaggio, mostra invece la conquista di una 'lingua risolta', quasi 'ri-sciolta', la cui fluidità segnala un nuovo rapporto con le origini ed un nuovo modo di concepire l'identità. La lingua italiana, praticamente scomparsa in *Silences,* si è trasformata rispetto alle prime versioni di *Gens du silences*, dove non era ancora passata al vaglio dell'autotraduzione. In *Silences* la lingua italiana non è più sentita come un simulacro o un oggetto di culto; essa, invece, diventa una delle lingue dell'autore che gioca ormai con tutte le sue lingue nell'esperienza del passaggio dall'una all'altra e nella pratica dell'autotraduzione. È con questa pratica che Micone esperimenta la scoperta del suo rapporto con le origini; libero di tradursi senza temere l'infedeltà, lo scrittore è libero, anche, di rappresentare la memoria, di simularla, di immaginarla, di smontarla, di reinventarla, in una parola di autotradurla.

Bibliografia citata

Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard. 1984.

Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard. 1982.

Dufiet, Jean-Paul. "Le plus que français ou la représentation de la langue italienne dans *Trilogia de* Marco Micone". *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*. Eds Alessandra Ferraro et Anna Pia De Luca. Udine: Forum Editrice. 2006: 33-45.

Ferraro, Alessandra. "Linda Hutcheon, Marco Micone et Antonio D'Alfonso ou comment repenser un canon national". *Cultural Constructions of Migration in Canada / Constructions culturelles de la migration au Canada*, Atti del Convegno internazionale (Graz, 13-16 dicembre 2008). Eds Klaus-Dieter Ertler et al. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2011: 229-237.

Geertz, Clifford. *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*. Paris: Puf. 1983.

Micone, Marco. *Gens du silence*. Montréal: Québec Amérique.1982.

———. *Gens du silence*. Montréal: Guernica.1991.

———. *Le Figuier enchanté*. Montréal: Boréal 1992.

———. *Gens du silence* in *Trilogia*. Montréal: VLB. 1996.

———. *Non era per noi* in *Il fico magico*. Isernia: Cosmo Iannone Editore. 2004.

———. *Silences*. Montréal: VLB. 2004.

———. "Traduire-tradire". *Spirale*, (juillet-août 2004), 197: 28.

Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: Harmattan. 2001.

Puccini, Paola. "Le *Grand Tour* de la traduction. Pour un parcours interdisciplinaire et interculturel". *Didactique des langues et traduction.* Ed. Maddalena De Carlo. *ELA*, 141 (janvier-mars 2006): 23-33.

———. "L'auto-traduction du théâtre de Marco Micone. À la recherche d'une reconfiguration identitaire". *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity*. Eds Madelena Gonzalez and Patrice Brasseur. Cambridge: Scholars Publisher. 2010: 229-243.

———. "Autotraduction et identité: le cas de Marco Micone". *Interférences. Autour de Pierre l'Hérault*. Eds Alessandra Ferraro et Élisabeth Nardout-Lafarge. Udine: Forum Editrice. 2010: 167-182.

Robin, Régine. *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. 1993.

Vegliante, Jean-Charles. *D'Écrire la traduction*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 1996.

Tavola 1
Il paratesto

	*Gens du silence** (1982)	*Gens du silence* (1991)	*Gens du silence* (1996)	*Non era per noi* (gennaio 2004)	*Silences* (marzo 2004)
Copertina	x	x	x	x	x
Foto di scena	x				
Dedica	À Philippe pour qu'il n'oublie pas	À mio fratello Michele	À Philippe et Alexandre	À Ottavio Galella e Marisa Tonieri	À Lise Gauvin
Exergue	x		Hors-texte di *Déjà l'agonie* (Micone. *Déjà l'agonie*: 15)		*Cette pièce remplace* Gens du silence *dont l'auteur n'a gardé que quatre courtes scènes remaniées* (8)
Foto dell'autore	x				
Nota biografica	x				
Tappe della creazione	x	x	x		
Presentazione	x	x			
Personaggi	x	x	x	x	x

* In questa edizione compaiono le seguenti foto:
scena 1: foto di macerie di un villaggio italiano; *scena 2*: foto di una nave di immigrati, inizio secolo; *scena 5*: foto di scena e foto di una donna italiana immigrata, anni Cinquanta; *scena 6*: foto di scena di Zio; *scena 8*: foto di scena; *scena 9*: foto di scena; *scena 10*: foto di scena; *scena 11*: foto di scena; *scena 12*: foto di Collina, villaggio dell'Italia del Sud; *scena 13*: foto di un villaggio dell'Italia del Sud; *scena 14*: foto di emigranti in partenza, inizio secolo; *scena 14*: foto di immigrati italiani in un cantiere di costruzioni a Montréal; *scena 15*: foto di volto di donna dell'Italia del Sud.

Tavola 2
La lingua italiana nel testo francese
e la lingua francese nel testo italiano e loro frequenza

	Gens du silence (1982)	*Gens du silence* (1991)	*Gens du silence* (1996)	*Non era per noi* (gennaio 2004)	*Silences* (marzo 2004)
Nomi di persona	42	39	40	*Jean Pierre* (2 volte)	89
Toponimi					
Collina	14	14	9	*Outremont* (2 volte)	
Chiuso	13	13	8	*Montréal*	
Palazzo Rossi	2	2		*Québec*	
Storia italiana					
Giovanni Caboto	1	1	1		1
Mussolini	1				
Mafia	1	1	1		
Storia religiosa					
Santa Maria Goretti	1				
Cultura materiale					
spaghetti	1	1	“spaghettis”		
Pratiche culturali	1				
morra	1	1			
Turpiloqui					
Robusciato, morto di fame	1				
Puttana	1				

TRADURSI: *IN ITALICS / EN ITALIQUES* DI ANTONIO D'ALFONSO

Alessandra Ferraro*

Quale lingua per far udire la propria voce?

Nato nel 1953 a Montréal da genitori molisani, D'Alfonso ha vissuto, come molti immigrati in una situazione di diglossia acuita dal bilinguismo inglese/francese che attraversa e talvolta lacera la metropoli canadese. Il plurilinguismo caratterizza il suo immaginario e la sua opera di poeta, scrittore e saggista manifestandosi nell'utilizzo frequente dell'autotraduzione che si configura come tratto costitutivo della pratica creativa. Il processo autotraduttivo in D'Alfonso è spesso complesso e tortuoso, come nel caso del primo romanzo, *Avril ou l'anti-passion*, autotradotto in inglese con il titolo *Fabrizio's Passion* (1993). In effetti, come rivela l'autore, il testo era stato originariamente composto in francese, in italiano, in inglese e in latino, prima di venire autotradotto in francese in vista della pubblicazione del 1990.

Le scelte poetiche di D'Alfonso sono legate alla situazione vissuta da un gruppo di intellettuali di origine italiana[1], – nella maggior parte dei casi figli di contadini e operai –, che negli anni Settanta a Montréal intendono far udire la propria voce[2] e devono scegliere tra l'italiano, anch'essa lingua straniera, il dialetto, usato in famiglia, e l'inglese, la lingua del denaro e del lavoro, appresa a scuola, ma non parlata nella quotidianità dove è impiegato, invece, il francese.

* Università degli Studi di Udine.

[1] Il nucleo originario si era costituito attorno a *Quaderni culturali*, rivista di sinistra che si rivolgeva in italiano alla comunità italiana dei quartieri est della metropoli canadese, tradizionalmente abitati da proletari immigrati dall'Italia.

[2] Se la scelta di una lingua rispetto ad un'altra non è mai anodina, talvolta in determinati contesti storici o culturali essa può diventare drammatica o tragica soprattutto per uno scrittore. Il poeta ebreo tedesco Paul Celan e il poeta malgascio Jean-Joseph Rabearivelo sono morti entrambi suicidi anche perché incapaci di comporre la scissione identitaria rappresentata da due lingue.

Oltreoceano. L'autotraduzione nelle letterature migranti, a cura di Alessandra Ferraro, 5 (2011).

In tale contesto il principale problema per un poeta o uno scrittore di origine italiana diventava quello, direttamente collegato alla scelta della lingua, di farsi leggere, di avere un pubblico in un Canada attraversato da una dualità linguistica e culturale rappresentata dalla metafora delle 'due solitudini' che ben esprime l'incapacità di dialogo dei due mondi[3].

A tale esigenza risponde la fondazione nel 1978 nella metropoli francofona da parte di D'Alfonso della casa editrice Guernica che si proponeva di pubblicare scrittori delle minoranze, o *etnics*, secondo l'espressione inglese in voga allora[4]. Grande spazio viene lasciato alle traduzioni dall'italiano o dal francese in inglese, di poeti attivi in Québec, soprattutto di origine italiana. D'Alfonso vi pubblicherà due raccolte poetiche, *Queror* nel 1979 e *Black Tongue* nel 1983, rispettivamente secondo e sesto volume della collana "Essential Poets", che riprendono in parte testi apparsi precedentemente. Se l'inglese è all'origine la lingua esclusiva di Guernica nei primi anni della sua esistenza, in seguito verrà dato spazio, anche se sporadicamente, al francese e, eccezionalmente, all'italiano. Nel 1983 e 1984 appaiono due antologie in francese di creatori italo-quebecchesi (*Sous le signe du Phénix*; *Quêtes*) e di poeti anglofoni in Québec dove, ancora una volta, la traduzione gioca un ruolo fondamentale di ponte tra due o più culture che utilizzano lingue diverse. La diversificazione e il cambiamento direzionale della traduzione corrisponde ad una nuova fase della poetica di D'Alfonso, diventato coanimatore di *Vice-versa*. In seno alla rivista culturale trilingue, fondata a Montreal proprio in quegli anni da un gruppo di intellettuali di origine italiana, è infatti andata elaborandosi l'estetica transculturale che ha caratterizzato la creazione e la cultura quebecchese a partire dagli anni Ottanta. Aperta a problematiche globali ante-litteram, la rivista è ormai considerata un luogo privilegiato nell'elaborazione della surmodernità e una tappa essenziale della scena canadese nel suo accesso alla cultura del *tout-monde*.

In Italics / En italiques: un'autotraduzione dall'inglese al francese?

La raccolta *In Italics. In Defense of Ethnicity*, pubblicata nel 1996 in inglese e poi, nel 2000 e nel 2005, in francese con il titolo *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité*, è centrale nell'opera dello scrittore in quanto presenta l'elaborazio-

[3] La metafora delle due solitudini utilizzata nel 1945 nel titolo del romanzo di Hugh Mc Lennan è ormai entrata nell'immaginario collettivo ed utilizzata per designare l'assenza di comunicazione tra la società anglofona e francofona del Canada.

[4] Nel 2010, dopo aver diretto la casa editrice per più di trenta anni, Antonio D'Alfonso ha lasciato la direzione di Guernica.

ne teorica della poetica della 'scrittura italica', prodotta non necessariamente in italiano da scrittori d'origine italiana fuori d'Italia. Si scorge parallelamente in filigrana il suo percorso autobiografico di poeta, scrittore e intellettuale non organico alle due culture principali presenti in Canada, l'anglofona e la francofona.

In italics e *en italiques* giocano sulla polisemia delle locuzioni che, letteralmente, nelle due lingue significano 'in corsivo'; l'aggettivo *italic* o *italique* viene invece utilizzato da D'Alfonso per definire la corrente letteraria degli scrittori italiani fuori d'Italia, ed appare nei titoli di due saggi della raccolta inglese – "Fragments of Italic Reality" (103-110), "Italicamente" (181-190) – e di tre nelle versioni in francese – "Pour une culture italique" (15-26), "Italicamente" (71-82) e "L'avenir de la culture italique" (117-122). Per rendere in italiano la polisemia del titolo, si è ricorsi a *In corsivo italico* (2009)[5].

L'evocazione del carattere tipografico rinvia implicitamente al mestiere d'editore dello stesso D'Alfonso, ampiamente evocato nel volume. Del resto, l'importanza di ricoprire quel ruolo è ribadita all'inizio della bibliografia finale delle edizioni francesi che riportano: «Cette bibliographie ne comprend pas tous les livres publiés aux Éditions Guernica. Il y a plus de 320 titres qui, chacun à sa façon, m'ont aidé dans ma réflexion» (111; 125). Egli sottolinea, così, come l'avventura editoriale sia intimamente connessa al suo percorso critico e creativo.

En italiques. Réflexions sur l'ethnicité riprende in francese un terzo dei trentatré testi di *In Italics. In Defense of Ethnicity*. Uscito a Montréal nel 2000, presso la casa editrice Balzac, viene ripubblicato nel 2005, per i tipi di l'Interligne, casa editrice francofona dell'Ontario con un'introduzione dell'autore, la stessa scelta di testi e il medesimo ordine degli stessi[6]. La diversità delle tre edizioni, che si discostano ora per la lingua, il numero dei testi e la loro disposizione, ora per la sede editoriale, sembra indicare che la pratica autotraduttiva non sia meramente funzionale alla diffusione dello scritto in due contesti culturali e linguistici diversi quali il Canada inglese e il Québec.

Le note editoriali dell'autore che corredano i volumi *In Italics* ("Sources": 255-260) e *En italiques* ("Sources des textes" 2005: 123) avvertono che ogni singolo testo non è stato semplicemente tradotto dall'inglese in francese nel passaggio dall'edizione del 1996 a quelle del 2000 e poi del 2005. Spesso il singolo saggio è frutto di un processo editoriale e autotraduttivo lungo e com-

[5] Il volume è stato tradotto in italiano da Silvana Mangione nel 2009 sulla base della versione inglese del 1996.

[6] Quando non specificato diversamente la prima indicazione di pagina rinvia all'edizione del 2000; la seconda a quella del 2005.

plesso che l'ha traghettato da una lingua all'altra – francese, inglese ma anche italiano e talvolta spagnolo –, comportando nella maggior parte dei casi uno o più rimaneggiamenti o, sovente, una o più riscritture. Tale caratteristica della raccolta è del resto esplicitata sin dal colophon che riporta: «Some essays previously published in French and Italian».

L'autotraduzione dei dodici saggi scritti in francese e dei due brevi testi redatti in italiano di *In Italics. In Defense of Ethnicity* è parallela alla riscrittura dei diciannove testi composti in inglese. Il carattere autobiografico è ribadito fin dalla "Introduction": «Non-fiction? I'm not sure» (11) e presente nei singoli testi. Ad esempio, "Italicamente" comincia presentando l'autore intento nelle pulizie di casa: «It's almost funny to see myself going about house: dusting, vacuuing, picking-up dirty clothes…» (181). Le note finali, apparentemente soltanto bibliografiche, contestualizzano, in realtà, lo scritto, fornendo indicazioni sull'occasione della sua composizione e sulla lingua originaria di composizione, tracciando la genesi dei testi e la loro ricezione, trasformandosi talvolta in sfoghi o confessioni squisitamente autobiografiche. In quella relativa al testo "The Enduring Writer" (259), ad esempio, si insiste su come alcuni saggi abbiano avuto una ricezione negativa in un Québec dilaniato dalle polemiche tra indipendentisti e federalisti che portarono, nel referendum indetto per la seconda volta nel 1995, alla sconfitta del progetto indipendentista della Provincia del Québec dalla Federazione canadese. Gli immigranti furono visti allora da una parte della società quebecchese come un elemento spurio, da assimilare ad una società che doveva erigere il francese a lingua franca o da espellere.

In Italics è il primo testo pubblicato da Guernica dopo la decisione di trasferire la casa editrice da Montréal a Toronto, nel 1993. D'Alfonso racconta le quotidiane disillusioni provate in quello che vede come un percorso prometeico, sorretto dall'utopia di farsi ascoltare e di dar voce agli scrittori delle minoranze, compito su cui aleggia l'ombra del fallimento. Difende con forza e con tenacia il valore della controcultura di cui sono portatori gli scrittori migranti e rivendica la differenza creativa della scrittura 'etnica' foriera, secondo lui, di un'alterità necessaria e salutare. Il testo si rivela come il grido allarmato di uno scrittore che, attaccato, vuole difendere in prima persona delle posizioni molto critiche sul mondo editoriale e sulla cultura ufficiale sia Québec in che in Canada.

La posizione difensiva di *In Italics* si comprende meglio se si conoscono le vicende editoriali di cui *En italiques* è stato al centro. In "La Quête de l'authenticité", intervista del 2003, D'Alfonso spiega che la raccolta, apparsa soltanto nel 2000 in Québec, avrebbe dovuto essere pubblicata già nel 1991 dalla casa editrice montrealese Balzac precedendo, quindi, l'edizione inglese. Procrasti-

narne la pubblicazione di un decennio ha fatto subire all'antologia, secondo l'autore, una doppia censura: quella imposta dal tempo che rende meno incisivi i saggi polemici legati al contesto dell'epoca e quella della selezione operata dall'editore. Inoltre, al dire di D'Alfonso, l'intervento editoriale liminare, l'"Avant-propos de l'éditeur", ripreso in quarta di copertina, attenua la serietà dell'istanza enunciativa. Anche se il testo è stato pubblicato nella collana di saggistica "Le vif du sujet", l'interrogazione retorica dell'editore – «Un essai? Oui, d'une certaine manière. Mais l'essai d'un poète» (9) – tende a sminuire la serietà teorica del saggio. L'editore, fa notare D'Alfonso, ha inoltre eliminato, contro il suo volere, tutti gli indizi autobiografici e attenuato il tono intimista della scrittura che è invece proprio una prerogativa di tale testo saggistico. Il sottotitolo inglese, *In Defense of Ethnicity*, si trasforma nella più anodina locuzione *Réflexions sur l'ethnicité*, che edulcora il carattere militante dei saggi.

Nelle due versioni in francese è utile soffermarsi sulle prime righe della prefazione: «[Ces pages] m'ont été commandées par des revues québécoises. Elles ont été écrites en français et chacune d'elles a été publiée» (11; 13). Qui l'autore indica la lingua di scrittura – il francese – e le sedi originarie di pubblicazione – delle riviste quebecchesi – come comune denominatore degli undici testi pubblicati.

Le note bibliografiche finali, presenti solo nell'edizione del 2005, contraddicono tuttavia l'affermazione liminare poiché riportano che soltanto cinque testi sono stati scritti originariamente in francese; uno è inedito e tre sono stati composti in inglese, mentre un'intervista è tradotta dall'italiano. Anche quanto dichiarato nelle righe finali della prefazione – «En quittant Montréal, j'ai quitté l'écriture. Je me suis retiré dans ma maison pour me consacrer uniquement à l'édition» (12; 14) – è contraddetto dal paratesto che riporta le opere pubblicate in francese da D'Alfonso proprio negli anni passati a Toronto.

Violare nella "Préface" di *En italiques* (11-12; 13-14) il carattere veritiero, proprio del testo prefatorio, fa emergere la posizione nevralgica dei saggi contenuti nel volume per D'Alfonso. L'autore infrange qui il patto di verità che contraddistingue il genere della prefazione dando vita a un testo autofinzionale volto ad esprimere la sofferenza personale e professionale vissute nel momento dell'esilio volontario, quando si è sentito messo al bando da una cultura, la quebecchese, e da una lingua, il francese del Québec, che considerava suoi. Le vicende all'origine delle tre edizioni – *In Italics* del 1996 e *En italiques* del 2000 e 2005 –, chiariscono come la raccolta, a seconda del luogo di pubblicazione, si configuri ora come il diario di un intellettuale in esilio, ora come un *mémoire* apologetico di chi ha abbandonato la cultura nella quale è cresciuto e dalla quale si è sentito escluso.

Il processo autotraduttivo: "The Road between" / "La troisième voie"

La complessità delle vicende editoriali e il molteplice processo autotraduttivo a cui è stata sottoposta la maggior parte dei testi di *In Italics* e *En italiques* rende impossibile prendere in esame in questa sede l'intero corpus autotraduttivo, vasto e complesso. Ci soffermeremo, pertanto, su un singolo saggio, "Une troisième voie", il primo testo autotradotto della raccolta *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité* (35-49; 39-55). In una nota, presente soltanto nell'edizione del 2005, viene segnalato dall'autore che si tratta di un'autotraduzione dall'inglese in collaborazione con Françoise Pontbriand (123).

Prima di approdare alla versione inglese, il testo ha subito un'odissea linguistica ed editoriale: originariamente scritto in francese nel 1977 per *La Tribuna italiana*, pubblicazione settimanale rivolta agli italiani di Montréal, con il titolo in italiano "La poesia di Filippo Salvatore" (25-26), il saggio è stato poi autotradotto in inglese nel 1985 con il titolo "The Road between. Essentialism. For an Italian Culture in Québec and in Canada" per l'antologia di Joseph Pivato, *Contrasts. Comparative Essays on Italian-Canadian Writing* (207-229)[7]. Le due pagine che presentavano l'opera del poeta molisano Filippo Salvatore costituiscono il nucleo attorno a cui si sviluppa otto anni dopo il testo inglese. La poesia di Salvatore – pubblicata a Montreal in italiano – è l'esempio che permette a D'Alfonso di delineare le caratteristiche della corrente 'essenzialista' evocata nel titolo dell'articolo del 1985. Con l'aggettivo *essentielles* si chiude anche il paragrafo finale dell'articolo su Filippo Salvatore: «M. Salvatore a construit, à mon avis, une œuvre capitale pour ses frères et ses concitoyens. J'espère que ceux-ci rndront [sic] hommage à celui et à tous ceux qui se sacrifient à ces fins essentielles» (26). Il termine viene usato da D'Alfonso nel 1977 per designare la sintesi tra natura e cultura che si realizza nella poesia di Salvatore, sull'esempio di Neruda, Miron, Pasolini, Panagoulis e dei poeti baschi. Scostandosi dal significato attribuito originariamente, nel 1985 l'autore lo utilizzerà per indicare quella terza via percorsa dagli scrittori di origine italiana che scrivono in Canada e in Québec, senza appartenere esclusivamente a quelle culture. Secondo D'Alfonso, gli scrittori 'essenzialisti' si distinguono dalle altre singole tradizioni letterarie con cui sono a contatto, proponendone una sintesi:

> You can choose to adapt to the formal styles pouring in through the borders, or create an illusory world of Canadian traditions. However a third alternative does exist,

[7] Nella riedizione tascabile di *Contrasts* del 1991 non vi sono modifiche né all'interno del testo, né riguardo alla sua posizione nella raccolta dato che vi occupa in entrambe la posizione finale (207-229).

> a synthesis of these two extremes. It retains the freedom of modernism and the discipline of traditionalism, The third thread runs between the other two, crossing them through and through (1985: 218).

Sarà proprio l'aggettivo *essential* a qualificare la prima collana di Guernica, "Essential Poets" dove lo stesso D'Alfonso pubblicherà le prime raccolte[8]. Lo scrittore contestualizza con accenti autobiografici la sua scoperta della scrittura italo-canadese avvenuta con la lettura di *A Burning Patience* di Pier Giorgio Di Cicco e del poema liminare che parla dell'Italia: «I read the name twice and a third time, and then it dawned on me that the poet was Italian. I re-read the poem about Di Cicco's return to his native land» (1985: 210). Ricorda, quindi, il percorso di trasformazione identitaria che ha seguito la sua presa di coscienza: «But what does the knowledge of being an Italian mean? To be a WOP, a worker without a permit, a poet without a language of his own, without a tradition to work in, or to fight against? What does being Italian means?» (211). La nuova consapevolezza identitaria costituisce la base per elaborare una riflessione teorica sull'identità degli italo-canadesi e sulle peculiarità della loro scrittura che è appunto *between*, in 'bilico', tra due culture, la francofona e l'anglofona del Canada, come ricorda il titolo originario della seconda opera teatrale di Marco Micone[9].

Nel 1996 il testo viene rivisto e aumentato in vista dell'edizione di *In Italics* dove esce con il titolo abbreviato "The Road between" (23-41) e posto in limine alla raccolta, dopo l'introduzione, sottolineandone così il carattere cruciale.

Con il titolo "Une troisième voie" il saggio è stato quindi pubblicato in francese in *En italiques*.

Di tutte le versioni esaminate, il saggio in inglese del 1996 è il più ricco e completo ed è quello su cui si basa la traduzione italiana del 2009. L'edizione francese del 2005 che riproduce il testo del 2000 con lievi modifiche, di carattere precipuamente stilistico, è probabilmente un'autotraduzione del saggio in inglese apparso in *Contrasts* nel 1985. Nell'impossibilità di appurare quale sia la versione originale e quale la versione tradotta, confronteremo la versione in inglese del 1996 con quella francese del 2005, basandoci quindi sulla data di pubblicazione.

Il cambiamento di lingua è particolarmente significativo nel contesto di un Canada fortemente segnato dalla dualità linguistica inglese/francese che rinvia

[8] L'autore ritornerà nel 1996 in maniera critica sulla definizione *essential* che sostituisce con "New Baroque" (40-41).

[9] La pièce *Déjà l'agonie* fu originariamente rappresentata nel 1986 al Théâtre de la Manufacture di Montréal con il titolo *Bilico*.

a due universi culturali distinti. Rivolgendosi al pubblico del Québec, che sente fortemente la sua differenza dalla società anglofona, D'Alfonso ne sottolinea la diversità parlando di Canada e Québec come di due universi distinti. Nella versione francese si riferisce alla «histoire canadienne ou québécoise» (41), utilizzando la disgiuntiva 'oppure' per sottolineare la caratteristica distinta della storia del Québec rispetto alla canadese, mentre in inglese utilizza semplicemente «Canadian history» (25). Nelle liste di autori che illustrano la cultura canadese, aggiunge a nomi conosciuti nel *milieu* letterario, quali Claude Beausoleil e Nicole Brossard, alcuni poeti francofoni quali Patrick Straram, André Beaudet et Jean-Marc Desgent (44), allora scarsamente noti al pubblico anglofono. Nel chiaro intento di conquistare la benevolenza del pubblico francofono, definisce questi autori quebecchesi contemporanei come «parmi les plus grands poètes de cette époque», assolutizzandone il valore, mentre in inglese sono «among the finest poets ever to come out of French Quebec» (29). A differenza della versione inglese, dove viene citato l'esempio di Micone quale autore di origine italiana di successo, nel testo francese si abbozza una polemica contro la visione assimilazionista del drammaturgo. Viene evocato il racconto *Le Figuier enchanté* nel quale, attraverso le vicende di Nino, figlio di un immigrato italiano e di una quebecchese, Micone aveva preconizzato una fusione dell'identità migrante nella società del Québec. D'Alfonso critica proprio questa visione assimilazionista, inserendosi in un dibattito molto sentito negli anni Novanta in Québec dove si faceva strada, con una ricezione non sempre unanime da parte della critica e della società, la letteratura migrante. Tale riferimento sarebbe apparso, invece, alquanto opaco nel Canada anglofono la cui società aveva adottato il principio del multiculturalismo, ed è quindi eliminato nel testo inglese.

Se i mutamenti di riferimenti culturali sono caratteristica ricorrente di ogni testo tradotto, l'oscillazione nell'uso degli aggettivi che definiscono un'appartenenza ci sembra invece che sia peculiare del processo autotraduttivo esaminato. Essi cambiano non soltanto dal francese all'inglese, ma anche nelle diverse fasi del processo di riscrittura, come dimostra un'analisi comparata delle diverse versioni. In inglese il fatto di essere un intellettuale d'origine italiana all'estero viene espresso ricorrendo all'«*Italianità*» (24), già utilizzato da Paul Valéry per evocare le sue origini italiane da parte di madre; oppure servendosi del sostantivo «Italian» (*Ibid.*) *tout court*, o ancora «Italian/Canadian» e «Italian/Québécois» (25). In francese viene utilizzato il neologismo «italique» (40) che, pur trasparente riguardo all'origine, si definisce diversamente rispetto a «italien». «Italien» interviene, invece, quando altri elementi geografici o spaziali chiariscono che si tratta di italiani fuori d'Italia: «un petit nombre d'auteurs italiens vivant en Amérique du Nord» (41); «auteurs italiens vivant hors

d'Italie» (45). Nelle ultime pagine del saggio in inglese questa esitazione è esplicitata: D'Alfonso parla ancora una volta di «*Italianità*», ma aggiunge tra parentesi «(or as I prefere to call it, the Italic experience)» (38), mentre in francese si parla direttamente di «expérience italique» (54), coerentemente con quanto espresso precedentemente.

La questione dell'appartenenza e dell'identità sono nevralgiche per D'Alfonso: il riferimento ad un'autorità quale Paul Valéry, l'utilizzazione del trattino per definire un'identità *in fieri*, le esitazioni tra diversi aggettivi, le circonlocuzioni che ricorrono a denominazioni territoriali per definirne la peculiarità, evidenziano i tentativi dello scrittore di elaborare e definire a livello teorico una poetica nuova, in sintonia con l'esperienza vissuta sul piano esistenziale. Le fluttuazioni definitorie dal punto di vista linguistico non sono tanto dettate dalla diversità dei due sistemi inglese/francese, ma dalla difficoltà di descrivere il processo di elaborazione di una nuova identità che necessita di una diversa modalità espressiva. Il saggio in inglese conserva alcuni stilemi del discorso diretto immediato che conferiscono al testo un carattere autobiografico, dissimulato in francese da uno stile più neutro, saggistico. La traccia autobiografica in filigrana permette di leggere il testo come il percorso di un intellettuale che scopre la sua differenza, la sua *italicità*, già in età adulta attraverso l'esperienza di altri artisti di origine italiana, più anziani dapprima – Filippo Salvatore *in primis* e Pier Giorgio Di Cicco –, coetanei poi, come Fulvio Caccia e Pasquale Verdicchio. Il saggio si configura, allora, come il racconto della scoperta che tra la cultura anglofona e la cultura francofona esiste questa «road between» o «troisième voie» che corre a cavallo delle altre due incrociandole e incrociandosi con loro: «this third thread runs between the other two, crossing them through and through» (30). Vediamo così come dalla evocazione della «Italian/Canadian literature» che si presenta a lui come un'epifania attraverso le opere di Salvatore e di De Cicco nel 1977, l'autore passi al tentativo di definire le caratteristiche proprie a quella produzione con la creazione della poetica 'essenzialista' nel 1985. Qualche anno dopo conierà l'etichetta 'italico' e definirà, infine, la corrente New Baroque, influenzato dai saggi di Guy Scarpetta e Omar Calabrese.

È anche il racconto della successiva rivelazione che il fenomeno della scrittura italica non è limitato al Canada e al Québec, e neppure al Nordamerica, ma che si estende ad altri Paesi in altri Continenti. Evocando il camaleonte quale emblema dello scrittore italico, D'Alfonso precisa:

> ce pouvoir d'adaptation peut nous aider à accomplir l'immense tâche que nous nous sommes donnée, inconsciemment ou non, et qui consiste à souder nos cultures canadienne (anglaise), québécoise et italienne, et, tout comme les auteurs italiques

> vivant en Allemagne, en Australie, en Argentine, au Brésil ou ailleurs, en s'adaptant aux cultures et aux langues de leur pays d'adoption. (48)

Il saggio francese termina con l'indicazione di un progetto da parte di un *je* che si fonde in un *nous* che include tutti gli italici fuori d'Italia. Il lungo itinerario percorso viene riassunto al termine di questo testo tormentato che si conclude con un appello: «Je ne crois pas plus à l'assimilation qu'à l'acculturation. J'opte plutôt pour la différence, qu'elle soit culturelle ou individuelle. C'est à nous, les Italiques hors d'Italie, qu'il revient de définir ces differences, ainsi que nos similitudes» (55).

Per individuare la lingua originaria di composizione di "The Road between / Une troisième voie" e ripercorrere l'itinerario di pubblicazione si è resa necessaria la ricostruzione filologica di un processo di scrittura e autotraduzione quasi trentennale. Come abbiamo visto, l'articolo è traghettato verosimilmente da una lingua all'altra, dalla versione originale in italiano passando dall'inglese e poi in francese e viceversa. Ne esistono sei diverse versioni in tre lingue, tre in inglese, due in francese e una in italiano. La quasi totalità dei testi di *In Italics / En italiques*, scritti in epoche e in lingue diverse, seguendo una spirale vorticosa, sono continuamente ricostruiti come in un lavoro a maglia fatto e disfatto servendosi di gomitoli già utilizzati, dando vita ogni volta ad un manufatto nuovo.

Nei passaggi da una lingua all'altra il testo si arricchisce, si modifica, si aggiorna, con l'intento di acquisire un valore universale; si trasforma per far udire la voce del suo autore. D'Alfonso commentando la ricezione di *In Italics* nel 1996 confessa: «*En italiques* est un livre qui fait peur. J'ai eu terriblement peur lorsqu'il a été public en anglais. […] Ce fut le silence total. Aucun accueil chaleureux, aucune déception. Je me demande même si les gens l'ont lu» (11; 13). Il trasferimento a Toronto della casa editrice e l'adozione dell'inglese non hanno contribuito a una maggior diffusione della sua voce. Con le versioni francesi l'autore si propone di riannodare un legame interno a una stessa sfera familiare, sentendosi come il marito fedifrago che torna al focolare e sperando di essere accolto come il figliol prodigo. Così finisce la prefazione: «Lisez ces pages comme si elles avaient été retrouvées dans une bouteille sur les rives du Saint-Laurent. Un message venu d'ailleurs, envoyé par un frère ou une sœur» (12; 14). Deluso, lo scrittore cerca un nuovo destinatario in una comunità che è quella della città natale, rivolgendosi a un lettore che ha abbandonato, ma con il quale sembra avere affinità che travalicano la sfera intellettuale.

Antonio D'Alfonso tenta di far udire la sua voce cambiando lingua, dall'italiano all'inglese al francese, ma l'uditorio che vorrebbe universale non potrà mai essere adeguato, costringendolo così a disfare e rifare all'infinito la tela di Penelope del suo testo, incrociando gli stessi fili in modo sempre diverso.

Ma quel nomadismo linguistico e geografico che si avvale costitutivamente dello strumento dell'autotraduzione non contribuisce a diffondere e a far intendere le sue parole: più che mai conferma il destino di questo nuovo poeta *maudit* della surmodernità, portavoce dello scrittore migrante.

Bibliografia citata

Brassard, Denise. "La Quête de l'authenticité (interview avec Antonio D'Alfonso)". *Exit*, 30 (*Hiver* 2003): 27-36.

Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Bari: Laterza. 1987.

Canton, Licia. "Fabrizio's Confusion: The Risks and Pleasures of Revised Translation". In *English Canadian Writers. Antonio D'Alfonso*. Centre for language and Literature. Athabaska University. <http://www2.athabascau.ca/cll/writers/english/writers/adalfonso/essay.php> (5 novembre 2009).

Contrasts. Comparative Essays on Italian-Canadian Writing. "Essays" Series 1. Ed. Joseph Pivato. Montreal: Guernica. 1985.

Contrasts. Comparative Essays on Italian-Canadian Writing. "Picas" Series 3. Ed. Joseph Pivato. Montreal: Guernica. 1991.

D'Alfonso, Antonio. "La poesia di Filippo Salvatore". *La Tribuna italiana*, (novembre 1977): 25-26.

———. *Avril ou l'anti-passion*. Montréal: VLB. 1990.

———. *Fabrizio's Passion*, Toronto: Guernica. 1993.

———. *In Italics. In Defense of Ethnicity*. "Essays" Series 21. Toronto: Guernica. 1996.

———. *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité*. Collection "Le vif du sujet". Montréal: Balzac. 2000.

———. *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité. Essai*. Collection "Amarres". Ottawa: L'Interligne. 2005.

———. *In corsivo italico*. Collana "Quaderni sulle migrazioni". Trad. Silvana Mangione. Isernia: Cosmo Iannone. 2009.

Mac Lennan, Hugh. *Two Solitudes*. Toronto-New York: 1945.

Micone, Marco. *Déjà l'agonie*. Collection "Theâtre" 2. Montréal: L'Hexagone. 1988.

Moyes, Lianne. "Global Baroque: Antonio D'Alfonso's *Fabrizio's Passion*". In *English Canadian Writers. Antonio D'Alfonso*. Centre for language and Literature. Athabaska University. <http://www2.athabascau.ca/cll/writers/english/writers/adalfonso/adalfonso.php> (15 novembre 2009).

Puccini, Paola. "*En italiques* d'Antonio D'Alfonso: tra le lingue e le culture del Canada francofono", *Igitur*, 8 (gennaio-dicembre 2007): 85-98.

Royer, Jean. "Antonio D'Alfonso – cessons de faire de l'écrivain un emblème politique", *Le Devoir*, (5 octobre 1990): D1, D4.

———. "La traversée des cultures". *Le Devoir*, (20 octobre 1990).

Quêtes: textes d'auteurs italo-québécois. Eds Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso. Montréal: Guernica. 1984.

Scarpetta, Guy. *L'Impureté*. Paris: Grasset. 1985.

Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois. Ed. Fulvio Caccia. Montréal: Guernica. 1983.

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 tempo[1]. 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 améliorait… ("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 romanzo[2]. 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 anglofona[3].

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'espediente 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 planare[4], 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 autoriale[5].

Non sorprende pertanto che l'emergere di un'esigenza a lungo 'ibernata', per usare delle parole dell'autrice[6], segua all'esperienza procreativa[7], in ragione del rimosso infantile che accompagna ogni filiazione femminile; e che, com-

[4] Impressione 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 madre[8], 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 composizioni[10]. 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 'irrémédiablement 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 Gadget[11], 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 forgotten[12]

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, del le 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 whisky*
> *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 testo[15]. 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 aggiunga 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 bourbier 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 hustoniana 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.

LO SCARTO LINGUISTICO IN *LIGNES DE FAILLE* DI NANCY HUSTON

Valeria Sperti*

«Le monde n'est pas exactement le même quand chaque objet a deux noms différents; c'est bizarre de penser à ça»; così recita Randall – uno dei quattro narratori-bambini di *Lignes de faille*, romanzo di Nancy Huston –, costretto a destreggiarsi tra inglese, ebraico ed arabo dopo un improvviso trasloco da New York ad Haifa (196). Ma la citazione ben si attaglia anche alla sua creatrice, da tempo in bilico tra due lingue e ben quattro identità, la quale scherzosamente si definisce «une fausse Française, une fausse Canadienne, une fausse écrivaine, une fausse prof d'anglais» (*Lettres parisiennes* 101).

Da questa premessa scaturiscono due questioni che mi propongo di mettere a fuoco in questo saggio. La prima riguarda l'evoluzione dell'identità personale e linguistica di Nancy Huston e i suoi esiti. La seconda, più specifica, indaga alcune caratteristiche della pratica autotraduttiva condotta dalla scrittrice in *Lignes de faille* e si propone di dimostrare come essa si intrecci sia con la finzione del romanzo sia con l'evoluzione appena menzionata.

La peculiarità di Nancy Huston è di essere una scrittrice bilingue tardiva: educata in inglese e, semmai, parzialmente in tedesco, per lei il francese è una lingua seconda. Per sua stessa ammissione, per sopravvivere a un trauma, l'abbandono materno, ha dovuto separarsi dalla lingua dell'infanzia e rivivere diversamente nella lingua d'adozione. Inserita in questo contesto biografico, la pratica traduttiva è un dialogo, ma anche un decentramento, che ricalca la perdita originaria e la ricostruzione di sé in un nuovo idioma. A questo proposito, in una conferenza del 1995, l'autrice afferma:

> cette coexistence inconfortable, en moi, de deux langues et de deux façons d'être me rend le plus profondément *canadienne*. Elles ne veulent surtout pas se réunir ; elles ne veulent même pas forcément se serrer la main, se parler entre elles; elles tiennent à se critiquer, à ironiser, à faire des blagues […]; en somme, elles revendiquent toute l'ambiguïté de leur situation. (*La Treizième France*)

* Università degli Studi della Basilicata.

Nel 2007, nel saggio "Traduttore non è traditore", apparso nella raccolta collettiva *Pour une littérature monde* (158), la scrittrice riprende il concetto della distanza, dello scarto linguistico, sottolineando le difficoltà incontrate nell'autotraduzione – fatica e frustrazione – e paragonandole al matrimonio – fallito – tra i genitori. Come nella coppia formata dal padre e dalla madre, le due lingue devono stare insieme; più l'operazione è faticosa, più appagante è il risultato, a maggior ragione se durante la traduzione prosegue il lavoro di scrittura, in modo che i due testi interagiscano, traendo un potenziamento dalle loro differenze.

In *Lignes de faille*, undicesimo romanzo di Nancy Huston, pubblicato per la prima volta nel 2006 in Francia, ma composto in inglese, Nancy Huston sembra portare a compimento un processo che, per le ragioni biografiche già presentate, l'ha condotta a scrivere i suoi primi romanzi in francese, cioè nella lingua acquisita. Successivamente, all'interno della finzione di *Trois fois septembre*, ha inserito la traduzione simultanea dall'inglese al francese del diario di una delle protagoniste, compiendo così una *mise en abyme* di se stessa nell'atto contemporaneo di scrivere e tradurre (e perfino di leggere). Questo stadio linguistico intermedio è stato determinante nel permettere alla scrittrice di autotradurre, nel 1993, il romanzo successivo *Plainsong*, divenuto *Cantiques des plaines*. Nancy Huston ha situato, così, all'interno di uno spazio bilingue il luogo in cui il trauma viene espresso e mediato nella finzione – come peraltro è il caso anche della protagonista Safie in l'*Empreinte de l'ange* – inaugurando una scrittura parallela, indifferente alla lingua, la cui scelta dipenderebbe unicamente dal contesto in cui è ambientata la vicenda narrata. In tal senso, la scrittrice sostiene che la traduzione è un'operazione letteraria più che linguistica (cfr. Oustinoff 24) perché il suo obiettivo mira alla trasparenza del testo, un testo che non sembri tradotto e dunque imperfetto perché non autentico. Tuttavia Nancy Huston rielabora con una modalità personale l'iscrizione dello scarto: confondendo le piste, l'autrice-traduttrice compie un percorso nella lingua, un decentramento che è intimamente legato ai suoi autobiografemi ed alla finzione in cui questi vengono potentemente trasfigurati.

In *Lignes de faille*, l'ambientazione prevalentemente nord-americana ha condotto la scrittrice a un'autotraduzione che, se nei primi romanzi era stata, come nel caso di Beckett *a contrario*, cioè dalla lingua di arrivo alla lingua 'madre', dopo *Plainsong*, viene nuovamente praticata dall'inglese in francese. Almeno secondo quanto la scrittrice afferma nelle interviste, poiché né l'edizione francese, né quella inglese riportano la classica dicitura 'Tradotto in francese/inglese dall'autore'. Il fatto che la versione francese di *Lignes de faille* non menzioni l'autotraduzione e che solo alcune affermazioni dell'autrice confermino la redazione in inglese, potrebbe indicare che la scrittura si alimenta

della distanza, dello scarto tra le due lingue. Già, ad esempio, una sorta di dissonanza presiede la scelta di redigere un testo precedente, *Visages de l'aube*, in francese, quando la scrittrice è immersa nel mondo anglofono di Boston, e in inglese, quando si trova nel Berry o a Parigi.

Obiettivo di Nancy Huston è che la traduzione appaia come se fosse stata scritta nella lingua d'arrivo, cosicché la gerarchia tra traduzione e originale si modifica dal momento che entrambi i testi sono investiti della stessa autorità. La casualità editoriale ha poi fatto sì che la pubblicazione della traduzione francese, *Lignes de faille*, abbia preceduto quella dell'originale, *Fault Lines*. Ciò conferisce involontariamente una nuova valenza all'inevitabile disarmonia tra le due versioni che qui si accompagna alla rivendicazione di un'identità molteplice, disseminata. L'atto traduttivo diviene, pertanto, uno strumento utile a perfezionare l'atto della scrittura: serve a rassicurare, a riaffermare una conoscenza, spesso correggendo difetti o errori in virtù della lontananza di una lingua dall'altra e della presenza di un unico interprete.

Lignes de faille ha incontrato notevoli difficoltà di pubblicazione nel mondo anglofono, pur rientrando in quel genere letterario tipicamente americano inaugurato da *Correzioni* di Jonathan Franzen, che analizza le disfunzioni di una famiglia. Risalendo quattro generazioni, dal 2006 fino al 1944, il lettore è chiamato a scoprire il mistero che avvolge le origini di una famosa cantante, Erra[1], la cui infanzia trascorsa tra la Germania e il Canada sembra macchiata di un segreto peccato. I narratori, tutti figli unici di sei anni[2] – Sol, Randall, Sadie e Kristina-Erra – sono ognuno figlio del narratore precedente. Adottando la modalità del discorso interiore descrivono a ritroso la loro infanzia a partire dalla ricca e supermoderna California fino a un villaggio bavarese in piena carestia a causa della guerra, passando per New York ed Haifa nel 1982 e Toronto nel 1962. La narrazione polifonica, al presente e in prima persona, tratteggia in maniera per molti versi irreale un intero periodo storico: il conflitto in Irak, l'invasione del Libano con il massacro di Sabra e Chatila, la guerra fredda e la seconda guerra mondiale. Ognuna delle quattro narrazioni è ricca di richiami che creano nella retrospezione un possente effetto di accumulazione poiché i protagonisti sono legati da segreti familiari che li condizionano. Il primo, Sol, è un bambino disturbato: un'interpretazione rigida delle teorie educative contemporanee l'ha reso un accentratore megalomane e perverso che gode alla vista delle immagini dei soldati iracheni torturati.

[1] Erra è lo pseudonimo artistico scelto da Kristina, la fondatrice della famiglia. Useremo Erra per indicare la cantante adulta e Kristina per la bambina.

[2] L'età è un riferimento autobiografico importante per la scrittrice: a sei anni la Huston è stata abbandonata dalla madre e costretta a seguire il padre in Germania, cambiando lingua e religione (cfr. Gabily).

Il padre di Sol, Randall, è stato cresciuto da un padre ebreo, uno scrittore fallito, e da Sadie, una fanatica convertita all'ebraismo, studiosa della natura del male e delle sue conseguenze. La tenacia con cui Sadie persegue le sue ricerche per giungere alla verità sulla Storia e su quella della madre è talmente totalizzante da farle trascurare il figlio. Già provato dalle sue insicurezze, Randall verrà costretto dalla madre a trasferirsi ad Haifa poco prima della Guerra del Libano nel 1982. Lì, il piccolo si innamorerà perdutamente ed infelicemente di una sua compagna araba.

Sadie, a sua volta, è una bambina emotivamente deprivata, dato che la madre Erra ha dedicato poco spazio nella sua esistenza di artista *bohémienne* alla figlia nata per caso. Solo ripercorrendo le tappe dell'infanzia di Erra nella famiglia nazista che l'ha adottata in Germania, riusciamo a comprendere gli effetti perversi e duraturi del Nazismo sulle diverse generazioni. Si scoprirà, infatti, che la bambina è stata sottratta dai nazisti ai genitori ucraini nell'ambito del *Lebensborn*, il programma di 'arianizzazione' voluto da Himmler.

I quattro protagonisti condividono, oltre ad una percentuale del loro corredo genetico, un neo, simbolicamente importante al punto che, quando la madre di Sol decidere di sottoporre il figlio ad un intervento chirurgico per asportarlo, le conseguenze materiali e morali di questo gesto non saranno lievi. La nonna, Sadie, figura nevrotica e dominante, deciderà infatti che l'intera famiglia deve recarsi in Germania alla ricerca delle proprie origini. Il neo diviene così l'emblema del segreto familiare che si riproduce di generazione in generazione, mandando in frantumi il legame madre-figlio.

La scoperta che Erra, figura-chiave del romanzo, era stata sottratta alla sua famiglia naturale nel contesto del folle progetto razziale del *Lebensborn*, introduce il tema, caro alla scrittrice, dell'identità intesa come un concetto ibrido, sottoposta com'è all'arbitrio della storia.

Nonostante numerosi romanzi di Nancy Huston siano editi in inglese, nessun editore anglofono aveva mostrato interesse per *Lignes de faille* (peraltro tradotto in ben diciassette lingue tra cui l'italiano), finché una casa editrice australiana nel 2007 ha acquisito i diritti per la Gran Bretagna e il Commonwealth convincendo la filiale inglese a pubblicarlo. Tra le ragioni del disinteresse ha senz'altro contribuito il clima politico che poi ne ha determinato la ricezione negli Stati Uniti. La figura di Sol è apparsa allora inaccettabile per il *trait d'union* che la narrazione stabilisce tra la fine del romanzo, il *Lebensborn*, ed il suo inizio – l'infanzia californiana del bambino viziato –, come se quest'ultimo fosse la conseguenza del primo, anche se la scrittrice ha più volte ribadito che le linee di faglia non sono quelle dell'America, quanto piuttosto quelle che segnano ogni famiglia al suo interno.

Faglie familiari si sovrappongono a faglie linguistiche non solo nel romanzo

del 2007, ma anche nella biografia della scrittrice che in quest'opera mette in finzione se stessa, disseminata nei quattro narratori, confermando la sua appartenenza alla schiera degli scrittori scissi, che non hanno un'identità, né un idioma definiti una volta per tutte. L'autotraduzione diviene una modalità per portare avanti la molteplicità linguistica ed identitaria, suggellando il rifiuto di una scrittura monologica. Come Randall con l'ebraico, la Huston gioisce della sorprendente facilità con cui apprende il francese. Con Kristina, invece, l'autrice condivide lo smarrimento quando realizza di aver dimenticato la lingua delle origini, origini che nel romanzo si riveleranno tanto ingannevoli, quanto metaforicamente lo sono state per la scrittrice.

La pratica della rienunciazione è connessa alla componente letteraria del testo. Vi sono infatti alcune polisemie che vengono irrimediabilmente perdute nella trasposizione, ad esempio il titolo *Fault Lines / Lignes de faille*. Ai due significati principali che le due lingue condividono – quello geologico di frattura superficiale del terreno che indica uno spostamento più importante negli strati più profondi e quello astratto di errore, di mancanza – l'inglese comprende anche la nozione di colpa. Se nella versione francese del romanzo *faille* rimanda a *famille* (una sola lettera li separa, ma tutto nella trama del romanzo li unisce), la colpa (*fault*) nell'originale inglese rimanda al segreto che Erra custodisce avvolto nel mistero, ma che riappare di generazione in generazione come il suo emblema, il neo.

Quest'ultimo, il neo, viene reso in francese con *grain de beauté*, laddove l'originale alterna *mole* a *birthmark*; pur indicando il medesimo difetto circoscritto della pelle, l'inglese con il sinonimo che letteralmente significa segno della nascita rimanda alla genealogia evocata sempre nel titolo da *Lines/Lignes*, ampliando l'orizzonte interpretativo del testo.

Nancy Huston predilige una traduzione diretta e riserva una particolare attenzione alla ricostruzione del ritmo della voce nella lettura (più sincopato in inglese, più fluido in francese) e talvolta fa uso di adattamenti che adeguano il significato all'orizzonte d'attesa dei lettori: così le parole del canto natalizio *Jingle bells* divengono quelle di *Bonjour Noël* («sonnez clochettes, sonnez, sonnez»). Appartiene forse alla stessa tipologia traduttiva la scelta ripetuta di trasformare parole inglesi stilisticamente non connotate, in termini francesi appartenenti al registro popolare, familiare o argotico: i versi di una canzone inventata dalla piccola Kristina recitano: «time to learn/ time to die» (245) e divengono «c'est l'heure de bosser/ c'est l'heure de crever» (390). Appare poco probabile che una bambina di sei anni, educata in una famiglia colta, seppure angosciata dalla morte, si esprima in questo modo; ma, paradossalmente, quest'uso invalso nel testo sembrerebbe un segno della volontà di aumentare l'effetto di reale del racconto, conferendogli una disinvoltura, che in realtà verte

più sulla parola della traduttrice che non su quella della protagonista. Si tratterebbe dunque di un 'meccanismo di difesa' che gioca sul bilinguismo e sullo statuto dell'autotraduttore.

È utile ricordare che Nancy Huston proviene dal Canada anglofono, una terra in cui il bilinguismo è largamente diffuso e in cui la traduzione riveste un'importanza istituzionale e quotidiana. E invece la scrittrice tende, almeno fino a *Plainsong*, a tenere rigorosamente separati inglese e francese, forse nel timore che l'ingresso dell'estraneo (ora paradossalmente l'inglese) crei delle crepe profonde in un sistema linguistico francese 'straniato', ma omogeneo nella sua freddezza, nella sua non appartenenza. In questo romanzo l'intimità nella distanza, per citare Berman, travalica i confini dell'autotraduzione e la linea di faglia diviene un elemento di vita e di pratica letteraria.

Misuriamo ancora alcune distanze che la scrittrice afferma di aver preso. Senz'altro la prima è quella dalla cultura imperialista americana, dagli stereotipi del *connaisseur* americano a Parigi, ma allo stesso tempo Nancy Huston rivendica la sua diversità dal mondo dell'intellighenzia francese (*Lettres parisiennes*: 72). La seconda riguarda la sua nascita alla letteratura che considera «intrinsèquement liée à la langue française» (*Ibid.*: 14). La ragione di tale affermazione è che la cultura francese è sufficientemente «étrange» per stimolare la sua curiosità (*Ibidem*), giungendo al paradosso secondo cui, almeno fino agli inizi degli anni Ottanta, se deve redigere un articolo in inglese, lo scrive dapprima in francese poi lo traduce. La lingua estranea, straniera le permette di evitare «des évidences trompeuses» (*Ibidem*), sempre in agguato nella lingua materna. Il francese diviene dunque una lingua franca, senza rischi perché senza verità, dato che non tocca la realtà delle cose.

Sarà, tuttavia, la musica coniugata alla lingua – alcune canzonette macabre – che la madre della scrittrice finalmente ritrovata intona alla nipote, a permettere a Nancy Huston di ricostituire la relazione madre-lingua-figlia. Queste canzoni vengono fedelmente trasposte nella narrazione di *Lignes de faille*: Kristina-Erra, divenuta cantante, intrattiene gioiosamente la figlia Sadie con un brano che racconta come il protagonista sia rimasto involontariamente stritolato nella macchina che aveva inventato per preparare le salsicce. La relazione madre-figlia è vissuta, nella biografia dell'autrice, attraverso la lingua evocata come un muscolo atrofizzato, stritolato, a rappresentare il disagio della scrittrice in bilico tra il francese e l'inglese: «cette sensation de flottement entre l'anglais et le français, sans véritable ancrage dans l'un ou dans l'autre de sorte que […] je me sens doublement mi-lingue, ce qui n'est pas très loin d'analphabète» (*Ibid.*: 77).

Il terrore del *mi-linguisme*, vissuto come una mutilazione perché è una lingua non lontana dall'analfabetismo, si accompagna alla realizzazione che il

francese è per la scrittrice la lingua della fuga dal profondo. Anche questa paura viene simbolicamente trasposta nella finzione del romanzo. Durante un incubo Kristina, forse il personaggio più autobiografico dei quattro narratori di *Lignes de faille*, osserva terrorizzata una contadina china a sradicare dall'orto piccole lingue ancora brulicanti nel suo cesto, mentre si fa strada in lei l'angoscia all'idea che queste lingue non potranno/non si potranno più parlare (440).

Il romanzo sottolinea le spaccature, tra cui quella per eccellenza temuta dal bambino, l'adozione, che lo separano per sempre dai genitori. Ma i personaggi raccontano anche quanto sia difficile far convivere più identità, più lingue: Sol scopre in Germania, in un mondo sentito come completamente estraneo, che le sue origini familiari contengono un mistero inconfessabile. Randall impara l'ebraico e l'arabo, ma non può parlarli contemporaneamente; Kristina-Erra crede che il tedesco sia la sua lingua madre finché, grazie al fratellastro, scopre di essere polacca, ma si tratta di un'altra illusione linguistica e solo la fine della guerra le restituirà una nazionalità e una lingua, l'ucraino, che non saranno mai sue perché verrà adottata da una coppia canadese. E non a caso sceglierà il canto, una voce vibrante, ricolma di emozioni, ma priva di parole per raccontare la sua storia.

Ogni lingua è uno sguardo diverso sul mondo e, in quanto tale, mantiene un suo grado di intraducibilità, come afferma Randall nella frase citata liminarmente al nostro saggio. La loro traduzione non può coincidere se abbiamo differenti pensieri, fantasmi ed opinioni a seconda della lingua che adoperiamo, ci scrive Nancy Huston in *Nord Perdu*, una riflessione sull'esilio maturata sull'argomento parallelamente a quella del marito, Tzvetan Todorov.

L'esperienza narrata nel romanzo è lo sradicamento subito, in proporzioni diverse da tutti i protagonisti e, *mutatis mutandis,* anche quello che l'autrice ha provato quando la madre l'ha abbandonata, consegnandola all'arbitrarietà dell'identità linguistica e nazionale. Cosa accadrà a Kristina che ha cambiato lingua, genitori, nazionalità? Quale linea di faglia si propaga nella figlia Sadie, in Randall e in Sol?

Nella realtà della vita e del romanzo ci sono varie lingue, nella scrittura di Nancy Huston c'è un bilinguismo divenuto uno strumento creativo privilegiato anche attraverso la pratica dell'autotraduzione. Nei desideri della scrittrice c'è però un'unica lingua universale, il canto di Erra-Kristina asemantico, unicamente volto a comunicare tutte le emozioni: rappresenta il sogno di un'unità perduta, la lingua prima di Babele, un'età dell'oro illusoria, senza tradimenti, senza abbandoni, senza traduzioni.

Bibliografia citata

Berman, Antoine. *La Traduction ou la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil. 1999[2] (trad. it.: *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*. Macerata: Quodlibet. 2003).
Franzen, Jonathan. *The Corrections*. New York: Picador Farrar. 2001 (trad. it. *Le correzioni*. Torino: Einaudi. 2002).
Gabily, Maïa. "Entretien avec Nancy Huston: '*Je ne suis pas militante*'". *Zone littéraire*, 10 (2006). <http:www.zone-litteraire.com/zone/>.
Oustinoff, Michael. *La Traduction*. Paris: Puf. 2003.
Huston, Nancy et Sebbar, Leïla. *Lettres parisiennes: histoires d'exil*. Paris: J'ai lu. 1999[2].
Huston, Nancy. *Trois fois septembre*. Paris: Seuil. 1989.
———. *Cantique des plaines*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1993.
———. *Plainsong*. Toronto: Harper Collins. 1993.
———. *L'Empreinte de l'ange*. Paris: Actes Sud. 1998.
———. *Nord Perdu*. Paris: Actes Sud. 1999
Huston, Nancy et Winckler, Valérie. *Visages de l'aube*. Paris: Actes Sud. 2001.
Huston, Nancy. *La Treizième France*. Conferenza. Paris: Bibliothèque Nationale de France, (15 février 2005).
———. *Lignes de faille*. Paris: Actes Sud. 2006.
———. "Traduttore non è traditore". Eds Michel Le Bris et Jean Rouaud. *Pour une littérature monde*. Paris: Gallimard. 2007: 149-158.
———. *Fault Lines*. Melbourne: The Text Publishing Company. 2007. London: Atlantic Books. 2008.
Tzvetan Todorov. *L'Homme dépaysé*. Paris: Seuil. 1998.

AMERICA LATINA

BREVE ANÁLISIS SOBRE LA AUTOTRADUCCIÓN EN AMÉRICA LATINA

Sagrario del Río Zamudio*

Introducción

A pesar de que algunos teóricos piensan que la autotraducción es algo que pertenece a la actualidad y que ha sido poco practicada en el pasado, numerosos datos demuestran que se realiza desde la Antigüedad. De hecho ya el historiador judío fariseo Flavio Josefo nos ha dejado huellas de haberla ejercido; en la Edad Media hubo autotraducciones como especifica Julio César Santoyo[1]; en el siglo XVI nos encontramos, entre otras, con las de Tomás Moro, Juan Calvino y a caballo entre este siglo y el XVII con las de René Descartes; entre los siglos XVIII y XIX con las de José María Blanco Crespo: "Blanco White"; mientras que entre los siglos XIX y XX contamos con las de Rabindranath Tagore y ya en el XX los ejemplos son considerables como es el caso de Guillermo Cabrera Infante, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Álvaro Cunqueiro, etc., hasta llegar a nuestro siglo donde tan solo en España la practican con cierta regularidad el vasco Bernardo Atxaga, la mallorquina Carme Riera o el gallego Suso del Toro, entre otros.

Los motivos para llevar a cabo esta práctica pueden ser diferentes, pero por

* Università degli Studi di Udine.

[1] Los días 10-12 de noviembre de 2010 se ha celebrado en la *Facoltà di Lingue e Letterature Straniere* de la *Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio"* de Chieti-Pescara el Congreso: "Autotraduzione: teorie ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)". En el citado congreso Julio César Santoyo ha hablado sobre: *La autotraducción en la Edad Media*. Asimismo se han analizado las autotraducciones de: Leon Battista Alberti, Giannozzo Manetti, Alonso de Palencia, Enrique de Villena, Alonso Fernández de Madrigal (más conocido como "el Tostado" o "el Abulense"), Pietro Bembo, Fray Luis de León, Sor Juana Inés de la Cruz, Alfonso de Ulloa, Nikolaj Gumilev, Jacqueline Risset, así como dentro de las intersemióticas sobresalen las de Elisabeth Bishop y Giorgia O'Keeffe, etcétera. Para una puesta al día sobre lo publicado en este campo véase: <http://www.autotraduzione.com/wp-content/uploads/2010/05/Bibliografia-12-ottobre-2010.pdf> al cuidado de Julio César Santoyo y la colaboración de Lucia Bertolini.

ejemplo el autor gallego Álvaro Cunqueiro lo hacía: 1) porque escribiendo solamente en gallego no podía sobrevivir; 2) por la situación de la literatura, sobre todo gallega, en los años 50; 3) porque quería ampliar su público. Esta última razón es la que mueve a la mayoría de los autores españoles que escriben en catalán, gallego o vasco. Efectivamente, algunos lo hacen primero en castellano y luego reescriben la obra en su propia lengua.

Ahora bien, hay teóricos como Sylvester, Berman y Federman que niegan incluso su práctica y, por consiguiente, su existencia. Por otro lado, los estudios sobre la autotraducción o reescritura del texto nacieron a partir de los años 70 del pasado siglo, sin embargo estos no fueron muy frecuentes y solían dedicarse a un único autor. Hoy día se considera una nueva línea de investigación dentro de la llamada Teoría de la Traducción y se trata de un ámbito multidisciplinar donde se cruzan varias disciplinas como pueden ser: la Traductología, la Literatura General y la Comparada y la Sociología de la Literatura. En Cataluña un grupo de investigación denominado AUTOTRAD pretende rescatarla de su condición de segundo plano y demostrar que, a través de ella, se puede llegar a la Traductología, que es la encargada del proceso traductor y no de la traducción en sí. Por ende la podemos definir como un proceso en que:

> […] un texto é transferido a outra lingua polo emisor da obra literaria orixinal. O creador domina, pois, o idioma en que foi concibido e realizado o texto primeiro e mais outro código no que, polas circunstancias que sexan, lle interesa que exista unha versión especialmente coidada da obra. Se, no caso das traduccións normais, o individuo encargado de tal cometido pertence a unha colectividade que ten como propia a lingua "receptora" do texto, o traductor-creador adoita sentir como seu o idioma en que produce a mensaxe, e como máis ou menos distante o código de chegada. (Silva Domínguez 76-77)

La definición de Popovic es más sintética y dice así: «the translation of an original work into another language by the author himself» (19). Para Oustinoff, por el contrario, la autotraducción es «plural et transdoxal» (23) y debe estudiarse con instrumentos teóricos que tengan en cuenta sus peculiaridades por lo que recurre a las tres principales tipologías de traducción, o sea, «naturalisante», «décentrée» e «(re)créatrice» (29-34). En cambio el profesor Alexandru Niculescu contempla la autotraducción como un tipo particular de traducción.

Autotraducción, diglosia, reescritura

Ahora bien antes de pasar a analizar los autores que se han autotraducido, sobre todo, en América Latina hemos de reflexionar sobre los tres vocablos que titulan este apartado.

1. Autotraducción: Hemos visto dos definiciones de autotraducción, pero ¿qué cualidades debe tener un autotraductor? En realidad las mismas que un traductor, es decir, bilingüismo y biculturalidad. En cuanto al bilingüismo la tendencia general es la de creer que nadie puede considerarse un perfecto bilingüe porque siempre se tiende a utilizar la lengua materna para ciertas tareas como pueden ser contar, medir, rezar, etc. Existe, además, un bilingüismo pasivo y otro activo caracterizado, este último, por un aspecto sociológico y otro pedagógico. En cuanto al aspecto sociológico nos hace ver que en muchas ocasiones el autor bilingüe no vierte sus conocimientos en la otra lengua, sino que realiza una adaptación cultural o una adaptación de situaciones. Ser bilingüe pues no es un privilegio sino que suele ser el resultado de una acción social como pueden ser los estudios, la emigración, los contactos entre personas, que pueden decidir vivir juntas y que al tener descendencia conservan cada uno su propia lengua…

Lo que no está tan claro es que estas personas sean también biculturales porque hay autores que por razones políticas no traducen sus obras de la misma manera que sus obras originales (Frédéric Mistral); asimismo los hay que connotan sus textos de manera culturalmente diferente (Julien Green) y, Teresa Tanqueiro opina que los autotraductores son unas personas privilegiadas:

> – por su condición de lector modelo que nunca malinterpretará al autor;
> – por su doble condición de autor en la lengua de partida y en la lengua de llegada que le permite licencias en el momento de traducir su obra, pero con las limitaciones propias de la traducción que son el universo ficcional preestablecido y las implicaciones del encargo;
> – por su bilingüismo y biculturalismo esenciales que anulan las dificultades de comprensión/expresión que pueden influir en cada traductor;
> – por su «invisibilidad» real, en el sentido positivo que tiene el concepto. (26)

Si bien uno de los motivos por los que se autotraducen es porque quieren que su obra esté bien cuidada. Las autotraducciones suelen ser generalmente:

a. Interlingüísticas: Cuando se trata de trasladar dos lenguas diferentes, como el español y el inglés; dos lenguas que tienen el mismo origen latino, en este caso, el español y el italiano; dos lenguas cooficiales como puede ser el catalán, el gallego y el vasco frente al castellano, etc.;
b. Endolingüísticas: Cuando nos encontramos con un dialecto y una lengua oficial, como los dialectos italianos frente al italiano o las lenguas indígenas latinoamericanas frente al español de América, etc. En este último caso se habla de autotraducción aun en ausencia de un original y esto sucede cuando la lengua del colonizador es vehículo de denuncia, cambio y conocimiento. De hecho el texto original no existe aunque la traducción sí tiene una existencia real. En este apartado sería oportuno hablar de diglosia.

2. Diglosia: Consiste en la convivencia de dos variedades lingüísticas, dentro de una misma población o territorio, en que una de las dos tiene un estatus de prestigio – como lengua de cultura, de prestigio o de uso oficial – frente a la otra, que es relegada a las situaciones socialmente inferiores de la oralidad, la vida familiar y el folklore. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de los dialectos frente al italiano, pero se podría objetar que en el caso de las otras lenguas oficiales y del castellano no es lo mismo porque son lenguas cooficiales. Tendríamos pues que recurrir a la sociolingüística porque ambas lenguas mantienen entre sí una relación de desequilibrio. No es lo mismo autotraducirse del gallego al castellano que del inglés al francés, y esto se debe al tipo de relaciones de tipo social que establecen las diferentes parejas de lenguas a la hora de realizar la traducción. En estos casos, «lo que en principio sería una actividad bilingüe se convierte muchas veces, aunque se lleve a cabo de forma inocente, en una actividad diglósica» (Dasilva Fernández 149).

Estos síntomas de diglosia se producen, en primer lugar, porque la literatura española tiende a apropiarse de todas las obras producidas en el ámbito de las literaturas periféricas autotraducidas al castellano haciendo que la identidad lingüística de muchos escritores quede diluida. El castellano al actuar como lengua puente contribuye a que el público extranjero crea que el texto que está recibiendo se ha escrito originariamente en castellano y no en una de estas lenguas periféricas.

En segundo lugar, al publicarse de manera casi simultánea el original y la autotraducción, el original queda en desventaja a la hora de la adquisición por parte de los lectores y, por consiguiente, la citada autotraducción se convierte asimismo en potencial competidora de la obra original.

Y por último no existe una biredireccionalidad a la hora de trasladar estas obras porque si bien es verdad que las obras en gallego se vierten al castellano no ocurre lo mismo a la hora de la autotraducción entre castellano y gallego. En el caso del catalán sí que se producen versiones de algunas obras aunque, curiosamente, nunca autotraducciones. Hay que señalar asimismo que los escritores que se autotraducen no se comprometen a traducir a otros autores y entre original y traducción tiene mucho más valor el original.

3. Reescritura: Los individuos que practican la autotraducción pueden ser fieles al texto original o pueden en cambio reescribirlo porque domestican los textos originales mediante la omisión, la sustitución o incluso la ampliación de los mismos, tanto lingüística como culturalmente, para adaptarlos a los lectores de la lengua de llegada. Hay también algunos autores que han llegado a autotraducirse, como Manuel Rivas, pero no les gusta mucho y prefieren dejar este

trabajo a un profesional que no se siente vinculado a lo escrito, además el reescribir un texto les supone un riesgo y una insatisfacción.

Para muchos autores cada versión es un acto de creación y no una mera transmisión monótona de una lengua a otra porque esto último les aburre sobremanera como a Samuel Beckett (uno de los pocos casos en que se puede hablar de perfecto bilingüe), que llega a superar a los traductores profesionales a la hora de verter, entre otras, sus agudezas verbales porque consigue que no se produzcan pérdidas en relación a su expresividad. Por el contrario Álvaro Cunqueiro no es capaz de manipular léxica y sintácticamente sus novelas y la recreación del estilo oral que caracterizaba a sus obras originales llega a desaparecer siendo sustituido por un lenguaje que abunda en el cliché y en el artificio verbal.

A pesar de todo, los autotraductores confieren a sus obras la validez que supone la autoría, algo de lo que están faltas las traducciones normales. De hecho sus respectivas obras son únicas, aunque las lenguas que empleen sean dos o más como es el caso de Carlo Coccioli del que hablaremos más adelante.

Un hecho curioso es que con la obra de Celso Emilio Ferreiro se produjo una circunstancia bastante llamativa, o sea, que sus poemas autotraducidos fueron vertidos al castellano por un tercero, algo que también sucedió con otros autores gallegos como Rosalía de Castro y Álvaro Cunqueiro, si bien Ferreiro autorizó esta práctica.

Autotraducción en América

En este punto tendríamos que ver cómo los escritores emigrantes y, por tanto, que viven en contacto con dos o más lenguas, dos más o culturas, etc. quieren contar su historia, tanto al pueblo que los acoge, como al que los tuvo que dejar marchar. Pero debido a las dificultades en encontrar autores emigrantes que se autotraducen en América Latina, dado que Syria Poletti, Antonio Dal Masetto, Maria Teresa Corradini de Barbera, Lucia Scosceria, entre otros, escriben o han escrito solamente en el español de Argentina o del Paraguay. Y, en el caso contrario, la uruguaya Martha Canfield narra la experiencia de su destierro, tanto en verso como en prosa poética, en español o en italiano, el argentino Juan Rodolfo Wilcock 'emigró' a Italia y empleó únicamente el italiano, mientras que el guatemalteco Dante Liano se expresa solamente en español, vamos a analizar las autotraducciones de algunos autores latinoamericanos, emigrantes o hijos de emigrantes así como las de los autores indígenas principalmente mexicanos.

En Canadá viven nuestros dos primeros autotraductores hispano-canadien-

ses: La primera, Camila Reimers (1951) nació en Antofagasta, Chile. Desde 1975 hasta 1980 residió en Caracas, pero este último año se trasladó a Canadá y vive en Ottawa. Es autora de varias novelas y numerosos cuentos escritos en español, publicados en Canadá y América Latina. Su primera novela *Hijos de Lava,* de la editorial Mapalé, fue lanzada en 2005 y ese mismo año ganó el primer "Premio de cuento" y el tercer "Premio historia de vida" pertenecientes al concurso *Tendiendo puentes* organizado por el *Latin American Research Education and Development* (Toronto). Algunos de sus cuentos pertenecen al *Proyecto Adrienne* que la ex Gobernadora General, Adrienne Clarkson, dedicó a los escritores chilenos en Canadá. Su cuento infantil, *Por qué Chile es un país largo y angosto* (2009) es una autotraducción inglés-español. El segundo, Alejandro Saravia (1962) autor, traductor y autotraductor, nació en Cochabamba, Bolivia. En la actualidad vive en la provincia de Québec en la que ha publicado su novela *Rojo, amarillo y verde* (2003) y el libro trilingüe – español, inglés, francés –: *Lettres de Nootka* (2008) donde combina relatos, cuentos y poemas. Entre sus autotraducciones cuenta con los siguientes poemas: "The Man Who's Always Late" (del español al inglés), "Cartas de Nootka" (del inglés al español), "Le secret de Sauline" (del inglés al francés) y "Elogio de la minoría visible" (del francés al español). Su último libro de poesía *Jaguar con corazón en la mano* lo está escribiendo en español.

En Estados Unidos, Sandra Cisneros nació en Chicago (1954), pero es de origen chicano. En su novela *Caramelo* (2005) utiliza una serie de cambios de código inglés-español típicas del pueblo chicano así como las siguientes estrategias: a) escribir algunos términos en español seguidos por su correspondiente traducción al inglés; b) expresiones sin traducción que se entienden gracias al contexto; c) uso de muchas interjecciones o vocativos. Su traductora, Liliana Valenzuela, compensa estos rasgos lingüísticos adoptando estrategias similares a las del original y añadiendo términos ingleses en el texto español. Cisneros admite que le faltan las palabras en español porque lo aprendió de niña y es incapaz de expresarse en esta lengua cuando maldice o hace el amor.

A la puertorriqueña Rosario Ferré (1938) la autotraducción, como comenta en su ensayo "Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria", produce: «un sentimiento de euforia en el escritor, que se siente como si estuviera hundiendo en el pecado» (71), un pecado sin consecuencias porque es igualmente: «uno de los pocos momentos en que uno puede ser deshonesto y no sentirse culpable por ello; casi como si le ofrecieran a uno una segunda oportunidad para corregir los errores del pasado y vivir de manera distinta» (71). En su vasta producción autotraducida reflexiona sobre el tipo de escritura que caracteriza su narrativa y sus ensayos. Sus traducciones, bilingües y biculturales, van en dos direcciones (del español al inglés y viceversa). Durante el proceso de reescritura,

domestica los textos originales para acomodarlos a los lectores y amplía los horizontes de su producción, intentando reconciliar posturas enfrentadas, dado que el fluctuante espacio fronterizo entre la cultura y la lengua es bastante conflictivo y dialéctico, aunque enriquecedor. Por ello: «Traducir una obra literaria (aún la propia) de un lenguaje a otro, es siempre una interpretación cultural […] Traducir mi propia obra me ha enseñado que, en última instancia, la identidad cultural resulta imposible de transcribir» (72).

El escritor y periodista Carlo Coccioli, (Livorno, 1920-México, D.F., 2003) fue célebre por sus polémicos artículos literarios y por sus publicaciones traducidas a varios idiomas. En 1953 se autoexilió en México, donde colaboró para diversos periódicos y revistas. Pasó su infancia y adolescencia en Libia, pero se licenció en Roma. Tomó parte activa en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y luego en la resistencia antifascista. Tras la caída de Benito Mussolini comandó a un grupo armado y estuvo un tiempo en prisión, en Bolonia. Recibió también varias condecoraciones.

En 1946 publicó su primera novela y en 1949 se marchó a vivir y a trabajar a París, donde se dio a conocer la novela: *El cielo y la tierra*, considerada por los críticos como una de las obras fundamentales de la posguerra y que se tradujo a más de 15 idiomas. En 1952, publicó *Fabrizio Lupo* en francés y en 1953, ya en México, escribió sus primeros artículos literarios en español.

Representó un caso extremo de autotraducción puesto que solía escribir en italiano, español y francés. Durante su carrera literaria autotradujo doce de sus más de cuarenta títulos. *Piccolo Karma* (1987) fue la única que autotradujo simultáneamente al español *Pequeño Karma* y al francés *Petit Karma* en 1988. La mayoría de las modificaciones aportadas en la versión española y en la francesa se deben a su papel de mediador. Mientras traduce intenta establecer cierta complicidad con los lectores y, de acuerdo con ello, modifica partes de su obra con el propósito de acercársela. Fue uno de los más significativos ejemplos de conciliación de lenguas, sistemas culturales, religiones, puntos de vista, etc. Intentó reunir y armonizar el saber universal llevándolo consigo en sus desplazamientos físicos y teóricos lo que hizo que se hablara de él, en Italia, como 'caso Coccioli'. Al morir, por expreso deseo, su casa se convirtió en museo, en el que se exhiben fotografías, pinturas suyas, su vasta biblioteca y objetos personales.

Siu Kam Wen nació en Chungshan/Zhongshan provincia/distrito de Kuangtung/Guangdong (China) en 1951 donde vivió hasta los seis años, en 1957 su familia se trasladó a Hong Kong por tres años hasta emigrar a América y establecerse en Perú. Cuando llegó a Lima no sabía ni una palabra de español, sin embargo, logró familiarizarse con la nueva lengua. Estudió primaria en un colegio chino, pero el resto de sus estudios en colegios peruanos. Se gra-

duó en Contabilidad en la Universidad de San Marcos en 1978 aunque ya había iniciado su creación literaria. Obtuvo una Mención Honrosa en el "Premio Copé 1981" con "Historia de dos viejos" – publicado en la antología *Avenida Oeste* y los cuentos ganadores del citado Premio Copé 1981 y editada por el Departamento de Relaciones Publicas de Petroperú, en 1982. Después este cuento fue incluido en la colección *El tramo final*, publicado por Lluvia Editores, en 1986 – y otra distinción similar en "El cuento de las 1.000 palabras" de 1983 por *Azucena*, publicado en 1984. En 1985 volvió a emigrar con su familia a las islas Hawaii, donde reside en la actualidad. Pocos meses después de su partida apareció en Lima su primer libro de cuentos, el ya citado *El Tramo final*; por el contrario un conjunto de relatos ambientados en China, *El Otro Ejército*, permaneció inédito hasta que en 1988 lo publicó el prestigioso Instituto Nacional de Cultura del Perú con el título: *La Primera Espada del Imperio*.

Le costó mucho aprender el inglés, pero ha conseguido pensar en esa lengua. *A Journey to Ithaca*, que permanece inédita, la escribió primero en inglés y después la tradujo al español[2], si bien le fue más difícil de lo esperado. En cambio, la segunda versión de *Viaje a Itaca* (como se llamaría a partir de ahora, fue autoeditada por el mismo autor en 2004, por la editorial Lulu) ya le pareció mejor, a pesar de no estar escrita en un español natural – solo gramaticalmente correcto –. Hoy sigue sin estar completamente satisfecho de su autotraducción:

> Comencé a traducir al castellano *A Journey to Ithaca* casi inmediatamente. Pensé que iba a ser fácil. No fue así. Fue un proceso penoso y agotador. No tuve ningún problema en pasar de un idioma a otro pero cambiar de mentalidad fue otra cosa. Incluso cuando escribía en castellano, seguía pensando en inglés. El resultado final fue una versión llena de anglicismos y de frases ineptas. No era buena … Pero ése era otro libro, y contaré su historia en otra ocasión [sic.][3].

También ha autotraducido las siguientes novelas del español al inglés: *La vida no es una tómbola* (2009) titulada *This Sort of Life* y *La estatua en el jardín*, que se publicará en este 2011 y que se titulará *The Statue in the Garden*.

La autotraducción del argentino Manuel Puig (General Villegas, Provincia

[2] El autor la considera también su primera novela en el artículo del 2008: "El Origen de *Viaje a Itaca*" que «fue también mi primera novela, a menos que se considere como tal un fallido *divertimento* de 300 páginas que escribí en castellano mientras vivía todavía en el Perú, tratando de mantener íntegra mi salud mental» y en el que explica la génesis de esta novela en el que es su blog personal: *Tierra de nadie* <http://siukamwen.blogspot.com/2008/12/el-origen-de-viaje-itaca.html>.

[3] *Ibídem*.

de Buenos Aires 1932 – Cuernavaca, México 1990) cobra una nueva dimensión al escribir desde el exilio, pues comunicación y traducción parecen querer referirse a lo mismo en sus obras: *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (Nueva York, 1980) y *Sangre de amor correspondido* (Río de Janeiro, 1982).

La lengua materna y, en consecuencia, los pre-textos de sus novelas, aun basados en el inglés y el portugués, respectivamente, lo normal es que los redactara en castellano porque los autores suelen escribir, primero, en su propia lengua y luego, en lengua extranjera; no obstante no es el caso de estas novelas ya que la lengua madre parece estar desvirtuada. De hecho, por culpa del exilio su castellano se ve afectado (muchos años de permanencia en otro país; rechazo de su lengua materna, la cual desecha o censura sus textos) y las otras lenguas al no ser la nativa, las usa mal. Puig parece querer contrarrestar con una escritura extrañada su descontento al afirmar que escribía en castellano y lo leían en traducciones.

A diferencia de la mayoría de los escritores que son traducidos a otras lenguas por profesionales especializados en traducción literaria, los que escriben en lenguas indígenas deben autotraducirse. En realidad, las literaturas mexicanas se crean en una de las ahora reconocidas lenguas nacionales, pero si permanecen solo en esta, su difusión se restringe a su ámbito comunitario, por lo que si quieren llegar a más público deben, necesariamente, trasladar su obra al español. Esto les provoca una gran dificultad porque han de ser los mismos autores quienes se traduzcan al no contar con traductores literarios en sus propios idiomas. No obstante, a partir del año 2003 con la oficialización de la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos y Comunidades indígenas de México, las diversas instituciones responsables, que se ocupan de este sector, se han preocupado por la formación de traductores sin embargo solo en ámbito jurídico y funcional, pero no en el literario.

Ahora bien, después de tanto tiempo de autotraducción los escritores no confían en la calidad estética y conceptual de un traductor ya que cuando piensan y crean en sus lenguas maternas les dan un sentido, comprensible para su gente, y cuando lo trasladan al español, lo recrean en este idioma, recurriendo a expresiones comprensibles para estos. A pesar de todos los escritores no se suelen preocupar por dominar el lenguaje literario español y tampoco tendrían por que hacerlo si existieran traductores especializados. Por otro lado, en las literaturas indígenas existen géneros literarios sin equivalente en español, lo que dificulta seriamente la traducción, así como palabras con múltiples significados por lo que si no se usa el más apropiado, no se comprende lo escrito. Ante esta situación los escritores se preguntan si seguir con la autotraducción o dejar a alguien que los traduzca y sus respuestas son: algunos prefieren ser escritores y que alguien vierta sus textos en otra lengua; otros, optan por autotraducirse.

Como no podía ser de otra manera, estas literaturas indígenas han ido ganando presencia como expresiones de vanguardia, donde Elliot Weinberger (traductor de Octavio Paz y Xavier Villaurrutia), Jerôme Rothenberg, Gary Snyder, Heriberto Yépez, Miguel León-Portilla y Carlos Montemayor son los portavoces de estas expresiones. Por consiguiente, estas literaturas inauguran la autotraducción como proceso creativo en el que confluyen no solo dos lenguas, sino dos tradiciones literarias y donde se potencia el bilingüismo, característica de la población indígena actual. En su literatura buscan recuperar la cosmovisión, los patrones estéticos propios de la cultura y fortalecer el idioma con la reincorporación de arcaísmos o la creación de neologismos, así como reflexionar sobre temas que provienen del mundo exterior y globalizado.

Conclusiones

Las conclusiones a la que podemos llegar es que no todos los escritores que se autotraducen lo hacen, como Rosario Ferré, para darse una segunda oportunidad, sino que muchos se ven obligados por carecer de traductores en sus propias lenguas, caso de los escritores indígenas; porque no se fían de los traductores, como Milan Kundera o porque su obra sería conocida por un reducido número de personas, ejemplo de los autores autonómicos o de los que escriben en dialecto. También los hay, como Samuel Beckett, que se autotraducen, según él, para empobrecer su estilo aunque no es del todo cierto porque más bien lo que hace es complementar la idea que había comenzado en una de las dos lenguas. Álvaro Cunqueiro en cambio al autotraducirse encorseta sus textos no permitiéndose ciertas licencias que en gallego dan esplendor a su obra y que en castellano no lo hace quizá porque le parece forzar el texto o porque no le resulta tan fácil, como señalan muchos de ellos. Carlo Coccioli, por su parte, lo que intenta es ganarse la simpatía del público de la lengua a la que traduce. Para Siu Kam Wen lo hace, como nos comenta en un correo electrónico: «En cuanto a la razón, creo que fue en parte vanidad (me jacto siempre de conocer tan bien el ingles como el español) y para divertirme, y tambien porque quise circular las novelas entre aquellos amigos mios que no leen en español [sic.]». Si bien en el caso de *Viaje a Itaca*, su primera novela, los motivos fueron diferentes pudiendo destacar como principal el poder escribir en inglés:

> Decidí escribir el libro en inglés, en parte por arrogancia, y en parte porque había comenzado a preocuparme de nuevo excesivamente por cuestiones del estilo y de la técnica narrativa, cosa que tenía un efecto paralizante sobre mi escritura. Pensé

que, escribiendo en inglés, cosa que no podía hacer sin la ayuda de una montaña de diccionarios y de manuales de gramática, me distraería de esas preocupaciones.[4]

En el caso de Manuel Puig se autotraduce porque rechaza su lengua materna de la que ha tenido que prescindir al exiliarse.

Otro tema importante es saber distinguir entre autotraducción, diglosia y re-escritura, términos todos ellos que para una gran mayoría son completamente equivalentes aunque, como hemos visto, hay pequeños rasgos distintivos, principalmente en lo que concierne a la diglosia.

De todo lo anterior lo que nos ha quedado claro es que la autotraducción existe y que para que exista los autotraductores deberían ser no solo bilingües, sino biculturales y, en su defecto, conocer lo mejor posible ambas realidades.

Bibliografía citada

Álvarez, Rossana y Gómez, Juan Ariel. "Manuel Puig y la estrategia de la (auto)traducción". *Actas del 2º Congreso Internacional del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de Literatura, Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004*. Ed. Mónica Scarano. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata. 2006. <http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/38/3/_Alvarez_Gomez.doc>.

Blanco García, Pilar. "La autotraducción: un caso para la crítica". *Hieronymus Complutensis*, 9-10 (2002-2003): 107-125.

Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard. 1984.

Castillo García, Gema Soledad. *La (auto)traducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 2006.

Cocco, Simona. "Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione". *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari,* 6 (2009): 103-118.

Dasilva Fernández, Xosé Manuel. "Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia?". *Quaderns: Revista de traducció*, 16 (2009): 143-156.

Domínguez Silva, Carme. "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro" *Congreso Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo 9-13 de setembro de 1991*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 1992: 75-87.

Federman, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays*. New York: State University of New York Press. 1993.

Ferré, Rosario. "Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria". *El coloquio de las perras*. Puerto Rico: Editorial Cultural. 1990: 67-82.

Green, Julien. *Le Langage et son double*. Paris: Éditions de la Différence. 1985.

[4] Cfr. "El Origen de *Viaje a Itaca*" en: <http://siukamwen.blogspot.com/2008/12/el-origen-de-viaje-itaca.html>.

Grutman, Rainier. "La autotraducción en la galaxia de las lenguas". *Quaderns: Revista de traducció*, 16 (2009): 123-134.

Mercuri, Valentina. "Autotraducción, libertad de autor y mediación cultural: El caso del italiano Carlo Coccioli". *Quaderns: Revista de traducció*, 16 (2009): 135-142.

———. "Carlo Coccioli entre Italia, Francia y México". *Congreso Internacional (2007) American Comparative Association (ACLA). Puebla, 17-22 de abril de 2007*.

———. "Autoexilio y autotraducción. El caso extremo del italo-mexicano Carlo Coccioli". *Congreso interdisciplinario "Discurso sobre fronteras-fronteras del discurso: literatura, pensamiento y cultura del ámbito ibérico e iberoamericano". Poznan, 22-24 de noviembre de 2007*.

Ortiz García, Javier. "Samuel Beckett se traduce a sí mismo". *Quaderns: Revista de traducció*, 8 (2002): 69-75.

Mistral, Frédéric. *Mirèio - Mireille: poème provençal avec la traduction littérale en regard*. Strasbourg: Éditions Brocéliande. 1859.

More, Thomas. "Introduction". *The Complete Works of St. Thomas More*. Ed. Richard S. Sylvester. New Haven: Yale University Press. 1963.

Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan. 2001.

Pineda, Irma. "La autotraducción en la Literatura Indígena: ¿cuestión estética o soledad?". *XVIII Encuentro Internacional de Traductores Literarios. México, D.F., 1-3 de abril de 2009*. México: Colegio de México (COLMEX).

Popovič, Anton. *Dictionnary for the Analysis of Literary Translation.* Edmonton: University of Alberta. 1976.

Rodríguez Vega, Rexina. "Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro". *Quimera: la autotraducción*, 210 (2002): 46-50.

Santoyo Mediavilla, Julio César. "Traducciones de autor: una mirada retrospectiva". *Quimera: Revista de literatura*, 210 (2002): 27-32.

———. "Autotraducciones: Una perspectiva histórica". *Meta*, 50 (2005), 3: 858-867.

Tanqueiro, Helena. "Un traductor privilegiado: el autotraductor". *Quaderns: Revista de traducció*, 3 (1999): 19-27.

Villena, Miguel Ángel. "Autores con dos lenguas, ¿traducir o reescribir?". *El País*, suplemento *Babelia* (28 de octubre de 2006). <http://www.elpais.com/articulo/semana/Autores/lenguas/traducir/reescribir/elpbabsem/2006>.

MESSICANI PER SCELTA O ISPANOGRAFI PER VOCAZIONE? IL CASO DI CARLO COCCIOLI, FABIO MORABITO, FRANCESCA GARGALLO, MARCO PERILLI

Irina Bajini*

Che cosa lega uno scrittore internazionalmente famoso come Carlo Coccioli, 'rifugiatosi' in Messico nel 1953 ed ora sepolto nel cimitero di Atlixco, al giovane Marco Perilli, da poco trasferitosi nel *Distrito Federal* per ragioni professionali e personali? E allo stesso modo, che cosa unisce Fabio Morabito, casualmente ma definitivamente *chilango*, a Francesca Gargallo, che in Messico andò in vacanza nel 1979 e da allora lì rimase? Tutti e quattro, emigranti intellettuali in una terra consapevolmente eletta a luogo (pur non perfetto) in cui vivere, hanno assunto lo spagnolo come lingua letteraria in cui esprimere la loro creatività, ma ciò, lungi dall'essere una risposta, apre nuovi interrogativi. Partendo, infatti, dall'ovvia considerazione che è arduo determinare in che misura un'emigrazione linguistica sia frutto occasionale di circostanze esterne o invece il risultato di bisogni più profondi, concordo con Vittoria Martinetto sulla difficoltà di determinare in quale «escondite de la creatividad» il dialogo o lo scontro tra lingua materna e lingua di adozione continui, anche indirettamente, a convertirsi «en el propio eje de una vivencia biográfica y literaria, o bien en qué terreno minado se ocultan las profundas razones de un abandono total y definitivo del idioma materno, donde esto se verifique» (Martinetto s/p).

Oggi, in un mondo sempre più fitto di nessi comunicativi e di processi di globalizzazione, è certamente in aumento il numero di coloro a cui va stretta l'idea di un'indissolubile appartenenza al proprio luogo di nascita, ovvero di quelli, per dirla con Francesco Remotti, che deponendo maschere e finzioni si sottraggono alla logica dell'identità e accettano il rischio di una permanente precarietà. E siccome «de-cidere l'identità è un re-cidere le connessioni» (10), ne deriva che viene sempre più frequentemente messo in discussione e disatteso il dogma della «lingua come patria» che tanto aveva confortato un inquieto bilingue come Fernando Pessoa.

* Università degli Studi di Milano.

Tuttavia, anche limitando lo sguardo all'universo delle diaspore latinoamericane, è impossibile intravvedere nei diversi scrittori linee di condotta ampiamente condivise dal punto di vista linguistico. Nel corso del XX secolo vi sono stati, per esempio, i casi emblematici e radicalmente opposti di Julio Cortázar ed Héctor Bianciotti, entrambi argentini nazionalizzati francesi, il primo pervicacemente ispanografo, malgrado l'erre moscia acquisita nella prima infanzia in Belgio; il secondo francofilo e francografo al punto di essere stato accolto nell'*Académie française*. Tra questi due poli esiste un ventaglio di comportamenti, spesso motivati da circostanze fortuite, che hanno indotto all'autotraduzione scrittori non bilingui come Manuel Puig e María Luisa Bombal[1].

In altri casi, invece, l'autotraduzione risponde alla consapevole assunzione di una doppia identità culturale e alla necessità di conciliarla attraverso un processo di ricreazione e riscrittura, non solo della propria opera, ma anche di se stessi e del proprio mondo (Cocco 111). Rosario Ferré, partendo dal presupposto che «ser portorriqueño es ser un híbrido. Nuestras dos mitades son inseparables» (s/p), sceglie di scrivere in inglese per poi tradursi in spagnolo: «Por qué tengo que limitarme a un sólo idioma cuando puedo expresarme en dos? ¿Por qué utilizar una mano si tengo dos?», si chiede retoricamente (Cocco 110). È chiaro, tuttavia, che né per Rosario Ferré né per qualunque altro scrittore 'entre dos aguas', l'autotraduzione può essere considerata un semplice esercizio linguistico. Giustamente, Gema Soledad Castillo García, che con Helena Tanqueiro e Julio-César Santoyo ha avviato una seria riflessione sul tema in ambito ispanico[2], insiste sul concetto di traduzione culturale, attraverso la quale «se cambia el contenido de un mensaje para acomodarlo de algún modo a la cultura del receptor o en que se introduce una información que no está lingüísticamente implícita en el original» (Castillo García 100).

È indubbio che la scelta di quattro scrittori italiani trasferitisi in Messico di

[1] L'autore argentino si autotradusse due volte e da due lingue diverse: *Eternal Course to the Reader of These Pages*, scritto durante l'esilio negli Stati Uniti, divenne *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980); la versione spagnola di *Sangre de amor correspondido*, ambientato e redatto a Rio de Janeiro, uscì quasi in contemporanea con quella in portoghese nel 1982 (per un confronto traduttologico si veda la tesi dottorale di Andréia dos Santos Menezes, 2006). La scrittrice cilena María Luisa Bombal tradusse nel 1947 in inglese *La última niebla* per un editore newyorchese, su richiesta del quale cambiò il finale e trasformò il testo in romanzo sentimentale nel tentativo di adattarsi a un pubblico «que no quiere interpretar un texto ni dudar de la realidad que lo rodea» (Gibilisco 85).

[2] Tanqueiro è autrice del primo saggio spagnolo sull'autotraduzione (1999), seguito dallo studio di Castillo García del 2006 e da uno specifico lavoro di Cocco su un romanzo di Rosario Ferré (2005); nel 2002 la rivista *Quimera* ha dedicato un numero speciale sul tema, anche con interessanti contributi sull'autotraduzione in Spagna.

sostituire lo spagnolo alla lingua materna risponda a forti motivazioni affettivo-psicologiche, ma nemmeno in questo caso sarebbe congruo tentare una generalizzazione. Procederò dunque ad esaminarne i singoli comportamenti linguistici per poi azzardare un'ipotesi conclusiva.

> Si je dis *oiseau,* j'éprouve que les voyelles que sépare en les caressant le *s*, créent une petite bête tiède, au plumage lisse et luisant, qui aime son nid; en revanche, si je dis *pájaro*, à cause de l'accent d'intensité qui soulève la première, ou la pénultième syllabe, l'oiseau espagnol fend l'air comme une flèche. Il m'est arrivé d'avancer que l'on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre […]. (Bianciotti 426)

Se per Héctor Bianciotti, che rifugge dallo spagnolo argentino in quanto lingua impostagli da un sistema a lui estraneo e inviso, scrivere in francese rimane l'unica via d'uscita possibile dal conflitto e al contempo una confortante occasione per recuperare le carezzevoli «ü» piemontesi, «nebuloso residuo del zumbido en que se había convertido en su inconsciente el lenguaje de la madre escuchado en la primera infancia» (Martinetto s/p) 1, Carlo Coccioli mantenne sempre un rapporto disteso e intenso con l'italiano, oltre a dominare elegantemente il francese, lingua nella quale scrisse, anche dopo il trasferimento definitivo a Città del Messico avvenuto nel 1953, numerose opere. Tra i testi in francese si annoverano *Le Bal des égarés* (1950), *La Ville et le sang* (1955), *Manuel le mexicain* (1952), *Le Caillou blanc* (1958), *Un suicide* à *Florence que j'aime* (1959), *Ambroise et Soleil* (1961), *L'Aigle Aztèque est tombé* (1964), *Les Cordes de la harpe* (1969) e *Suite Mexicaine* (1971); molti di questi furono pubblicati in italiano e da lui autotradotti. Dagli anni Settanta, infine, lo scrittore toscano divenne ufficialmente ispanografo e si autotradusse in almeno quattro casi: *Fiorello, requiem para un perro* (*Requiem per un cane*, 1977), *Buda y su glorioso mundo* (*Budda e il suo glorioso mondo*, 1989) e *Pequeño Karma*, uscito nello stesso anno sia in Italia che in Francia a cura dell'autore.

Guardando alla traiettoria vitale e creativa dello scrittore toscano appare chiaro non solo il suo rapporto di odio-amore per un paese d'origine assolutamente inadeguato ad accoglierne l'eccentricità, ma soprattutto una profonda delusione nei confronti di una critica letteraria incapace di sostenere la sua ansia di sacralizzare, come scrive Emilia Perassi – dichiarandone la radicale innocenza – l'amore omoerotico, inclusi i suoi aspetti fisici (226).

La fuga in America, tuttavia, non può essere vista come semplice allontanamento da ciò che disturba o addolora, ma come vera e propria scelta di vita prodotta da un'epifania, ben documentata in *Omeyotl*, diario pubblicato una decina d'anni dopo il suo trasferimento a Città del Messico e frutto della sua intensa attività giornalistica in diverse testate italiane. Affascinato, com'era già

stato Emilio Cecchi, da una religiosità che riesce a mantenere vive la pietà e la speranza malgrado le umiliazioni e le offese inferte dalla storia, lo scrittore toscano vive l'esperienza del soggiorno messicano come un autentico percorso evangelico, mosso dal bisogno di dare un senso al dolore degli innocenti. Per Coccioli, infatti, «è l'epoca in cui matura il distacco dal cristianesimo e l'avvicinamento alla religione mosaico-davidica, a contatto con gli ebrei messicani» (231).

In quanto all'autotraduzione, interessante è soprattutto il caso di *Piccolo Karma*, diario maturo di eventi quotidiani infarcito di osservazioni filosofiche, storiche, politiche e sociali, che nelle versioni italiane e francesi presenta variazioni modellate sul lettore europeo, secondo l'implicita legge della mediazione culturale che vincola la libertà dell'autore alle necessità ed aspettative del destinatario (Nord s/p). Succede, perciò, che nella versione messicana Coccioli si autocensuri minimizzando gli aspetti negativi della politica e società messicana, mentre nella versione italiana e francese sia più preciso e dettagliato, al fine di creare una complicità con il lettore mettendolo in condizione di comprendere le differenze culturali esistenti tra mondi lontani (Mercuri s/p).

«Bisogna lasciare agli animi più sensibili il diritto di scegliersi una patria», disse una volta Coccioli in un'intervista a proposito della sua scelta di vivere in Messico (Mercuri 2). Lo stesso pensiero, perfettamente in linea con l'auspicio di Francesco Remotti, credo accomuni gli altri tre scrittori attualmente residenti a Città del Messico e soprattutto Francesca Gargallo, che racconta: «Llegué a México de vacaciones y allí me quedé por pasión, por gusto porque tenía el privilegio de no morime de hambre. Me gustaría que todos pudieran elegir así como yo, su lugar donde vivir» (Bajini 90).

Per lei, siciliana cresciuta a Roma ed educata in scuole francesi, l'abbandono dell'italiano a pochi anni dal suo trasferimento in Messico ha il carattere di una liberazione:

> […] cuando llegué a México y descubrí que las lenguas coloniales (el italiano en Sicilia, el español en México) pueden reinventarse según el deseo y el gusto de los pueblos, me enamoré del español mexicano más que de cualquier otra lengua del mundo. Me gustaba como cambiaba de una región a otra […]. Y además me gustaba eso de poder leer libros de todo un continente en una lengua que era la misma aunque fuera viva y en continua transformación. Así, poco a poco, he dejado de escribir primero en francés, luego en italiano, para entregarme literalmente a la escritura en español mexicano. (*Ibid.*: 91-92)

L'attrazione dello spagnolo sta soprattutto nel suo essere lingua *matria* di una collettività che ha accolto la scrittrice stimolandola a forgiarsi letterariamente, spiritualmente e affettivamente:

> Un maestro, Jorge Ruedas de la Serna, me dijo que estaba destinada a escribir en español y decidió enseñarme cómo hacerlo: durante un año, cada semana me dio un clásico de la literatura latinoamericana, desde *María* de Jorge Isaac hasta *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel. Cada semana debía yo llevarle mi reporte de lectura en tres hojas para que él lo corrigiera […]. Marta Lamas […] una tarde me explicó cuándo «aún» va acentuado y cuándo no […] leíamos en voz alta los textos de narrativa que producíamos […]. Un encuentro semanal que duró un lustro. De esa forma tan colectiva el español se convirtió en mi lengua. La lengua en que me doy a entender, escribo, arrullo a mi hija, me sumo a redes de escritoras, les digo a mis amantes cuánto me gustan. (Gargallo 299-230)

È così che dal 1990 Francesca Gargallo pubblica saggi e romanzi 'in messicano', sempre frutto di una immersione, una 'entrega' totale nella realtà. *La decisión del capitán*, ambientata ai tempi della Colonia, per esempio, è stata scritta durante un intenso soggiorno nella Gran Chichimeca a stretto contatto con le popolazioni native. Nello stesso territorio, ma cinque secoli dopo, si dipana la narrazione di *Marcha seca*, mentre *Ideas feministas latinoamericanas*, pur non essendo 'ficción', ha la sua ragione d'essere nel dialogo con altre donne, «sobre todo con las que viven cotidianamente el racismo de la hegemonía del pensamiento y las leyes de un occidente que se formó hace quinientos años con la invasión de las tierras de pueblos diversos por algunos países europeos» (*Ibid.*: 35). Nella propensione alla fusione americana di questa autrice 'siculo-chichimeca', le differenze linguistiche sfumano perciò nell'abbraccio sororico, in un totale superamento o sovvertimento identitario che renderebbe del tutto risibile un'indagine volta a individuare nello spagnolo messicano-universale della scrittrice, calchi morfosintattici o residui lessicali del francese, del siciliano o dell'italiano.

Agli antipodi della Gargallo sembrerebbe collocarsi lo schivo e delicato Marco Perilli, poeta di prose corte ed essenziali, dantista, borgesiano, ammiratore di Augusto Monterroso: un autore trentino di nascita che arriva alla scrittura finzionale attraverso l'amoroso artigianato dell'editoria di nicchia – attività iniziata in patria con le edizioni AUIEO e proseguita in Messico con Taller Ditoria – e per il quale, invece, l'autotraduzione sembra essere stata il ponte per passare a scrivere in spagnolo. Una conquista recente, come del resto abbastanza recente è stata la sua decisione di trasferimento nel *Distrito Federal*. E dunque anche nel suo caso, sebbene con modalità più silenziose e personali, si potrebbe parlare di un'ansia integrativa attraverso un dialogo concepito *in primis* come fecondazione letteraria tra la propria scrittura e quella degli amatissimi modelli. Ciò si evince chiaramente osservando nel merito un esempio di autotraduzione relativa a un racconto inedito intitolato "Un'altra condanna", che l'autore mi ha cortesemente messo a disposizione. Nessuna traccia di me-

diazione culturale, nessuna istanza di semplificazione o di arricchimento si ravvisa nello spagnolo conciso e asciutto di Perilli, che non sembra in verità tradurre ma piuttosto riportare alla luce qualcosa che egli aveva già inconsapevolmente concepito nella lingua di Borges, cosicché verrebbe quasi la tentazione di cambiare l'ordine degli addendi attribuendo a "Otra condena" il ruolo di testo di partenza.

Molto più controverso e sofferto appare il rapporto col Messico del più messicanamente radicato fra i quattro scrittori qui considerati, per il quale l'appartenenza a un paese non rappresenta, di per sé, un punto di arrivo definitivo:

> […]
> si no perdiéramos de vista
> que todo tiene un eco,
> una prosecución en otro orden,
> tendramos un aire que no es éste,
> más llevadero y menos puntiagudo,
> un aire de conjunto, justamente,
> un aire más geográfico,
> de modo que la patria
> encontraría su sedimento,
> no su verdad,
> que cambia a cada rato,
> y encontraría su punto de equilibrio,
> su mapa aproximado pero interno,
> la imagen de si misma sin estorbos. (Morabito 98)

Ne consegue che la grande urbe da altri vissuta come rifugio da incomprensioni e persecuzioni, luogo ideale in cui ritrovare se stessi o miglior mondo possibile in cui vivere e far nascere i propri figli, per Fabio Morabito – poeta, autore di racconti e fine traduttore[3] – è prima di tutto il punto di partenza di uno straniamento strettamente collegato a un conflitto linguistico, sopito dagli anni ma giammai dimenticato:

[3] Nato ad Alessandria d'Egitto da genitori italiani, Fabio Morabito ha vissuto a Milano fino all'età di quindici anni per trasferirsi poi, nel 1965, con la famiglia a Città del Messico dove attualmente risiede. Mantiene con la lingua italiana, che continua a parlare ma non a scrivere, un costante rapporto letterario. Sua, per esempio, è una versione dell'*Aminta* del Tasso e la traduzione dell'opera completa di Eugenio Montale. In spagnolo ha pubblicato diverse raccolte poetiche (*Lotes baldíos* 1985*, De lunes todo el año* 1991*, Alguien de lava* 2002), saggi (*Caja de herramientas* 1989, *El viaje y la enfermedad* 1984, *Los pastores sin ovejas* 1996, *También Berlín se olvida* 2004), libri di racconti (*La lenta furia* 1989*, La vida ordenada* 2000, *Grieta de fatiga* 2006) e un libro per l'infanzia, *Cuando las panteras no eran negras* 1996, tradotto in italiano da Barbara Bertoni (2001).

CIUDAD DE MÉXICO

Un dia mi padre dijo
nos vamos, y tú eras
la meta: otra lengua,

otros amigos. No:
los amigos de siempre,
la lengua, la que hablo.

Me he revuelto en tus aguas
volcánicas y urbanas
hasta al fin conocerme,

y si al hablar cometo
los errores de todos,
me digo: soy de aquí,
no me ensuciaste en vano. (Morabito 4)

E poiché l'autore scrive in una lingua acquisita e assimilata attraverso un'attenzione e un lavorio quotidiano mai disatteso, sceglie di mettersi in gioco mentre gli altri dormono, concedendosi soltanto a tratti la pericolosa intimità di un ricordo italiano:

Escribo antes que amanezca,
cuando soy casi el único despierto
y puedo equivocarme
en una lengua que aprendí.
Verso tras verso
busco la prosa de este idioma
que no es mío
[…]
y mientras sube el agua
y el edificio se humedece,
desconecto el otro idioma
que en el sueño
entró en mis sueños,
y mientras el agua sube,
desciendo verso a verso como quien
recoge idioma de los muros
y llego tan abajo a veces,
tan hermoso,
que puedo permitirme,
como un lujo,
algún recuerdo. (Morabito 100-102)

Fabio Morabito sente dunque di appartenere a due mondi diversi e di essere segnato in permanenza da entrambi; tuttavia non ha nostalgie di ritorno né tentazioni di reversibilità e si dimostra rigoroso nell'uso impegnato di una lingua non materna[4], che gli impone un'attenzione speciale, dal momento che «los que escribimos en una lengua extranjera tendemos a ser más conscientes de la importancia del estilo porque finalmente la lengua literaria es una lengua extranjera, quizá la lengua extranjera por excelencia» (Ollín Tecandi s/p).

Alla luce di tutto questo, la prima raccolta antologica italiana dell'opera poetica di Fabio Morabito (per i tipi di AUIEO e la cura di Stefano Strazzabosco) non può che affascinare per la sua felice peculiarità. Il lavoro di traduzione, infatti, come si legge in una nota in fondo al volume, è stato svolto in stretta collaborazione con l'autore, che in qualche caso ha cambiato o riscritto i suoi testi per la versione italiana. Si è trattato, a detta di Morabito, di riscattare soprattutto la musicalità presente negli originali, in alcuni casi alleggerendo (a) o intensificando (b) i sostantivi, gli aggettivi o gli avverbi:

(a)	Si te revuelca la ola procura que sea joven, esbelta, ardiente,	Se l'onda ti rivolge fa' in modo che sia giovane, slanciata, *che ribolla*:
	te dejará molido el cuerpo y el corazón más grande	ridurrà il tuo corpo *a uno straccio* e ingrandirà il tuo cuore;
	cuídate de las olas retóricas y viejas, de las olas con prisa, (10)	stai attento alle onde *infide*, retoriche, le onde che vanno di fretta, (11)
(b)	y todo me era indiferente? (48)	e tutto mi era *ostile*? (49)
(b)	de comunión con todo (12)	di comunione... *con cosa*? (13)

in altri eliminando parzialmente un immagine (a) o arricchendola (b):

(a)	el tiempo de dar vuelta a los portales *sin nadie que me viera ni me oyera* (50)	mentre facevo il giro dei portici deserti
(a)	crecí *dentro del mundo* (52)	sono cresciuto (53)
(b)	me limité a mis pies, (60)	sempre a piedi, *senza scosse*, (61)

[4] Alla domanda sul perché non abbia mai scritto in italiano, Morabito risponde: «In italiano potrei scrivere, ma mi manca la convinzione. Non ho deciso di scrivere in spagnolo, non avevo altra scelta. Se volevo scrivere, dovevo farlo nella lingua del Paese in cui vivevo» (Perilli e Strazzabosco 36).

in altri ancora trasformando due versi brevi in uno lungo e asciugando l'immagine (a) o viceversa (b):

(a) y cuando me levanto para dar dos pasos viendo mis huellas que se imprimen en la arena, pienso que esas pisadas mienten que ya no piso así desde hace no sé cuando (116)	e quando mi alzo *per sgranchirmi*, guardando le mie impronte sulla sabbia, *mi sembrano di un altro*: le mie da tempo non sono più così. (117)
(a) tenía una mesa *hermosa* (46)	un tavolo per scrivere (47)
(b) el martes llegó el mendigo a nuestra casa abandonada (14)	*e* venne martedì *e* giunse l'accattone a quella casa vuota (15)

infine liricizzando un'immagine prosaica (a) o al contrario semplificandola (b):

(a) Las claras divisiones se acabaron (8)	Le divisioni nette *sono morte* (81)
(b) Quien queda, queda en ese baldío sin hermosura (76)	Chi resta, resta in questo spiazzo *sguarnito* (77)
(b) ¿con qué palabras recordaré mi infancia, con qué reconstruiré el camino y sus enigmas? (56)	con che parole ricorderò *chi ero* con quali rifarò la strada *che ho percorso*?

Accingendomi a concludere questa incursione nel terreno ibrido dell'autotraduzione come forma di mediazione culturale, mi viene spontaneo tentare di dare una risposta alla mia domanda d'esordio: al di là del casuale domicilio, che cosa lega veramente Carlo Coccioli a Francesca Gargallo, Marco Perilli e Fabio Morabito?

Mentre per buona parte del secolo XX recidere il cordone ombelicale sia culturale che linguistico con la madrepatria – da cui ci si allontanava o per necessità impellenti di tipo economico e politico o per altre motivazioni più personali – rappresentava un'operazione problematica se non addirittura traumatica, oggi adottare la lingua del paese di emigrazione, esilio o trasferimento professionale pare non dipenda più da una condizione di lento e inesorabile oblio, ma da una non sempre dichiarata esigenza di libertà, che si manifesta in un'emancipazione da vincoli territoriali e identitari. Questo, almeno, mi sembra l'impulso interiore che accomuna queste quattro autonome figure – ribelli e pacate al tempo stesso – che hanno, in tempi diversi, abbracciato caparbiamente

un idioma a loro ineluttabilmente secondo, consapevoli della sfida e per nulla timorosi di perdere la propria identità, in quanto definitivamente e felicemente affrancati dal suo fantasma.

Bibliografia citata

Bajini, Irina. "Una siciliana chichimeca frente a la modernidad. Conversación con Francesca Gargallo". *Altre modernità*, 1 (2009): 89-94.

Bianciotti, Héctor. *Le Pas si lent de l'amour*. Paris: Gallimard. 1999.

Castillo García, Gema Soledad. *La autotraducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcala de Henares. 2006.

Cocco, Simona. "Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione". *Annali dell'Università degli Studi di Sassari. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, 6 (2009): 103-118.

———. *The House on the Lagoon / La casa de la laguna di Rosario Ferré: tra riscrittura e autotraduzione*, Sassari. Magnum Edizioni. 2005.

Ferré, Rosario. "Puerto Rico, USA". *El Nuevo Dia*, (23 de marzo 1998). <http://www.sololiteratura.com/fer/ferpueroricousaesp.htm>.

Gargallo, Francesca. "Nunca he obedecido mandatos". *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*. Eds Silvana Serafin et al. Sevilla: Editorial Renacimiento. 2010: 294-305.

Gibilisco, Tiziana. "Adaptación y cambio de género en la versión norteamericana de la obra de María Luisa Bombal". *Studi di Letteratura ispano-americana*, 37-38 (2007): 75-85.

Martinetto, Vittoria. "Extranjera para sí misma: diálogo entre identidad y creación en 'Flores de un solo día' de Anna Kazumi Stahl". *Artifara - Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 6 (2006): s/p.

Mercuri, Valentina. "Autotraducción, libertad de autor y mediación cultural: el caso del italiano Carlo Coccioli". *Quaderns: revista de traducció*, 16 (2009): 135-142.

———. "Tondelli, Coccioli e Santacroce. Un insolito triangolo letterario". *Seminario Tondelli, sesta edizione*, Correggio, Palazzo dei Principi, 15 dicembre 2006. <http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/bfafa1feb9c22c4fc12572df004b310d/$FILE/Intervento%20Valentina%20Mercuri.PDF>.

Morabito, Fabio. *Poesie*. Trad. Stefano Strazzabosco. Trento: AUIEO. 2005.

Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: Saint Jerome Publishing. 2000.

Ollín Tecandi y Moctezuma Quistián. "La importancia del estilo. Entrevista a Fabio Morabito". *Babab*, 14 (2002): s/p. www.babab.com/no14/morabito.htm

Perassi, Emilia. "Omeyotl: il diario messicano di Carlo Coccioli". *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões*. Eds Giuseppe Bellini e Donatella Ferro. Roma. Bulzoni. 2001: 225-234.

Perilli, Marco e Strazzabosco, Stefano. "'Una voce si sente soltanto se è ferita'. Intervista con Fabio Morabito". *Poesia*, 245 (2010): 36-39.

Quimera. Revista de literatura. Speciale dedicato a "La autotraducción: historia, teoría y práctica, 210 (2002).

Santos Menezes, Andréia. *Sangue de amor correspondido vs Sangre de amor corrrespondido. Analise de um caso emblematico entre o PB e o E*, São Paulo: Universidade de São Paulo. 2006. www.teses.usp.br/teses/.../TESE_ANDREIA_SANTOS_MENEZES.pdf

CONFESSIONI DI UN ITALIANO. ALCUNE OSSERVAZIONI SULL'AUTOTRADUZIONE

Biagio D'Angelo*

> Quel martedì mi svegliai nello smorto evanescente attimo quando la notte vera e propria è ormai finita e l'alba non riesce ancora a farsi strada […]. Nel mezzo del cammin della mia vita mi ritrovai per una selva oscura. E il guaio era che si trattava di una selva verde. Il fatto era che nella veglia mi ritrovavo altrettanto indefinito e sparpagliato che nel sonno. Da poco avevo varcato il Rubicone dell'ineluttabile trentina, superando la fatidica soglia; stato civile e apparenze esteriori mi qualificavano come uomo maturo: e tuttavia non lo ero […] francamente non avrei proprio saputo dire dove finiva l'uomo e dove cominciava il ragazzino.
> (Gombrowicz 15-16)

La pittrice surrealista Leonor Fini soleva ripetere che amava la 'memoria' e non le 'memorie'. Parlare di autotraduzione ha, nel nostro caso, alcuni svantaggi. Il primo consiste nel ritrovarsi come in uno specchio di reminiscenza borgesiana poiché si tratta di riflettere sul proprio lavoro autotraduttorio; non vi è un altro occhio che osserva, giudica, critica dal di fuori di sé, se non il proprio sguardo, a cui è chiesto lo sforzo di guardare e penetrare, a distanza, elementi che, talvolta, sarebbe preferibile non portare nuovamente alla luce. Il secondo elemento di svantaggio è legato a questo, e ne è un po' la conseguenza. A parte la difficile disciplina di osservare, a distanza, –non solo dal punto di vista temporale – sé stesso, parlare della propria esperienza rappresenta sempre una sorta di confessione – e ben sappiamo che la confessione può nascondere altre trappole, altre invenzioni o altre finzioni. Accetto, comunque, la sfida di leggere, per mio conto, le pagine che ho pubblicato, e raccontare la mia versione dei fatti, pur sapendo, come testimonia il frammento di Gombrowicz, scrittore che, com'è noto, scelse il cammino dell'autotraduzione, di non conoscere appieno il grado di maturità a questo proposito.

* Università Cattolica "Péter Pázmány", Budapest.

Oltreoceano. L'autotraduzione nelle letterature migranti, a cura di Alessandra Ferraro, 5 (2011).

Ho cominciato a scrivere molto presto. Raccontini e poesiole. Permettevo che i racconti chiunque potesse leggerli, se interessato. I versi, no. Quelli erano uno spazio misteriosamente personale, una terra incognita che nessuno avrebbe dovuto calpestare. Naturalmente, come scrissi molto più tardi in una poesia, i primi versi li ho dovuti bruciare. Ma qui per 'primi versi' si deve intendere i primi vent'anni di scrittura ripetitiva, assonnata, frammentata, a singhiozzi.

Il mio primo esperimento di autotraduzione è legato a un aneddoto. Durante i miei studi universitari, frequentavo un corso di poesia russa il venerdì pomeriggio, a cui assistevano pochissimi alunni, e per mia fortuna, spesso mi trovavo a leggere con la docente, da solo, le linee poetiche di Maiakovskij, Achmátova, Zabolockij, Bagrickij e soprattutto Marina Cvetáeva. In una lirica di quest'ultima, dedicata a Rainer Maria Rilke e intitolata "Новогоднее" (Per l'anno nuovo), rimasi commosso dal gioco linguistico che la poetessa utilizzava per trasferirsi, con il linguaggio poetico, verso un piano metafisico. I primi versi sono impossibili da ricreare in ambito traduttorio. «С Новым годом – светом – краем – кровом!»: si tratta, inizialmente, di un augurio di felice anno nuovo. Ma la poetessa si spinge molto più in là. Ella augura a Rilke, giocando con la lingua russa che costruisce frasi augurali con il caso strumentale preceduto da 'c', felice 'mondo' nuovo, felice 'paese' nuovo, felice 'sangue' nuovo. Si tratta di una lunga ed emozionante elegia funebre che termina con uno straordinario e sorprendente gioco di parole che il nome proprio di Rilke contiene in sé: Rainer, infatti, in russo, possiede la radice 'rai', o 'raj' (рай) che significa 'paradiso'. Scrissi, provocato dall'emozione della lettura, un'epistola poetica a Marina Cvetáeva, dapprima in russo, e azzardai una traduzione in italiano solo quasi una ventina d' anni dopo.

Fui 'obbligato' a pubblicare un libro di poesie durante la mia permanenza a Lima, in Perù. All'Università Cattolica stavo insegnando letteratura comparata e letteratura russa e uno degli studenti mi stimolava a leggere i versi di poeti americani, tanto dell'emisfero nord, quanto di quello australe. Leggevamo Robert Frost, Álvaro Mutis, Hilda Doolittle e Carlos Drummond de Andrade, tra gli altri. Cominciò, poi, uno scambio di testi poetici propri, personali. Il mio studente era molto più coraggioso di me. Mai avrei osato mostrare i miei versi, tanto che per lungo tempo solevo chiamarli, per prudenza e per discrezione, 'raccontini'. Se il mio studente scriveva in uno spagnolo medievaleggiante, io ero costretto a tradurre oralmente, a tu per tu, dall'italiano, le mie poesie. Mi disse, un giorno, che mi aveva iscritto, a mia insaputa, a un concorso di poesia che l'Università Cattolica indiceva tutti gli anni, e così, alcuni mesi dopo, mi ritrovai con la pubblicazione di *Milongas y otros ritmos* (2004). Scrivevo nella prima pagina del volume:

> Borges diceva, nell'incipit di un suo famoso racconto, che doveva la scoperta di Uqbar alla congiunzione di uno specchio e di un'enciclopedia. La congiunzione di questo volumetto si deve, invece, a un caffè e a un messaggio elettronico. Sono grato all'insistenza e alla presenza di amici con i quali affinità e affetti rallegrano il risveglio faticoso d'ogni giorno. (6)

Rileggendolo, mi rendo conto che il lavoro di autotraduzione è, in primo luogo, uno spazio possibile grazie al dialogo e alla discussione con amici prossimi o lontani, lettori quasi sempre sconosciuti, e non è mai riducibile a un lavoro individuale, nel senso di un lavoro esclusivamente solitario. Ormai da molti anni, autotradurre è diventato un lavoro mentale e affettivo, allo stesso tempo. L'assenza dall'Italia si accompagna, perciò, a un constante esercizio autotraduttorio: come dire questa espressione in un'altra lingua? È possibile trovare *le mot juste*? Quanto spazio 'altrui' (lingua, paesaggio, cultura) è penetrato tanto da far trasparire un pensiero originalmente italiano a tradurlo – 'transcrearlo', suggerirebbe Haroldo de Campos (143) – in altro codice? Mi sdoppio, allora, perché altri lettori, e in questo caso, Martha Canfield, hanno saputo cogliere, intuitivamente, alcuni riferimenti che potrebbero servire, con efficacia, al nostro scopo.

> L'autore ha lasciato penetrare in sé il mondo americano, scelto come dimora già da alcuni anni, e che il paesaggio, lo spirito e la letteratura americani si manifestano nella sua scrittura con forza imponente. Ai ritmi europei anteriori si aggiungono adesso le milongas. La "strana pioggia limeña senza gusto" si associa alla pioggia della terra calda colombiana cantata da Álvaro Mutis e la serie di "Notturni", composizione privilegiata dal Maestro, si rivela perció come un autentico omaggio, non solo formale, e implicito non solo nella dedica. (Canfield I)

Autotradurmi è essere a un passo dall' 'autotradirmi'. Si tratta, piuttosto, di un''aggiunta', come scrive la Canfield, non di una sostituzione – né di parole né di abitudini –. E l'aggiunta è la possibilità di arricchimento che possiedo scrivendo. Un esempio è la stesura di un testo intitolato "Avenida Paulista" che scrissi all'interno di un ciclo denominato "Notturni", citato poc'anzi. La lirica proviene da una sensazione 'corporale' che ricevetti nella mia prima visita a São Paulo, la città dove ho avuto la fortuna di vivere per quasi quattro anni. Si sa che São Paulo, come molte altre megalopoli contemporanee, ha rinominato il concetto di centro storico. Esso è infatti assente, da un punto di vista passatista. Ma i nuovi centri storici esistono sempre, e l'avenida Paulista, la grande arteria, in cui si succedono banche, negozi d'alta moda, bar discutibili per pulizia (chiamati anche familiarmente in Brasile come *pé sujo*), vegetazione rigogliosa tropicale e un flusso eccessivo di pedoni, è il vero centro della città più dinamica del Brasile. Sperimentai una specie di violenza carnale durante la mia

prima passeggiata per quel corso. Scrissi quasi per purificarmi da quell'esperienza, solo quando rientrai a Lima. Non volevo che i ricordi amari trovassero spazio 'anche' nella pagina bianca, e così immaginai una mia seconda passeggiata per la Paulista con due cari amici. Il risultato è che mi resi conto che la prima autotraduzione è sempre mentale e difficilmente spiegabile con i criteri della teoria letteraria.

IV Avenida Paulista

I miei angeli non hanno ali: non bisognano di
cappe arabescate, di sari iridescenti; eppure sono presenze
vittoriose di un largo, sicuro camminare. Otávio e Ana Lúcia,
per esempio, ondeggiano lietissimi per la Paulista affannata
dal selvaggio tramestio di tacchi ed occhi che si mangiano,
si sciupano, si fingono capi del mondo che li accoglie.

Il sole è già affogato ai margini della Consolação, e quelli,
vigili brillanti della notte, mi danno il tempo (una mezz'ora appena)
di accorgermi che cielo e terra sono un gran congiunto: che il cielo
lo vogliamo (non solo i quadri mistici del Masp) e che la terra è
luogo di delizie arcane, di barche accalorate nel mare di São Paulo,
di corpi ballerini, di un nugolo di amici, divini, e non è poco.

IV Avenida Paulista

Mis ángeles no tienen alas: no necesitan de
capas arabescadas, de saris iridiscentes; mas son presencias
victoriosas de un largo, seguro caminar. Otávio y Ana Lúcia,
por ejemplo, ondean levísimos por la Paulista fatigada
por el ruido salvaje de ojos y tacones que se comen,
se gastan, se fingen jefes del mundo que les acoge.

El sol ya se ahogó en los márgenes de la Consolação, y aquellos,
brillantes centinelas de la noche, me dan el tiempo (una media hora apenas)
de advertir que cielo y tierra son un gran conjunto: que el cielo
lo queremos (no sólo los cuadros místicos del Masp) y que la tierra es
lugar de delicias arcanas, de barcas acaloradas en el mar de São Paulo,
de cuerpos bailarines, de un enjambre de amigos, divinos, y no es poco.

Ricordo, inoltre, che una collega, docente di letteratura brasiliana contemporanea, che si occupa anche di poesia latinoamericana, volle riferirmi, alla doppia lettura del mio testo, che aveva 'riso' molto e che le sembrava una visione 'graziosa' di São Paulo. Peccato che per me si trattava, piuttosto, della versione, o meglio ancora, dell'ennesima traduzione 'sublimata' di un'esperienza di violenza urbana.

Henri Meschonnic scrive che l'autotraduzione si configura come la «rienunciazione specifica di un soggetto storico, interazione di due poetiche, *decentramento*, l'interno e l'esterno di una lingua e delle testualizzazioni in quella lingua» (267). L'autotraduzione è certamente un'esperienza di decentramento dato che il testo prodotto si pone non tanto come punto di arrivo di una riflessione poetica, ma nell'oscillazione tra la propria e la cultura 'altra' alla quale lo scrivente partecipa. In questo spazio intermedio, un certo *in-between* della mente e delle operazioni cognitive legate alla coscienza poetica, risiede allora il vero risultato del processo autotraduttorio, sempre insufficiente, come qualsiasi altra traduzione da una lingua originale alla lingua di arrivo del traduttore. A proposito dell'esperienza di autotraduzione della scrittrice portoricana Rosario Ferré, Simona Cocco riassume un processo storico-poetico che potrebbe essere anche quello vissuto personalmente come poeta che ha pubblicato, inizialmente, in paesi distanti dal luogo natale.

> L'autotraduzione è stata, dunque, per la scrittrice portoricana un'occasione per cercare di conciliare le sue due lingue e le sue due culture, attraverso un processo di ricreazione e riscrittura, non solo della propria opera ma anche di se stessa e del proprio mondo. Anche se questo ha comportato il rischio di tradire non solo l'opera originale, ma anche una parte della propria identità, in favore e in riconoscimento di un'identità duplice, di una identità *in between.* (111)

Ciò che si riconosce, infatti, autotraducendosi, secondo un'operazione, lo ripetiamo, che non è mai un'esperienza di solitudine, ma di appoggio a soggetti e oggetti della cultura identitaria dell"altro, è di avere un'identità non duplice, ma molteplice. La molteplicità non è ovviamente una perdita dell'identità, ma la consapevolezza dell'acquisizione di valori identitari e culturali dell'altro che servono alla costruzione incessante, instancabile, del nuovo soggetto. In altre parole, il soggetto è anche la somma delle 'aggiunte' ricevute, perché vissute o osservate o biasimate.

L'altro volumetto che ho autotradotto, ancora una volta dall'italiano allo spagnolo, *Humboldt* (2006), nasce dalla coscienza di un abbandono progressivo e inevitabile dell'essere italiano, cioè, dell'essere originario di un paese specifico, nel senso di una specificazione limitativa e riduttiva. L'autotraduzione è, pertanto, un'esperienza di necessità. Michaël Oustinoff (2001) ha dedicato uno studio a tre diverse esperienze di autotraduzione. Analizzando i testi autotradotti di tre diversi scrittori bilingui, Julien Green, Vladimir Nabokov e Samuel Beckett, si è soffermato, da un lato, sul fatto che la *praxis* autotraduttoria genera sempre risultati molto diversi, e dall'altro, sulla necessità storico-soggettiva, e anche psicologica, di farsi leggere o comprendere in una lingua che è uno spazio dell'esilio o della libera decisione dell'esistenza.

La comprensione linguistica dell'altro può, a volte, provocare reazioni a ca-

tena che sfociano in riflessioni esistenziali. Così, parlare di letteratura anglo-americana seduti in un bar di Puerto Madero può diventare l'esperienza di percezione della lingua come 'allegria di segni'. È l'allegria di rimandi mitici, psicologici, linguistici, di un linguaggio, anch'esso molteplice e *in-between*, che diventa una forma di comunicazione necessaria e intima. È il caso di alcuni versi che ho pubblicato in *Humboldt* (42-43) e che, sebbene – anche oggi – mi lascino insoddisfatto, furono pensati in una lingua a cavallo tra lo spagnolo d'Argentina, l'italiano e l'inglese.

"Untables"

Nella foto è rimasta – bava del destino – l'ombra del giovane, gentile
cameriere, e noi tre, là fissi, arrugati dalle luci delle sei,
lasciamo smorfie genuine e savie di figli semicoscienti
di essere api operose, amate nell'ocra risplendente
della schiena e nel veleno che, a volte, si sa bene, ci massacra.
Si conversa di esperienze: la via lattea, per esempio, che i cieli
buontemponi schiudono, per miracolo, contro una pampa verde
e silenziosa. E pace intorno. E mancano due ore a General Villegas
che sa di Manuel Puig e militari, e cade la notte tropicale,
tra prodigi di donne ragno e di comete. E i discorsi mutano:
da pagine e censure a voci e opinioni dimezzate –
(pudore è misto qui a stupore, ti ricordi?). A un tratto,
una parola devia la discussione, modifica teorie,
riassetta inquieto il mondo. *Untables*: d'origine inglese
o culinario? Sarà che Buenos Aires è prossima più
a Londra che ai *bouquinistes* di Montparnasse? O forse che
poco spiega la parola e che Babele è un gioco che
divide dal principio? E ci sorprendiamo, infine, dall'essere
un corpo solo in venti, trenta facce – un'orgia senza orge –
unti dallo spirito; tu per me daresti vita, e io rivelerei segreti
per ridere, poi, permanentemente tra libri, baobab,
telenovelas – un ritmo indiavolato senza inferno.

"Untables"

En la foto permanece – baba del destino – la sombra del amable joven
camarero; y nosotros tres, fijos ahí, envejecidos por las luces de las seis,
dejamos muecas genuinas y sabias de hijos semiconscientes
de ser abejas obreras, amadas en el resplandeciente ocre
de la espalda y en el veneno que, a veces, bien se sabe, nos masacra.
Conversamos de experiencias: la vía láctea, por ejemplo, que los cielos
parranderos entreabre, por milagro, contra una pampa verde
y silenciosa. Y paz alrededor. Y faltan dos horas para General Villegas
que sabe a Manuel Puig y militares, y cae la noche tropical,
entre prodigios de mujeres araña y de cometas. Y los discursos cambian:

de páginas y censuras a voces y opiniones reducidas –
(el pudor se mezcla de estupor, ¿recuerdas?). De repente,
una palabra desvía la discusión, modifica teorías,
ordena inquieto el mundo. *Untables*: ¿de origen inglés
o culinario? ¿Será que Buenos Aires está más cerca
de Londres que de los *bouquinistes* de Montparnasse? ¿O tal vez que
poco explica la palabra y que Babel es un juego que divide
desde un comienzo? Y nos sorprendemos, en fin, de ser
un cuerpo solo en veinte, treinta rostros – una orgía sin orgías –
ungidos de espíritu; tú por mí darías la vida, y yo revelaré secretos
para reír, así, permanentemente entre libros, baobabs,
telenovelas – un ritmo endiablado sin infierno.

Può darsi che il fatto di scrivere, pensare in due o più lingue sia considerato come un privilegio. Non so se questo possa ripetersi anche per l'autotraduzione. Autotradurmi, dall'italiano allo spagnolo, ma anche dall'italiano al portoghese, significa aprire delle ferite che si possono riassumere nell'idea contemporanea di essere cittadino del mondo. Per alcuni, considerarsi o essere considerato come tale è sinonimo di vita avventurosa, libera da schemi e da legami affettivi, nonché da ideologie e illusioni giovanili. In realtà, si tratta di un essere *super partes* fasullo e deprimente. Il cosmopolitismo, infatti, è oggigiorno, banalmente ridotto a uno sguardo superficiale sul mondo, quando, piuttosto, sarebbe da interpretarsi come il percepirsi, in fondo, senza patria. Autotradursi è prendere coscienza dell'assenza di una patria, per così dire, nazionale, ma non dell'assenza di una 'casa'. Cesare Pavese fa dire a uno dei suoi personaggi in *Paesi tuoi*, che la casa è laddove ci sono degli amici che diventano più prossimi dei propri familiari. E i tedeschi, se non sbaglio, possiedono, a questo proposito, il bellissimo vocabolo *Heimat*.

Autotradursi è anche rileggersi, riscriversi, riflettersi. Non ho mai più rivisto le raccolte pubblicate. Rileggere i testi nel tempo, e magari anche sotto forma di un'altra lingua, è ritornare indietro verso una spazialità che non si vorrebbe più possedere, neppure con le parole. Inoltre, autotradursi diventa spesso una riscrittura in cui non è più possibile distinguere i riferimenti originali. Basti pensare a cambiamenti linguistici improvvisi o minimi che si offrono in una determinata lingua, ma di cui si resta sempre o insoddisfatti o perturbati. Tanto vale lasciarli nella lingua originale, poiché è possibile che ci abbia colpito solo il suono di un fonema, prima di allora, sconosciuto.

In un'intervista propostami appena dopo la pubblicazione della raccolta *Milongas y otros ritmos*, Alessio Brandolini volle definire la mia scrittura come 'poesia meticcia'. L'autotraduzione è indubbiamente un'operazione meticcia per sua natura, poiché, come suggerisce Franco Buffoni in un recente pezzo su Brodskij, «la traduzione a questo punto si può dire che nasca inscritta nel te-

sto, oppure che nasca parallelamente come una sua variante» (*website*). L'iscrizione nel testo e la sua nascita parallela formano il complesso processo autotraduttorio. Autotradursi è un atto di coraggio. Si riesce a trasformare una 'dimensione forzata' in un 'elemento di forza'. È la forma di comunicazione con lo spazio che ospita. Ancora una volta Buffoni ricorda: «Perché Brodsky continua sì per tutta la vita a scrivere poesia in russo, ma autotraducendosi in inglese. Nella piena consapevolezza – dunque – che quei versi dopo poco sarebbero risuonati anche in inglese» (*website*).

La traduzione, e nel caso specifico, l'autotraduzione, rappresentano, dunque, delle strategie che il poeta mette in azione per superare, non solo la lingua codificata, originale, la lingua nella quale è nato, ma anche la possibilità di ricreare un linguaggio che possa accogliere il mondo multiplo del poeta contemporaneo, sempre meno nazionalmente radicato e sempre più incluso in un processo di mondializzazione della cultura. Nell'autotraduzione vi è costantemente in agguato il rischio dell'errore, perché è una lingua nuova che nasce dallo 'spaesamento' e dal non avere radici o patrie stabili. Forse è proprio nell'instabilità che vive l'autotraduzione. Maurice Blanchot ha scritto: «le risque qui attend le poète […] est l'erreur. Erreur signifie le fait d'errer, de ne pouvoir demeurer parce que, là où l'on est, manquent les conditions d'un ici décisif». (319). Come ogni altra tipologia di traduzione, anche l'autotraduzione si consolida in una lingua in divenire, che si fonda su un modello ibrido di mondi paralleli, fittizi, perché ibride sono anche le esperienze che da questi mondi poetici e geograficamente localizzabili provengono.

Bibliografia citata

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.1994.

Buffoni, Franco e Iosif Brodsky. <http://ww.nazioneindiana.com/2010/08/19/iosif-brodsky/> (19 agosto 2010).

Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva. 1977.

Canfield, Martha. "Poesia per sognare e meditare". D'Angelo, Biagio. *Milongas y otros ritmos*. Lima: PUCP. 2004: I-VI.

Cocco, Simona. "Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione". *Annali dell'Università degli Studi di Sassari. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, 6 (2009): 103-118.

D'Angelo, Biagio. *Milongas y otros ritmos*. Lima: PUCP. 2004.

———. *Humboldt*. Lima: Estruendomudo. 2006.

Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke.* Warsaw: Rój. 1938 (trad. it.: *Ferdydurke.* Milano: Feltrinelli. 1991).

Meschonnic, Henri. "Preposizioni per una poetica della traduzione". *Teorie contemporanee della traduzione*. Ed. Siri Neergard. Milano: Bompiani. 1995: 265-281.

Neergard, Siri. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani. 1995.

Oustinoff, Michael. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov.* Paris: L'Harmattan. 2001.

ITALIA

TRANSPLANTED SUBJECTS: SELF-TRANSLATION PROCESSES IN TRANSLINGUAL NARRATIVES

Rita Wilson*

> Displaced, linguistically, geographically, and culturally, I moved in and out of languages with different systems and different literary and critical traditions and cultures. I performed the role of the self and the other, the writer and the translator. (Attar 141)

Introduction

Increased migration and the consequent increase in horizontal language acquisition have given rise to a new polyphonic linguistic and literary reality in the Twentieth Century, and a significant body of narrative texts now exists that is variously referred to as multi-, hetero-, poly- or translingual[1]. Translingual texts offer a comparative perspective, through which a dialogic process is established between the culture of origin and the host culture. They do so by addressing various frames of reference (religion, food, landscape, traditions, etc.) and by highlighting common and differing aspects in the two cultures. In this way, readers are not only made familiar with cultures often remote to them, but they are also offered a view from the outside of their own culture and society, so that they can look at it from a different – and critical – angle. At the same time, while on the one hand a comparison is established, on the other hand a syncretic process is enacted, both in the gradual adjustment of the migrant protagonists to their new home and in the impact they make on the host culture, so that it becomes difficult to determine to which particular culture a particular aspect or behaviour is to be ascribed; facile cultural stereotypes are dismantled, and a transcultural perspective emerges as a major subtext of translingual writing.

* Monash University.

[1] See, for example, Kellman (2003), Meylaerts (2006), Hokenson and Munson (2007).

The concepts of translated identities and cultures have been addressed by numerous well-know theorists in postcolonial literary and cultural studies. Françoise Lionnet, Gayatri Chakravorty Spivak, and Niranjana Tejaswini[2], for example, have all emphasized the importance of translation and the necessity for readers and writers to demonstrate linguistic flexibility in order to confront the multivoicedness of texts that construct hybrid identities. While the work of these theorists constitutes an important basis for my study of the challenges that 'language migrants'[3], encounter when trying to translate themselves into a new linguistic code, their research often conflates cultural and linguistic translations and manipulates 'translation' as the wider concept of 'transfer' from one sphere (linguistic, cultural, social, and/or political) to another. In this paper, I would like to focus specifically on translation as the linguistic shift from the source language to a target language. As is well known, the vast majority of professional translators translate from a foreign language into their mother tongue. Their task is to make the unfamiliar (the other) accessible to their home audience by presenting it in familiar linguistic forms. The task of the language migrant is the opposite. If we consider the narrative that articulates the pre-migration self as a source text written in the migrant's mother tongue and the narrated self that emerges from the translating act for his/her adoptive-language audience as the target text, the language migrant is translating from the mother tongue to the foreign language. S/he is translating the self into the other.

Thus, a pivotal concept for translingual writers, who fashion narratives that try to encompass both the 'original' and the re-located cultural-linguistic self, is that of 'self-translation'[4]. Such writers, working in their adopted language, must narratively 'translate' the self that took shape in the native language in or-

[2] Lionnet (*Postcolonial Representations*) has shown that postcolonial identities are necessarily *métissées* in order to braid the multiple aspects that constitute them. *Métissage*, as a multi-voiced practice, enables writers to privilege the differences that living in multiple languages afford them and to shape hybrid identities. Tejaswini has labelled postcolonial people as «people living in translation» (36). Gayatri Chakravorty Spivak has established the impossibility for the translator to «translate from a position of monolinguist superiority» (410). This impossibility demonstrates the necessity for linguistic diversity and flexibility in order to engage in «the most intimate act of reading» that translation constitutes (409).

[3] «Language migrants» is the expression that Mary Besemeres uses to describe writers who articulate their autobiographical narratives in languages that are not their mother tongues.

[4] Gideon Toury identifies self-translation as autotranslation and defines it as «translating what one has just said in one language into another; (i) to oneself (intrapersonal autotranslation) and (or: and then) (ii) to others (interpersonal autotranslation)» (244). Here, I use the term to refer both to the process of translating oneself or one's own culture in writing, as well as to a self-reflexive and inter-lingual creative process. For more on this see Wilson (2009).

der to render it intelligible to an adoptive-language readership. This seems to me to be a particularly important and yet under-studied issue that requires a temporary separation from the wider issue of cultural translation and its social and political consequences. When I speak of focusing on the linguistic aspect of translation, my intention is not to compare the lexical or semantic choices available to 'language migrants' to translate themselves into the new language. Rather, I wish to examine their own reflections on how the shift in languages has affected their way of perceiving and understanding themselves and their new reality and how their negotiation between two, or more, languages is rendered in narratives that are not easily classifiable: they stand somewhere in between personal memory, autobiography, family biography, novel, even historical documentation of oral sources. Understanding how the process of linguistic self-translation works through the textually reconstructed experiences of others allows us to define how these experiences can be translated into accessible knowledge for other «nomadic citizens» (Meylaerts 1) to use.

A woman's touch

What is striking in the current literary production by language migrants in Italy is the massive presence of female writers. The reasons for this are manifold[5], and though their voices vary greatly since they come from different geographic, economic and political origins, they all have a propensity to represent an 'otherness' within the ambiguity and ambivalence of a bilingual and bicultural reality. Some consider their bicultural situation as a contradiction, while others take advantage of it in order to 'bilanguage'[6] reality and so destabilize a monolingual vision of Italy and highlight the incommensurability of the different cultures as a political commentary.

While the creativity and self-determination involved in writing in Italian have, within the last few decades, inspired many authors, the act of self-translation is usually accompanied by a deeply-felt sense of loss of the mother tongue. As Cristiana De Caldas Britos eloquently argues:

> La madre lingua […] sta per la struttura mentale. Abbandonare la lingua dell'infanzia per sostituirla con una lingua imparata da adulti significa operare un cambio

[5] For a recent detailed discussion of the presence of migrant women writers in the Italian literary landscape, see Contarini (2010).

[6] Walter Mignolo theorizes that bilanguaging «as a condition of border thinking from the colonial difference, opens up to a postnational thinking» (254).

> nella qualità della comunicazione. La mia esperienza mi ha fatto capire che le parole non entrano in modo meccanico nella mente. Ci vuole un po' di tempo perché una lingua nuova possa penetrare nel nostro tessuto interiore. Bisogna sentirsi legati affettivamente anche alle parole. Solo allora possiamo essere creativi in una nuova lingua. (n.p.)

An obvious advantage of writing in one's mother tongue is that it holds «the seamless connection» (De Courtivron 1) between language and the things and feelings associated with the language. Nevertheless, writers are compelled to write in a second or additional language, for a variety of reasons. Some may be victims of political upheavals, and writing in the additional language seems to offer them a form of protection ; mastering the additional language may be the only access to the symbolic resources in the society in which they have to live. Others find comfort and freedom by expressing themselves in the new language; to them writing in an additional language is like flipping out another «badge of identity» (Buruma 19). In short, writing across languages permits new kinds of conversations and new speaking positions, which draw on linguistic processes such as abrogation, hybridization, and creolization and combine (auto)biography, historiography, ethnography, and fiction in order to articulate complex (self-)translations that challenge the notions of 'authority' and 'authenticity'.

In what follows, I examine processes of self-translation articulated the first narrative works of four women writers located in these new speaking positions: Ribka Sibhatu, Geneviève Makaping, Ubax Cristina Ali Farah, Maria Abbebù Viarengo. Their pioneering works arise from the double need to give voice to the experience of immigrants and to make Italians familiar with the cultures of origin of their new neighbours, fulfilling, therefore, a function of cultural mediation. Translation, in a broad sense, is presented as a necessary condition of writing and, subsequently, reading. In their narratives, self-translation, mistranslation, back translation and/or zero translation are used in order to liberate and express a translingual imagination.

Double inscription of her self: Ribka Sibhatu

There are many acts of translation in the life of Eritrean-born Ribka Sibhatu; beginning when she disguises herself as a country woman (braiding her hair to pass as someone from a lower class) and smuggling herself across the border into Ethiopia. Hers is a journey in translation: from her native Tigrinya into the language of her primary education – Amharic – in Addis Abeba; to French

when she fled to France after her marriage and then finally to Italian when she moved to Rome, where she earned a degree in Modern Languages and Literatures from "La Sapienza" University. The material experience of travelling is directly related to Sibhatu's acquisition of cultural, and linguistic, dynamism.

Translation of identity through disguise, migration and language is at the core of her innovative first book, *Aulò: Canto-poesia dall'Eritrea* (1993) a narrative written in Italian with parallel text in Tigrinya.[7] The Italian text is presented on the left side of the book – thus investing it with the authority of normative reading – while the ethio-semitic characters used in the Tigrinya writing system on the right acquire an ancillary, decorative, 'othering' function for the European reader. This bilingual text is both exemplary of the notion of self-translation as a double writing process, in which each text produced is a variant of the other, and of the view that the act of self-translation represents a «literary encounter which opens autobiographical spaces» (Nikolau 27). Sibhatu's is a game of appropriation and accountability in which she shifts between her 'original' self and her translated self, and in which she practises a politics of resistance whereby the act of linguistic translation is not fully accomplished but undermined by the *testo a fronte* in Tigrinya. While the traces of difference are visibly present, the *testo a fronte* also reveals a dialogism, a continuity between original and translation that conveys Bakhtin's concept of heteroglossia in a concrete way: both the typography and the illustrations that accompany the text accentuate the multiplicity of languages and heritages embedded in the narrative discourse. There is an implicit understanding that the faithfulness of the translator is a given so that the reader may have a sense of parallel motions of meaning and images on both sides of the book.

Sibhatu's bilingual text is a clear case of self-translation but it is also one that presents a form of deviance from the commonly understood practice of self-translation in that it requires several processes of mediation. She is not, in fact, the idiomatic bilingual described by Hokenson and Munson as equally able to write in both languages alternately and to reproduce standard and normative discourse of a high enough standard as to retain the author's original meaning in both texts without the interference of an editor (13-14). First, she requires the mediation of a fellow Eritrean, to render her «tigrino 'romano' in tigrino 'toscano'» (6). Second, the act of translating the self from the 'mother tongue' into the familiar but not perfectly commanded Italian language requires a further process of mediation by the editor. Sibhatu does not, therefore, produce

[7] Tigrinya is spoken in the Eritrean highlands, in Asmara and in the Ethiopian region of Tigray. It should not be confused with Tigrè, which is only spoken in Eritrea.

the 'authentic' translation aspired to by Spivak. She does, however, use both languages to simultaneously mark and erase her difference, revealing the continuity and discontinuity within both traditions. Italian is used to make host society aware of increasing multiculturalism:

> [I testi] Li ho concepiti e scritti mentre già vivevo qui, mi sentivo di casa e mi sembrava naturale scrivere qualcosa che il pubblico italiano potesse comprendere. C'era quindi anche una volontà comunicativa.[8]

The use of Tigrinya is testimony of the continuity of her engagement with her original language and culture, as the choice of genre also makes evident:

> L'*aulò* o il *massè* è una specie di canto-poesia e il *melques* un canto-pianto. […] Sia l'*aulò* che il *melques* […] si tramandano tramite il racconto. Due *aulò* sono stati dedicati a mia nonna Hiriti: […] *Voglio dire aulò a Hiriti! / Le sue promesse uguali ai fatti e le sue parole sono dolci! / Consiglia e si fa consigliare dai ras, dai degiasmàc / dal generale e dal re!* (60-61)

Sibhatu attempts to live across boundaries, searching for freedom by wearing several «language skins» (Steiner 473 and *passim*), shifting her focus from private to public, from oral to written, from local to global. On the one hand, the veil of secrecy provided by the two «language skins» helps to maintain her individual freedom and her own territory. On the other hand, the two facing languages and cultures enter into mutual interpenetration by creating what Pratt calls transculturation[9]. The confrontation between languages creates mutual cultural contamination and establishes a process of transformation – for both the Italian and the Tigrinya reader.

The view from across the other side: Geneviève Makaping

While Ribka Sibhatu opts to make the process of self-translation visible through the dual-language presentation of her text, Geneviève Makaping

[8] Interview with Daniele Comberiati, quoted at <http://www.360gradisud.it/index.php?option=com_content&view=article&id=215:scritture-migrate&catid=18:parlano-di-noi&Itemid=4>.

[9] The term was first used by ethnographers to describe how marginal groups select and invent from material transmitted to them by the dominant cultures. Mary Louise Pratt defines transculturation as a «phenomenon of the contact zone: social spaces where disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of dominance and subordination» (4).

chooses to foreground processes of self-translation as acts of symbolic self-assertion and empowerment in her book *Traiettorie di sguardi. E se gli* altri *foste voi?* (2001). A naturalized Italian from Cameroon and an anthropologist by training, she uses the methodology of participant observation in which the gaze is reversed so that the narration of her personal experience as an object of violence and intolerance becomes a study of 'native' Italians: «*Guardo me che guarda loro che da sempre mi guardano*» (40, italics in original).

Makaping operates a deconstruction of the «ideologia dell'esclusione» (55) which she identifies as the dominant marker of European identity, by defining a strategy of 'eccentricity' (both the sense of 'ex-centric' and 'unconventional'):

> l'eccentricità diventa la mia strategia, il luogo da dove fare partire la mia voce. Io sono eccentrica. Appartengo ad un centro che non è di *loro*. E loro mi trovano bizzarra. Mi sento anche privilegiata, rispetto a quelli *come me*, dal momento che io posso parlare, *non accettare, dire di no, non annuire*; io sono il centro di quelli *come me*, e tutti insieme poi siamo il margine. Sono una sineddoche, la parte per il tutto, il singolare per il plurale. (137)

The emphasis on «quelli *come me*» evokes that concept of mimicry which Homi Bhabha uses to describe the projection of the self as performed by minors. He notes that in the textuality of (post)colonialism, mimicry addresses difference – *almost the same but not quite*. Mimicry becomes a discourse «uttered between the lines and as such both against the rules and within them» (Bhabha. "Of Mimicry and Man": 89). Mimicry appropriates and distorts the model proposed as the dominant – and therefore normative – by giving back a gaze of otherness, shattering from the margins the unity of the hegemonic group. This is analogous to Makaping's strategy of creating a new linguistic code by deconstructing and reconstructing given meanings and concepts in the dominant (Italian) discourse, beginning with asserting the right to name herself: «Voglio essere io a dire come mi chiamo» (31); «chiamatemi negra» (36).

The border is often the place where the first act of self-translation takes place as one of the very first things to be translated is the language migrant's name. The translation can be literal: an Italian equivalent of the language migrant's original name is chosen to represent her in the new country[10]; or phonetic: the language migrant's original name is 'translated' by 'Italianizing' its

[10] As in, for example, «Mustafa diventa Mino, e Hussein diventa Enzo» (Wakkas 143). The preservation and/or modification of names is a recurring issue in Italian migrant writing, and dates back to the 1990s with Mohamed Bouchane's *Chiamatemi Alì*.

pronunciation[11]. The practice of Italianization of names is not innocuous. It is an attempt to normalize whatever seems deviant or different and has the effect of appropriating identity. Makaping resists this misappropriation of identity and experience. Her self-translation is an attempt to create a space in which the previously marginalized can affirm their own subjectivity and can articulate their own perception of the world: «Se sai scrivere il tuo nome e pronunciarlo, potresti rivolgerti al tuo denominatore nella sua stessa lingua. Se sai il tuo nome, per forza saprai anche il suo» (55).

In Spivak's terms, Makaping is a 'competent native informant', that is, someone who can speak for her/his native group to outsiders. She is acutely aware that language is not only related to power in a bigger picture in society; it is also related to power in a smaller picture for individuals in their effort of constructing an identity that allows access to resources in the society of which they wish to become a member. Language in this sense is a a kind of 'password'. If you understand the language responsively and are able to manipulate it, you pass; if you have access to the more highly valued form of that language, you gain a more prestigious identity. In other words, to construct an identity that allows access, you need to master the language first. Makaping underlines the fact that Italian is not the only language present in these texts, and it is not taken for granted that it should be:

> La mia espressione linguistica invece è ancora solo 'traduzione' in italiano di concetti pensati in chissà quante altre lingue contemporaneamente: il francese, il pidgin, l'inglese e la mia lingua madre che è il bahuanese del Camerun. (79)

It is not only a problem of code as Makaping underlines. The interiorization of any new language is the starting point both for recognising the plurality of the identities acquired by the author, and to question the completeness and integrity of her subjectivity: «a prescindere dalla mia conoscenza delle lingue, devo comunque riconoscere di avere un'identità caleidoscopica o a mosaico» (80).

Makaping's provocative text illustrates the power of a «migratory vision» derived from heterolingual techniques (Bhabha. *Location of Culture*: 185). Her approach is akin to that process of doubling that Bhabha describes as extracting the canonic meaning from «narratives of originary and initial subjectivities» in order to resignify them. Innovative combinations of discourse are produced through an 'unpicking' and relinking that 'retranslate' normative discourses (185). This tendency to retranslate and relink in its use of 'non-European' ele-

[11] «Gli europei mi chiamano Ribka, Rebka, Rebecca. In realtà mi chiamo (Rebqā)» (Sibhatu 10).

ments is shared by Ubax Cristina Ali Farah, in whose heteroglossic work the friction present between different linguistic and cultural strata is made transparent.

Living and Writing in Translation: Ubax Cristina Ali Farah

Born in Italy, Ubax Cristina Ali Farah spent her childhood in Mogadishu where she often acted as a translator for her mother, who never learnt Somali. Her first novel, *Madre piccola* (2007) presents a main character, Domenica Axad, who like the author, has a Somali father and an Italian mother, and, again like the author, programmatically signifies her dual identity in the use of both her Somali and Italian first names. After her parent's separation, Domenica Axad is caught between two different worlds and cultures. She develops self-injurious behaviours and only stops this habit once she is able to 'knot the threads together again', using the metaphor that recurs throughout the whole novel; the threads are those of her own double identity as well as that of her people dispersed in the diaspora caused by the Somali civil war at the start of the 1990s.

The theme of a 'braided' identity is presented in the incipit of the novel:

> Soomaali baan **ahay***[12], come la mia metà che è intera. Sono il filo sottile, così sottile che si infila e si tende, prolungandosi. Così sottile che non si spezza. E il groviglio di fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti l'uno dall'altro, che non si sciolgono. Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello multiplo. (1)

The opening words unequivocally affirm the narrating voice's Somali *appartenenza.* At the same time, the Italian translation of the Somali phrase ('Somalo io sono') which is provided in a footnote alerts the reader to the interplay of (linguistic and cultural) subjectivities within the novel, which is conceived as a tale told by many voices, differing from chapter to chapter. The process of self-translation is directly evidenced in the table of contents, in which the titles of the chapters indicate the move back and forth between the Italian narrating voice (Domenica) and the Somali narrating voice (Axad)[13]. Throughout the

[12] It is the refrain of a poem composed by Cabdulqaadir Xirsi Siyaad, "Yamyam" (1977). He was one of the most important poets of socialist Somalia and his writings, which were among the first to appear since Somali became a written language in 1972, were disseminated by readings on radio.

[13] The complete table of contents reads: Preludio – Domenica; 2. Barni; 3. Taageere; 4. Axad; 5. Intermezzo – Taageere; 6. Barni; 7. Taageere; 8. Domenica; 9. Epilogo – Barni.

novel, Ali Farah uses language self-consciously: the act of speaking is also the act of being spoken; Domenica Axad sees herself both shaping language and being shaped by it:

> parlo difficile, uso costruzioni contorte. Lo faccio soprattutto in principio di discorso, perché voglio dimostrare fino a che punto riesco ad arrivare con la lingua, voglio che tutti sappiano senz'ombra di dubbio che questa lingua mi appartiene. È il mio balbettio, è il soggetto plurale che mi ha cresciuto, è il nome della mia essenza, è mia madre. (253-254)

The choice to speak (and to write) in Italian is not conscious when it is forced by the necessity of migration, but become conscious when it is perceived as part of one's identity, «come la mia metà che è intera», as Ali Farah writes in the first line of *Madre piccola*. The whole novel can be seen as a 'translation' from orality to the written text, as the the plot is completed when Domenica Axad finally writes down the oral tales she has collected, mirroring Ali Farah's own writing practice (Comberiati 46). In the process of self-translating from oral Somali to written Italian, Ali Farah practises 'code-mixing' in the sense used by eminent linguist Braj B. Kachru; that is, «the use of lexical items or phrases from one code in the stream of discourse of another» (273). At the heart of such code-mixing is the strategy he defines as *neutralization:*

> used to "unload" a linguistic item from its traditional, cultural and emotional connotations by avoiding its use and choosing an item from another code. The borrowed item has referential meaning, but no cultural connotations in the context of the specific culture. (273)

Translingual writers have recourse to their own mother tongues, inserting them into their adopted language (in this case Italian), thus rendering the latter the base on which other languages are grafted, creating new and original solutions. Code-mixing modulates intercultural encounters in which the language is contaminated and distorted. As Ali Farah says in an interview, she wants to invert the relationship between the languages by inscribing one within the other and thus making an effort to initiate a process of renewal ('svecchiamento') of the Italian language:

> il mio intento è quello di stravolgere il rapporto di potere tra le lingue, di capovolgerlo, ma ho paura del pericolo della caricatura […] [Intendo] riprendere questi drammi in versi e poesia, contestualizzandoli e rendendoli universali. Usare ciò che è popolare e che a volte sembra *cliché* per ricollocarlo e renderlo collettivo e oggetto d'arte, qualcosa che messo nella giusta cornice lo valorizza. (Quoted in Nur Goni 45-47)

In *Madre piccola*, heteroglossia has a narratological function. The Somali words and expressions are an integral part of the discourse, sometimes accompanied by an Italian equivalent, sometimes left untranslated. As the narrative progresses, these words become familiar to the reader and do not constitute a language or knowledge barrier – rather they convey a concept that would not be conveyed with equal impact in Italian. Through self-translation Ali Farah also introduces the principle of plurality into the unity of the writing subject thus de-centring the position of the author. Writing through translation is a strategy that aims at accumulating as many points of view as possible. Each time a text gets translated into another language a new standpoint is reached from which the original thought can be viewed under a completely different angle. The author, through the voice of the protagonist, develops a series of metalinguistic reflections that are germane to the other texts under consideration here. The message that is conveyed, that is, not taking a language for granted, is a fundamentally important one, especially for monolingual (mother tongue) readers who do not, generally, reflect on a tool that they've had since birth. Those who have never been immersed in a foreign language can easily take their own language for granted – a language that is seen from quite a different perspective by someone who lives in two distinct language worlds. There are numerous references to such a double register in *Madre piccola*, specifically to draw attention to the fact that being bilingual is both a privilege and a responsibility, especially when that bilingual is also an author-translator-mediator:

> Vivevo la traduzione come un divertimento, a tratti, ma più spesso con un forte senso di responsabilità, soprattutto quando si trattava di limare le asprezze, di non lasciar trapelare sentimenti negativi. Ero alle prese con voci schiette che scaturivano dall'animo prive di filtri. Voci consegnate a me traghettatrice senza che l'emittente si sforzasse di adattarle al destinatario.
> Divenni una grande conoscitrice dell'animo umano, in virtù di questo esercizio quotidiano con il quale mi allenavo a capire gli adulti nei loro recessi più profondi. (232-233)

Domenica Axad epitomises the translator who mediates not only between languages and cultures but is also the locus (or meeting place) of internalised dispositions and societal norms. Ali Farah, like Sibhatu and Makaping, is intensely aware of her role as mediator - a role that is charged with immense responsibility – and as someone who occupies the liminal space in between cultures, and who operates from a position of plurality, she uses her authorial position to move the emphasis from sociocultural relevance to representationality. It is precisely the need to represent herself – to establish her own authority and identity –, rather than a desire for verisimilitude, that determines the use of 'other' languages in Maria Abbebù Viarengo's writing.

Writing the self into public existence: Maria Abbebù Viarengo

One of the most experimental writers within this group of language migrants, Maria Abbebù Viarengo creates a discourse on *métissage* and multiple identities that brings together the personal and the theoretical, autobiographical narrative and public discussions of otherness. The daughter of an Ethiopian mother, from the Oromo language group, and of a Piedmontese father, she is another example of a biologically interracial daughter who 'braids' her languages and cultures in a transcultural move that appropriates and modifies the standardised platform of Italian literature and creates cultural spaces in which other perspectives are represented.

Her as yet unpublished autobiography *Koborò e Violini io non scelgo* has been described as an 'ego-document' (Ponzanesi 143) which is explicitly intended as a form of dialogue with the author's mother:

> Mamma era morta, aveva trentasei anni, lasciandomi la rabbia di un dialogo mai nato nel momento in cui potevamo parlarci come due donne, e l'impotenza di una lingua dimenticata Oromo Imbecu (Viarengo. "Andiamo a spasso?": 75)

In 1990, *Linea d'Ombra* published an extract from her autobiography under the title "Andiamo a spasso?". The publisher's unilateral decision to translate the original Oromo title ("Scirscir 'n demna") into Italian – thus effectively erasing the mother's heritage – resulted in Viarengo's refusal to publish the text if it would be subjected to such linguistic intervention and the full autobiography remains unpublished to date[14].

The overlapping of languages is an important aspect of the dichotomy that Viarengo has inscribed on her body and in her work in what is effectively both a biological and a literary *métissage*[15]. Writing her life in Italian becomes the

[14] Chapter 8 has been published in an English translation by Aamer Hussein in *Wasafiri* in 2000.

[15] *Métissage* is a site for writing and surviving in the «interval between different cultures and languages» (Lionnet. *Autobiographical voices*: 1); a way of merging and blurring genres, texts and identities; an active literary stance, a political strategy and a pedagogical praxis. As *Métis* has been re-appropriated from its original and negative meaning «half-breed», following Lionnet we appropriate *métissage* from its original meaning of «mixed-blood», to become an alternative metaphor for fluidity, and a creative strategy for the braiding of gender, race, language and place into autobiographical narratives. Literary *métissage* not only describes experience; it is a strategy for interpreting and critiquing the experiences reported. At the same time these autobiographical texts open apertures for understanding and questioning the multiple conditions and contexts which give rise to those experiences; and the particular languages, memories, stories and places in which these experiences are locat-

thread that weaves together the fragments constituting her *métisse* identity. By narratively weaving her different selves, she attempts to create a space in which chronological order is destroyed and past and present can be rewritten in synchronic order. Self-translation is a way for Viarengo to reconcile her two languages and cultures, through a process of recreation and rewriting, not only of her work but of herself and her world, favouring a double, in-between identity. Nevertheless, like De Caldas Brito, she experiences a prevalent sense of loss – there are wide gaps in her history that cannot be filled, and she writes of the difficulty of self-identifying with any one culture while others struggle to 'identify' her, calling her: «anfez, klls, meticcia, mulatta, caffelatte, half-cast, ciuculatin, colored, armusch [...] indiana, araba, [...] siciliana» ("Andiamo a spasso?": 74). Viarengo resists all attempts to fit her into a neat pigeon hole, recalling how she has always moved among three languages: Oromo, Italian and the local Turin dialect. The translation from one vernacular to another is a thread uniting the old and the new life. Language, which is usually talked about in terms of the dividing line between us and them, the global and the local, in her case operates as a flexible mediation:

> I have inside me fragments of many languages: Oromo, Amharic, Tigrina (*sic*), English, Arabic, of gestures, tastes, religions, perfumes, costumes, feasts, sounds, music, looks, faces, places, spaces, silences. ("Scirscir 'n demna": 21)

Many cultures and sublanguages interfere with the dominant one. Viarengo's father's Piedmontese constituted a specification within Italian as much as her mother's Oromo was for the Amharic-speaking community. When she moves from Ghidami to Turin, it is the Piedmontese dialect that gives her a sense of belonging in Italy, not the Italian language: she begins to translate the meanings of words and phrases that had accompanied her throughout her life and whose meaning had remained opaque, like the slogan «ca custa lon ca custa viva l'Aosta» which she can now translate, albeit «a denti stretti» (74) because she now understands its imperialist implications.

Viarengo uses in her text entire sentences in Piedmontese (without glossary or translation) which locates her in the community, both bonding her with anyone capable of understanding Piedmontese, but also excluding any reader who

ed and created. Literary *métissage* offers the possibility for writing and telling stories which are rooted in history and memory, but are also stories of becoming. These texts generate knowledge about repressed cultural and individual memories, traditions and mother tongues. Literary *métissage* is seen as a hopeful act initiating a «genuine dialogue with the dominant discourse(s)» in order to transform these discourses, thus favouring exchange rather than provoking conflict» (Lionnet 3).

is not located within that very specific culture. She does the same with Oromo words which are naturally blended with the Italian language as if some inexplicable way capable of recreating a duality in the sameness: «[mamma] ci portava a *scircir* e ci preparava il *faffatò*» (76). Through the insertion of the vernacular, Viarengo plays up the complexity of her translation process: the representation of non-standard speech varieties within a language invites readers to confront and interpret the diversity within that language, within that speech community – diversity of class, region, education, age. In Viarengo's case, this is accompanied by the representation of heterophone languages, thus forcing readers to confront and interpret the multiplicity of speech communities in the world, the impossibility of understanding the speech of communities other than their own, their own position in a polylingual context.

Viarengo constructs a translingual space – an 'extra territory' akin to Makaping's 'ex-centric' space – in which to position herself both as a Piedmontese and as an Oromo. Functioning as a strategy of exclusion, the vernacular undermines the binary relation of the centre to the periphery; offering a continual play of resistance and creating «tensions and contradictions within the dominant discourse, setting in motion the dynamics of dissent, intervention and change that can ultimately allow a 'minority' position to resist integration ad assimilation» (Lionnet. *Postcolonial Representations*: 334). Viarengo's text resists appropriation because the inclusion of Oromo and Piedmontese dialect in the Italian text creates an opacity in the text for both the non-Oromo and the non-Piedmontese-speaker. This opacity has a double subversive function: it marks the text as 'other', increasing the distance between author and reader, between insider and outsider, thus preventing the ideological adoption of a static form of humanism.

I believe that it is the lack of translation that makes Viarengo's text highly empathetic. Lack of translation does not mean that the author does not want to communicate. Her autobiographical narrative does not want to be solipsistic writing. Rather, her work is the concrete expression of the plurality of identities, a creative and experimental writing that gives an idea of the cohabitation of more than one identity within an individual. I think that the potentiality of untranslated expression goes beyond the juxtaposition of languages and identities. In the case of purposeful untranslatability, such as Viarengo's, the same untranslatability is meaningful. The unsaid, the not-immediately-understandable, the untranslated, amplify the text's meanings: these are effective ways to represent the often contradictory dimension of those who live in between two cultures. Through this literary expedient, Viarengo sets a new perspective for the writing of social relationships.

Concluding remarks

It is the comparison of divergent models of discourse that challenges the literary canon and provides a context for the development of new identity profiles; aesthetic, social or cultural. The translingual writer who composes in more than one language is an artist who wants to experience both her own maternal linguistic reality and transcend it by simultaneously taking on that of the Other. The act of multilingual creation reflects a desire to enter, know and become the Other, and then share two spheres of cultural and linguistic formation through the process of transculturation. These writers are proud of their linguistic heritage and almost invariably want to maintain their ability to write in their mother tongue: thus there is no desire for 'vertical' translation here, of giving enhanced prestige to the 'new' language, but rather of establishing a linguistic relationship of horizontality, reaching out to explore the possibilities of expression in another language of equal importance and perhaps also to understand what it is like to achieve linguistic identification with another reality. Arguably, the multidimensionality of these translingual narratives is the consequence of an epistemological reflection about the power and the limits of the (monolingual) word. Their literary experimentation should be placed into the context of the multi-/poly-/hetero-/ translingual reality their authors inhabit. They are the 'new' nomadic citizens that Meylaerts characterizes as «polyglots travelling in between languages, in a permanent stage of (self-) translation» (1).

Works Cited

Ali Farah, Ubax Cristina. *Madre Piccola*. Roma: Frassinelli. 2007.

Attar, Samar. "Translating The Exiled Self: Reflections on Translation and Censorship". *Intercultural Communication Studies*, XIV (2005), 4: 131-147.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination.* Trans. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press. 1981.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge. 1992.

———. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", October, 28 (Spring 1984): 125-133.

Besemeres, Mary. *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography.* Oxford: Peter Lang. 2002.

Bouchane, Mohamed. *Chiamatemi Alì.* Milano: Leonardo. 1990.

Buruma, Ian. "The Road to Babel". *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft.* Ed. S. G. Kellman. Lincoln: University of Nebraska Press. 2003: 9-24.

Contarini, Silvia. "Narrazioni, migrazioni e genere". *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione.* Ed. Lucia Quaquarelli. Milano: Morellini Editore. 2010: 119-159.

Comberiati, Daniele. *La quarta sponda*. Milano: Pigreco. 2007.

De Caldas Brito, Cristiana. "Estasi e saudade". Interview with Claudia Bonadonna. <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=28>.

De Courtivron, Isabelle. *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*. New York: Palgrave/Macmillan Press. 2003.

Hokenson, Jan Walsh and Munson, Marcella. *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation.* Manchester: St. Jerome Publishing. 2007.

Kachru, Braj B. "The Alchemy of English". *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds Bill Ashcroft et al. London and New York: Routledge. 2006: 272-275.

Kellman, Steven G. *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft.* Lincoln: University of Nebraska Press. 2003.

Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press. 1989.

———. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca: Cornell University Press. 1995.

Makaping, Geneviève. *Traiettorie di sguardi. E se gli* altri *foste voi?* Catanzaro: Rubettini Editore. 2001.

Meylaerts, Reine. "Heterolingualism in/and Translation How legitimate are the Other and his/her Language? An Introduction". *Target*, 18 (2006), 1: 1-15.

Mignolo, Walter. *Local Histories / Global Designs.* Princeton: Princeton University Press. 2006.

Nikolau, Paschalis. "Notes on Translating the Self". *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Eds Eugenia Loffredo and Manuela Perteghella. London: Continuum. 2006: 19-32.

Nur Goni, Raimonda. *Il frutto candito dell'esilio*. Unpublished Thesis, Master sull'Immigrazione. Venezia. a.a. 2005-2006.

Ponzanesi, Sandra. *Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women's Writing of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press. 2004.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* London: Routledge. 1992.

Sibhatu, Ribka. *Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea*. Roma: Sinnos Editrice. 1998[2].

Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Politics of Translation". *The Translation Studies Reader.* Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge. 2000: 397-416.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation* Oxford: Oxford University Press. 1975.

Tejaswini, Niranjana. "Colonialism and the Politics of Translation". *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands.* Ed. Alfred Arteaga. Durham: Duke University Press. 1994: 35-52.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins. 1995.

Viarengo, Maria Abbebù. "Andiamo a spasso?". *Linea d'ombra*, 54, (1990): 74-78.

———. "Scirscir 'n demna: Extracts from an Autobiography". Trans. Aamer Hussein. *Wasafiri* (2000), 31: 20-22.

Wakkas, Yousef. "Io marokkino con due kappa". *Le voci dell'arcobaleno*. Eds R. Sangiorgio e A. Ramberti. Santarcangelo di Romagna: Fara Editore. 1995.

Wilson, Rita. "The Writer's Double: Translation, Writing and Autobiography". *Romance Studies*, 27 (July 2009), 3: 186-198.

CENNI BIOBIBLIOGRAFICI SUGLI AUTORI MIGRANTI CITATI

Andrea Schincariol*

Da circa un decennio lo studio della pratica autotraduttiva attira, con forza crescente, l'attenzione della critica[1]. I numerosi e recenti studi sul fenomeno ne hanno rivelato il carattere complesso e articolato, sollevando al contempo un ventaglio di questioni sia in ambito letterario che linguistico con le quali è utile confrontarsi.

In prima istanza, la pratica autotraduttiva può essere interrogata dal punto di vista della sua sistematicità o della sua saltuarietà. L'autotraduzione è a volte legata a questioni commerciali, di convenienza nella pubblicazione presso un editore particolarmente prestigioso; o è conseguenza di un'oculata e lucida scelta a favore di una cerchia di *happy fews* a cui l'autore desidera indirizzare la propria opera. Ne sono esempi, come si potrà leggere più dettagliatamente in seguito, Fabio Morabito, che ha operato a stretto contatto con il traduttore dell'edizione italiana delle sue *Poesie*; o María Luisa Bombal, che scrivendo *The House of Mist* ha piegato la versione originale del romanzo, *La última niebla,* alle esigenze commerciali hollywoodiane.

La pratica autotraduttiva può però nascere anche da esigenze più profonde e, per così dire, intime dello scrittore. È il caso di Sandra Cisneros che, attraverso un sapiente miscuglio di idiomi e di registri linguistici, intende rivendicare la propria appartenenza alla minoranza ispanofona statunitense; o di Nancy Huston, che ha fatto del rapporto conflittuale con la lingua il simbolo del rapporto tormentato con la madre, nonché la cifra letteraria della sua produzione in prosa.

Non meno rilevante è lo studio della direzione in cui avviene, in maniera privilegiata, l'attività autotraduttiva. Se con maggior frequenza questa si sviluppa dalla madrelingua verso la lingua acquisita, non sono da escludere i casi in cui il fenomeno segue una dinamica inversa. In altre occasioni, poi, risulta

* Università degli Studi Udine.

[1] Per ulteriori approfondimenti rinviamo a Grutman 1998.

estremamente difficoltoso determinare quale sia la sorgente e quale la lingua d'arrivo; come per l'opera di Alejandro Saravia, *Lettres de Nootka*, ibrido *sui generis* che mescola generi letterari e lingue diverse in un intreccio continuo di registri e di direzioni autotraduttive.

Di un certo interesse sono le problematiche relative all'esistenza di un criterio che giustifichi o che quantomeno aiuti a infondere un senso, un 'valore' (sentimentale, identitario, stilistico, poetico), all'orientamento autotraduttivo. Con tutta evidenza, questo criterio si dimostra tanto più significativo quanto più attinente al percorso esistenziale e alle scelte letterarie di ciascun autore.

Alla stessa maniera, è propria a ogni singolo scrittore la questione della complicità o della conflittualità tra le diverse lingue di scrittura. Nancy Huston si pone, in questo senso, in posizione diametralmente opposta a quella occupata da una Dôre Michelut, autrice che sembra non temere lo spettro e i pericoli di una complessa quanto virtuosistica mescolanza linguistica.

Interessante osservare come il fenomeno dell'autotraduzione possa attivarsi non solo, come fin qui accennato, secondo modalità profondamente distinte, ma anche seguendo tempistiche per così dire 'sincopate'. Si prenda come riferimento la curva temporale disegnata dalla carriera letteraria di ciascun autore. Ci si accorgerà che, fra questi, alcuni affrontano l'avventura autotraduttiva relativamente tardi (casi esemplari sono quelli di Carlo Coccioli e di Héctor Bianciotti); altri sembrano inaugurare il proprio percorso letterario proprio sotto il segno dell'autotraduzione, come ben esemplifica la vicenda di Biagio D'Angelo, il cui primo esperimento autotraduttivo risale agli anni universitari.

Sempre all'interno della dimensione temporale vi è poi da considerare attentamente lo scarto che separa le due versioni del medesimo testo. Se Mario Duliani lascia scorrere un anno tra la versione francese e quella italiana del suo *La Ville sans femmes*, Marco Micone dilata il processo autotraduttivo su un periodo decisamente maggiore, che si estende addirittura su un ventennio. All'opposto, con Rosario Ferré ci si trova di fronte a ciò che, nei termini di Grutman, si può definire come una situazione di «simultaneous auto-translation» permanente (Grutman 20).

Le problematiche relative alle modalità secondo cui si sviluppa il processo autotraduttivo si intrecciano inestricabilmente con un'ulteriore serie di interrogativi legati alle motivazioni che spingono verso la sua messa in pratica. Perché un autore si autotraduce? A causa di fattori materiali, socioculturali, sociopolitici; o a causa di uno spostamento geografico coatto (si veda il caso emblematico di Ubax Cristina Ali Farah, fuggita dalla Somalia a causa della guerra civile)? In quest'ultimo caso, come fa giustamente notare Grutman, non sempre vi è corrispondenza tra «changing place» e «switching language» (Grutman 20). Ogni singolo interrogativo fa trasparire la complessità del fenomeno.

Nelle schede biobibliografiche che seguono abbiamo voluto concentrare le coordinate spaziotemporali fondamentali e definitorie del percorso di vita e di scrittura degli autori trattati nel presente volume: luoghi e anni di nascita, lingue materne e paterne, terre d'accoglienza, idiomi acquisiti e scelti per la pratica scritturale o autotraduttiva.

Il lettore troverà dunque, alfabeticamente ordinati, quelli che Roland Barthes definirebbe i «biografemi» (Barthes 1996), ovverosia i punti di passaggio obbligati per la ricostruzione della vicenda umana e letteraria di ciascun autore. Vengono fornite al lettore le coordinate spaziotemporali del percorso migratorio e le date delle prime opere autotradotte, oltre che i riferimenti delle opere di maggior successo.

Abbiamo inteso offrire alcuni elementi che in qualche modo possano rispondere agli interrogativi più immediati che nascono davanti all'opera autotradotta.

ALI FARAH, Ubax Cristina

Nata a Verona nel 1973 da padre somalo e madre italiana, trascorre i primi anni della sua esistenza a Mogadiscio, dove risiede dal 1976 al 1991. Da subito viene a contatto con le problematiche legate, in qualche modo, al fenomeno del translinguismo: è infatti costretta a fare da interprete alla madre che, pur risiedendo in terra somala, non ha mai appreso la lingua locale. Costretta a fuggire a causa della guerra civile, si trasferisce per alcuni anni a Pécs, in Ungheria, per poi fare ritorno nella sua città natale, Verona. Dal 1997 vive stabilmente a Roma. Qui ottiene il diploma di laurea in Lettere, presso l'Università "La Sapienza" (2001). Responsabile dell'organizzazione di numerosi eventi letterari, attiva durante il ciclo di incontri intitolato "Scritture migranti" (novembre/dicembre, Campidoglio, 2004), collaboratrice di diverse riviste letterarie e testate giornalistiche, la scrittrice figura tra i nomi delle antologie poetiche *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in Italia* (Ed. Mia Lecomte. Firenze: Le Lettere. 2006) e *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy* (Eds Mia Lecomte and Luigi Bonaffini. Los Angeles: Green Integer. 2007). Nel 2006 vince il Concorso letterario nazionale "Lingua Madre", indetto dal Centro studi e documentazione pensiero femminile di Torino. Nel febbraio del 2007 Frassinelli pubblica il suo primo romanzo, *Madre Piccola* (Roma: Frassinelli. 2007), in cui la dimensione orale – cifra della lingua paterna – contamina il linguaggio letterario scritto.

BIANCIOTTI, Héctor

Nasce in Argentina nel 1930 da genitori di origine piemontese. Negli anni Cinquanta è a Roma e a Napoli. Naturalizzato francese nel 1981, vive a Parigi dal

1961 dove collabora con la rivista *Le Nouvel Observateur* e con la casa editrice Gallimard. Vorace lettore, svela al grande pubblico degli autori all'epoca poco conosciuti, come Ferdinando Camon, Jean-Baptiste Niel o Eduardo Berti, oltre che giocare un ruolo importante nel percorso letterario di Hervé Guibert. Accanto alla riflessione teorica e critica sviluppa un'intensa attività letteraria, in spagnolo e in francese. Il suo *Le Traité des saisons* (Paris: Gallimard. 1977) ottiene il *Prix Médicis Étranger*. Il 1982 è segnato dall'abbandono radicale e definitivo della madrelingua spagnola in favore del francese. È in questa lingua che, tre anni dopo, ottiene il *Prix Fémina*, con il romanzo *Sans la miséricorde du Christ* (Paris: Gallimard. 1985). L'anno precedente lo aveva visto insignito del prestigioso *Prix de la Langue de France* per l'insieme della sua opera. Il 18 gennaio 1996 viene eletto membro dell'*Académie française*.

BOMBAL, María Luisa

Scrittrice cilena, nata nel 1910. A dodici anni, dopo la morte del padre si trasferisce a Parigi. Qui frequenta i seminari della Sorbona e si laurea in *Lettres et Philosophie*. Rientrata in Sud America, incontra nel 1933 in Argentina Jorge Luis Borges e Pablo Neruda. Nel 1942, a seguito di una questione giudiziaria che coinvolge l'ex-marito, si vede costretta a emigrare negli Stati Uniti, dove risiede fino al 1971. Rientrata in patria, vi rimane fino al 1980, anno della morte. Tra le sue opere ricordiamo *La última niebla* (Buenos Aires: Francisco A. Colombo. 1934), fra i testi precursori del cosiddetto Realismo Magico, racconto pubblicato per la prima volta nel 1934, autotradotto nel 1947, in vista di una trasposizione sul grande schermo, durante il periodo statunitense, con il titolo *The House of Mist* (New York: Farrar, Straus and Company). *La Amortajada* (Buenos Aires: Sur), pubblicato nel 1938, è suo capolavoro indiscusso.

CISNEROS, Sandra

Autrice statunitense di origine messicana, nata a Chicago nel 1954. Dal 1976 al 1978 studia inglese e scrittura creativa presso le Università "Loyola" di Chicago e dell'Iowa. Grazie a una borsa di studio del *National Endowment for the Arts*, trascorre un anno (1982) all'Istituto "Michael Karolyi" di Vence (Francia). La sua produzione letteraria conta numerose raccolte di poesie, racconti brevi e racconti per l'infanzia, oltre a due romanzi, *The House on Mango Street* (New York: Vintage. 1991) e *Carmelo* (New York: Knopf. 2002). Cifra stilistica di quest'ultimo è l'utilizzo della tecnica del *code switching* dall'inglese allo spagnolo e viceversa, fenomeno linguistico tipico della minoranza chicana. Sandra Cisneros è attualmente direttrice del Dipartimento di Letteratura del Centro di arti culturali di Guadalupe, a San Antonio (Texas).

COCCIOLI, Carlo

Nato a Livorno nel 1920 e morto in Messico nel 2003, ha passato parte dell'infanzia in Libia. Rientrato a Parma, ha concluso il primo ciclo scolastico per poi riguadagnare Tripoli dove ha intrapreso lo studio del francese. È successivamente a Fiume, a Napoli e ad Arcetri, vicino a Firenze. Entra nei ranghi della resistenza antifascista giocando un ruolo attivo. Nel 1946 pubblica il primo romanzo, *Il migliore e l'ultimo* (Firenze: Vallecchi). Tra il 1949 e il 1950 vive a Parigi dove pubblica *La difficile espérance* (Paris: Du Rocher. 1949), traduzione curata da Louis Bonalumi de *La difficile speranza* (Firenze: La Voce. 1947), opera che aveva ottenuto in Italia il Premio Paraggi. A Parigi scrive anche *Il cielo e la terra*, pubblicato da Vallecchi nel 1950, romanzo di gran successo e tradotto in più di quindici lingue. Oltre a dominare con eleganza il francese, lingua nella quale continua a scrivere anche dopo l'auto-esilio messicano del 1953, Coccioli mantiene un rapporto disteso e intenso con l'italiano. Partecipa all'apertura della libreria Quartier Latin, centro di cultura italo-francese a Città del Messico. Negli anni Settanta si inaugura la sua scrittura in spagnolo. È da quest'epoca che l'autotraduzione – dallo spagnolo all'italiano e al francese – entra tra le pratiche letterarie dello scrittore livornese. Ricordiamo: *Fiorello, requiem para un perro* (México: Diana. 1973; trad. it.: *Requiem per un cane*. Milano: Rusconi. 1977) e *Piccolo Karma* (Milano: Mondadori. 1987; trad. spagnola: *Pequeño Karma*. México: Diana. 1988; trad. fr.: *Petit Karma.* Paris: Du Rocher. 1988).

D'ALFONSO, Antonio

Antonio D'Alfonso nasce a Montréal nel 1953, da genitori italiani. Specialista e appassionato di cinema (consegue nel 2007 il dottorato di ricerca presso l'*Université de Montréal*, con una tesi sul *cinéma italique*), poeta, critico letterario, cineasta indipendente, fonda nel 1978 la casa editrice Guernica. Pubblica, nel 1996, *In Italics. In Defence of Ethnicity* (Toronto: Guernica). Il volume raccoglie articoli, saggi, conferenze e interviste che l'autore ha scritto, in tre lingue (italiano, inglese, francese), nell'arco di vent'anni. Le sue riflessioni vengono inizialmente raccolte e pubblicate in inglese; in un secondo momento in francese (*En italiques. Réflexions sur l'ethnicité*. Québec: Éditions Balzac. 2000), nella traduzione dello stesso D'Alfonso. Partecipa attivamente alla rivista trilingue *Vice-versa* e alla fondazione, nel 1986, dell'Associazione di scrittori italo-canadesi. Tra le sue opere autotradotte ricordiamo *L'autre rivage* (Montréal: VLB. 1986) / *Fabrizio's Passion* (Toronto: Guernica. 1995). *Un vendredi du mois d'août* (Montréal: Leméac. 2004) e *L'Aimé* (Montréal: Leméac. 2007) hanno ottenuto prestigiosi premi letterari.

D'ANGELO, Biagio

Nato a Messina nel 1967, comincia a scrivere poesia e racconti molto presto. Il primo esperimento di autotraduzione è legato alla sua esperienza universitaria. La lettura di una lirica di Marina Cvetáeva, dedicata a Rainer Maria Rilke e intitolata "Новогоднее" (Per l'anno nuovo), lo spinge a scrivere un'epistola poetica all'autrice, dapprima in russo e in seguito, una ventina d'anni più tardi, in italiano. Trasferitosi a Lima, insegna Letteratura comparata e Letteratura russa alla *Pontificia Universidad Católica* del Perù. Le sue poesie sono state pubblicate in due collezioni bilingue (italiano-spagnolo), di cui ha curato la traduzione: *Milongas y otros ritmos* (Lima: DAPSEU, Pontificia Universidad Católica del Perú. 2004) e *Humboldt* (Lima: Estruendomudo. 2006). Membro fondatore dell'Associazione peruviana di letteratura comparata, presidente del Comitato internazionale di studi latinoamericani (2007-2010) e dell'Associazione internazionale di letteratura comparata, insegna attualmente Letteratura comparata e Letterature latinoamericane presso l'Università "Pázmany Pétér" di Budapest. L'ultimo volume pubblicato è *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las Américas* (Supernova: Venezia. 2009), in collaborazione con Paola Mildonian.

DULIANI, Mario

Nato a Pisino d'Istria (ora Pazin in Croazia) nel 1885 da padre croato e madre italiana, appassionato di giornalismo, diventa giovanissimo redattore del *Secolo* di Milano. Per la stessa testata è, poco tempo dopo, corrispondente da Parigi. Dal 1910 ricopre lo stesso ruolo anche per il *Messaggero* di Roma. Negli anni Trenta entra in contatto con Eugène Berthiaume, all'epoca console canadese a Roma. Su suo invito, si trasferisce a Montréal dove, dal 1936, dirige *La Verità*, giornale canadese in lingua italiana. Nello stesso tempo contribuisce al rinnovamento del teatro della metropoli e inizia a dirigere con successo la sezione di lingua francese del *Montréal Repertory Theater*. Nel giugno del 1940, in seguito alla dichiarazione di guerra di Mussolini a Gran Bretagna, Francia e Canada, il governo canadese attiva il *War Measures Act*, misura che consente il fermo di un sospetto senza un preciso capo d'imputazione. Duliani, come molti altri italiani, viene internato nel campo di concentramento di Petawawa (Ontario del Nord) dove resta dal giugno del 1940 all'ottobre del 1943. Durante la prigionia abbozza, in lingua francese, quel 'documento romanzato' che verrà pubblicato nel 1945 con il titolo *La Ville sans femmes* (Montréal: les Éditions Pascal). Testimonianza unica dell'esperienza concentrazionaria in Canada di un italiano, il romanzo viene autotradotto a distanza di un anno con il titolo *Città*

senza donne (Montréal: Gustavo D'Errico. 1946). Muore nel 1964. Tre anni prima veniva nominato membro del *Conseil des Arts du Québec*.

FERRÉ, Rosario

Nasce a Portorico nel 1938. La famiglia, pur di estrazione sociale modesta, le offre un'educazione di alto livello: studia inglese e francese al *Manhattan College*, università privata di New York; consegue la laurea in Letteratura ispanoamericana all'*Universidad de Puerto Rico*; discute la sua tesi di dottorato presso l'Università del Maryland. Fondatrice della rivista *Zona Carga y Descarga* (1978), primo manifesto del postmodernismo portoricano, Ferré è autrice di una vasta produzione autotradotta, di cui citiamo *Papeles de Pandora* (México: Editorial Joaquín Mortiz. 1976; trad. ingl.: *The Youngest Doll.* Lincoln: University of Nebraska Press. 1991), prima raccolta di racconti; *House on the Lagoon* (New York: Farrar, Strauss & Giroux. 1995; trad. spagnola: *La casa de la laguna*. Barcelona: Emecé. 1996); *Eccentric Neighborhoods* (New York: Farrar, Strauss & Giroux. 1998; trad. spagnola: *Vecindarios Excéntricos*. New York: Vintage, 1998).

GARGALLO, Francesca

Nata a Siracusa nel 1959, studia Filosofia all'Università "La Sapienza" di Roma per continuare poi gli studi in Messico, all'*Universidad Nacional Autónoma de México*. Innamoratasi del paese, vi si trasferisce nel 1979. Fondatrice delle cattedre di *Filosofía y Historia de las Ideas* e di *Literatura y Creación Literaria* presso l'*Universidad Nacional Autónoma de México*, è cofondatrice e collaboratrice del supplemento "Todas" del quotidiano *Milenio* di Città del Messico. Già dal suo primo libro, *Días sin casura* (México: Leega Literaria. 1986), si rimarca l'utilizzo di una lingua spagnola reinventata, pregna della misura musicale della madrelingua italiana. Segnaliamo, tra le sue opere: *La decisión del capitán* (México: Era Ediciones. 1997), *Marcha seca* (México: Era Ediciones. 1999) e *Ideas feministas latinoamericanas* (México: UNAM. 2004).

HUSTON, Nancy

Nancy Huston è nata a Calgary (Alberta) nel 1953. La madre abbandona la famiglia quando lei ha solo sei anni. Come più volte dichiarato dalla stessa autrice, il tormentato rapporto che intrattiene con la madrelingua riflette quel primo abbandono. Dopo aver frequentato il *Sarah Lawrence College* di New York si trasferisce a Parigi (1973), dove studia all'*École des Hautes Études en Scien-*

ces Sociales. Qui segue gli insegnamenti di Roland Barthes che dirige la sua tesi, pubblicata in seguito con il titolo *Dire et interdire: éléments de jurologie* (Paris: Payot. 1980). *Visiting professor* presso numerosi istituti universitari europei e nordamericani, Huston ha al suo attivo un nutrito elenco di pubblicazioni tra le quali spiccano diversi saggi e romanzi autotradotti. Tra questi citiamo il primo, *Les Variations Goldberg* (Paris: Seuil. 1981), dedicato al maestro Barthes, autotradotto come *The Goldberg Variations* (Winnipeg, MB: Signature. 1996); *Plainsong,* scritto originariamente in inglese, pubblicato nel 1993 (Toronto: Harper Collins) e autotradotto nello stesso anno con il titolo *Cantique des plaines* (Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac. 1993); e *Lignes de faille*, del 2006 (Arles: Actes Sud), pubblicato successivamente nell'autotraduzione *Fault Lines* (Toronto: McArthur & Co. 2008). Nel 2010 è uscito, per i tipi di Actes Sud (Arles), *Infrarouge*, ultima fatica della scrittrice canadese.

KAM WEN, Siu

Nato nel Kuantang, distretto del Chunshan (Cina) nel 1951, a sei anni si trasferisce con la famiglia, a Hong Kong. Dopo tre anni emigra in America Latina e si stabilisce in Perù. Dopo la scuola primaria in cinese, compie il suo percorso scolastico nella scuola peruviana. Nel 1978 si laurea in *Contabilidad*, presso l'*Universidad de San Marcos*. In questo stesso periodo inizia la sua produzione letteraria. Ottiene una *Mención Honrosa* al Premio Copé (edizione 1981), con il racconto "Historia de dos viejos" (in *Avenida Oeste y los cuentos ganadores del Premio Copé 1981*. Lima: Editorial Ausonia. 1982). Nel 1985 si trasferisce nelle isole Hawaii, dove tuttora risiede. Pochi mesi dopo la partenza viene pubblicata, a Lima, la sua prima raccolta di racconti, *El Tramo final* (Lima: Lluvia. 1985). Un'altra raccolta di novelle, *El Otro Ejército*, rimane inedita fino al 1988, quando il prestigioso *Instituto Nacional de Cultura des Perú* prende in carica la pubblicazione; la raccolta esce con il titolo *La Primera espada del Imperio* (Lima: INC. 1988). Tra le sue ultime opere segnaliamo il romanzo *Viaje a Itaca* (Morrisville: Lulu. 2004), scritto in inglese ma rimasto inedito e autotradotto, in un secondo momento, in spagnolo.

MAKAPING, Geneviève

Nata a Bafoussam (Camerun) nel 1958, è scrittrice, giornalista e antropologa. Vive in Italia dal 1988. Nel 2000, dopo 18 anni di soggiorno nella penisola, ottiene la cittadinanza. Poliglotta (conosce il francese, l'inglese e il bahuanese, lingua camerunese), sceglie l'italiano per il suo primo libro, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* (Catanzaro: Rubettini. 2001). Dottore di ricerca in

Tecnologie didattiche multimediali e sistemi di comunicazione, ha diretto il quotidiano *La Provincia Cosentina* e condotto numerose inchieste sulla malavita calabrese. Collabora con varie reti televisive e emittenti radiofoniche locali, continuando a scrivere racconti e saggi, pubblicati sia in Italia che all'estero. Fino al 2006 è stata rubricista per *Nigrizia*, rivista dedicata all'Africa. Attualmente insegna Antropologia culturale presso la Facoltà di Scienze politiche dell'Università della Calabria.

MICHELUT, Dôre (Dorina Michelutti)

Dorina Michelutti nasce a Sella di Rivignano (Udine) nel 1952. Emigra a North York, sobborgo di Toronto, nel 1958. Dopo aver completato le scuole superiori in Canada, decide di tornare in Italia dove, nel 1972, frequenta l'Università di Firenze. Negli anni Ottanta fa ritorno in Canada e completa la sua formazione all'Università di Toronto. Qui inizia a pubblicare poesie e saggi in varie riviste letterarie. Le due sue prime raccolte poetiche, *Loyalty to the Hunt* (Montréal: Guernica. 1986; tr. fr.: *Loyale à la chasse*. Montréal: Éditions Trois. 1994) e *Ouroborous: The Book That Ate Me* (Montréal: Éditions Trois. 1994) contengono liriche in inglese, in italiano e in friulano, alcune delle quali in versione bilingue o addirittura trilingue (è il caso di "The Crowd Ceases" contenuta in *Ouroborous*). Nel 1990 pubblica, in collaborazione con altri cinque artisti, *Linked Alive* (Montréal: Éditions Trois), edito simultaneamente in francese con il titolo *Liens* (Montréal: Éditions Trois). Nel 1993 cura l'antologia *Furlan Harvest* (Montréal: Éditions Trois). Di notevole interesse ai fini dell'autotraduzione il saggio autobiografico "Coming to Terms With the Mother Tongue", pubblicato in *Tessera* (6, 1989: 63-71). Negli ultimi anni della sua vita ha insegnato *Advanced Speech & Multimedia e Technical Communication* presso l'*Al Akhawayn University* di Ifrane in Marocco. Si è spenta nel 2009 in Quatar, dove si era recata per curarsi.

MICONE, Marco

Drammaturgo italo-quebecchese, nasce a Montelongo (provincia di Campobasso) nel 1945. Assieme alla madre e al fratello raggiunge il padre a Montréal nel 1958. Si laurea nel 1971 presso l'*University McGill*, con una tesi sul drammaturgo quebecchese Marcel Dubé. Traduttore di Goldoni, Gozzi e Shakespeare, la sua prima opera, *Gens du silence* (Montréal: Québec Amérique. 1982), originariamente composta per il teatro, è successivamente riscritta due volte nelle versioni del 1991 (Montréal: Guernica) e del 1996 (in *Trilogia*. Montréal: VLB). Il testo passa attraverso l'autotraduzione in italiano nel gennaio del

2004, con il titolo *Non era per noi* (in *Il fico magico*. Isernia: Cosmo Iannone) per poi tornare, nel marzo dello stesso anno, alla lingua francese (*Silences*. Montréal: VLB). Dello stesso autore ricordiamo il saggio "Traduire-tradire", pubblicato nella rivista letteraria *Spirale* (juillet-août 2004).

MORABITO, Fabio

Nato nel 1955 ad Alessandria d'Egitto da genitori italiani, vive a Milano fino all'età di quindici anni per poi trasferirsi con la famiglia a Città del Messico, dove attualmente risiede. Poeta di prose corte ed essenziali, dantista, borgesiano, ammiratore di Augusto Monterroso, mantiene con la lingua italiana, che continua a parlare ma non a scrivere, un costante rapporto letterario. Sue sono, per esempio, la versione spagnola dell'*Aminta* del Tasso e la traduzione dell'opera completa di Eugenio Montale. In spagnolo ha pubblicato antologie poetiche, saggi, raccolte di racconti e un libro per l'infanzia. La prima edizione italiana dell'opera poetica di Morabito (*Poesie*. Trento: Auieo. 2005) è di particolare interesse per il fatto che il lavoro di traduzione, come si legge in una nota in fondo al volume, è stato svolto in stretta collaborazione con l'autore che, in qualche caso, ha cambiato o addirittura riscritto i suoi testi per la versione italiana.

PATRIARCA, Gianna

Nata a Frosinone e emigrata in Canada da bambina, nel 1960, è autrice di numerose raccolte poetiche tra cui *My Etruscan Face* (Thornhill: Quattro Books. 2007), raccolta che accoglie il suo primo tentativo di autotraduzione, il poema "sono ciociara / i am ciociara", in cui inglese, italiano e dialetto confluiscono in un'unica voce poetica.

PERILLI, Marco[2]

Nato a Trento nel 1964, consegue la laurea in Lettere all'Università di Firenze, nel 1987, con una tesi su Luis Buñuel intitolata *Il tempo e lo spazio in "Simon del deserto"*. Nel 1998 fonda il quadrimestrale *Auieo*, periodico letterario che si occupa anche di letteratura ispano-americana. Tra il 1998 e il 2003 è pendolare tra Italia e Messico, dove insegna Lettere e filosofia all'*Universidad del Claustro de Sor Juana*, e *Créación Literaria* presso il *Centro de Cultura Casa Lamm*. Arriva alla scrittura finzionale attraverso l'amoroso artigianato dell'editoria di nicchia, attività ini-

[2] Ringraziamo Marco Perilli per le indicazioni biobibliografiche forniteci.

ziata con le edizioni Auieo e proseguita in Messico con Taller Ditoria. Si trasferisce in via definitiva in Messico, nel *Distrito Federal*, nel 2003. Lancia, nel 2008, i primi tre titoli della collana di saggi letterari "Autoria", per la casa editrice Taller Ditoria. Tra le sue opere ricordiamo il racconto *Historia de la tijerilla agnóstica* (México: Taller Ditoria. 2001), la raccolta di testi per l'infanzia *Moral de Aparador* (Alicante: Verdehalago. 2002) e il saggio sulla relazione tra la parola e l'immagine *El artesano de la verdad* (México: Taller Ditoria. 2008).

PUIG, Manuel

Nato in Argentina nel 1932, muore in Messico nel 1990. Di formazione filosofica e letteraria, è in Italia, a Roma, nel 1956, con una borsa di studio presso il Centro sperimentale di cinematografia. Agli inizi degli anni Sessanta è a Londra e poi a Stoccolma, dove insegna italiano e spagnolo e pubblica i suoi primi saggi di critica cinematografica. Si autotraduce in due occasioni e da due lingue diverse: *Eternal Curse on the Reader of These Pages* (New York: Random House. 1983), scritto durante l'esilio negli Stati Uniti, è l'autotraduzione di *Maledición eterna a quien lea estas páginas* (Barcelona: Seix Barral. 1980); la versione spagnola di *Sangue de amor correspondido* (Barcelona: Seix Barral. 1998), ambientato e redatto a Rio de Janeiro, è l'autotraduzione dal portoghese del romanzo pubblicato nel 1982 (Rio de Janeiro: Nova Fronteira).

REIMERS, Camila

Nata ad Antofagasta (Cile), risiede a Caracas dal 1975 al 1980 per poi trasferirsi a Ottawa. Studia Scienze dell'educazione presso l'Università del Cile e Lingua e arte presso l'Università della British Columbia, a Vancouver. Autrice di numerosi romanzi e racconti in spagnolo, pubblicati sia in Canada che in America Latina, con la sua prima opera, *Hijos de Lava* (Ottawa: Mapalé. 2005) vince il Premio Cuento e si classifica terza nel Premio "Histoira de Vida" in occasione del concorso "Tendiendo Puentes" organizzato dal *Latin American Research Education and Development* di Toronto. *Por qué Chile es un país largo y angosto / Why Chile is a Long and Narrow Country* (Ottawa: Qantati Junior. 2009), con le illustrazioni di Patricio Bocca, è un racconto per bambini che si offre nelle vesti di un testo bilingue spagnolo-inglese.

SARAVIA, Alejandro

Autore e traduttore, nonché dedito alla pratica autotraduttiva, Saravia nasce a Cochabamba, in Bolivia, nel 1949. Formatosi nelle Università di La Paz, di Ot-

tawa e di Montréal, vive attualmente in Québec, dove ha pubblicato numerose opere, tra le quali, ultime in ordine cronologico, il romanzo *Rojo, amarillo y verde* (Toronto/Montréal: Art-fact Press / Las ediciones de la enana blanca. 2001) e *Lettres de Nootka* (Toronto/Montréal: Art-fact Press / Las ediciones de la enana blanca. 2008). Quest'ultimo testo si configura come un'opera ibrida trilingue (inglese, francese e spagnolo) in cui, accanto alle poesie, vengono giustapposti testi brevi, racconti e riflessioni dell'autore. Nell'opera troviamo diversi testi autotradotti: "The Man Who's Always Late" (spagnolo-inglese), "Cartas de Nootka" (inglese-spagnolo), "Le secret de Pauline" (inglese-francese) e "Elogio de la minoría visible (francese-spagnolo). Attualmente lavora su una raccolta poetica in lingua spagnola.

SIBHATU, Ribka

Nata ad Asmara, in Eritrea, nel 1962, frequenta la scuola primaria ad Addis Abeba, dove assorbe la lingua locale, l'amarico. Nel 1979 sconta un anno in carcere, sotto il regime di Menghista Salemariam. Lascia il paese e trova rifugio in Etiopia. Dopo un periodo in Francia si trasferisce nel 1996 a Roma, dove consegue il diploma di laurea in Lingue e letterature moderne. Diventa ricercatrice in Antropologia culturale presso l'Università "La Sapienza". Esperta in cultura orale eritrea, svolge attualmente attività di ricerca presso il Dipartimento di Sociologia dell'Università romana, occupandosi in particolare dell'immagine dell'immigrazione veicolata dai mass-media italiani. Del 1993 è il testo bilingue *Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea* (Roma: Sinnos. 1993), ristampato nel 1998 con un'introduzione di Tullio De Mauro. Quest'opera prima si presenta come una poesia/narrazione parallela: l'italiano occupa la parte sinistra del libro, mentre i caratteri etio-semiti usati nel sistema di scrittura tigrino (la lingua tigrina è parlata nella regione montagnosa dell'Eritrea, nella capitale Asmara e nella regione Etiope del Tigrè) si situano nella parte destra del volume. Nel 1999 esce il saggio *Il cittadino che non c'è* (Roma: Edizioni Interculturali). Alcuni suoi testi sono raccolti nell'antologia *Alì e altre storie. Letteratura e immigrazione*, edito dalla Rai-Eri (Roma. 1998).

VIARENGO, Maria Abbebù

Nata a Ghidami in Etiopia da madre appartenente al gruppo linguistico Oromo (maggioritario nel paese) e da padre piemontese, emigra a Torino nel 1968, all'età di diciannove anni. La madre muore precocemente a trentasei anni. Nel novembre del 1990 la rivista *Linea d'Ombra* (54: 74-78), pubblica un estratto della sua autobiografia, con il titolo "Andiamo a spasso?". Il titolo è scelto uni-

lateralmente dall'editore che lo preferisce all'originale, in lingua oromo, "Scirscir'n Demna". A causa di questa ingerenza editoriale l'autrice deciderà di non pubblicare il testo nella sua integralità, nel timore che esso possa subire altri interventi forzati e che il senso possa uscirne, letteralmente, violentato. Il capitolo ottavo dell'autobiografia di Viarengo è recentemente uscito in versione inglese, "Scirscir'n Demna: Extracts from an Autobiography", nella traduzione di Aamer Hussein, per la rivista *Wasafiri* (31, 2000: 20-22).

Bibliografia citata

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola. Œuvres Complètes de Roland Barthes*, Ed. É. Marty. Paris: Seuil. 1996: III, 1045.

Grutman, Rainier. "Auto-translation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Eds Mona Baker and Gabriela Saldanha. London: Routledge. 1998: 17-20.

RECENSIONI

Steven G. Kellman. *Scrivere tra le lingue*. Collana "Nuovo planetario" 4. Troina (EN): Città aperta. 2007: 170 pp.; ed. or.: *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press. 2000: 134 pp.

Andrea Schincariol*

Città Aperta Editore arricchisce il suo catalogo con la versione italiana del saggio di Steven G. Kellman, *The Translingual Imagination*, tradotto dalla comparatista Franca Sinopoli. Una prima notazione riguarda la traduzione del titolo: la scelta di *Scrivere tra le lingue* per rendere *The Translingual Imagination* ha forse il vantaggio di evitare ogni tecnicismo e di essere più spendibile a livello commerciale, ma si presta ad alcuni fraintendimenti, ed elide il concetto di 'immaginazione', centrale nel pensiero del comparatista americano.

Steven G. Kellman si concentra sull'atto creativo della schiera di autori che scrivono in più lingue, o in un idioma differente dalla madrelingua. Lo studioso, specialista di Letterature comparate e di Teoria della letteratura, parte dall'ipotesi che il translinguismo sia un «caso esemplare di commercio letterario che ha luogo all'interno di un singolo autore»? (SL 11).

Pur esistendo monografie dedicate a singoli autori translingui, quella di Kellman è la prima analisi approfondita volta a interrogare il fenomeno nella sua globalità. In questo senso, si può ritenere senza alcun dubbio un saggio pionieristico del settore, che troverà una logica continuazione in *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft* (Lincoln: University of Nebraska Press. 2003), dello stesso autore.

L'opera raccoglie suoi articoli risalenti al periodo 1996-1999 e conta in totale otto sezioni, suddivise in tre capitoli teorici e in cinque capitoli dedicati a singoli autori. A chiusura del volume il lettore italiano troverà un ricco elenco di scrittori 'translingui' e, accanto alla riproduzione della bibliografia originale, una sezione dedicata alle traduzioni italiane delle edizioni utilizzate.

* * *

* Università degli Studi di Udine.

Nella prefazione al volume, Kellman punta a smantellare alcuni *cliché* che, in maniera coriacea, inquinano l'idea di multilinguismo. Il mito di Babele, nota l'autore, rientra nel novero di quelle antiche narrazioni che si incontrano in culture tra loro molto lontane. Accanto ad esso, e in competizione con esso, vi è il mito dell'Ur-lingua, veicolo originale e perfetto, utile alla comunicazione dell'intera razza umana. Delle due narrazioni, sembra che l'ultima abbia avuto la meglio e che, sotto la pressione di istanze ideologiche e politiche, si sia radicata profondamente nell'immaginario culturale collettivo fino ad assurgere al rango di verità invalicabile: la condivisione di un lessico comune costituirebbe così la premessa irrinunciabile per la condivisione di valori comuni e la lingua unica si presenterebbe come la pietra angolare che sorregge l'edificio di un'umanità armoniosa e senza conflitti. Secondo Kellman, questa sedicente verità non può che portare, al contrario, a un impoverimento culturale e, paradossalmente, a un'incomprensione profonda delle questioni identitarie: «Forse anche più dell'appartenenza etnica – afferma lo studioso – la lingua è uno strumento utile ad avvicinarsi alle questioni dell'identità, individuale e collettiva. E la prima cosa da dire, in qualsiasi lingua, è che il multilinguismo arricchisce» (SL 9).

Il multilinguismo arricchisce, dunque. Di fatto, la maggior parte degli abitanti di questo pianeta è capace di esprimersi in più lingue. Notevole è poi il numero di scrittori che, dall'antichità a oggi, possedevano o possiedono l'abilità e le competenze per produrre in diversi idiomi.

Per contro, come sottolinea in più occasioni l'autore, è altrettanto rimarchevole il tenace atteggiamento anti-translingue che alcuni dei maggiori poeti e letterati moderni – Yeats, T. S. Eliot, Shaw, Goethe – e che molti tra gli autori che oggi consideriamo translingui hanno fatto proprio. Ed è anche a causa di questo stesso atteggiamento che 'incredibilmente', come enfatizza il critico, il fenomeno del translinguismo è stato, in sé e per sé, così poco studiato. Da qui prende le mosse lo studio di Kellman, il cui scopo è quello di «esaminare le possibilità di scrivere altrettanto bene in due lingue, o almeno di scrivere bene in una lingua d'adozione» (SL 11).

Il primo capitolo, "Il translinguismo e l'immaginazione letteraria" (15-32), fornisce un'introduzione generale sulle ragioni storiche e biografiche che hanno indotto autori e autrici a scrivere in una lingua diversa dalla propria. Kellman vi sviluppa un ampio spettro delle possibili declinazioni del translinguismo letterario (in verità talmente ampio che, a tratti, non si comprende la specificità dello scrittore translingue rispetto allo scrittore *tout court*). Sulla base della consapevolezza della longevità del fenomeno, egli continua inquadrandone criticamente e storicamente il notevole sviluppo verificatosi durante il XX secolo, sulla scia del colonialismo, delle guerre e delle migrazioni intercontinentali, prefigurando quello che è possibile definire a tutti gli effetti il canone

letterario translingue della modernità. Secondo lo studioso si possono riconoscere nel fenomeno alcuni tratti caratteristici: a) lo scrittore translingue si trova sovente nella posizione – conscia o inconscia poco importa – di dover dimostrare le proprie competenze nella lingua dell'altro; da cui, spesso, uno stile pomposo, lessicalmente ricco e diversificato, la presenza di un vocabolario prodigioso e di una sintassi ricercata (Nabokov su tutti); b) uno dei motivi privilegiati è quello della metamorfosi, come se lo scrittore translingue si trovasse 'ontologicamente' alle prese con uno strumento in continua transizione: la lingua, naturalmente; c) lo scrittore translingue è forse colui che, con maggiore facilità, può staccarsi dalla madrelingua e misurare una certa distanza critica nei suoi confronti; la scrittura translingue è dunque una scrittura ad alto potenziale metalinguistico; d) infine, lo studioso sottolinea il carattere ibrido costitutivo della scrittura translingue: questa si configura come un supporto 'nuovo' che tradisce in permanenza la presenza del supporto 'vecchio', ovverosia la lingua parlata in origine.

Kellman propone inoltre una classificazione tipologica del translinguismo letterario, distinguendo gli autori 'ambilingui', cioè a dire quegli autori che hanno scritto opere rilevanti in più di una lingua, dagli autori 'monolingui', che hanno scritto opere rilevanti solo in una lingua diversa da quella madre (SL 27-28).

Nel percorso di progressiva definizione del translinguismo letterario, il critico si sofferma a lungo sull'aspetto dinamico e sistemico del fenomeno. Sulla scia dell'idea di James Clifford di *traveling cultures* (*Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (MA): Harvard University Press. 1997), Kellman caratterizza il translinguismo attraverso la sua forma in continua mutazione: «Sia le lingue che la relazione tra le lingue non sono mai statiche per il singolo parlante. In un certo senso ogni parlante è translingue, dal momento che se non si muove tra le lingue si muove con la lingua» (SL 18). Questa dinamica di movimento e di interazione reciproci tra lingue e parlanti fonda una delle problematiche centrali della sua riflessione: la distinzione netta e funzionale, sia nella cronologia dell'apprendimento, sia nell'utilizzo più o meno 'sciolto', come lo stesso Kellman afferma, di una determinata lingua rispetto a un'altra; o in altri termini, la gerarchizzazione funzionale delle lingue parlate da un medesimo individuo, si rivela un'operazione quanto mai ardua da compiere. La *Muttersprache* può non essere la lingua prima, e viceversa (SL 17-18).

Il capitolo successivo ("Pourquoi translingue?": 33-52) focalizza l'analisi sulle motivazioni che spingono al translinguismo e sulle relative conseguenze.

Spesso, nota l'autore, il fenomeno è di natura coercitiva, come esemplifica il caso delle letterature migranti laddove la dinamica migratoria è forzata, «essendo il prodotto di vaste forze storiche sulle quali l'individuo ha poca influenza» (SL 33). Altrettanto sovente, gli scrittori fanno leva su questa tipolo-

gia di translinguismo 'forzato' per crearsi una nuova identità, e in tal modo riappropriarsi, tramite il distanziamento critico che implica l'utilizzo dello strumento linguistico dell'Altro, dell'identità d'origine. Il translinguismo, afferma Kellman, assume i connotati di «una forma di autogenerazione, un volontario rinnovamento della propria identità da parte di un individuo» (SL 37-38). Il fenomeno, nella sua forma coatta, contiene al suo interno degli strumenti di auto-liberazione, di auto-coscienza e auto-conoscenza identitarie: «il translinguismo ridà forma allo stile e rende il singolo autore un uomo e una donna molteplici» (SL 39). Rifiutando di essere limitati dalle strutture di ogni lingua, i translingui sembrano riconoscere, e al contempo sfidare, le rivendicazioni del determinismo linguistico. Se, a seguire l'ipotesi di Sapir-Whorf (*Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf.* Eds Benjamin Whorf and John B. Carroll Cambridge: MIT Press. 1956) siamo epistemologicamente prigionieri delle possibilità cognitive della lingua, allora il multilinguismo «significa emancipazione, in quanto ci permette di avere sentimenti e pensieri inaccessibili al monolingue» (SL 40).

Così, il translinguismo opera una sorta di distacco emancipante e liberatorio per lo scrittore.

Infine, il lato liberatorio e soprattutto il potenziale creativo insito in questo fenomeno è tale, avanza Kellman, da definirlo, in sé, come il veicolo privilegiato delle dinamiche di straniamento che, secondo il formalismo russo, fondano l'esperienza estetica stessa: (Cfr. Viktor Sklovskij. *Teoria della prosa* [1917]. Trad. Maria Olsoufieva. Bari: De Donato. 1966) «operare con una lingua straniera è un modo ovvio di defamiliarizzare l'espressione verbale e il lavoro dei translingui, più di quello di gran parte di altri scrittori, evidenzia e sfida il suo stesso medium, crea l'ostacolo alla scioltezza, cioè il carattere distintivo dell'estetico» (SL 45). E l'autore spinge il discorso alle sue estreme conseguenze, raggiungendo posizioni critiche particolarmente forti: «i translingui sono le truppe d'assalto della letteratura moderna» (SL 47).

Il capitolo terzo, "Africa translingue" (53-67), insiste sui casi in cui il translinguismo diviene scelta libera e conscia dello scrittore. Kellman prende come punto di riferimento per questa tipologia le letterature africane, probabilmente il più importante bacino di scritture translingui al mondo. Due sono le direzioni che prende il fenomeno (SL 54): o lo scrittore sceglie di recuperare la lingua d'origine, parlata dai propri antenati, rifiutando l'egemonia culturale e politica di una lingua imposta dall'alto, quella del colonizzatore, ma che, colmo dei paradossi, è solitamente la prima che ha appreso e parlato; oppure lo scrittore sfrutta il prestigio e il potere della lingua del colonizzatore, il suo accesso a un alfabeto, a una casa editrice e a un ampio pubblico, ovvero utilizza la lingua che possiede una più efficace cassa di risonanza per esprimere la propria posizione in

contrasto proprio con il colonizzatore che, quella cassa di risonanza, gli ha fornito. È la «strategia di Calibano», come viene definita nel capitolo successivo (SL 81). L'Africa, sottolinea Kellman, offre un vivido esempio di questo tipo di translinguismo *engagé*. E grazie al numero enorme di idiomi locali, di lingue indoeuropee, di creoli e di pidgin presenti nel continente, la letteratura africana si configura come un laboratorio ideale per lo studio del fenomeno.

Nel quarto capitolo del saggio ("Coetzee legge Beckett": 69-82), che apre la sezione consacrata allo studio di singoli autori, Kellman intreccia le vicende letterarie del celebre translingue irlandese-francofono Samuel Beckett e dello studioso di linguistica e letteratura, nonché romanziere, il sudafricano J.M. Coetzee. Di padre afrikaner e madre inglese, Coetzee ha operato una scelta ben precisa: la lingua della scrittura è la «lingua imperiale», la lingua del colonizzatore britannico (SL 70). Specialista di Beckett, Coetzee sembra condividere con il drammaturgo irlandese la stessa attenzione per la spinosa questione dello stile da adottare. La ricerca di entrambi i romanzieri è indirizzata verso uno stile che, in qualche modo, annulli qualsivoglia ostentazione verbale; uno stile libero dagli impicci della connotazione, che si pieghi docilmente al controllo dello scrittore. Uno stile senza stile, insomma, capace di veicolare, idealmente, una «prosa narrativa assolutamente disciplinata» (SL 72). Ancora una volta l'ipotesi Sapir-Whorf si configura come l'asse portante attorno al quale ruotano le riflessioni di Kellman. Secondo il critico, il più significativo punto di contatto tra i due romanzieri è la volontà di sfidare quel determinismo linguistico postulato dai due linguisti.

Lo studio incrociato presente in questo capitolo viene sviluppato analizzando numerosi scritti di Coetzee: *Waiting for the Barbarians* (1980), *In the Heart of the Country* (1977), *Age of Irona* (1990), *Foe* (1986), *Life and Times of Micheal K* (1985), *Dusklands* (1985), *The Master of Petersburg* (1994).

Nel capitolo quinto, "Nabokov e la psicomorfologia dello zemblano" (83-93), Kellman affronta quello che, a suo parere, è l'autore translingue per eccellenza, Vladimir Nabokov, la cui ambizione fu di produrre opere rilevanti in due tradizioni linguistiche diverse: quella anglo-americana e quella russa. Campione letterario in entrambe le lingue, Nabokov smentisce la premessa dell'ipotesi Sapir-Whorf. Il filo conduttore dell'analisi di Kellman è la presenza, all'intero dell'opera di Nabokov, di un aspetto particolarmente significativo in relazione al fenomeno del translinguismo: si tratta del tentativo di inscrivere, all'interno del testo, una «narrazione ulogica» (SL 85), un universo alternativo la cui lingua sia inventata. In *Fuoco pallido* (1962) l'autore russo sviluppa una vera e propria lingua immaginaria, lo zemblano, che spinge Kellman a definire la sua prosa in termini barthesiani (Cfr. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil. 1953) come il «grado ennesimo della scrittura» (SL 84). Lo zemblano appare,

linguisticamente, come la sintesi di radici slave e germaniche, per cui Nabokov sembra combinarvi la sua infanzia russa con quella inglese. Nel romanzo del 1962, Nabokov inventa un gioco di traduzioni di secondo grado a partire da un dramma shakespeariano, *Il Timone di Atene,* che contiene il sintagma «fuoco pallido». Nabokov moltiplica i livelli traduttivi fino a svuotare il testo originale di contenuto e di poeticità. Ma non è solo un gioco letterario fine a se stesso, avverte Kellman, poiché «nell'universo di Nabokov, dove la lingua è identità, la traduzione è una metafora per la metamorfosi generale e l'eterna instabilità» (SL 89).

Sguardo incrociato tra due scrittrici translingui, il capitolo sesto del volume di Kellman ("Eva Hoffman perduta nella terra promessa": 95-107) analizza le opere *The Promised Land,* di Mary Antin, ebrea russa emigrata negli Stati Uniti; e *Lost in Translation: A Life in a New Language* (1989), di Eva Hoffman, polacca di Cracovia che abbandonò la terra natale per il Canada e poi per gli Stati Uniti. Caso esemplare di palinsesto linguistico, *The Promised Land* è la rielaborazione di una lettera scritta in yiddish dalla quattordicenne Mary Antin allo zio materno Moshe Hayyim Weltman; tradotta poi in inglese e pubblicata in *From Plotzok to Boston* (1899) quando l'autrice aveva diciott'anni; infine pubblicata, nella sua forma definitiva e sotto il titolo di *The Promised Land* appunto, nel 1912. Opera travagliata, dunque, che anche attraverso questo lungo e doloroso percorso transliguistico rivela lo straordinario processo di acquisizione e di articolazione di una nuova identità attraverso la lingua. Al contrario, la storia di Eva Hoffman, all'anagrafe Ewa Wydra, raccontata nell'autobiografia *Lost in Translation: A Life in a New Language*, è priva del trionfalismo di Antin per l'autogenerazione identitaria attraverso l'assimilazione linguistica. A quasi settant'anni di distanza, le storie simili di Antin e di Hoffman si incrociano, prendendo tuttavia direzioni diametralmente opposte: per Antin, l'allontanamento dalla madre Russia corrisponde al raggiungimento della terra promessa; Hoffman, dopo l'abbandono della Polonia, si ritrova nella condizione di esule dell'Eden, apolide, persa nella nuova terra/lingua d'accoglienza.

Il capitolo successivo, "Begley entra nella ditta" (109-127), si concentra sulla straordinaria ricchezza della letteratura translingue di origine ebraica. In effetti, constata Kellman, «più che per ogni altro popolo la lingua ha definito la cultura ebraica» (SL 110). E forse più che per ogni altro popolo, la cultura ebraica è la cultura della diaspora, nella quale e per la quale il translinguismo rappresenta un dispositivo di sopravvivenza cruciale.

Esemplare è in questo senso il caso di Louis Begley, scrittore ebreo polacco trapiantato negli Stati Uniti, uno dei più rappresentativi e straordinari scrittori ebrei attuali. Il romanzo *Wartime Lies* (1991) è sintomatico dell'utilizzo della lingua come strumento di menzogna e per questo di sopravvivenza durante il

periodo della Seconda Guerra Mondiale. Ma in altre opere dello scrittore (*Mistler's Exit* [1998], *The Man Who Was Late* [1993], *As Max Saw It* [1994], *About Schmidt* [1996]) Kellman ritrova questo utilizzo della lingua come strumento al contempo di menzogna, di salvezza o di redenzione.

L'ultimo capitolo ("Sayles parla spagnolo": 29-141) è consacrato al translinguismo nel cinema. Kellman vi presenta il caso del regista indipendente statunitense John Sayles, che ha scelto di realizzare in spagnolo il suo undicesimo lungometraggio, *Hombres Armados. Men With Guns*. Come nel romanzo dello stesso Sayles, *Los Gusanos* (1991) – opera ambientata a Miami e a Cuba in cui i personaggi parlano spagnolo – la pellicola si caratterizza per l'accento impegnato che assume la scelta translinguistica del regista, che attraverso «l'autenticità verbale» (SL 132) dei personaggi, sovverte il *modus operandi*, tipicamente hollywoodiano, di appiattire il prodotto filmico sulla lingua dell'impero americano.

* * *

Il saggio di Kellman si presenta al contempo come un ricco repertorio di scrittori translingui, come un'analisi minuziosa di alcuni tra i più significativi tra essi e come la difesa del translinguismo in quanto strumento di arricchimento culturale e identitario. Certo, di tanto in tanto si sente la mancanza di una riflessione concettuale su alcune nozioni – 'stile', 'scrivere bene', 'virtuosismo letterario', 'opera rilevante' – utilizzate come *universali*, come concetti assodati che non hanno necessità di essere sviluppati o definiti o problematizzati, seppure in minima parte. Crediamo invece che il saggio acquisterebbe di peso specifico se questi fossero trattati in maniera meno 'scontata'. Alcuni passaggi, inoltre, appaiono per così dire 'sbilanciati' verso una difesa del fenomeno translinguistico che ha caratteri apologetici, sottraendo al saggio quella distanza critica che riteniamo utile alla trattazione, come lo stesso autore afferma in apertura, del fenomeno linguistico/letterario in sé.

Non c'è dubbio, tuttavia, che il volume sia attraversato da argomentazioni ricche e convincenti, e che per questo motivo rappresenti una lettura importante per gli specialisti delle letterature comparate e della teoria della letteratura. Il ricchissimo repertorio di scrittori translingui citati nel testo, assieme alla pregevole adozione di un concetto proprio alla teoria della traduzione nell'ambito degli studi letterari, sono fra le maggiori qualità dello studio del critico americano. Ma soprattutto, ciò che affascina e appassiona del saggio è l'idea secondo cui il translinguismo è un processo che trascende la sfera prettamente linguistica. Nell'ottica di Kellman, il translinguismo è al contempo un «operatore di empatia per modi alternativi di comprensione» (SL 82) e uno strumento di rivolta profonda, di «rifiuto dei regimi autosufficienti e totalizzanti» del

monolinguismo (SL 82). Una volta attraversati dall'esperienza translinguistica, questa non può che sfociare nel desiderio di libertà linguistica assoluta, in «un profondo bisogno della chimerica possibilità di pensare al di là di *ogni* lingua» (SL 82). Le parole diventano così «strumenti euristici finalizzati al tentativo di catturare pensieri che superano l'espressione» (SL 82). Non è un caso, allora, che il saggio si chiuda su un "Epilogo" (143-145) marcato dal silenzio. Da quel silenzio che, forse, è il denominatore che accomuna la produzione degli scrittori translingui e contribuisce a definirne il canone letterario. Quel silenzio significante (esemplificato magistralmente da Samuel Beckett), spazio vuoto ma denso di una verità «bianca» (SL 144), fatta dell'insieme dei colori e delle lingue. Tra Babele e Ur-lingua, Kellman sceglie il mito di un «onnitranslinguismo» utopico, grazie al quale «nessun pensiero lascerà qualcuno senza parole» (SL 144).

Di interesse certo per gli addetti ai lavori, il volume di Kellman riuscirà senza alcun dubbio ad appassionare anche un pubblico più largo. Lo stile semplice ed elegante, un impianto teorico illustrato da esempi chiari ed efficaci, spesso tratti dalla vita di tutti i giorni (il primo capitolo si apre sulla figura del noto giocatore di basket Michael Jordan...), lo studio accurato di alcuni tra i massimi autori del Novecento, da Joseph Conrad a Samuel Beckett, passando per Vladimir Nabokov, e l'ambizione di sovvertire la vulgata secondo cui la madrelingua sarebbe un veicolo creativo privilegiato rispetto alle lingue seconde, fanno del saggio di Steven G. Kellman una lettura consigliata e uno strumento utilissimo per comprendere il mondo contemporaneo, sempre più globalizzato e multilingue.

Sherry Simon. ***Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City.*** **Montreal & Kingston/London/Ithaca: McGill / Queen's University Press. 2006: 280 pp.**

Sara Vecchiato*

Come spiega l'autrice nell'introduzione, il saggio *Translating Montreal* tratta dell'esperienza letteraria del viaggio in una città divisa e multilingue – Montreal – e dell'attività di traduzione che l'accompagna. La traduzione è considerata essa stessa una sorta di viaggio linguistico, come un processo più che come un prodotto, che conserva il ricordo di una 'vettorialità', di una direzione fra un punto di partenza e uno di arrivo, e trova una realizzazione concreta nella polarità caratteristica della città di Montreal: Ovest anglofono da una parte, Est francofono dall'altra. Il rapporto che si instaura fra le due lingue riflette il rapporto fra le due comunità: da un lato, le pagine simmetricamente bilingui dei documenti federali; dall'altro, una pratica continua e sotterranea di traduzione che non interessa solo il francese e l'inglese, ma anche le lingue degli immigrati e, in modo più raro e difficile, le lingue degli autoctoni. Questi rapporti nella storia letteraria di Montreal la rendono comparabile, secondo l'autrice, ad altre città coloniali o cosmopolite, come Calcutta, Praga e Trieste ("Introduction: Moments of Translation in a Divided City": 3-27).

Il libro percorre la storia di questi scambi nel periodo che va dal 1960 agli anni 2000, rendendosi simile ad un viaggio fra i viaggi. Il primo capitolo è consacrato alle prime esperienze di 'attraversamento', a partire da *The Shouting Signpainters* di Malcom Reid, libro-culto di una generazione di intellettuali anglofoni il cui desiderio è di ridefinire il loro ruolo nel Paese ed entrare in contatto con la loro controparte francofona in rivolta, e che individuano come modello precursore Frank Scott. Organizzatore di 'serate bilingui', Scott invitava letterati della parte Est, fra cui Gaston Miron. Tanto entusiasmo non è però condiviso dai francofoni dell'epoca, come emerge da *Le Mur de Berlin P. Q.* di Jean Forest, sorta di autobiografia linguistica che narra di un'infanzia vissuta in un bilinguismo subito, in chiave tragicomica ("The Crosstown Journey of the 1960s": 28-57). Il secondo capitolo tratta dell'esperienza letteraria di Abraham

* Università degli Studi di Udine.

M. Klein, poeta ebreo residente a Mile End – quartiere tradizionalmente multietnico, incastonato fra due poli linguisticamente omogenei. Nella sua tensione creativa per rendere la polifonia della città e al contempo la memoria della diaspora ebraica, Klein inventa una lingua ibrida, basata su un vocabolario normanno – comune quindi all'inglese e al francese – e piegata alla sintassi dell'ebraico e alle inflessioni yiddish ("Diasporic Translation: Klein in Mile End": 58-89). Il terzo capitolo segue per l'appunto le tracce della lingua yiddish, terza lingua per ordine d'importanza a Montreal nella prima parte del XX secolo. Le traduzioni verso il francese e l'inglese, portate avanti rispettivamente da Pierre Anctil e Chava Rosenfarb, aprono nuovi percorsi di comunicazione interculturale ("Bifurcations: Yiddish Turned to French": 90-118). Il quarto capitolo tratta di traduzione in un senso più ampio, vale a dire di pratiche innovative di scrittura – quali la «virgola di traduzione» di Gail Scott, le «traduzioni senza originale» di Agnes Whitfield, le «non traduzioni» di Jacques Brault, le «pseudo traduzioni» di Nicole Brossard e la «trans*e*lation» di Erin Mouré –, ideate da una generazione di autori il cui obiettivo sembra quello di oltrepassare i limiti ("Paths of Perversity: Creative Interference": 119-161). Il quinto capitolo si focalizza sul ruolo dei ponti nella geografia letteraria della città. In quanto forma di contatto, il ponte, proprio come l'attività di traduzione, può avere una funzione pacificante o aggressiva. Questa ambiguità è il punto di partenza dell'opera di Émile Ollivier, scrittore di origine haitiana e autore della riscrittura di un racconto di Jacques Ferron in cui il protagonista attraversa il ponte Jacques Cartier e osserva una città malsana, sconvolta dalla proliferazione delle lingue – una nuova Babele. La stessa ambiguità si rintraccia nelle opere di Gabrielle Roy e di molti altri autori ("Bridge to Babel: The Cosmopolitan City": 162-186). Il sesto e ultimo capitolo, al contrario, tratta del ruolo dei monti. Al cuore dell'attività di scrittura vi è, ovviamente, il Mont Royal, in modo particolare nelle opere di Gilbert Boyer et Robert Majzels ("Conversations on the Mountain: Translating Memory": 187-220). Il volume è completato da un apparato critico di note (221-242) e riferimenti bibliografici (243-268) che costituiscono un ricco repertorio sulla traduzione in ambito multilingue e multiculturale e sulla storia traduttologica di Montreal.

Tradotto in francese nel 2008 (*Traverser Montréal Une histoire culturelle par la traduction*. Montréal: Fides: 248 pp.), il volume è valso all'autrice due importanti premi letterari, il Mavis-Gallant e il Gabrielle Roy, assegnati ogni anno, rispettivamente, dalla Quebec Writers' Federation ad un saggio scritto in Quebec in lingua inglese, e dall'Association des littératures canadiennes et québécoise ad un'opera letteraria scritta in francese o inglese. Questa appassionante storia culturale della metropoli canadese condotta seguendo il filo rosso della traduzione meriterebbe di venir proposta in traduzione anche al pubblico italiano.

Mirko Casagranda. *Traduzione e* codeswitching *come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*. Collana "Labirinti" 125. Trento: Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici. 2010: 151 pp.

Amandine Bonesso*

Questo volume nasce dalla tesi dottorale discussa da Mirko Casagranda nel febbraio del 2008, presso l'Università degli Studi di Trento, a compimento del dottorato di ricerca in Letterature comparate e studi linguistici. Si tratta di un lavoro dedicato alla traduzione e al *codeswitching* come strategie discorsive caratterizzanti una parte della produzione narrativa e un indirizzo della critica canadese dell'ultimo ventennio del Novecento. L'autore si propone di dimostrare in ottica interdisciplinare come tali pratiche organizzino un discorso sul e del plurilinguismo, visto come lo spazio in cui si rappresenta l'identità postcoloniale e postmoderna del Canada. Lo studio si articola in cinque capitoli: il primo, "Il mosaico canadese ridisegnato: oltre il bilinguismo ufficiale" (15-28) introduce il contesto linguistico canadese; i capitoli centrali, – "La traduzione come 'bilinguismo radicale': migrazioni linguistiche e culturali" (29-54) e "*Self-Translator*: lo scrittore e il suo riflesso" (55-81) – esplorano le pratiche traduttive, mentre quelli conclusivi – "Parlare più culture, appartenere a più lingue: *codeswitching*" (83-105) e "Scrivere con l'inchiostro multilingue: il *codeswitching* testuale" (107-138) – sono dedicati al fenomeno della commutazione di codice.Il primo capitolo si apre con un paragrafo, intitolato "Il bilinguismo canadese dalla conquista britannica all'*Official Languages Act*" (15-23), che si propone di delineare brevemente la situazione linguistica del Canada contemporaneo. Partendo da un'analisi statistica del 2006 sulla distribuzione della popolazione canadese per lingua prima, si giunge ad un *excursus* storico della politica linguistica attuata dalla fine del XVIII secolo fino ai giorni nostri. Ponendo l'accento sulla promulgazione dell'*Official Languages Act* del 1969 e sulla sua revisione del 1988, viene evidenziata l'evoluzione legislativa in merito all'istituzione del bilinguismo ufficiale. Come viene precisato in "Bilinguismo ufficiale e plurilinguismo in Canada" (23-28), l'*Official Languages Act*, pur regola-

* Università degli Studi di Udine.

mentando l'uso delle lingue ufficiali a livello federale, non sancisce il bilinguismo a livello individuale e dà luogo, dunque, a una sorta di doppio monolinguismo. Le disposizioni sul bilinguismo, nonché quelle sul multiculturalismo, appaiono agli occhi dello studioso come il fondamento di un discorso identitario basato sul concetto di pluralità culturale e linguistica che «si costituisce come cotesto di tutti gli altri testi che, attraverso le pratiche discorsive della traduzione e del *codeswitching*, promuovono il passaggio a una società multiculturale» (28). Il secondo capitolo introduce il discorso sulle pratiche traduttive in Canada e nel primo paragrafo, "*Kulturkrusando*? La traduzione come resistenza e intertestualità" (29-37), Casagranda avvia la sua riflessione ponendone le basi metodologiche: la traduzione viene presentata come 'atto discorsivo' attraverso l'intreccio dei *translation studies*, in riferimento alla prospettiva culturale teorizzata da Susan Bassnett e André Lefevere, del *discourse analysis* e dei *poscolonial studies*. In quest'ottica interdisciplinare, i contributi teorici convogliano verso una concezione della traduzione in base alle dinamiche discorsive che s'instaurano tra testo di partenza e testo d'arrivo e alle dinamiche di scambio tra le culture e le lingue coinvolte. Si precisa, inoltre, che la prospettiva postcoloniale permette d'interpretare le pratiche traduttive tra il *français québécois* e il *Canadian English* come fenomeno di resistenza alla cultura dominante, fatto che contrasta con la polimorfia e l'ibridismo di testi redatti in due o più lingue in traduzione. Sono proprio questi testi, bilingui o plurilingui, ad essere presi in esame nel paragrafo successivo, "Testi bifronti e 'trasfigurazioni' traduttive" (38-44). Qui, lo studioso dimostra quanto il Canada sia ancora lontano dal riconoscere la traduzione come fondamento della costruzione del discorso identitario canadese. Quest'intento emerge dall'analisi comparativa di pubblicazioni bilingui, come le leggi federali, e il poema bilingue *Transfiguration* (1998), scritto da E. D. Blodgett e Jacques Brault. Il capitolo si conclude con uno studio delle scelte editoriali formulate da due riviste letterarie e culturali: *Tessera* e *Vice Versa*, rispettivamente esaminate nei paragrafi "La rivista femminista bilingue 'Tessera'" (44-49) e "*Trans*cultura e *tra*duzione: 'Vice Versa'" (50-54). Per quanto riguarda la prima rivista, Casagranda mette in luce l'obiettivo principale delle fondatrici: promuovere il dialogo tra Canada anglofono e francofono, lavorando sulla questione della lingua nell'ambito della letteratura femminista, e costruire un'effettiva cultura plurilingue. Lo stesso carattere innovativo emerge dalla rivista *Vice Versa*, fondata nel 1983 da Lamberto Tassinari con l'obiettivo di contestare il bilinguismo e il multiculturalismo ufficiali del Canada dando voce ad un discorso plurilingue e ad una prospettiva transculturale. Nel terzo capitolo, come viene precisato nel paragrafo "Due lingue, due testi: lo scrittore canadese si traduce" (55-59), Casagranda si occupa di autotraduzione: si tratta delle produzioni di autori dall'identità pluricultura-

le che contraddicono il principio della traduzione stessa, in quanto non traducono in una lingua straniera, ma in una lingua ufficiale, e praticano una riscrittura che non permette più di parlare di un testo di partenza e di uno d'arrivo, ma di due versioni i cui significati si sviluppano nell'intertestualità. Per illustrare le dinamiche autotraduttive canadesi, vengono esplorate le produzioni di tre autori: Daniel Gagnon, Antonio D'Alfonso e Yann Martel. Del primo scrittore, in "L'identità linguistica in frammenti: Daniel Gagnon" (59-64), viene proposta una riflessione linguistica sul romanzo pubblicato inizialmente in francese, *La Fille à marier* (1985), e in seguito in inglese, *The Marriageable Daughter* (1989). Al fine di porre in rilievo il carattere sperimentale del processo traduttivo e l'uso antitetico del francese e dell'inglese, in "Lingue e anti-lingue: Antonio D'Alfonso" (64-76), Casagranda prende ad esempio il poema in prosa "The Mouth is Blind", contenuto in *The Other Shore* (1986), e la versione francese "La bouche aveugle", pubblicata in *L'Autre rivage* (1999). Il concetto di riscrittura viene ulteriormente approfondito attraverso l'analisi comparativa del romanzo *Avril ou l'anti-passion* (1990) e la sua versione inglese *Fabrizio's Passion* (1995). Lo sperimentalismo giunge all'apice nel romanzo *Self* (1996) di Yann Martel, come viene sottolineato nel paragrafo "Più lingue, un testo: le traduzioni 'a confronto' di Yann Martel" (76-81). Il quarto capitolo introduce la seconda strategia discorsiva del plurilinguismo presa in esame da questo lavoro. Nel primo paragrafo, intitolato "Il *codeswitching*" (83-91), Casagranda s'interroga sui significati assunti da questa tecnica discorsiva nella letteratura canadese e ne indaga le tipologie e i contesti di realizzazione attraverso l'apparato teorico prodotto da Shana Poplack, John Gumperz, Carol Myers-Scotton e Monica Heller. In "Latte, Innocente, Notte: la questione dei nomi propri" (91-94), viene contemplata la categoria di *codeswitching* costituita dai nomi propri, nello specifico vengono considerati i nomi dei protagonisti, i toponimi, i nomi delle istituzioni e degli eventi particolari appartenenti ad alcuni romanzi di autori italo-canadesi: *Under My Skin* (1994) e *Tenor of Love* (2004) di Mary di Michele, la trilogia composta da *Lives of Saints* (1990), *In a Glass House* (1993) e *Where She Has Gone* (1997) di Nino Ricci, e *Avril ou l'anti-passion / Fabrizio's Passion* di Antonio D'Alfonso. L'ultimo paragrafo, "I linguaggi specialistici: commutazioni di codice e prestiti nei romanzi italo-canadesi" (94-105), fornisce in un primo momento una definizione dei fenomeni di prestito e di *codeswitching*, sia a livello sociolinguistico che strutturale, per poi illustrare alcuni esempi, relativi al linguaggio gastronomico e musicale, tratti dai romanzi sopraccitati di Mary di Michele. Il quinto capitolo si apre con il paragrafo "Lingue egemoniche e lingue secondarie? Il *Matrix Language Frame Model*" (107-111), in cui Casagranda, riflettendo a livello sociolinguistico e psicolinguistico sul processo di formazione del *codeswitching* e sui rapporti che intercorrono tra

lingue impiegate nei testi plurilingui, presenta il *Matrix Language Frame Model* elaborato da Carol Myers-Scotton. Nel paragrafo successivo, "Il *codeswitching* testuale: un tentativo di definizione e classificazione" (111-116), lo studioso fa slittare la concezione del *codeswitching* da fenomeno linguistico a pratica discorsiva e dimostra che ogni commutazione di codice in un testo plurilingue oscilla tra una funzione mimetica ed una discorsiva. La combinazione di questi parametri consentono una classificazione che viene implementata dalle categorie di scrittura bilingue definite da Christian Lagarde. Una volta fissati i riferimenti metodologici, il capitolo prosegue, in "Testi a più voci: *codeswitching* interfrasali e intrafrasali nei romanzi di Nino Ricci, Mary di Michele e Antonio D'Alfonso" (117-132), con uno studio attento alle tipologie e alle quantità di testo commutato nei romanzi già esaminati nel capitolo precedente, fattori che conducono alla considerazione degli esiti della ricezione testuale. Mentre qui vengono riportati esempi di commutazione di codice consapevolmente impiegati dagli autori sia per la loro funzione mimetica che discorsiva, nell'ultimo paragrafo, "Il *codeswitching* come gioco testuale fra *Canadian English* e *français québécois*" (132-138), vengono considerati esempi di *codeswitching* in cui prevale la funzione discorsiva. In questi casi, la lingua assume una funzione metalinguistica e il lettore deve assolutamente essere plurilingue, poiché i codici si alternano annullando il rapporto gerarchico tra lingua egemonica e lingua secondaria. Questo è quanto viene osservato a proposito di "Babel" (1986) di Antonio D'Alfonso, di "my mother brings: ma mère rassemble un groupe de petites filles" (*Tessera*, 22 [1997]: 138-43) di Carole Thorpe e di "L'utopie of one: dystopia d'une autre" (*Tessera*, 26 [1999]: 7-13) di Nancy Roussy.

GLI AUTORI

Irina Bajini, laureata in letteratura spagnola, è dottore di ricerca in iberistica e ricercatore confermato presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano, dove insegna letterature ispanoamericane e cultura ispanofona in qualità di professore aggregato. Suoi principali filoni di ricerca sono il teatro musicale iberico, le relazioni letterarie tra Italia e Ispanoamerica, la cultura afroamericana e gli studi di genere. Traduttrice letteraria, ha insegnato e svolto attività di interprete a Cuba, presso l'Equipo de servicios de traductores e intérpretes del Consiglio di Stato. È membro del comitato scientifico di *Altre Modernità*, rivista elettronica dell'Università degli Studi di Milano, e collabora a un progetto di cooperazione internazionale in Perù (PROPOMAC) in cui è coinvolto l'ateneo milanese.
irina.bajini@unimi.it

Biagio D'Angelo è professore di Letterature comparate e letterature latino-americane presso l'Universitá "Pêter Pazmany" (Budapest). Membro fondatore dell'Associazione peruviana di letteratura comparata, è presidente del Comitato internazionale di studi latinoamericani (2007-2010) dell'Associazione internazionale di letteratura comparata. Dal 2001 al 2007 è stato direttore del Dipartimento di Educazione dell'Università Cattolica "Sedes Sapientiae", di Lima, dove ha anche diretto il Fondo editoriale universitario. Promotore di un master in letteratura brasiliana e in letteratura infantile. Ha pubblicato vari articoli in riviste brasiliane e internazionali, nonché due volumi di poesia (*Milongas y otros ritmos* e *Humboldt*). È stato conferenziere presso varie università straniere (*UCA Buenos Aires*, *Universidad Nacional de Bogotá*, *Universidade Aberta de Lisboa*, *Paris III Sorbonne Nouvelle*). Le sue ricerche vanno dalla rappresentazione della morte alla presenza dei miti classici nella postmodernità, le figurazioni del sacro nella letteratura contemporanea e la letteratura di viaggio. Tra i suoi ultimi saggi pubblicati: *Borges en el centro del universo* (2005), *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra* (2007), e i recenti *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura* (2008) e *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las Américas,* organizzato con Paola Mildonian (2009).
biagiodangelo@hotmail.com

Sagrario del Río Zamudio è ricercatore di Lingua e traduzione spagnola presso l'Università di Udine. Attualmente si occupa di traduzione letteraria e di traduzione tecnica, di linguaggi speciali, di spagnolo d'America e analisi pragmalinguistica.
maria.zamudio@uniud.it

Alessandra Ferraro insegna Letteratura francofone all'Università di Udine. Specialista di letteratura francese contemporanea e di letterature francofone, ha coordinato iniziative scientifiche e organizzato numerosi convegni sulle letterature delle immigrazioni in Canada e in Québec. In questo ambito ha curato i seguenti volumi: *Dal Friuli Venezia-Giulia al Canada: itinerari di scrittura*, con Anna-Pia De Luca, (Udine, Forum, 2008). *Parcours migrants au Québec. L'identità italo-canadese nel Canada francofono*, (Udine, Forum, 2006) e *Palinsesti culturali. L'apporto delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, con Anna-Pia De Luca e Jean-Paul Dufiet (Udine, Forum, 1999).
alessandra.ferraro@uniud.it

Fabiana Fusco è professore associato di Linguistica e Teoria e storia della traduzione presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Udine. I suoi interessi scientifici si rivolgono all'ambito della linguistica delle varietà (comunicazione giovanile e specialistica), dell'interferenza linguistica (tema cui ha dedicato il saggio *Che cos'è l'interlinguistica*, Roma 2008) e della storia e delle tecniche della traduzione, con diverse pubblicazioni, apparse in riviste scientifiche italiane e straniere, atti di convegno e oltre una decina di volumi (monografie e curatele).
fabiana.fusco@uniud.it

Anna Lapetina è dottore di ricerca in Letteratura francese ("Lingua, testo e forme della scrittura", Università della Basilicata) con una tesi dal titolo *Il nodo sottile. Musica, filiazione e memoria nell'opera di Nancy Huston*. Diplomata in pianoforte nel 2000 e specializzata in musica antica, ha vinto nell'a.a. 2005-2006 una borsa di studio dalla Fondazione Primoli e dall'Ambasciata di Francia in Italia per approfondire le ricerche su musica e letteratura francese contemporanea inaugurate nella tesi di laurea *"L'emploi du temps" e la semantizzazione del musicale*.
annalapetina@libero.it

Paola Puccini, titolare di un dottorato in Letterature francofone sul teatro di Marco Micone, è professore associato all'Università di Bologna, in Italia, dove insegna lingua e traduzione francese alla Facoltà di Scienze politiche. È responsabile per il suo ateneo dell'Accordo con l'*Université de Montréal* (Canada). Si occupa di scritture migranti nella duplice dimensione linguistica e culturale. In particolare i suoi studi vertono sulla mediazione, sull'interculturalità, sull'alterità e sull'auto traduzione.
ppuccini@unibo.it

Deborah Saidero è ricercatrice di Lingua inglese presso l'Università di Udine dove insegna traduzione. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature e culture dei paesi di lingua inglese presso l'Università di Bologna. Si è occupata di letteratura canade-

se, con particolare attenzione alla narrativa femminile canadese e italo-canadese, su cui ha pubblicato diversi saggi. Di recente ha curato un volume critico sull'opera di Janice Kulyk Keefer. Si è occupata anche di problematiche linguistiche nell'opera di scrittori migrante, del *Canadian English* e della scuola canadese di traduttologia. Nel 2000 ha collaborato alla curatela del *Dizionario friulano-inglese* con Gianni Nazzi, pubblicato dall'Ente Friuli nel Mondo.
deborah.saidero@uniud.it

Valeria Sperti insegna Letteratura francese nell'Università della Basilicata. È autrice di *Écriture et Mémoire* (Napoli, 1999) che tratta del rapporto tra memoria e storia nella scrittura autobiografica novecentesca, in particolare nell'opera di Marguerite Yourcenar, di *La Parola esautorata* (Napoli, 2000), che prende in esame la produzione romanzesca dell'Africa subsahariana francofona con l'intento di approfondire il tema dell'identità 'interrotta' dall'intrusione del colonizzatore prima e 'dilaniata' in seguito dall'instaurazione dei poteri dittatoriali e di *Fotografia e Romanzo* (Napoli, 2005) in cui prende in considerazione lo statuto della riproduzione fotografica nel romanzo moderno e contemporaneo, in particolare nelle opere di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano. Recentemente si è interessata agli scrittori *expatriés*, in particolare alle loro scelte linguistiche e alla questione dell'autotraduzione.
valspe@gmail.com

Rita Wilson è professore associato alla *School of Languages, Cultures and Linguistics* della *Monash University* di Melbourne. I suoi campi di ricerca comprendono le teorie della letteratura e della traduzione, la cultura e letteratura italiana contemporanea, la questione dell'identità transnazionale e le relazioni tra scrittura, traduzione e autobiografia. È autrice di *Speculative Identities: Contemporary Italian Women's Narrative* (Leeds, 2000) e coeditore di *Spaces and Crossings. Essays on Literature and Culture from Africa and Beyond* (Frankfurt, 2001); *Across Genres, Generations, and Borders: Italian Women Writing Lives* (Newark, 2004); *Representing Italian Diasporas in Australia: New Perspectives*. Special Issue of *Italian Studies in Southern Africa*, 18 (1), 2005; *Power to the Profession* (Melbourne, 2006).
Rita.Wilson@monash.edu

Oltreoceano

Direttore responsabile: Silvana Serafin
Forum, Udine
***

1. Silvana Serafin (ed.), *Percorsi letterari e linguistici*
2. Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*
3. Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*

Il bianco e il nero

Direttore responsabile: Maria Amalia D'Aronco
Forum, Udine
* * *

Ultimo numero pubblicato 12 (2010)

Le simplegadi

Rivista online
Direttore responsabile: Antonella Riem Natale
web.uniud.it/all/simplegadi/
* * *

Culture a confronto

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Mazzanti editori, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Friuli versus Ispano-america*
2. Silvana Serafin (ed.), *Varia Americana*
3. Silvana Serafin (ed.), *Studi di Letteratura Ispano-americana presso Università e Centro-Istituti italiani*
4. Renata Londero, *Entre Friuli y España*
5. Silvana Serafin (ed.), *Voci da lontano*

Incontri

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Campanotto, Pasian di Prato (UD)
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*

Soglie americane

Collana di studi americanistici
Direttori: Daniela Ciani Forza e Silvana Serafin
Mazzanti editori, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*
2. Michele Bottalico and Salah el Moncef bin Khalifa (eds.), *Borderline Identities in Chicago Culture*
3. Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*
4. Alessandra Calanchi, *Oltre il sogno: la poetica della responsabilità nel percorso culturale di Delmore Schwartz*
5. Silvana Serafin (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

5.* Daniela Ciani Forza (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

6. Martha Canfield (ed.), *Oltre il racconto. Passaggi tra giallo e noir, mito, cinema e teatro*
7. Caterina Ricciardi e Sabrina Vellucci (eds.), *Miti americani tra Europa e Americhe*
8. Irina Bajini, "Tutto nel mondo è burla". *Melomania y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*
9. Susanna Regazzoni, *La Condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o de la rétorica de la mediación*

Pubblicazioni del Centro di cultura canadese

Direttori: Anna Pia De Luca e Alessandra Ferraro

Forum Editrice, Udine

* * *

1. Anna Pia De Luca, Jean-Paul Dufiet e Alessandra Ferraro (eds.), *Palinsesti culturali. Gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada.* Atti del Convegno internazionali di studi, Udine 20-22 maggio 1998
2. Jean-Paul Dufiet e Alessandra Ferraro (eds.), *L'Europe de la culture québécoise.* Atti del Seminario internazionale, Udine 28-29 maggio 1999
3. Anna Pia De Luca e Deborah Saidero (eds.), *Italy and Canadian Culture. Nationalisms in the New Millennium*. Atti del Convegno internazionale di studi, Udine 18-20 maggio 2000
4. Alessandra Ferraro (ed.), *Alterité et insularité. Relations croisées dans les cultures francophones*. Atti del Seminario italo-canadese, Udine 16 maggio 2002
5. Anna Pia De Luca e Alessandra Ferraro (eds.), *Shaping history. L'identità italo-canadese Canada anglofono*. Atti del Convegno internazionale, Udine 20-22 maggio 2004
6. Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca (eds.), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone a Philippe Poloni*. Atti del Convegno internazionale di studi, Udine 20-22 maggio 2004
7. Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca (eds.), *Itinerranze e transcodificazioni. Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*, 2008
8. Deborah Saidero (ed.), *Reading Janice Kulyk Keefer*, 2009
9. Sergio Cappello e Mirella Conenna (eds.), *Dizionari, Dictionnaires, Dictionaries. Percorsi di lessicografia canadese*, 2010
10. Anna Pia De Luca (ed.), *Investigating Canadian Identities: 10th Anniversary Contributions*, 2010
11. Alessandra Ferraro e Élisabeth Nardout-Lafarge (eds.), *Interférences. Autour de Pierre L'Hérault*, 2010

Finito di stampare
nel mese di aprile 2011
presso la Legoprint
di Lavis (Tn)