

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

09

---

20  
18

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

---

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

## IL QUADRUPLO DI ALBERTO MARIO DELOGU. SCRIVERE E AUTOTRADURRE IN QUATTRO LINGUE

STEFANO FOGARIZZU – *Universität Wien*

In questo articolo mi propongo di analizzare il caso specifico di Alberto Mario DeLogu, scrittore sardo che attualmente vive a Montreal. DeLogu è autore di un libro, *Ballate per seppellire un fucile*, che contiene otto ballate in quattro lingue diverse: sardo, italiano, francese e inglese. Le ballate sono nate in una lingua tra quelle conosciute dall'autore e poi autotradotte nelle altre tre. In particolare, tratterò il rapporto tra produzione, plurilinguismo e traduzione, e l'influenza dei tratti biografici sulla produzione, sulla traduzione e sul sé, con l'obiettivo finale di analizzare la strategia di autotraduzione dell'autore. Presupposti di base di questo mio studio saranno le particolarità dell'autotraduzione e anche di alcuni aspetti sociali come la memoria culturale. Questi passaggi apriranno la strada all'interpretazione dell'edizione delle ballate come testo unico e ad un'interpretazione del sé dell'autore parallela a quella del suo libro (quindi in quanto "testo unico" anch'esso) e individuare il quadruplo della scrittura e del sé di DeLogu, parafrasando il termine "writers double" coniato da Wilson.

The main goal of this paper is, to paraphrase Rita Wilson's coining of the term the "Writer's Double", to determine Alberto Mario DeLogu's "quadruple". He lives in Montreal and his work *Ballads to Bury a Rifle* contains eight ballads, each of which was originally written in one of four languages. He then self-translated his works from their original language into the three others. Those languages were Sardinian, Italian, French and English. Keeping in mind the principle features of self-translation and some cultural issues such as the concept of cultural memory, I intend to explore the relationship between plurilingualism, writing and translation. The paper will also attempt to ascertain the influence of biographical topics on writing, translation and the self, and finally the author's approach to translation. The paper will also work to ascertain the influence of biographical topics on writing, translation and the self, and finally the author's approach to translation. All the aforementioned factors will lead me to produce a definition of the text's uniqueness and allow me to interpret the author's self.

### I

In questo saggio mi propongo di analizzare un caso particolare di autotraduzione, quello di Alberto Mario DeLogu, autore di una raccolta di otto ballate in quattro lingue diverse. Le lingue in questione sono, nell'ordine in cui sono pubblicate, il sardo, l'italiano, il francese e l'inglese. Questa raccolta, pubblicata nel 2014<sup>1</sup> dalla piccola casa editrice Ethos,<sup>2</sup> riporta sulla copertina il titolo nelle lingue indicate: *Ballate per seppellire un fucile*, *Balladas pro tudare unu fusile*, *Ballades pour enterrer un fusil*, *Ballads to Bury a Rifle*. Il caso di DeLogu presenta delle particolarità interessanti. Innanzitutto, si tratta di poesia, un genere che presenta tratti specifici e anche modelli di lettura diversi rispetto alla prosa. Il numero di lingue utilizzate e le loro caratteristiche poi contribuiscono all'unicità dell'opera: tre lingue nazionali e con gradi diversi anche internazionali si affiancano ad una lingua decisamente minoritaria, il sardo, parlato da circa 800.000 persone. Dal punto di vista normativo il sardo gode di un certo riconoscimento, ma si tratta di una normatizzazione parziale e di scarso successo: nonostante sia formalmente riconosciuta

1 ALBERTO MARIO DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, Oliena, Ethos, 2014.

2 Il caso di DeLogu è l'unico esempio di pubblicazione in lingue diverse dall'italiano presso la casa editrice Ethos.

come lingua ufficiale della regione Sardegna, non è quasi per nulla utilizzata in ambito ufficiale e amministrativo.<sup>3</sup> Queste particolarità linguistiche saranno fondamentali nel corso della trattazione perché saranno considerati fattori determinanti, che influenzano tanto la produzione quanto la traduzione dell'autore.

Gli otto componimenti della raccolta sono databili tra il 2000 e il 2014, e sono stati originariamente scritti in lingue differenti: *Se sapessi*, *Ballata per seppellire un fucile* e *Destini di culla* sono stati redatti in sardo, *Identità* in inglese e le altre quattro in italiano (*Le sue mani che guarivano*, *Servi*, *Inchinatevi*, *Florelativide*). Nessun componimento è stato scritto in francese. La prima delle ballate composte in sardo, con il titolo originale *S'ischeras*, è stata insignita nel 2005 del premio letterario Gramsci, assegnato dalla associazione Casa Natale Antonio Gramsci<sup>4</sup> per la categoria poesia in lingua sarda.

## 2

Alberto Mario DeLogu, agronomo e economista di formazione, è nato e cresciuto in Sardegna, ha vissuto a Bologna e all'estero, in diversi paesi tra cui il Regno Unito, la Somalia, la California e il Canada, luogo dove attualmente risiede, precisamente a Montréal nella provincia francofona del Québec.<sup>5</sup> Oltre alle ballate ha pubblicato il suo primo libro nel 2010, il romanzo epistolare *Sardignolo*. Titolo provocante, soprattutto perché scritto da un sardo per i sardi, poiché il termine sardignolo viene utilizzato per indicare l'asino sardo, e talvolta esteso in senso dispregiativo verso i sardi stessi. In questo testo pungente e arrabbiato un sardo di nome Mariano, emigrato in Canada, e quindi chiaro alter ego dell'autore, racconta la Sardegna a Bachisio, un canadese di origini sarde che vuole andare a vivere in Sardegna. Nella parte in cui racconta a Bachisio dell'emigrazione dei sardi, Mariano sostiene:

Memento, Bakiseddu: l'emigrazione è sempre una scelta. C'è un nome per indicare l'emigrazione forzata, ed è 'deportazione'. Ma i milioni di italiani emigrati non erano deportati, erano emigrati in piena coscienza. O in piena incoscienza. E comunque mai contro voglia. E a riprova di questo, molti, molti di più, sono rimasti a casa.<sup>6</sup>

La parte più debole di questa spiegazione è sicuramente l'ultima, che tuttavia non cambia la sostanza dell'assunto. Si può partire contro voglia, ma si tratta sempre di una scelta, non importa quali siano i motivi della partenza: mancanza di lavoro, problemi con le

3 Per un approfondimento sul tema sociolinguistico in Sardegna rinvio tra gli altri a ROBERTO BOLOGNESI, *Le identità linguistiche dei sardi*, Cagliari, Condaghes, 2013, GIUSEPPE CORONGIU, *Il sardo: una lingua "normale"*, Cagliari, Condaghes, 2013 e ANNA MARIA OPPO et al., *Le lingue dei sardi: Una ricerca sociolinguistica. Relazione finale a cura di Anna Oppo*, Sassari, Grafica del Parteolla, 2007.

4 Per maggiori informazioni tanto sul premio quanto sull'associazione rimando al sito ufficiale: <http://www.casanataleantoniogramsci.org>.

5 Per maggiori informazioni al riguardo si vedano tra gli altri JACK K. CHAMBERS, *The Languages of Canada*, Montreal, Didier, 1979, JOHN R. EDWARDS (a cura di), *Language in Canada*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, BERNHARD PÖLL, *Französisch ausserhalb Frankreichs. Geschichte, Status und Profil regionaler und nationaler Varietäten*, Tübingen, M. Niemeyer, 1998.

6 ALBERTO MARIO DELOGU, *Sardignolo*, Tissi, Angelica, 2010, p. 122.

istituzioni o condizioni sociali precarie. Ci sono però situazioni che si pongono in una zona d'ombra di questa definizione, come quella di chi fugge da un paese in guerra o perché si è perseguitati (per esempio alcune minoranze etniche come ceceni o curdi). In questi casi è vero che si tratta comunque di una scelta, ma di una scelta tra la vita e la morte, o nella migliore delle ipotesi, tra la vita e la deportazione.

Sempre a proposito di emigrazione, Rita Wilson, parlando della scrittrice Francesca Duranti, dà questa definizione sullo status della scrittrice:

[she] is an example of a 'semi-expatriate' writer who chooses to live outside her native country for part of the time, and who uses her bilingualism and, in particular the experience of translation, as a way of regenerating her writing. This type of writing is explicitly associated with the movement of the writer him/herself and differs in significant ways from the writing of exiled writers forced to leave their country for political reasons.<sup>7</sup>

Mettendo a confronto questa definizione con quanto scritto in *Sardignolo* si nota come entrambe sottolineino la rilevanza della scelta di spostarsi o emigrare in opposizione all'obbligo di abbandonare il proprio luogo d'origine. Questo accomuna Duranti a DeLogu, e l'utilizzo sia quotidiano che letterario delle diverse lingue da parte dell'autore, è quindi prima di tutto il risultato di una scelta. Il modo specifico in cui il plurilinguismo e l'autotraduzione cambiano la produzione letteraria dell'autore verrà affrontato successivamente in questo saggio.

I temi trattati da DeLogu per le sue ballate sono la guerra, gli eroi quotidiani, le identità malintese, la voglia di pace, la fame e egli tende a raccontarli in modo universale e solo in poche occasioni, come nel caso di *Se sapessi*, li declina secondo una memoria culturale molto specifica. La ballata appena citata, mette in scena un ipotetico dialogo tra l'io narrante e suo nonno; il dialogo è però unilaterale, poiché dalla dinamica del testo è chiaro che il nonno è morto. È proprio in *Se sapessi* che l'autore fa gli unici brevi accenni espliciti alla sua condizione di plurilingue: «Però no, di cose brutte/non ti vorrei raccontare,/di cose buone ti vorrei raccontare,/caro nonno,/anche se fosse in lingua straniera»,<sup>8</sup> afferma l'io narrante, dopo aver elencato le atrocità delle guerre contemporanee a suo nonno, il quale conosce solo le guerre del passato, le due guerre mondiali in particolare. In questi versi l'autore mette in relazione l'atto della produzione con i temi scelti per la raccolta. Il ripetersi del termine *raccontare* sembra riferirsi proprio a questo atto e alle modalità che egli utilizza per narrare: l'utilizzo di più lingue. Egli racconta, tanto nella sua lingua, quanto in lingua straniera, delle atrocità della guerra; e non solo nella ballata in questione ma anche in altre ballate. L'autore reale DeLogu racconta, e lo fa in tre modi: nella sua lingua (producendo in italiano e in sardo), nella lingua straniera (producendo in inglese) e (auto)traducendo da una alle altre. In questi pochi versi è condensato il nucleo del pensiero di DeLogu sul plurilinguismo, sullo scrivere e sull'autotraduzione. Qualche verso più avanti si legge: «Vorrei raccontarti tutto,/nonno mio,/ [...] della lingua che

<sup>7</sup> RITA WILSON, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», XXVII/3 (2009), pp. 186-198, p. 187.

<sup>8</sup> DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., p. 62.

parlo, una miscela di lingue».<sup>9</sup> Qui l'autore cambia prospettiva e afferma la volontà di raccontare (di nuovo) non solo *in* varie lingue, ma anche *della* sua lingua, che risulta essere una miscela di lingue. DeLogu sembra voler rendere esplicito il fatto che c'è e c'è stata una riflessione sulla sua condizione linguistica, ma le atrocità che sta raccontando prendono il sopravvento nella narrazione e non gli lasciano spazio per approfondire il tema. Il punto fondamentale di questo passaggio è che comunque egli si è cimentato in questa riflessione. I fenomeni di code-switching e code-mixing<sup>10</sup> sono più frequenti in soggetti plurilingui, e l'autore sembra fare riferimento proprio a questo. DeLogu tuttavia non abusa di queste strategie nella composizione, anche se non mancano episodi di inserimento di parole in una lingua diversa da quella della ballata, come per esempio il termine *bosco* nelle versioni inglese e francese di *Se sapessi*, l'espressione *bravo burba* nelle versioni sarda e francese di *Le sue mani che guarivano*, il toponimo *Baddigios*, che nelle versioni italiana, francese e inglese di *Se sapessi* rimane in sardo ma con una variazione grafica, *Baddijos*. Più che nella produzione poetica, esempi di miscela di lingue si trovano in *Sardignolo*, in cui l'autore tende molto spesso a introdurre il sardo nel testo italiano e a volte mescola le due lingue con l'inglese dando vita a espressioni come: «la moglie dal letto chiede “uotsdemèda?”, loro murrungiano che quel fachinasso dello snoplau gli ha bloccato la draveué, eh ma domani gisiddafazzubidereu». <sup>11</sup> Questo è sicuramente un esempio significativo di miscela di lingue, dato che in meno di due righe ci viene presentata una conversazione quotidiana, nella quale parole come *uotsdemèda*, *fachinasso*, *snoplau*, *draveué*, sono italianizzazioni delle espressioni in inglese *what's the matter*, *fuckin' asshole*, *snow plan* e *driveway*, come lo stesso autore spiega in nota nella stessa pagina. Poi ci sono le espressioni sarde che invece non vengono per nulla spiegate. *Murrungiano* è il risultato dell'italianizzazione del verbo *murrungiare*, ovvero protestare/lamentarsi, che però in sardo alla terza persona plurale del presente si pronuncia *murrungiana*. L'ultima parte della citazione è una sorta di trascrizione del parlato, che separando le parole si scriverebbe così: *gi si dda fazzu bidere deu*, tradotto letteralmente 'già gliela faccio vedere io'. Le intenzioni dell'autore a proposito di ciò che egli stesso in *Se sapessi* chiama miscuglio di lingue sono più evidenti e più chiare in *Sardignolo* piuttosto che nella ballata in sé. Nelle ballate egli spende solo pochissime parole sul tema, quasi solo per far capire a suo nonno e al lettore, che una riflessione sulla sua condizione linguistica da parte sua c'è stata, per quanto non vi siano accenni espliciti sui passaggi che hanno generato e accompagnato tale riflessione.

Da queste poche considerazioni, e nonostante il poco spazio esplicito dedicato alla produzione in più lingue e alla traduzione, si nota bene che per DeLogu narrazione, autotraduzione e plurilinguismo sono fenomeni in stretto rapporto l'uno con l'altro. Il narratore racconta quello che non vorrebbe raccontare (*non di cose brutte vorrei raccontare*), sebbene non nasconda che nelle sue vere intenzioni vorrebbe raccontare cose ben diverse (*di cose buone ti vorrei raccontare*) anche in altre lingue, siano esse lingue fami-

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>10</sup> Per quanto riguarda questo argomento, tra i tanti studi rimando ad uno in particolare che riguarda la situazione sarda, ovvero ROSITA RINDLER-SCHJERVE, *Sprachkontakt auf Sardinien. Soziolinguistische Untersuchungen des Sprachenwechsels im ländlichen Bereich*, Tübingen, Narr, 1987.

<sup>11</sup> DELOGU, *Sardignolo*, cit., p. 116.

liari o straniere (*anche se fosse in lingua straniera*). A livello di autore reale invece accade l'esatto opposto: presenta sotto forma di narrazione temi che gli sono cari e lo fa anche in quelle lingue straniere. In questo rapporto di opposizione speculare tra l'autore reale e il narratore, si trova la vera natura sia della produzione letteraria e sia dell'autotraduzione nelle ballate di DeLogu. Ciò che per il narratore è un desiderio, per l'autore reale è realtà, ovvero la realtà di scrivere in più lingue attraverso l'autotraduzione.<sup>12</sup> Il plurilinguismo dell'autotraduzione è pertanto il risultato della riflessione di DeLogu sulla sua condizione linguistica, anche se nelle ballate non è facile cogliere i passaggi di questa riflessione, come accade invece, per rimanere in ambito poetico, per Gerhard Kofler,<sup>13</sup> poeta che ha tematizzato in maniera molto ampia il campo della scrittura in più lingue.

### 3

Come per il plurilinguismo e l'autotraduzione, manca nelle ballate una riflessione ampia e esplicita sulla biografia di DeLogu; sono presenti solo alcuni elementi che si riferiscono alla vita dell'autore e alle sue origini. Il più evidente è contenuto nella ballata *Le sue mani che guarivano*. Come suggerisce il titolo, il testo tratta di un medico, di nome Salvatore, esattamente come il padre dell'autore, e racconta la storia del figlio del dottore che viene mandato da un «eroe» a combattere gli infedeli; il padre salva molti soldati, ma alla fine si ritrova a parlare con la fredda tomba di questo suo figlio. In questo racconto, l'autore usa alcuni riferimenti reali a suo padre, il nome e la professione, non per raccontare di sé o della sua famiglia, ma per narrare di guerre ingiuste e della dialettica distorta e contorta che spesso viene usata per giustificare questi atti. Questa strategia diventa evidente nell'incipit della ballata stessa: «Mio padre lo salutò come si salutano i salvatori,/lui Salvatore che strappava la morte di dosso alla gente».<sup>14</sup> Il pronome «lo» si riferisce all'eroe menzionato sopra, il quale viene accolto come salvatore dal medico Salvatore. L'autore quindi sfrutta al massimo il potenziale anche lirico e estetico della sua vita reale, non solo quello narrativo. La coppia salvatori/Salvatore, chiara anadiplosi, aumenta notevolmente la carica simbolica del concetto di salvatore (nel senso di persona che salva), che è qui contrapposto a quello dell'«eroe», che all'inizio si presenta come salvatore della patria, ma la cui figura viene poi ribaltata nel corso della narrazione. Quindi l'unico vero salvatore nella ballata rimane il padre dell'autore, che appunto guariva poveri soldati mandati al massacro dall'eroe, mentre l'altro, l'eroe che all'inizio della ballata era acclamato come salvatore della patria perde completamente il suo status. Ma come si presenta questo rapporto tanto estetico quanto simbolico nelle traduzioni? Nelle versioni sarda e francese, il rapporto rimane pressoché invariato: «Babbu saludédelu ke

<sup>12</sup> Per un approfondimento sul modo in cui l'autotraduzione può dirsi forma di riscrittura per DeLogu si veda la sezione 4 a pagina 457.

<sup>13</sup> Cfr. BARBARA SILLER, *Übersetzung, Dialog, (Sub)Version – Aushandlungsprozesse kultureller Bedeutungen in Gerhard Koflers zweisprachiger Lyrik*, in «Germanistische Mitteilungen - Die Zeitschrift für deutsche Sprache, Kultur und Literatur», LXXII (2010), pp. 91-106

<sup>14</sup> DeLOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., p. 68.

servidore,/issu, Servadore ki nd'istudhiat sa morte dae sa zente»<sup>15</sup> e «Mon père l'accueillit comme on salue les sauveteurs,/lui, Sauveur, qui arrachait la mort des gens»<sup>16</sup> mentre in inglese la questione diventa più problematica. L'autore traduce così: «My Father hailed him as a saviour,/he Joshua who tore death off of people».<sup>17</sup> Risultando impossibile salvare l'accoppiata salvatori/Salvatore, l'autore ripiega per la soluzione semantica, sacrificando la forma (e la figura retorica) e la carica simbolica che questa porta con sé. *Joshua* è un nome di origine ebraica che significa 'colui che salva'. Benché tra *saviour* e *Joshua* si stabilisca la stessa connessione di significati delle altre versioni, la funzione estetica si perde inevitabilmente. Questo è un esempio di come: «All else being equal, translanguaging is a more arduous process for a poet or a short story writer, whose primary unit is the individual, irreducible word, than it is for the novelist or playwright».<sup>18</sup> Per Kellman uno scrittore o scrittrice *translingual* è chi scrive in più lingue e almeno una di queste non è lingua madre, e per un poeta la parola come unità ha un impatto maggiore rispetto ai romanzieri, non solo nella scrittura ma anche nella traduzione. Nella stesura inglese, infatti, la realtà del padre di nome Salvatore, medico che guarisce e salva, è meno immediata rispetto alla versione italiana e non permette all'autore reale di unire il valore simbolico del riferimento alla realtà con il discorso estetico. È in questo punto che la parte autobiografica gioca un ruolo importante nella produzione e nella autotraduzione. Risulta difficile immaginare, in questo caso specifico, che la strategia di utilizzare la realtà anche per fini estetici potesse essere utilizzata in primo luogo in lingua inglese. In altre parole, se DeLogu avesse deciso di scrivere la ballata in inglese anziché in italiano, sarebbe difficilmente arrivato a utilizzare questa strategia. Il potenziale di uno scrittore *plurilingual*<sup>19</sup> sta nel poter utilizzare i riferimenti reali (in questo caso autobiografici) anche per fini estetici e di poter decidere di scrivere in una o nell'altra lingua a seconda del potenziale estetico che questa offre. Per questo motivo ritengo che la scelta di scrivere la ballata prima di tutto in italiano, sia stata motivata anche dalla consapevolezza dello scrittore del potenziale non solo narrativo ma anche estetico che il riferimento alla vita reale in questo caso gli offriva.

### 3.1

Nella già citata ballata *Identità*, non si trova alcuna riflessione sulla situazione linguistica dell'autore né tantomeno un'analisi specifica della sua identità. Questa ballata è piuttosto una critica al concetto di identità immobile, ferma e data una volta per tutte. Evidentemente per DeLogu l'identità è qualcosa di mobile, mutevole e sempre in divenire. Questa visione dell'identità non si discosta da quella adottata da chi si occupa di *Cultural Studies* o delle *Kulturwissenschaften*.<sup>20</sup> Ciò che è interessante constatare è come

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>18</sup> STEVEN G. KELLMAN, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, p. 11.

<sup>19</sup> Per una trattazione più completa delle definizioni di testi o autori plurilingui e per un quadro storico dell'autotraduzione si veda, oltre al già citato *ivi*, anche JAN HOKENSON e MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St. Jerome Publ., 2007.

<sup>20</sup> Sull'identità e sulle differenze tra *Cultural Studies* e *Kulturwissenschaften*, si vedano ALEIDA ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Schmidt, 2011,

DeLogu si rapporta alla propria identità e quali sono gli effetti rilevanti a tal proposito che egli ottiene nell'autotraduzione. Nel romanzo *Sardignolo*, l'autore afferma che a parlare il sardo «io mi diverto e basta. E parlo la lingua di mio nonno».<sup>21</sup> La figura del nonno e la lingua sarda sono pertanto in una relazione affettiva, poiché DeLogu pensa al suo avo “in lingua sarda” e solo attraverso questa lingua la componente affettiva si attiva. Nella già citata *Se sapessi*, l'io narrante si confronta con suo nonno, in una sorta di dialogo emotivo, testimoniato dalla frequenza di espressioni come *nonno mio* o *nonno caro*. Se poi si considera che la ballata stessa è nata in sardo la questione affettiva profonda assume contorni ancora più netti. Ad una prima lettura potrebbe sembrare che la figura del nonno sia semplicemente uno stratagemma narrativo che permette all'autore di raccontare le atrocità delle guerre moderne, rispetto alle atrocità delle guerre passate, dato che nella ballata viene semplicemente riportato il cognome del nonno, scritto però «'e Logu».<sup>22</sup> Ad una analisi più attenta, tuttavia, si evince che questa figura assume contorni sempre più concreti, non tanto per le affermazioni esplicite nella ballata, quanto per la costellazione da cui tale figura nasce. Scrivere nella lingua di suo nonno una ballata in cui un io narrante molto vicino all'autore reale dialoga con il nonno, non è qualcosa di casuale o solamente uno stratagemma narrativo, ma si avvicina alla realtà personale. In questo contesto è possibile stabilire che l'elemento autobiografico è strettamente connesso alla memoria culturale dell'autore, alla sua identità e al suo modo di viverla e concepirla. Con memoria culturale mi riferisco al concetto spiegato da Assmann nel testo dedicato proprio a questo argomento. Egli sostiene che «Das kulturelle Gedächtnis richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit. [...] Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet».<sup>23</sup> La memoria culturale si riferisce quindi a punti fissi nel passato, coagulandosi in figure simboliche; il ricordo si allaccia a tali figure. In questo modo per la memoria culturale ha più peso la storia ricordata che non quella reale. Questo concetto è importante perché nella ballata in questione l'autore decide di parlare al nonno dell'America in questo modo (cito dal sardo con italiano a fronte per facilitare la comprensione):<sup>24</sup>

A t'ammentas gïaju mannu,  
ki sa zente faeddaiat de America,  
ti l'ammentas, gïaju ma'?  
E ite naras si ti conto  
ki como in cudo tretos bi vivimus?  
ki b'at zente de 'onzi colore,  
tzittaddes mannas cantu mesu Sardinna,  
Mùidu de motore ki no ti lassant mai  
a de die e a de notte,

Ti ricordi, nonno de Logu,  
che la gente parlava d'America,  
te lo ricordi, nonno?  
E che dici se ti racconto  
che adesso in quei posti ci viviamo?  
Che c'è gente d'ogni colore,  
città grandi mezza Sardegna,  
rumore di motori che non ti lasciano mai  
di giorno e di notte,

CHRISTINA LUTTER e MARKUS REISENLEITNER, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien, Löcker, 2008, ANSGAR NÜNNING e VERA NÜNNING (a cura di), *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, Stuttgart, Metzler, 2008.

21 DELOGU, *Sardignolo*, cit., p. 42.

22 *Ivi*, p. 31.

23 JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, CH Beck, 2013, p. 52.

24 Rispettivamente: DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., pp. 35-36 e 65-66.

kena die e kena notte,  
ca sas lughes mancu a notte si nch'istudant?  
No istudant ke isteddos  
Candho est notte de luna imbakilada,  
no s'istudant ke in Cannedu  
cando est ora de munghidura.

Giaju mannu ti fit piàghidu,  
pro una chida, pro duas chidas,  
pro unu sonniu, sonniende,  
pro viazare kena presse,  
Ite bellu, aisti nadu,  
arratz'è cosa, sa bellesa ki apo bidu  
sa bellesa e su degolliu, e sa netesa,  
kena canes, kena caddos e ladàmine,  
kena fiagu, ne sabore.  
Unu mundu bellu gai, aisti nadu,  
ki no faghet a lu fentomare  
ca a lu fentomare  
est a frastimare.

senza giorno e senza notte,  
ché le luci non muoiono manco di notte?  
Non si spengono come le stelle  
quando è notte di luna incoronata,  
non si spengono come al colle di Cannedu  
quando è ora di mungitura.

Nonno caro ti sarebbe piaciuto,  
per una settimana, per due settimane,  
per un sogno, dormendo,  
per viaggiare senza fretta.  
Che bello, avresti detto,  
che roba, le bellezze che ho visto,  
le bellezze e la confusione, e la pulizia,  
senza cani, senza cavalli né letame,  
senza odore, né sapore.  
Un mondo così bello, avresti detto,  
che non si può neanche nominare  
perché nominarlo  
è bestemmiare.

Il narratore si pone qui nella stessa prospettiva dell'autore reale. Infatti, DeLogu conosce bene l'America,<sup>25</sup> perché ci ha vissuto e tuttora vive in Canada. Ma conosce anche la Sardegna e per questo ha gli elementi per spiegarla a suo nonno nella maniera più efficace. Le città in America sono grandi quanto *mesu Sardinna*, le luci non si spengono la notte, come all'ora mungitura prima dell'alba quando è ancora notte fonda, le strade delle città non sono popolate da cani o cavalli e per questo motivo non vi si trova il letame. L'io narrante misura l'America con il metro della Sardegna, che è l'unico che suo nonno conosce, e la vita metropolitana è pesata con i parametri culturali del mondo agropastorale, dominante nell'isola fino al secondo dopoguerra. Non si tratta qui di una esotizzazione della Sardegna tradizionale, ma quasi di un'esigenza concreta del narratore; infatti, se suo nonno fosse ancora in vita l'autore non avrebbe molti altri mezzi per raccontargli l'America. La Sardegna è cambiata –DeLogu stesso ce lo racconta in *Sardignolo*– e allo stesso modo è cambiato il mondo agropastorale e la percezione dello stesso. Non è sbagliato considerare la vita e la prassi degli inizi del 1900 come memoria culturale, tanto collettiva quanto individuale, poiché i cambiamenti del secolo breve hanno investito anche la Sardegna: quel mondo ormai non esiste più, almeno non così com'era. Ma ne sono rimasti ancora i modelli tanto culturali quanto di pensiero, che sono molto più difficili da dimenticare, modificare o eliminare rispetto ad alcuni aspetti pratici. Per questo motivo DeLogu fa uso della memoria culturale per tradurre l'America a suo nonno, anche se è necessario notare che ciò che per l'autore è memoria culturale, per suo nonno era vita quotidiana. Tra i particolari più interessanti di questo racconto, bisogna menzionare il fatto che il ricorso alla memoria culturale avviene, tra tutte le ballate, solamente in questa e nella *Ballata per seppellire un fucile*, e solamente in riferimento alla Sardegna. Nelle altre lingue e culture che si esprimono con e attraverso esse non sono presenti segnali di una memoria culturale così profonda. Ciò ha sicuramente a che fare

<sup>25</sup> Con il termine America l'autore sembra riferirsi alla parte nord del Continente

con la storia della Sardegna, ma nel caso specifico di DeLogu sembra mostrare un legame particolare tra l'autore e la sua terra natia, che richiama in maniera forte la componente emotiva e l'espressione più profonda del sé dell'autore. Proprio qui sembra di trovare il doppio, il triplo o il quadruplo dell'autore, parafrasando Wilson,<sup>26</sup> collegati alla lingua in cui DeLogu scrive, parla e traduce. Infatti, nel tradurre questa ballata, l'autore la rigenera. Pur non rinunciando alle specificità della memoria culturale, egli riesce ad ottenere nella traduzione l'effetto speculare rispetto alla lingua di partenza, cioè riesce a spiegare la Sardegna di suo nonno ad un americano, senza correre il rischio che quest'ultimo confonda la Sardegna del passato con quella del presente. Un americano molto probabilmente non conosce le specificità culturali della Sardegna, per cui ora sa che si trattava di una società in cui la pastorizia e l'agricoltura svolgevano un ruolo dominante, che la mungitura avviene alle prime ore dell'alba e che il cavallo era il mezzo di trasporto e lavoro principale. DeLogu vuole quindi presentare la Sardegna di suo nonno, quella rurale, quella che in lui ha più effetto a livello emotivo, perché strettamente connessa ad una figura alla quale è legato da affetto profondo. In questo groviglio di lingue alla fine tutto funziona in armonia, perché DeLogu sa che l'identità non si sbandiera a parole, ma si vive. Per questo egli racconta ciò che gli preme raccontare e lo fa con gli strumenti a sua disposizione, ovvero le quattro lingue che conosce meglio.<sup>27</sup> In tutto si dà il sé, per così dire, quadruplo ma allo stesso tempo unico di DeLogu, sebbene la Sardegna e il sardo sembrano occupare un ruolo un po' più particolare rispetto al resto.

#### 4

Come alcuni altri autori, per esempio lo scrittore basco Atxaga,<sup>28</sup> o come anche testimoniato da Anselmi,<sup>29</sup> anche DeLogu non utilizza il termine traduzione, come si legge nel sito della casa editrice,<sup>30</sup> ma preferisce affermare che le sue ballate sono «trasposte (non tradotte!)». Alla mia sollecitazione di chiarimenti su cosa egli intenda con questa affermazione, l'autore ha risposto<sup>31</sup> sostenendo che la trasposizione è un'operazione culturale che spesso comporta il rifacimento totale del testo. Mettendo per un attimo da parte la questione se questa operazione sia da considerarsi comunque traduzione a tutti gli effetti, vorrei dimostrare quanto sia valido questo assunto per le opere di DeLogu. Nel componimento che dà il nome all'intera edizione, *Ballata per seppellire un fucile*, tale «trasposizione» risulta molto evidente per quanto riguarda il campo semantico della

26 WILSON, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, cit.

27 L'autore mi ha confidato di conoscere anche lo spagnolo, ma non a livello sufficiente per produrre e autotradurre

28 «Prendo sempre appunti in basco, anche per le conferenze. Poi riscrivo, non traduco, riscrivo in spagnolo» (ELISABETTA ROSASPINA, *Atxaga: scrivere è il mio impegno civile*, in «Corriere della Sera» (25 Aprile 2008), p. 41).

29 SIMONA ANSELMI, *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloj and Strategies*, Milano, LED, 2012, p. 24.

30 <http://www.ethosedizioni.net/2014/10/balladasballateballadesballads/>, consultato il 28/10/2016.

31 Per la sua disponibilità e per le sue risposte alle mie domande ringrazio sinceramente Alberto Mario DeLogu, con il quale ho avuto uno scambio di email.

parola coltello e simili (pugnale, serramanico, ecc.). La ballata, scritta originariamente in sardo, ha come tema il rifiuto della guerra:<sup>32</sup>

Lassa interradu su fusile impare a sa resolza, [...] de liagas pius mannas pius mannas de sas bentres, de sa notte, de su curteddu. [...] de s'istilu in sa báina [...] aguda ke resolza.	Lascialo sepolto, il fucile, insieme al pugnale [...] da piaghe più grandi più grandi delle ventri della notte del coltello [...] del tuo pugnale foderato [...] più acuta del coltello	Laissez-le enterré, le fusil avec le poignard [...] par de grandes plaies plus grandes que les ventres, que la nuit, que le couteau [...] de votre poignard gainé [...] plus aiguisée qu'un [couteau]	Leave it buried Your rifle With the dagger [...] From wounds larger, Larger than bellies. Larger than night, Larger than knives [...] Of your sheathed dagger [...] Sharp as a knife
E puru su punzale, puru cussu, ki siat resolza	Ed il coltello, anche quello, che sia coltello,	Et le couteau même cela, que se soit un [couteau]	And the knife That too, be it knife
o curtedhu o kirpan, [...] impare cun sa resolza, impare cun su curtedhu, impare cun su kirpan,	serramanico o kirpan, [...] insieme al pugnale, insieme al serramanico, insieme al kirpan,	ou bien un cran d'arrêt ou un [kirpan, [...] avec le poignard, avec le cran d'arrêt, avec le kirpan,	Or switchblade or kirpan [...] With the knife With the switchblade With the kirpan,

Analizzando il campo semantico in questione si notano particolari importanti, soprattutto per quanto riguarda il sardo. Secondo il dizionario di Puddu,<sup>33</sup> la parola *cortedhu* si riferisce al coltello che si utilizza a tavola, la *resolza* è il coltello a serramanico e *istilu* è il pugnale. Le parole *curteddu* e *punzale* non sono definibili in maniera così univoca. Per *punzale* si trovano sempre in Puddu le varianti *punnale* o *punniale*, mentre in Wagner<sup>34</sup> troviamo *puñale*. *Curteddu* si trova solo nelle varianti *gurteddu* (Wagner) o *gorteddu* in Spano,<sup>35</sup> con lo stesso significato e uso di *cortedhu*, per cui è lecito considerare *corteddu* come variante di *cortedhu*. Questo problema deriva anche dal fatto che nel sardo le variazioni, soprattutto fonetiche, sono molto marcate e dalla mancanza di uno standard scritto accettato da tutti e consolidato nella prassi.<sup>36</sup> Detto ciò, sembrerebbe che la traduzione adeguata per *pugnale/poignard/dagger* sia *istilu* o *punzale*; per *coltello/couteau/knife* sia *cortedhu* o *curteddu* e per *serramanico/cran d'arrêt/switchblade* sia *resolza*. Questa discrepanza di *identité sémantique* da parte di DeLogu, come direbbe Genette,<sup>37</sup> non può essere giustificata solamente dal mero fatto che è l'autore a autotradursi e che quindi gode di tutta la libertà che vuole. L'autore va oltre e pone la sua traduzione su un altro livello. Innanzitutto, sembra fare una differenza tra *curteddu* e *curtedhu*, dove il primo è proprio un coltello, mentre il secondo è un serramanico; ma per valutare meglio su quale livello

32 Rispettivamente: DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., pp. 51-55, 81-85, III-III5 e 141-145.

33 MARIO PUDDU, *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari, Condaghes, 2000.

34 MAX LEOPOLD WAGNER, *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg, Winter, 1960.

35 GIOVANNI SPANO, *Vocabolario Sardo-Italiano e Italiano-Sardo coll'aggiunta dei proverbi sardi*, Cagliari, Tipografia nazionale, 1851 (rist. anastatica: Bologna, Forni, 1998).

36 Per saperne di più si vedano i riferimenti bibliografici nella nota 5 a pagina 450.

37 GÉRARD GENETTE, *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, p. 187.

si trova la traduzione di DeLogu la parola chiave è *resolza*. Si tratta di un serramanico artigianale tipico della Sardegna e dall'utilizzo molto vario. Era un oggetto che qualsiasi pastore o contadino portava sempre con sé e veniva utilizzato come coltello da cucina, come attrezzo per creare utensili di legno o sughero, come strumento di lavoro proprio (per esempio, per tagliare la corda per legare animali, per intagliare piante per gli innesti, ecc.) oppure per uccidere il bestiame e lavorarne le carni. DeLogu traduce *resolza* sia con coltello, il che è semanticamente accettabile, sia con pugnale, che pare invece inadeguato. Il pugnale è un'arma bianca usata per ferire nella lotta e nella sua traduzione DeLogu fa di nuovo riferimento alla memoria culturale della Sardegna. Se si tiene presente la piaga del banditismo in Sardegna e del fatto che la maggior parte di coloro che si davano alla macchia erano pastori o contadini che per vari motivi non potevano più esercitare la loro professione,<sup>38</sup> si può ragionevolmente affermare che la *resolza* diventava allora arma da offesa e quindi la sua traduzione come pugnale risulta più plausibile. Ad indirizzare DeLogu in questo senso ci hanno pensato alcuni scrittori sardi, come per esempio Fois nel suo *Memoria del vuoto*,<sup>39</sup> il quale mette in relazione la guerra, precisamente il primo conflitto mondiale e quello libico, con l'attività di bandito del protagonista Stocchino, che aveva partecipato alle suddette guerre.<sup>40</sup> La *resolza* è anche un'arma bianca da offesa usata in una guerra non convenzionale come il banditismo (se si può assumere che esistano guerre convenzionali); possiamo definirlo come il pugnale dei banditi. Qui trova giustificazione la traduzione di *resolza* tanto come coltello quanto come pugnale: non si tratta di un mero vezzo o di voglia di esotizzare, ma dell'attivazione di un processo culturale più profondo che coinvolge la memoria culturale e in un certo senso anche il suo sé culturale. Con un procedimento simile si possono spiegare anche le altre asimmetrie che si rilevano nel testo. Queste osservazioni e ricostruzioni sono possibili solo grazie alle traduzioni che ci stanno davanti e ad una lettura incrociata dei testi, senza le quali tutto ciò si perderebbe. È inoltre evidente la strategia del DeLogu traduttore, che scompone il testo per poi ricostruirlo nelle altre lingue, tenendo ben in considerazione le caratteristiche della lingua di arrivo. Nel caso di *resolza*, appunto, egli scompone la parola sia nei significati che nella sua funzione culturale, per poi ricomporla nella traduzione con il metodo spiegato sopra. Per cui scelte di traduzione apparentemente inadeguate sono in realtà frutto di scelte ragionate e metodiche. Anselmi, a questo proposito, fa notare che:

the relevant point about self-translations is no longer to establish whether they are more or less loyal to their source texts than ordinary translations, but rather to show that self-translations, like ordinary translations, can display a various degree of loyalty to their source texts depending on a wide range of factors related to their context of production and reception.<sup>41</sup>

Anche per DeLogu il nucleo dell'autotraduzione non è la fedeltà al testo di origine, ma vi sono una serie di fattori di cui tener conto, tra cui quelli culturali. Sempre Anselmi

38 Cfr. ANTONIO PIGLIARU, *Il Banditismo in Sardegna. La Vendetta Barbaricina*, Nuoro, Il Maestrale, 2000.

39 MARCELLO FOIS, *Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2006.

40 Cfr. STEFANO FOGARIZZU, *Postcoloniale italiano e situazioni marginali: alcune considerazioni a partire dalla situazione della narrativa contemporanea di Sardegna*, in «Revue Babel», xxxi/10 (2015), pp. 145-164.

41 ANSELMI, *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, cit., p. 32.

ci fa inoltre notare che «like translation, self-translation can never be unmediated or immediate, it will always be mediated by an author reporting his or her own text in another linguistic and socio-cultural context». <sup>42</sup> La mediazione in questo caso non sono altro che i passaggi appena descritti per la parola *resolza*.

Come osserva Oustinoff, il testo autotradotto segue la logica del palinsesto nel senso genettiano del termine; <sup>43</sup> sappiamo che l'ipotesto è in sardo, quindi gli altri sono tecnicamente degli ipertesti. DeLogu, dal canto suo, sembra pretendere che il lettore si confronti con almeno due versioni della stessa ballata, poiché è solo attraverso la lettura trasversale che si rilevano le asimmetrie e se ne ricava una lettura diversa e più completa di entrambe le versioni. Quindi, DeLogu cerca di andare oltre la logica del palinsesto e il concetto di perdita nella traduzione, e vuole avvicinare l'ipotesto all'ipertesto, cercando di rendere la differenza irrilevante. L'autore vuole avvicinare culturalmente i testi e rendere il lettore partecipe di più visioni e espressioni culturali, attraverso la sua pretesa nei confronti del lettore stesso di confrontarsi con almeno due delle versioni della stessa ballata e con l'applicazione di una strategia come quella utilizzata per il termine *resolza*. Per cui l'autore cerca di annullare per quanto possibile la presunta gerarchia secondo la quale l'ipotesto occupa una posizione privilegiata rispetto all'ipertesto. Nella traduzione DeLogu dimostra che «space between language versions need not to be closed by difference but may be opened up by it» <sup>44</sup> e quindi quelle differenze che a prima vista potrebbero sembrare perdite, alla fine non lo sono. Con la lettura trasversale, inoltre, il potenziale illustrato al punto 3 diventa più evidente e un lettore inglese può quindi recuperare la carica estetica del binomio salvatori/Salvatore nel momento in cui si cimenta con le altre versioni. Inoltre, in queste ballate si possono riscontrare tanti aspetti generali comuni ad autori e autrici che si autotraducono, come il rapporto dialogico tra i testi e la possibilità di aggiungere prospettive e significati che nella versione originale rimangono solo tra le righe. In altre parole, la strategia che usa DeLogu in questo passo rientra a pieno titolo nella logica dell'autotraduzione illustrata da Oustinoff, basata sul palinsesto genettiano e sulla pluralità del testo. <sup>45</sup>

Le tematiche principali, riassumibili in guerra e identità, si presentano in tutte le ballate, ogni volta da prospettive diverse che entrano in relazione tra loro, ma su un livello appunto più tematico e meno linguistico. Giocano un ruolo fondamentale in questo senso anche il paratesto –già nella copertina è presente il titolo in tutte e quattro le lingue, come simbolo di omogeneità anche gerarchica–, e la struttura dell'edizione che presenta prima le prefazioni in tutte e quattro le lingue e poi le ballate suddivise per lingua. Tutto ciò invita il lettore a confrontarsi con questa edizione attraverso la lettura trasversale, a leggere i componimenti dal primo all'ultimo nelle varie lingue e poi a procedere in maniera inversa. La strategia che DeLogu usa nell'autotraduzione assume una connotazione creatrice, dato che nonostante la scelta della lingua di prima stesura non sia casuale (al-

42 *Ivi*, p. 27.

43 MICHAËL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 26.

44 WILSON, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, cit., p. 196.

45 OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, cit., p. 24 e ss.

meno in alcuni casi), è nella traduzione che l'autore appiattisce lo scarto gerarchico tra ipotesto e ipertesto.

Tale analisi si offre anche come ponte per interpretare il sé dell'autore in qualità di scrittore. Come è evidente nelle ballate, ma anche in *Sardignolo* e nei contributi del suo blog,<sup>46</sup> la sua concezione di identità non contempla l'immobilità e i valori dati una volta per tutte, ma si tratta più di qualcosa di plastico, non dato per sempre, come ormai anche l'antropologia e gli studi culturali tendono a sottolineare.<sup>47</sup> Tenendo presente le considerazioni sviluppate sulla narrazione del sé, la scrittura e l'autotraduzione, propongo l'ipotesi che l'autore voglia essere identificato e interpretato come le ballate. Il sé dell'autore è unico, ma scritto nelle lingue che conosce, con tutte le relazioni che intercorrono tra le singole lingue e le singole ballate, che raggiungono la vera completezza solo a patto di ricevere una lettura trasversale; l'autore stesso vuole che la sua identità venga letta in tutte le lingue possibili, come se si leggesse il suo libro. DeLogu si pone in quello spazio in cui «the narratives of transnational/translingual writers explore new identities by constructing new dialogic spaces in which language choice is located outside the oppositional model set up the traditional binaries of postcolonial theorizing»,<sup>48</sup> dal momento che egli esplora uno spazio identitario attraverso la dialettica *dei e tra* i suoi testi. Non rientra in quella categoria di scrittori e scrittrici della Sardegna, nella cui produzione si possono riconoscere tratti o approcci postcoloniali,<sup>49</sup> anche perché egli vuole collocarsi in uno spazio completamente diverso. Per DeLogu le opposizioni binarie non hanno valore e non esistono, anche per il rischio che portano con sé di dare vita a concetti di identità immobile. Egli va oltre, si muove nel solco dell'identità in costante divenire, non per questo mutualmente esclusiva a seconda della lingua utilizzata. DeLogu non associa la lingua a quella che Stuart Hall<sup>50</sup> definisce come identità nazionale, la quale non è altro che narrazione e rappresentazione, poiché non è impressa nei geni di un soggetto. A differenza di Hall e della tradizione degli studi culturali anglo-americani, che analizzano la cultura e l'identità focalizzandole come spazio di conflitto,<sup>51</sup> DeLogu tende a mettere in evidenza il carattere unitario (che non significa unico) dell'identità, nel senso di sviluppo costante e continuo del sé. Egli vuole staccarsi dal concetto di identità nazionale criticato da Hall e mettere l'accento sulla parte dello sviluppo e della crescita dell'individuo e del suo sé. Hall parla di «*fragmented subject*»<sup>52</sup> ponendo quindi l'accento sulla parte conflittuale dell'identità dell'individuo; DeLogu invece, pur accettando la molteplicità, mette in evidenza il carattere sintetico di quest'ultima, in quanto processo che ha come risultato l'individuo in quanto tale. In sintesi si può affermare che il sé di DeLogu si dà come “unico divenire” ed egli vuole quindi essere “letto” come l'edizione delle sue ballate, poi-

46 <http://sardinians-sassari.blogautore.repubblica.it>

47 Per quanto riguarda la Sardegna, si veda in questo senso GIULIO ANGIONI *et al.* (a cura di), *Sardegna: seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC, 2007.

48 RITA WILSON, *Cultural Mediation through Translingual Narrative*, in «Target: International Journal on Translation Studies», XXIII/2 (2011), pp. 235-250, p. 237.

49 BIRGIT WAGNER, *Sardinien - Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke, 2008.

50 STUART HALL, *The question of cultural identity*, in *Modernity. An introduction to modern societies*, a cura di STUART HALL *et al.*, Malden, Blackwell, 1996.

51 Cfr. ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, cit., in particolare le pagine 20-30

52 HALL, *The question of cultural identity*, cit., p. 611.

ché le lingue utilizzate per scrivere e autotradurre sono quei frammenti che permettono di capire l'essenza del suo sé in sviluppo permanente.

Tutto ciò è, parafrasando Wilson, il quadruplo di Alberto Mario DeLogu, come quello di Duranti, il quale si interroga più volte su se stesso e sul mondo da diverse prospettive e in diverse lingue, e l'autotraduzione è il modo per ricondurre le diverse lingue e la specificità culturale di ognuna di esse ad un sé unico. Il quadruplo del sé di DeLogu non è esclusivo, non implica abbandono o dimenticanza di qualcosa per fare spazio al nuovo. Nel mettere in evidenza le differenze (siano linguistiche, culturali o sociali), lo scrittore sardo non si pone in una posizione di instabilità identitaria, ma al contrario irrobustisce e allo stesso tempo rende più plastico il suo sé, in un processo di crescita costante. Il tradursi è la parte creativa di questo processo e la scrittura e l'autotraduzione sono il campo in cui egli, più o meno esplicitamente, può riflettere questa condizione.<sup>53</sup>

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGIONI, GIULIO, FRANCESCO BACHIS, BENEDETTO CALTAGIRONE *et al.* (a cura di), *Sardegna: seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC, 2007. (Citato a p. 461.)
- ANSELMINI, SIMONA, *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012. (Citato alle pp. 457, 459, 460.)
- ASSMANN, ALEIDA, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Schmidt, 2011. (Citato alle pp. 454, 461.)
- ASSMANN, JAN, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, CH Beck, 2013. (Citato a p. 455.)
- BOLOGNESI, ROBERTO, *Le identità linguistiche dei sardi*, Cagliari, Condaghes, 2013. (Citato a p. 450.)
- CHAMBERS, JACK K., *The Languages of Canada*, Montreal, Didier, 1979. (Citato a p. 450.)
- CORONGIU, GIUSEPPE, *Il sardo: una lingua "normale"*, Cagliari, Condaghes, 2013. (Citato a p. 450.)
- DELOGU, ALBERTO MARIO, *Sardignolo*, Tissi, Angelica, 2010. (Citato alle pp. 450, 452, 455.)
- *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, Oliena, Ethos, 2014. (Citato alle pp. 449, 451-455, 458.)
- EDWARDS, JOHN R. (a cura di), *Language in Canada*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. (Citato a p. 450.)
- FOGARIZZU, STEFANO, *Postcoloniale italiano e situazioni marginali: alcune considerazioni a partire dalla situazione della narrativa contemporanea di Sardegna*, in «Revue Babel», XXXI/10 (2015), pp. 145-164. (Citato a p. 459.)
- FOIS, MARCELLO, *Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato a p. 459.)
- GENETTE, GÉRARD, *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éd. du Seuil, 1994. (Citato a p. 458.)

<sup>53</sup> In questa sede vorrei ringraziare per i preziosi consigli Birgit Wagner, Ingo Pohn-Lauggas, Mario Rossi e Silvio Cruschina.

- HALL, STUART, *The question of cultural identity*, in *Modernity. An introduction to modern societies*, a cura di STUART HALL, DAVID HELD, DON HUBERT *et al.*, Malden, Blackwell, 1996. (Citato a p. 461.)
- HOKENSON, JAN e MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St. Jerome Publ., 2007. (Citato a p. 454.)
- KELLMAN, STEVEN G., *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000. (Citato a p. 454.)
- LUTTER, CHRISTINA e MARKUS REISENLEITNER, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien, Löcker, 2008. (Citato a p. 455.)
- NÜNNING, ANSGAR e VERA NÜNNING (a cura di), *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, Stuttgart, Metzler, 2008. (Citato a p. 455.)
- OUSTINOFF, MICHAËL, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L' Harmattan, 2001. (Citato a p. 460.)
- OPPO, ANNA MARIA, GIOVANNI LUPINU, ALESSANDRO MONGILI *et al.*, *Le lingue dei sardi: Una ricerca sociolinguistica. Relazione finale a cura di Anna Oppo*, Sassari, Grafica del Parteolla, 2007. (Citato a p. 450.)
- PIGLIARU, ANTONIO, *Il Banditismo in Sardegna. La Vendetta Barbaricina*, Nuoro, Il Maestrale, 2000. (Citato a p. 459.)
- PÖLL, BERNHARD, *Französisch ausserhalb Frankreichs. Geschichte, Status und Profil regionaler und nationaler Varietäten*, Tübingen, M. Niemeyer, 1998. (Citato a p. 450.)
- PUDDU, MARIO, *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari, Condaghes, 2000. (Citato a p. 458.)
- RINDLER-SCHJERVE, ROSITA, *Sprachkontakt auf Sardinien. Soziolinguistische Untersuchungen des Sprachenwechsels im ländlichen Bereich*, Tübingen, Narr, 1987. (Citato a p. 452.)
- ROSASPINA, ELISABETTA, *Atxaga: scrivere è il mio impegno civile*, in «Corriere della Sera» (25 Aprile 2008), p. 41. (Citato a p. 457.)
- SILLER, BARBARA, *Übersetzung, Dialog, (Sub)Version – Aushandlungsprozesse kultureller Bedeutungen in Gerhard Koflers zweisprachiger Lyrik*, in «Germanistische Mitteilungen - Die Zeitschrift für deutsche Sprache, Kultur und Literatur», LXXII (2010), pp. 91-106. (Citato a p. 453.)
- SPANO, GIOVANNI, *Vocabolario Sardo-Italiano e Italiano-Sardo coll'aggiunta dei proverbi sardi*, Cagliari, Tipografia nazionale, 1851 (rist. anastatica: Bologna, Forni, 1998). (Citato a p. 458.)
- WAGNER, MAX LEOPOLD, *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg, Winter, 1960. (Citato a p. 458.)
- WAGNER, BIRGIT, *Sardinien - Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke, 2008. (Citato a p. 461.)
- WILSON, RITA, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», xxvii/3 (2009), pp. 186-198. (Citato alle pp. 451, 457, 460.)
- *Cultural Mediation through Translingual Narrative*, in «Target: International Journal on Translation Studies», xxiii/2 (2011), pp. 235-250. (Citato a p. 461.)

## PAROLE CHIAVE

Ballate; poesia; Sardegna; Italia; Canada; sardo; italiano; francese; inglese; autotraduzione.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Laurea triennale in lingue e culture straniere moderne all'Università di Sassari e laurea specialistica in Italianistica all'Università di Vienna. Attualmente dottorando e assistente di letteratura italiana nello stesso istituto con un progetto sulla narrativa contemporanea della Sardegna in lingua italiana e sarda.

Tra le altre attività svolte vi sono l'insegnamento dell'italiano al Centro Linguistico dell'Università di Vienna e l'organizzazione di due workshop di lingua e cultura sarda sempre nella stessa università.

Negli ultimi anni la ricerca e l'insegnamento si sono focalizzati su diversi campi tra i quali la letteratura italiana contemporanea e moderna; la teoria dello spazio, soprattutto letterario; gli studi culturali, il comico e l'umorismo.

[stefano.fogarizzu@univie.ac.at](mailto:stefano.fogarizzu@univie.ac.at)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO FOGARIZZU, *Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 449–464.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IX (2018)

### I CONFINI DEL SAGGIO.

#### PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA FORMA SAGGISTICA

a cura di Federico Bertoni, Simona Carretta, Nicolò Rubbi

	v
<i>I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica</i>	vii
PAOLO BUGLIANI, « <i>A Few Loose Sentences</i> »: <i>Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne</i>	1
RAPHAËL LUIS, <i>L'essai, forme introuvable de la world literature?</i>	27
PAOLO GERVASI, <i>Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli</i>	45
MATTEO MOCA, <i>La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli</i>	67
PAU FERRANDIS FERRER, <i>Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental</i>	83
JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, <i>Service inutile de Montherlant. L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires</i>	101
LORENZO MARI, <i>Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon</i>	119
FRANÇOIS RICARD, <i>La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera</i>	137
LORENZO MARCHESE, <i>È ancora possibile il romanzo-saggio?</i>	151
STEFANIA RUTIGLIANO, <i>Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch</i>	171
BRUNO MELLARINI, <i>Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale</i>	187
SARA TONGIANI, <i>Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio</i>	207
ANNE GRAND D'ESNON, <i>Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d'Alison Bechdel</i>	221
ANNA WIEHL, <i>'Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?</i>	245
CLAUDIO GIUNTA, <i>L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto</i>	267

### SAGGI

279

LEONARDO CANOVA, <i>Il gran vermo e il vermo reo. Appunti onomasiologici sull'eteromorfia nell'Inferno dantesco</i>	281
SARA GIOVINE, <i>Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso</i>	305
MAŁGORZATA TRZECIAK, <i>Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi</i>	325
CHARLES PLET, <i>Les figures de « folles littéraires » chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la « passion homicide » moderne</i>	341

BRENDA SCHILDGEN, <i>Primo Levi, the Hebrew Bible and Dante's Commedia in Se Non Ora, Quando?</i>	359
LAURA RINALDI, <i>Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul postmoderno</i>	375
MARIA CATERINA RUTA, <i>Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. Un epos contemporáneo</i>	393
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>405</b>
IRINA BUROVA, <i>On the Early Russian Translations of Byron's Darkness (1822-1831)</i>	407
FABRIZIO MILIUCCI, <i>La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini</i>	425
STEFANO FOGARIZZU, <i>Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue</i>	449
<b>REPRINTS</b>	<b>465</b>
ORESTE DEL BUONO, <i>Il doge &amp; il duce</i> (a cura di Alessandro Gazzoli)	467
<b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	<b>473</b>
<b>CREDITI</b>	<b>483</b>

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

## Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.