

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

07

---

20  
17

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 7 - MAGGIO 2017

*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*), 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*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), 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.

 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 – VII (2017)

|  |            |
|--|------------|
| <b>NARRAZIONI DEL SÉ E AUTOTRADUZIONE</b>  |            |
| a cura di Giorgia Falceri, Eva Gentes e Elizabete Manterola  | <b>v</b>   |
| <i>Narrating the Self in Self-translation</i>  | vii        |
| GARAZI ARRULA RUIZ, <i>What We Talk About When We Talk About Identity in Self-translation</i>  | <b>1</b>   |
| MARÍA RECUENCO PEÑALVER, <i>Zodorís Califatidis y la ventana del ladrón o de cómo la autotraducción le hace a uno menos extranjero</i>                     | <b>23</b>  |
| MELISA STOCCO, <i>Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche</i>   | <b>41</b>  |
| ELENA ANNA SPAGNUOLO, <i>Giving Voice To The Hybrid Self. Self-Translation As Strategy</i><br>By Francesca Duranti / Martina Satriano                      | <b>67</b>  |
| MARIA ALICE ANTUNES, <i>Autobiographies, Self-translations and the Lives In-Between: the Cases of Gustavo Pérez Firmat and Ariel Dorfman</i>               | <b>85</b>  |
| CHIARA LUSETTI, <i>Provare a ridirsi: l'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous</i>   | <b>109</b> |
| VALERIA SPERTI, <i>Traces de l'auto/traduction dans les romans de Nancy Huston</i>   | <b>129</b> |
| NAMI KANEKO, <i>¿Quién puede hablar por los de Obaba? Una relectura de Obabakoak de Bernardo Atxaga en vista de un cuento perdido en la autotraducción</i> | <b>149</b> |
| ALAIN AUSONI, <i>Et l'autotraduction dans l'écriture de soi ? Remarques à partir de Quant à je (kantaje) de Katalin Molnár</i>                             | <b>169</b> |
| <b>SAGGI</b>   | <b>183</b> |
| MARIAGRAZIA FARINA, <i>Germanica: la travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi nell'Italia degli anni Quaranta</i>                         | <b>185</b> |
| BRUNO MELLARINI, <i>Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati</i>  | <b>201</b> |
| SERGIO SCARTOZZI, <i>Il 'Fu Eugenio Montale'. Derubare il tempo tra memoria e delitto</i>  | <b>225</b> |
| <b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>   | <b>249</b> |
| GIULIO SANSEVERINO, <i>Les cymbales du soleil: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de L'Étranger di Albert Camus</i>                           | <b>251</b> |
| ANNY BALLARDINI, <i>Rachel Blau DuPlessis: a Translation Proposal</i>  | <b>269</b> |
| ANDREA BINELLI, GIORGIA FALCERI e CHIARA POLLI, <i>Bardi, streghe e altre creature magiche. Tradurre l'Irlanda di Lady Wilde</i>                           | <b>285</b> |
| <b>REPRINTS</b>  | <b>301</b> |
| PAOLO CHIARINI, <i>Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine</i> (a cura di Fabrizio Cambi)   | <b>303</b> |
| <i>Introduzione</i>  | <b>311</b> |

|  |            |
|--|------------|
| NORME REDAZIONALI  | <b>377</b> |
| INDICE DEI NOMI (a cura di F. C. Abramo, M. Fadini e C. Polli) | <b>383</b> |
| CREDITI  | <b>393</b> |

# NARRAZIONI DEL SÉ E AUTOTRADUZIONE

A CURA DI

GIORGIA FALCERI, EVA GENTES E ELIZABETE MANTEROLA



## NARRATING THE SELF IN SELF-TRANSLATION

GIORGIA FALCERI, EVA GENTES AND ELIZABETE MANTEROLA\*

I couldn't for the life or death decide in which of my two languages to write the story of my life. They had been *disputándome* for most of my existence, each of them dominating my life monolingually, for long stretches of years freezing the other out of power and articulation [...]. Whenever I wrote anything about my life, in either language it simply sounded ...false, *falso*, fraudulent, *fraudulento*.

Ariel Dorfman, *Footnotes to a Double Life*, in *The Genius of Language*, ed. by Wendy Lesser, New York, Anchor Books, 2004, pp. 206-217, p. 206.

Since the beginning of the 21<sup>st</sup> century, the literary practices of multilingual writers have gained increasing interest among researchers<sup>1</sup> and have been discussed in terms of translanguing literature,<sup>2</sup> language memoirs,<sup>3</sup> born-translated novels<sup>4</sup> and questions of identity.<sup>5</sup> Having two or more languages at hand, the writing practices available to multilingual writers are manifold. The possibility to switch languages allows them, for instance, to use heterolingualism<sup>6</sup> within one text or to create two language versions

\* The editors would like to express a heartfelt thanks to all the peer-reviewers who contributed their time and effort to this project.

1 Starting with the groundbreaking monograph by LEONARD FORSTER, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, to the most recent volume edited by PATRIZIA NOEL AZIZ HANNA and LEVENTE SELÁF (eds.), *The poetics of multilingualism = La poétique du plurilinguisme*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, literary multilingualism has been the central topic of a vast number of monographs and edited volumes worldwide. Furthermore, various anthologies with first-person accounts have been published, see i.e. ALEXANDRA KROH, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000; ISABELLE DE COURTIVRON (ed.), *Lives in translation. Bilingual writers on Identity and Creativity*, New York, Palgrave Macmillan, 2003; STEVEN G. KELLMAN (ed.), *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003; WENDY LESSER (ed.), *The Genius of Language. Fifteen Writers Reflect on Their Mother Tongues*, New York, Pantheon Books, 2004.

2 See STEVEN G. KELLMAN, *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000. For an exhaustive overview on research on translanguing literature, see STEVEN G. KELLMAN and NATASHA LVOVICH, *Selective Bibliography of Translingual Literature*, in «L2 Journal», VII (2015), pp. 152-166, <http://escholarship.org/uc/item/86m2x5x9>.

3 See ALICE YAEGER KAPLAN, *On Language Memoir*, in *Displacements: Cultural Identities in Question*, ed. by Angelika Bammer, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 59-70 and MÁIRÉAD NÍCCRAITH, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective. Language and globalization*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012; EVA KARPINSKI, *Borrowed Tongues. Life writing, Migration, and Translation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2012 prefers the notion 'life writing'.

4 See REBECCA L. WALKOWITZ, *Born Translated. The Contemporary Novel in Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2013.

5 See MARY BESEMERES, *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*, Oxford/Bern, Peter Lang, 2002.

6 See Grutman: "je parlerai d'hétérolinguisme, en reconnaissant par là qu'un texte littéraire est un espace où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues" (RAINIER GRUTMAN, *Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*, ed. by Furio Brugnolo and Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349, p. 331).

through self-translation.<sup>7</sup> Self-translation is a historically common and currently widespread practice that had been neglected within Translation Studies for far too long. However, research on self-translation has consistently grown over the last decades, as witnessed by the steady increase of conferences,<sup>8</sup> journal issues<sup>9</sup> and edited volumes<sup>10</sup> dedicated entirely to self-translation. This is also confirmed by the growing number of entries in the bibliography on self-translation, which comprises over 1,000 entries of published and over 200 entries of unpublished material of academic studies and research on self-translation.<sup>11</sup> In 2012, Anselmi acknowledged the existence of “self-translation studies” as a “rapidly growing subfield within translation studies”.<sup>12</sup> Thus far, researchers have been concerned primarily with identifying (self-)translation strategies,<sup>13</sup> as well as the reasons for self-translating<sup>14</sup> and have aimed at reconstructing the history of self-translation.<sup>15</sup>

- 7 For an overview of self-translation as both a process and a product, see RAINIER GRUTMAN and TRISH VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, ed. by Sandra Bermann and Catherine Porter, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 323-332.
- 8 E.g. Pescara (2010), Bologna (2011), Perpignan (2012), Cork (2013), Vitoria-Gasteiz (2015), Paris (2016), Rome (2016).
- 9 E.g. *Autotraducción*, («Quimera. Revista de literatura», special issue, CCX), 2002; *Autotraduction*, («Atelier de traduction», special issue *bors-série*), 2007; *Dossier: L'autotraducción*, («Quaderns. Revista de traducció», XVI), 2009; ALESSANDRA FERRARO (ed.), *Special issue: "L'autotraduzione nelle letterature migranti"*, («Oltreoceano» v), 2011; MICHAEL BOYDEN and LIESBETH DE BLEEKER (eds.), *Special issue "Self-translation"*, («Orbis Litterarum» LXVIII/3), 2013; MARIA ALICE ANTUNES and RAINIER GRUTMAN (eds.), *Special Issue "Autotradução / Self-translation"*, («Tradução em revista» XVI), 2014; PAOLA PUCCINI (ed.), *Special issue: "Regards croisés autour de l'autotraduction"*, («Interfrancophonies» VI), 2015, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table\\_des\\_matières\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table_des_matières_Interfrancophonies_6_2015.pdf); CHRISTIAN LAGARDE (ed.), *Special issue "L'autotraduction: une perspective sociolinguistique"*, («Glottopol» XXV), 2015.
- 10 E.g. JOSÉ MANUEL DASILVA and HELENA TANQUEIRO (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011; ENRIC GALLÉN, FRANCISCO LAFARGA, and LUIS PEGENAUDE (eds.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Bern, Peter Lang, 2010; MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ and NICOLA D'ANTUONO (eds.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED, 2012; ANDREA CECCHERELLI, GABRIELLA ELINA IMPOSTI, and MONICA PEROTTO (eds.), *Autotraduzione o riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013; ANTHONY CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Continuum, 2013; CHRISTIAN LAGARDE and HELENA TANQUEIRO (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2013; ALESSANDRA FERRARO and RAINIER GRUTMAN (eds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- 11 See EVA GENTES (ed.), *Bibliography. Autotraduzione / autotraducción / self-translation*, 2017, <https://app.box.com/s/y1c1cg7spwgevufbi2k5pempip7gi7ws>.
- 12 SIMONA ANSELMI, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012, p. II.
- 13 See MICHAËL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- 14 See ANSELMI, *On Self-translation*, cit.
- 15 See JAN WALSH HOKENSON and MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2007; JULIO CÉSAR SANTOYO, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, in «Meta», L/3 (2005), pp. 858-867, <http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n3/011601ar.pdf>; JULIO CÉSAR SANTOYO, *Blank Spaces in the History of Translation*, in *Charting the Future of Translation History*, ed. by Georges L. Bastin and Paul F. Bandia, Ottawa, University of Ottawa Press, pp. II-43; JULIO CÉSAR SANTOYO, *On mirrors, dynamics and self-translations*, in *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York,



The special issue of *Glottopol* (2015), moreover, discussed self-translation from a socio-linguistic point of view.<sup>16</sup> Despite the increasing attention self-translation has received as “a complex and dynamic aesthetic practice”<sup>17</sup> (not only) within Translation Studies, though, many “blank spaces”<sup>18</sup> remain to be explored, one of them being the role of self-translation in specific genres.

This special issue of *Ticontre* tackles one of these blank spaces and maps out the role self-translation plays in autobiographies, memoirs and autofictional works<sup>19</sup> written by multilingual writers. While this aspect has already been addressed in various case studies, this issue aims to explore the role of self-translation in self-narrations by taking into account various biographical and geographical backgrounds, a great range of language combinations and a variety of literary strategies and narrative choices. By narrating the same events at least twice, the self-translator offers a double perspective. These works are therefore of exceptional value in order to analyse how language shapes self-narration (in the different forms of autobiography, life-writing, autofiction, language memoir). Susan Ingram affirms that “it is not unusual for writers of literary autobiography to thematise language and the writing process”.<sup>20</sup> As self-translators often have a migrant and/or multicultural background, they tend to have a special affiliation with language. Paola Bohórquez points out: “In migrant and/or multicultural contexts, language becomes invested with complex and often contradictory valences and significations that reveal the arbitrary character of the traditional identification of language with nation and common ethnicity”.<sup>21</sup> Therefore, it is rather unsurprising that self-translators, who face linguistic ‘trans-bordering’ so often, exploit this genre to make readers empathize with their struggles. In their autobiographical and autofictional texts, a central place is devoted not only to the act of writing, but also to that of translating – and their experiences seem to bring these two distinct moments closer than ever before. The multilingual thinks, speaks and writes in at least two languages, inhabits and is shaped by different cultures and sometimes travels among distinct geographic areas. Together, all of these elements contribute to form his/her vision, his/her personal *Weltanschauung*. Moreover, the self-translator chooses the task of translation, i.e., the task to put these different elements in relation with each other, in order to conceive, show, describe and understand the difference, the gap between them, which, while being most of the time

Bloomsbury, 2013, pp. 27-38.

16 LAGARDE, *Special issue “L’autotraduction: une perspective sociolinguistique”*, cit.

17 SARA KIPPUR, *Writing it twice. Self-translation and the making of a world literature in French*, Evanston, Northwestern University Press, 2015, p. 26.

18 SANTOYO, *Blank Spaces in the History of Translation*, cit.

19 For a discussion of the notion of “autofiction” see KIPPUR, *Writing it twice*, cit., pp. 103-106. It is not our intention here to enter into a discussion of general epistemological categories, but we agree with Kippur who states: “Language crossings – as well as the places where they can’t cross – open up new possibilities for autobiographical writing to challenge the fixedness of generic categories, as well as the boundaries of selfhood.” (*ibid.*, p. 127).

20 SUSAN INGRAM, *Translation, Autobiography, Bilingualism, in Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, ed. by Lynne Bowker et al., Manchester, St Jerome, 1998, pp. 15-22, p. 15.

21 PAOLOA BOHÓRQUEZ, *In-Between-Languages. Translingual Living and Writing in the United States*, in *American Multicultural Studies*, ed. by Sherrow Pinder, Thousand Oaks (CA), Sage, 2012, p. 37.

an enriching standpoint, might also turn out to be a problematic or painful one. Indeed, Hokenson & Munson have observed a tendency to reinforce narrations of the self that highlight the “split”: “In collection of language memoirs today, ‘between’ is the banner preposition of many prefaces, and authors are invited to describe their struggles as creative writers who have suffered loss of the mother tongue”.<sup>22</sup> For the South-African self-translator André Brink, on the contrary, the gains of multilingualism counterbalance its difficulties: “While each [language] has its unique treasurehouse of experience and understanding, the two in interaction are incomparably more than the sum of their parts”.<sup>23</sup> It is this special awareness of language – which Lise Gauvin has identified as “surconscience linguistique”<sup>24</sup> – that becomes apparent among all multilingual writers. Self-translators show a common tendency to take a position with respect to their multilingualism, i.e., to explain, discuss, legitimize, or more simply narrate, this feature, which is, evidently, not given for granted. Their ‘linguistic identity’ is, on the contrary, a matter of utmost relevance for writers who are driven by their multilingualism to reflect upon the implications of being from a different country than the one they live and write in, for instance, or of publishing the same books in different languages and for different readerships. This “surconscience linguistique” can especially be observed in their translanguing narrations of the self and becomes not only apparent in the content of these works, but also plays a crucial role in the writing process, as Brian T. Fitch has pointed out: “The bilingual writer is not merely aware of the existence of a multiplicity of tongues but lives in the continual presence of this awareness during the very act of writing”.<sup>25</sup> The initial choice of the language in which to tell the story of their life poses a challenge to the multilingual writers. As Bohórquez stressed: “Choice of language is always cumbersome in translanguing writing because of the lack of coincidence between the language of experience and the language of narration. This forces the author to confront the impossibility of a literal rendition of self, raising questions as to the authenticity and truthfulness of self-representation”.<sup>26</sup> This observation also holds true for self-translations, where “preference given to one language is only temporary”.<sup>27</sup> Consequently, the events narrated and the language of narration will not overlap in at least one version. Whatever determined the initial language choice, a quest either for authenticity or for emotional distance, is eventually subverted: as soon as the self-translation process starts, in fact, the writer has to face the challenge of self-representation in the other language, which s/he initially might have tried to avoid. In memoirs and autobiographies, this implies

22 HOKENSON and MUNSON, *The Bilingual Text*, cit., pp. 208-209.

23 ANDRÉ BRINK, *Splendid schizophrenia of a lingual bigamist. Book review. Heading south, Looking North by Ariel Dorfman*, in «Unisa Latin American Report», xv (1999), pp. 73-74. In current research, a switch can be observed from emphasizing the struggles towards highlighting the gains of multilingualism. Cf. ELIN-MARIA EVANGELISTA, *Writing in translation. A new self in a second language*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 177-187.

24 LISE GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 6.

25 BRIAN T. FITCH, *Beckett and Babel. An Investigation into the State of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 158.

26 BOHÓRQUEZ, *In-Between-Languages*, cit., p. 46.

27 EVA GENTES, *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, in «Orbis litterarum», LXVIII/3 (2013), pp. 266-281, p. 268.

the challenge of “writing one’s memory and writing in a language that, implicitly, has no memory of the self”.<sup>28</sup> As language and identity are intertwined for translanguing authors, they are inevitably haunted by the question of authentic self-representation in each language. Rita Wilson suggests, accordingly, that “self-translation is closely linked to the representation of self”.<sup>29</sup> Hence, how is the narration shaped by the language in which it is told? Does it allow perceiving oneself with a critical distance? How does the self-translation process change the perspective on one’s own life and the story that is being told? Are two different feelings of belonging revealed in each version? Is the process of translation built into the form of their works, or foregrounded in the narration? Does self-translation function as an “anchor able to ground the self in the middle of instability”,<sup>30</sup> as suggested by Aurelia Klimkiewicz? These questions are especially pertinent in the context of self-narrations, where the issue of identity is often a central topic, as Isabelle de Courtivron has pointed out: “the elusive search for one-ness, and the haunting quest for the self are perhaps foregrounded more acutely in texts by bilinguals because their authors face an ultimate disconnection”.<sup>31</sup> Furthermore, self-translation enables the writer to reach a different audience. The question of self-representation therefore needs to be linked to the question of how translanguing authors want to be perceived by their respective audience. Moreover, a reader competent in both languages might compare both versions, thus complicating the question of self-representation much further. As Kippur has pointed out, “the possibility afforded by the ability to compare versions, pose a direct challenge to the idea of a stable text or subject”.<sup>32</sup>

The nine articles gathered in this volume exemplify the various links between self-translation and self-narration in various linguistic contexts. The selected essays focus on memoirs and autofictional works by contemporary self-translators, living in Europe, the United States or South America. Combining “text-oriented” with “author-oriented” approaches,<sup>33</sup> they discuss cases of “autotraducteurs migrants”<sup>34</sup> – i.e. Theodor Kallifatides (Θοδωρής Καλλιφατιδής) (1938), Francesca Duranti (1935), Ariel Dorfman (1942), Gustavo Pérez Firmat (1949), Amara Lakhous (1970), Nancy Huston (1953) and Katalin Molnár (1951) – as well as cases of “autotraducteurs sédentaires”<sup>35</sup> – i.e. the Basque writers Miren Agur Meabe (1962) and Bernardo Atxaga (1951) as well as the Mapuche poets Liliana Ancalao (1961), Jaqueline Caniguán (1970) and Adriana Pinda (1970). For

28 KIPPUR, *Writing it twice*, cit., p. 123.

29 RITA WILSON, *The Writer’s Double. Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», XXVII/3 (2009), pp. 186-198, p. 186.

30 AURELIA KLIMKIEWICZ, *Self-translation as broken narrativity. Towards an understanding of the self’s multilingual dialogue*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 189-201, p. 194.

31 ISABELLE DE COURTIVRON, *Introduction*, in *Lives in translation. Bilingual writers on Identity and Creativity*, ed. by Isabelle de Courtivron, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 1-9, p. 4.

32 KIPPUR, *Writing it twice*, cit., p. 65.

33 KLIMKIEWICZ, *Self-translation as broken narrativity*, cit., p. 190.

34 RAINIER GRUTMAN, *Francophonie et autotraduction*, in «Interfrancophonies», VI (2015), pp. 1-17, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf), p. 10.

35 *Ibid.*, p. 11.

most of these authors, self-translation has become a systematic literary practice, that is to say, writing two versions of their works in different languages. They thus belong to the category of “committed self-translators”.<sup>36</sup> Having faced language displacement in various ways, it becomes apparent throughout the contributions that it is of utmost importance for these authors to find a way to express and affirm their hybrid identity in their memoirs and autofictional works. While the chosen literary strategies differ in each trajectory, some recurrent choices can be detected. Hence, heterolingualism is one of the strategies that is used quite frequently among the discussed authors. By inserting words and phrases in the other language into their texts, they allow the text to disrupt “its monolingual self-referentiality while simultaneously challenging the dominant language to contain and express within itself the excluded or implicit one”.<sup>37</sup> By using more than one language within one version, these authors actively encourage the reader to encounter the Other. Self-translation is often presented as an empowering tool, not only because it “makes the two parts of the self physically present, visible and audible”,<sup>38</sup> but also because it enables them to reflect upon their condition of linguistic and cultural in-betweenness from a translingual point of view.

In the opening essay (p. 1), GARAZI ARRULA RUIZ provides a theoretical approach to the analysis of identity within Translation Studies. She proposes to combine two psychosocial theories, namely social categorization and social representation. Linking these two theories to self-translation and autofiction, she presents self-translation as a significant tool for the (de)construction of identity as a discursive practice. Is self-translation used as an opportunity to create a different self-representation? In a close comparative reading of the Basque novel *Kristalezko begi bat* (2013) by Miren Agur Meabe and its Spanish self-translation *Un ojo de cristal* (2014), Arrula Ruiz demonstrates how these theoretical insights can be applied to analyzing how identity is shaped in a self-translator’s autofictional literary work.

Hybridity, as a typical feature of the bilingual writer’s identity, becomes especially apparent in the autofictional work of migrant authors as it is shown in the contribution by MARIA RECUENCO (p. 23), who explores the little known case of the Greek-Swedish self-translator Theodor Kallifatidis. She presents him as a migrant author who uses self-translation for personal reasons. Self-translation functions as a part of the writing process and is used to confirm oneself’s hybrid identity. In this respect, self-translation is also understood as “escriptoterapia”, i.e., as a means to reconcile two languages and thus two identities. Analyzing the autofictional narration “Una nueva patria al otro lado de la ventana”, Recuenco demonstrates how the first-person narrator, a bilingual writer, can be interpreted as an *alter ego* of Kallifatidis. The narration discusses the migrant’s condition as a foreigner in both cultures and claims that bilingual writing helps to affirm a hybrid identity and overcoming an ever-present feeling of foreignness.

The question of building and defending one’s own identity is also very relevant among indigenous writers. Although self-translation is very common among indige-

<sup>36</sup> KIPPUR, *Writing it twice*, cit., p. 69.

<sup>37</sup> BOHÓRQUEZ, *In-Between-Languages*, cit., p. 47.

<sup>38</sup> KLIMKIEWICZ, *Self-translation as broken narrativity*, cit., p. 194.

nous self-translators, they have not received a lot of critical attention thus far. As illustrated by MELISA STOCCO (p. 41), the quest for one's own identity is not necessarily only an individual venture. Self-translation as a means to affirm one's own hybrid identity may also have language-political implications. A close comparative reading of bilingual poems by three Mapuche poets (Liliana Ancalao, Jacqueline Caniguán, Adriana Pinda) reveals the tensions and complementarity between the Mapudungun and Spanish versions. Analyzing their poems as narrations of identity and memory with a special focus on the figure of the "displaced", Stocco investigates how each of the poets negotiates her identity as a contemporary Mapuche woman. In this context, self-translation functions as a means to reclaim their "lost" language – Mapudungun, a language isolate spoken in Chile and Argentina – and is thus used to revitalize their frail linguistic and cultural heritage. One of the self-translation strategies applied by Mapuche authors to achieve this goal is non-translation within a self-translated text, i.e. leaving some Mapudungun words untranslated and therefore presenting a heterolingual Spanish version.

Self-translation as an empowering instrument to give voice to a hybrid self is also the central focus of the article by ELENA ANNA SPAGNUOLO (p. 67). Spagnuolo argues that Martina Satriano, the protagonist of the autofictional novel *Sogni Mancini* (1996) / *Left-Handed Dreams* (2000) can be interpreted as the *alter ego* of its transmigrant author Francesca Duranti, who shares her life between Tuscany and New York. While Duranti affirms in her foreword that she used the strategy of inserting heterolingualism in both versions to create an authentic atmosphere, Spagnuolo suggests that the chosen strategy is rather a means to destabilize the "monolingual paradigm"<sup>39</sup> of the reader. Self-translation is characterized as a form of "trans-writing" which enables the transmigrant author to linguistically represent a dynamic, hybrid identity.

The use of heterolingualism in self-translated memoirs is also discussed in the contribution by MARIA ALICE ANTUNES (p. 85). Because of its distancing effect, both Latino self-translators Ariel Dorfman and Gustavo Pérez Firmat have first written their respective memoirs in their second language English and subsequently translated them into their native Spanish. In a close comparative reading of each memoir, Antunes analyses the use of cultural references in both language versions. She shows that although they were aware of their respective readerships, both authors allowed the other language and culture to be present in each version and thus, each mirrors the in-betweenness of their own lives.

How self-translation functions as a fundamental step in the migration process of an author is the main topic of the article by CHIARA LUSETTI (p. 109), who discusses the case of the migrant writer and bidirectional self-translator Amara Lakhous, who left his native Algeria to settle in Rome. In her close comparative reading of Lakhous's novel *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006) and its original Arabic version, Lusetti shows how the use of heterolingualism not only reflects the multilingual reality of the setting of the novel, but also mirrors the writing and self-translation conditions of a migrant author. Initially, the novel had been written in Arabic in Italy by

39 YASEMIN YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 5.

an Algerian author who tells his former compatriots about his new homeland. The self-translation of the novel into Italian was part of the integration process of the author and aroused a different reception on the part of the Italian readership: seeing their own country through the eyes of a migrant, Italian readers are invited to critically reflect upon their own culture.

While heterolingualism had always been a topic within the novels of Nancy Huston, it only became visible on the linguistic surface of the text within one of her latest novels *Danse noire* (2013) / *Black Dance* (2014). In her contribution on Nancy Huston's trajectory as a bilingual writer and self-translator, VALERIA SPERTI (p. 129) takes a closer look at how the reflection of Huston's own bilingualism and self-translation practice has evolved in her fictional oeuvre. Discussing Huston's novels chronologically from *Les variations Goldberg* (1981) to *Bad Girl* (2014), Sperti identifies autobiographical traces not only in the content of the novels (recurring themes are bilingualism, identity and translation), but also in the chosen narrative strategies (i.e. the use of two intertwined narrative levels, heterolingualism of the characters). Sperti suggests to interpret the use of two intertwined narrative levels as a *mise en abyme* of the writing process, and therefore as a reflection of the self-translation process. While self-translation remained an extratextual feature of her novels, with *Danse noire*, Huston combined the use of code-switching with providing translations in footnotes, thus imitating the use of subtitles in movies.

Within this special issue, NAMI KANEKO's article (p. 149) stands out as it links the question of narrating the self with the question of non-self-translation. Her case study focuses on the most renowned and widely translated work by the Basque author Bernardo Atxaga, namely the short story collection *Obabakoak* (1988). In an autobiographical re-reading of the short story *Jose Francisco*, she discusses possible reasons for Atxaga's choice not to translate the story into Spanish and hence to exclude it from the Spanish volume.

ALAIN AUSONI's final contribution (p. 169) on the memoir *Quant à je (kantaje)* (1996) by Hungarian-born, Paris-based poet Katalin Molnár sheds an interesting light on a border case of self-translation, namely the inclusion of self-translated passages within a monolingual work. Despite not being marked as self-translated passages within the text, Ausoni shows how a closer look at the genesis of the memoir reveals that some passages have clearly been translated from former works in the author's native language, Hungarian.

This monographic section aimed at investigating how self-translation shapes the writing of multilingual authors in their narrations of the Self. As guest editors of this special issue, we hope to have shown that, for multilingual writers, self-translation is an important, many-sided tool combining literary and the linguistic dimensions in order to narrate their equally multifaceted polyglot self. While we could not tackle the specific role of self-translation within the genre of autobiographies, memoirs and autofictional works in an exhaustive way, we nevertheless hope to have stimulated some reflections on the particularities of this specific genre and to have provided inspiring roadmaps for further research.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANSELMI, SIMONA, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012. (Citato a p. viii.)
- ANTUNES, MARIA ALICE and RAINIER GRUTMAN (eds.), *Special Issue "Autotradução / Self-translation"*, («Tradução em revista» XVI), 2014. (Citato a p. viii.)
- Autotraducción*, («Quimera. Revista de literatura», special issue, CCX), 2002. (Citato a p. viii.)
- Autotraduction*, («Atelier de traduction», special issue *hors-série*), 2007. (Citato a p. viii.)
- BESEMERES, MARY, *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*, Oxford/Bern, Peter Lang, 2002. (Citato a p. vii.)
- BOHÓRQUEZ, PAOLOA, *In-Between-Languages. Translingual Living and Writing in the United States*, in *American Multicultural Studies*, ed. by Sherrow Pinder, Thousand Oaks (CA), Sage, 2012. (Citato alle pp. ix, x, xii.)
- BOYDEN, MICHAEL and LIESBETH DE BLEEKER (eds.), *Special issue "Self-translation"*, («Orbis Litterarum» LXVIII/3), 2013. (Citato a p. viii.)
- BRINK, ANDRÉ, *Splendid shizophrenia of a lingual bigamist. Book review. Heading south, Looking North by Ariel Dorfman*, in «Unisa Latin American Report», xv (1999), pp. 73-74. (Citato a p. x.)
- CECCHERELLI, ANDREA, GABRIELLA ELINA IMPOSTI, and MONICA PEROTTO (eds.), *Autotraduzione o riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013. (Citato a p. viii.)
- CORDINGLEY, ANTHONY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Continuum, 2013. (Citato a p. viii.)
- DASILVA, XOSÉ MANUEL and HELENA TANQUEIRO (eds.), *Aproximaciones a la auto-traducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011. (Citato a p. viii.)
- DE COURTIVRON, ISABELLE, *Introduction*, in *Lives in translation. Bilingual writers on Identity and Creativity*, ed. by Isabelle de Courtivron, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 1-9. (Citato a p. xi.)
- (ed.), *Lives in translation. Bilingual writers on Identity and Creativity*, New York, Palgrave Macmillan, 2003. (Citato a p. vii.)
- DORFMAN, ARIEL, *Footnotes to a Double Life*, in *The Genius of Language*, ed. by Wendy Lesser, New York, Anchor Books, 2004, pp. 206-217. (Citato a p. vii.)
- Dossier: L'autotraducció*, («Quaderns. Revista de traducció», XVI), 2009. (Citato a p. viii.)
- EVANGELISTA, ELIN-MARIA, *Writing in translation. A new self in a second language*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 177-187. (Citato a p. x.)
- FERRARO, ALESSANDRA (ed.), *Special issue: "L'autotraduzione nelle letterature migranti"*, («Oltreoceano» V), 2011. (Citato a p. viii.)
- FERRARO, ALESSANDRA and RAINIER GRUTMAN (eds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016. (Citato a p. viii.)
- FITCH, BRIAN T., *Beckett and Babel. An Investigation into the State of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988. (Citato a p. x.)
- FORSTER, LEONARD, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970. (Citato a p. vii.)

- GALLÉN, ENRIC, FRANCISCO LAFARGA, and LUIS PEGENAUTE (eds.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Bern, Peter Lang, 2010. (Citato a p. viii.)
- GAUVIN, LISE, *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*, Paris, Karthala, 1997. (Citato a p. x.)
- GENTES, EVA (ed.), *Bibliography. Autotraduzione / autotraducción / self-translation*, 2017, <https://app.box.com/s/y1c1cg7spwgevufbi2k5pempip7gi7ws>. (Citato a p. viii.)
- *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, in «Orbis litterarum», LXVIII/3 (2013), pp. 266-281. (Citato a p. x.)
- GRUTMAN, RAINIER, *Francophonie et autotraduction*, in «Interfrancophonies», VI (2015), pp. 1-17, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf). (Citato a p. xi.)
- *Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XVIII Convegno interuniversitario di Bresanone*, ed. by Furio Brugnolo and Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349. (Citato a p. vii.)
- GRUTMAN, RAINIER and TRISH VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, ed. by Sandra Bermann and Catherine Porter, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 323-332. (Citato a p. viii.)
- HOKENSON, JAN WALSH and MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2007. (Citato alle pp. viii, x.)
- INGRAM, SUSAN, *Translation, Autobiography, Bilingualism*, in *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, ed. by Lynne Bowker, Michael Cronin, Dorothy Kenny, et al., Manchester, St Jerome, 1998, pp. 15-22. (Citato a p. ix.)
- KAPLAN, ALICE YAEGER, *On Language Memoir*, in *Displacements: Cultural Identities in Question*, ed. by Angelika Bammer, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 59-70. (Citato a p. vii.)
- KARPINSKI, EVA, *Borrowed Tongues. Life writing, Migration, and Translation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2012. (Citato a p. vii.)
- KELLMAN, STEVEN G. (ed.), *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003. (Citato a p. vii.)
- *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000. (Citato a p. vii.)
- KELLMAN, STEVEN G. and NATASHA LVOVICH, *Selective Bibliography of Translingual Literature*, in «L2 Journal», VII (2015), pp. 152-166, <http://escholarship.org/uc/item/86m2x5x9>. (Citato a p. vii.)
- KIPPUR, SARA, *Writing it twice. Self-translation and the making of a world literature in French*, Evanston, Northwestern University Press, 2015. (Citato alle pp. ix, xi, xii.)
- KLIMKIEWICZ, AURELIA, *Self-translation as broken narrativity. Towards an understanding of the self's multilingual dialogue*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 189-201. (Citato alle pp. xi, xii.)



- KROH, ALEXANDRA, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000. (Citato a p. vii.)
- LAGARDE, CHRISTIAN (ed.), *Special issue "L'autotraduction: une perspective sociolinguistique"*, («Glottopol» xxv), 2015. (Citato alle pp. viii, ix.)
- LAGARDE, CHRISTIAN and HELENA TANQUEIRO (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2013. (Citato a p. viii.)
- LESSER, WENDY (ed.), *The Genius of Language. Fifteen Writers Reflect on Their Mother Tongues*, New York, Pantheon Books, 2004. (Citato a p. vii.)
- NICCRAITH, MÁIRÉAD, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective. Language and globalization*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012. (Citato a p. vii.)
- NOËL AZIZ HANNA, PATRIZIA and LEVENTE SELÁF (eds.), *The poetics of multilingualism = La poétique du plurilinguisme*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017. (Citato a p. vii.)
- OUSTINOFF, MICHAËL, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001. (Citato a p. viii.)
- PUCCINI, PAOLA (ed.), *Special issue: "Regards croisés autour de l'autotraduction"*, («Interfrancophonies» VI), 2015, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table\\_des\\_matières\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table_des_matières_Interfrancophonies_6_2015.pdf). (Citato a p. viii.)
- RUBIO ÁRQUEZ, MARCIAL and NICOLA D'ANTUONO (eds.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED, 2012. (Citato a p. viii.)
- SANTOYO, JULIO CÉSAR, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, in «Meta», 1/3 (2005), pp. 858-867, <http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n3/011601ar.pdf>. (Citato a p. viii.)
- *Blank Spaces in the History of Translation*, in *Charting the Future of Translation History*, ed. by Georges L. Bastin and Paul F. Bandia, Ottawa, University of Ottawa Press, pp. 11-43. (Citato alle pp. viii, ix.)
- *On mirrors, dynamics and self-translations*, in *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 27-38. (Citato a p. viii.)
- WALKOWITZ, REBECCA L., *Born Translated. The Contemporary Novel in Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2013. (Citato a p. vii.)
- WILSON, RITA, *The Writer's Double. Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», xxvii/3 (2009), pp. 186-198. (Citato a p. xi.)
- YILDIZ, YASEMIN, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012. (Citato a p. xiii.)

## NOTIZIE DELLE AUTRICI

GIORGIA FALCERI graduated with Honours in ‘Letterature euroamericane, traduzione e critica letteraria’, with a thesis presenting the first Italian translation of *The Antipodes* (1638), a comedy by Richard Brome. She completed her Doctoral Programme in Linguistic and Literary Studies at the University of Trento, Italy. Her dissertation – *Nancy Huston in Self-translation. An Aesthetics of Redoublement* – discusses the notions of language, identity and self-translation in Huston’s bilingual literary work. Her contribution *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics* (in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», II [2014], pp. 51-66) discusses how Huston’s poetics questions the boundaries of linguistic and cultural identity. Since 2010, she has also been working as a translator and reviser of scientific articles, mainly in the field of biology and evolutionary genetics.

[giorgia.falceri@unitn.it](mailto:giorgia.falceri@unitn.it)

EVA GENTES studied Literary Translation at Heinrich-Heine-University in Düsseldorf, where she recently completed her doctoral thesis, *(Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur. Eine literatur- und übersetzungssoziologische Annäherung*, which discusses literary self-translation both as a process and a product in contemporary literature. She is the editor of the bibliography on self-translation and maintains a blog on [self-translation](#). She has published several articles on various aspects of self-translation, including self-translated bilingual editions («Orbis Litterarum», LXVIII [2013]), the reasons for the first self-translation (in *L’autotraduction littéraire*, ed. by Alessandra Ferraro and Rainer Grutman, Paris, Garnier, 2015), and the issue of self-translation in the context of minority languages («Flusser Studies», XXII [2016]). Together with Trish Van Bolderen, she has co-written the entry *Self-Translation* in *Oxford Bibliographies in Latino Studies* (available [online](#)).

[Eva.Gentes@uni-duesseldorf.de](mailto:Eva.Gentes@uni-duesseldorf.de)

ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA is lecturer of Translation and Interpreting at the University of the Basque Country UPV/EHU. She completed her PhD in 2012, which focused on the translation of Basque literature into foreign languages. She is the author of the book *La literatura vasca traducida* (Peter Lang, 2014). She also created the Catalogue of Basque Literature in Translation ([ELI Catalogue](#)). She has published various papers on self-translation in Basque literature, (i.e., *La autotraducción en la literatura vasca* in *Aproximaciones a la autotraducción*, 2011; *La autotraducción en el contexto vasco: entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo*, in «Glottopol», XXV [2015]), and she has observed mainly the work by Bernardo Atxaga. She has also studied the differences between individual and collaborative self-translation (in: *Collaborative Self-Translation In a Minority Language: Examining the Power Implications Of The Process, The Actors And The Literary Systems Involved*, in *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, 2017). Her research interests include self-translation, translation within minority language contexts, indirect translation, or corpus-based translation studies.

[elizabete.manterola@ehu.eus](mailto:elizabete.manterola@ehu.eus)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIORGIA FALCERI, EVA GENTES e ELIZABETE MANTEROLA, *Narrating the Self in Self-translation*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. vii–xix.

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.



## WHAT WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT IDENTITY IN SELF-TRANSLATION

GARAZI ARRULA RUIZ – *University of the Basque Country (UPV/EHU)*

Identity has been a key issue of discussion in many studies in the social sciences. Yet, approaches to this concept in Translation Studies have been largely superficial and most lack a theoretical framework. Our approach, which is based on widely recognized psychosocial theories, is intended to provide a theoretical contribution to the question of identity from a translation perspective and, more specifically, as regards the intersection of self-translation and autofiction. If identity is a discursive practice in constant reinterpretation, then (self-)translation represents a significant tool for its (de)construction. The introductory theoretical approach will be applied to the self-translated, autofictional work of Miren Agur Meabe, a living Biscayan poet; the analysis of how identity is (re)interpreted through self-translation may serve as a point of departure for further empirical and descriptive studies.

La nozione di identità è stata un concetto chiave in molta ricerca nell'ambito delle scienze sociali. Nei Translation studies, invece, l'uso di questo concetto è spesso di carattere superficiale, poiché manca un chiaro quadro teorico. Il presente articolo intende per l'appunto fornire un contributo teorico sulla questione dell'identità dal punto di vista delle sue connessioni con la traduzione: in particolare, per quanto riguarda il ruolo dell'identità nell'autotraduzione e nell'autofiction. Se l'identità è una pratica discorsiva in costante reinterpretazione, allora l'atto di autotradursi può essere visto come un utile strumento per la sua (de)costruzione. Il quadro teorico che viene proposto nella prima parte dell'articolo, viene quindi applicato all'opera autofinzionale e autotradotta di Miren Agur Meabe, poetessa contemporanea basca. Tale analisi vuole fornire un punto di partenza per futuri studi di carattere empirico e descrittivo.

### I “TO THINE OWN SELF BE TRUE”: THAT’S IT?

Before analysing the place identity holds in self-translation and the effect it could have, we will focus briefly on identity itself, as it has been discussed in almost every area of knowledge. In the social sciences, identity is seen as the set of points of view, qualities, beliefs, and discursive practices that constitute a person (individual identity) or a group (a given social group). According to Eduardo Apodaka,<sup>1</sup> identity is a special code created and negotiated, developed and lived consciously or unconsciously in everyday practices and in special rituals or events – i.e., a result of social practices.

In his research on Basque culture, Ibai Iztueta<sup>2</sup> offers an alternative definition of identity, according to which identity is a property of the individual or group, the *consciousness* to possess the attributes that differentiate us from others:

It is a special consciousness, though. It has two faces that, although similar, should not be confused: naming and being. Identity is therefore established when we name the being – the *something*. But alternatively, naming could be sufficient to cause being and identity to arise. So identity, as the consciousness of being, could be derived from a name or from naming.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> EDUARDO APODACA, *Identitatea eta anomalia*, Iruñea, Pamiela, 2015, p. 31.

<sup>2</sup> IBAI IZTUETA AZURMENDI, *Cultura vasca vs Euskal kultura*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2015.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 217 (translation is mine).

Identity is a way to name practices we label the same (identical), and it comes from taking those practices as such;<sup>4</sup> i.e., the interpretation given to practices. Naming will appear later, as language goes hand in hand with identity; that is another reason why identity should also be taken into account in the study of translation, given that it is a cognitive and discursive practice.

In order to construct identity, a distinguishing characteristic is needed; that is, a characteristic that begs for comparison with and differentiation from an *other*. Mechanisms of comparison and differentiation necessarily take part in identity construction. However, the individual him- or herself is not the only one to make that comparison, given that we create the definition of ourselves depending on the image that others have of us,<sup>5</sup> and given that there may be multiple “others” as well. So it can be said that identity is a two-way street, or even that it is multidirectional; a social, variable, ideological construction based on relationships and not free of conflict. In other words, society, history and the groups involved in the narration and interpretation of identity directly condition the way we understand identity.

Along with the pair oneself/ourselves, the dichotomous division between individual and collective identities must be considered. These two perspectives are not unique, and even if this division remains deeply rooted in Western culture, it is false.<sup>6</sup> Social psychology undermines this dichotomy and studies how the personal self relates to the social environment. In Margot Pujal’s words:

La identidad social y la identidad individual no son realidades separables, sino que se constituyen mutuamente; y lo hacen por medio de lo social, cultural e ideológico que es inherente al lenguaje que utilizamos cuando narramos cualquier aspecto relacionado con el yo.<sup>7</sup>

Identity is a social construction that the individual creates him- or herself by discursive practices, and should not be reduced to dichotomous approaches of doubleness as has usually been done in self-translation.

Self-esteem and discrimination are also called into question by psychosocial theories; individuals gain a sense of positive self-esteem from their identity groups, and they tend to favour those they consider members of their “in-group” over those considered to be outsiders.<sup>8</sup> As structuralism would argue, difference relies on relations and meaning is derived from putting elements together in relation, from a state of opposition. The “differentiation” process could also be understood within that relation, which leads to choosing social and individual experiences; each space is organized depending on a specific logic, behaviour, culture and rules. Thus, when changing from one space to an-

4 APODAKA, *Identitatea eta anomalia*, cit., p. 61.

5 IZTUETA AZURMENDI, *Cultura vasca vs Euskal kultura*, cit., p. 223.

6 MARGOT PUJAL I LLOMBART, *La identidad (el self)*, in *Introducción a la psicología social*, Barcelona, UOC, 2004, pp. 93-138, p. 100.

7 *Ibid.*, p. 101.

8 *Ibid.*

other, the old *modus operandi* would not be transferable and the playing rules and codes of the new space, a whole system ruled by practices, must be acquired.<sup>9</sup>

Finally, social anthropologists have also concentrated on how the idea of community belonging is differently constructed by individual members. Identity is treated as a process and the reality of diverse and ever-changing social experience is taken into account. According to Stuart Hall,

In common sense language, identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. In contrast with the ‘naturalism’ of this definition, the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always ‘in process’.<sup>10</sup>

On some level, Hall’s explanation reminds us of the two main tendencies in identity. On one hand, *primordialists* would argue that structures affect, define and determine people’s identities from the beginning, even unconsciously. On the other hand, *constructionists* do not accept identities; at most, they would accept processes of identity construction. Thus, the discourse and modes of behaviour will be different depending on which side we are on. Following that thread, we could speak about the limits of social construction, the natural-cultural dichotomy and the values and meanings attached to them (i.e., natural-real-truth and construction-invention-lie false sets); however, it would be impossible to address all these aspects here.

In contrast to what could be derived from Shakespeare’s verse quoted in the title (not to mention the “true” reference), there is no absolute or invariable self. So, in light of the observations above, we propose to take into account psychosocial theories and, more precisely, social categorization and social representation in order to contribute to the study of identity from a (self-)translation perspective.

## 2 IDENTITY IN AND BY SELF-TRANSLATION, A (GIVEN) PROPOSAL

In theorizations about self-translation, identity is often pointed out only in terms of the duality of language and culture. For instance, Paschalis Nikolaou claims that in self-translation, «the attempted exercising of (textual, at least) self-identity through what starts as linguistic transposition leads us to locations where we realise how far beyond both translation and self-identity we can find ourselves».<sup>11</sup> Thus, a complex identity emerges, by which the author knows the differences related to her/his participation and reference frameworks. Eva Gentes states that «self-translation is considered to be a way

9 IRATXE ESPARZA and JOSÉ MANUEL LÓPEZ GASENI, *El texto como lugar común de la transformación identitaria*, in *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, ed. by Iratxe Esparza and José Manuel López Gaseni, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 7-38, p. 16.

10 STUART HALL, *Who Needs ‘Identity?’*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. by Stuart Hall and Paul Du Gay, London, Sage, 1996, pp. 1-17, p. 2.

11 PASCHALIS NIKOLAOU, *From the many lives of Self-Translation*, in «In other words: the journal for literary translators», XXV (2005), pp. 28-34, p. 29.

of balancing both of the self-translator's identities, since the preference given to one language is only temporary». <sup>12</sup> The bilingual writer would link a reference net and a whole imaginary to each language, including both personal (behaviour, feelings...) and collective references. As Iztueta<sup>13</sup> notes, choosing a language could entail other choices, since emotions could affect reasoning. Consequently, on the question of self-translation, we could argue that when changing from one language to another, the attitude and emotional bonds linked to each language could have an effect on the choices we make and strategies we employ in the translation process.

Turning to the way Translation Studies uses identity, Aurelia Klimkiewicz focuses on the dialogue self-translation causes within the self, which she defines as «a complex web of tensions produced by its multilingual dialogue with itself». <sup>14</sup> In this interpretation, translation would not be solely the relation between the source text and its translation, but rather the net of readers of the two versions would be part of the translation too. Klimkiewicz understands self-translation as broken, dynamic narrativity; far from a means of expressing identity, it is presented as an intercultural dialogue: «As a writing strategy, self-translation demonstrates the difficulty of locating and articulating the self, since two languages collide one with another and refuse to submit to each other, and consequently lead to a divided consciousness». <sup>15</sup> As I understand it, both diglossia and bilingualism manifest at a personal and a social level, and two languages are connected by power relations both socially and intimately; even though it is not the author's or self-translator's wish, one of these languages might end up in a subordinate position. This is what happens in the case of Basque, when the relation between the two languages is asymmetric from the beginning.

Elin-Maria Evangelista wonders if a new self is created when writing in a second language. She focuses on «[t]he consequences to language, identity and voice when a writer "translates" him/herself by writing in a second language, in the presence of this sense of continuous duality». <sup>16</sup> As she points out at the beginning, she speaks about "writing in a second language" to refer to self-translation. Thus, she questions the double identity of the bilingual/multilingual writer, and deals with the issue of the loss of one of the languages during the self-translation process. In fact, translation has been historically understood in terms of loss, just as self-translation has long been interpreted as a loss of self and a betrayal of the first language. Evangelista distinguishes between choosing the second language by choice or by force, given that the experiences one has had with the second language might condition the writing process (we have already noted that emotions may have an impact on reasoning). <sup>17</sup> Regarding the interaction between

<sup>12</sup> EVA GENTES, *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, in «Orbis litterarum», LXVIII/3 (2013), pp. 266-281, p. 268.

<sup>13</sup> IZTUETA AZURMENDI, *Cultura vasca vs Euskal kultura*, cit., p. 337.

<sup>14</sup> AURELIA KLIMKIEWICZ, *Self-translation as broken narrativity. Towards an understanding of the self's multilingual dialogue*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 189-201, p. 190.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 191-192.

<sup>16</sup> ELIN-MARIA EVANGELISTA, *Writing in translation. A new self in a second language*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 177-187, p. 178.

<sup>17</sup> Cf. *ibid.*



self and language, Evangelista refers to Besemeres: «Besemeres believes bilinguals live inside conflicting versions of selves and that a choice seems necessary between these two selves/languages».<sup>18</sup> So again, according to that belief, there is only one self and, in the case of bilinguals, it has two opposing versions. Beyond that dichotomy, we have seen that identity is a narrative and dynamic construction in constant progress. Far from losing identity or betraying the “original”, Evangelista concludes that the self-translation process could be understood in terms of “gain”, which she defines in a list that includes, among other entries, the chance to free oneself from the bonds of the first language and to own a double perspective. Therefore, it could be said that self-translation provides an opportunity to examine other aspects of the self, as well as to constantly reinterpret it. For instance, according to Sara Kippur, Federman puts into question the static figure called “the Author” in his own play on self-representation while translating his texts: «the discrepancy across versions of this life story suggests a willingness to accept the lack of a dominant or authoritative narrative».<sup>19</sup> Kippur points out that «the dynamic textual mobility of self-translation affords the perpetual *mouvance* of the author».<sup>20</sup> We will see later that even if self-translation *does* afford that *mouvance*, it does not always take place.

Along the lines of Evangelista’s hypothesis, I can see another example of “gain” in the dialogue between the self and the Other proposed by Katixa Dolhare-Çaldumbide,<sup>21</sup> based on the self-translation process of Basque writer Itxaro Borda. Dolhare-Çaldumbide argues that there is no identity without that dialogue, and brings up the hermeneutics of distance proposed by Ricoeur: in order to translate one’s work, the author has to surrender her/his text, to notice otherness and then appropriate it again in a new present, offering the hospitality (*hospitalité*) of a new language.<sup>22</sup> Thus, Borda would decide to translate her works not just to develop her writing but to delve deeper into the topic of her life’s work, «celle de la singularité profonde de toute identité (identité du moi, d’une langue, d’une culture, d’un peuple), qui n’existe paradoxalement que dans le choc de la rencontre superficielle avec l’altérité».<sup>23</sup> Yet there is always a clash in the relation between oneself/ourselves and the Other, and (self-)translation – as exemplified in Borda’s case – would simply make that conflict (more) visible.

If we consider identity as a discursive complex practice in constant reconstruction, (self-)translation would be a powerful means not only to express it but also to nurture and (de)construct it. From what we have seen thus far, it follows that we need tools in order to identify how identity is constructed in translation. Two theories developed in the field of psychosociology are proposed here for the purpose of providing a theoretical framework for our empirical analysis.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>19</sup> SARA KIPPUR, *Writing it twice. Self-translation and the making of a world literature in French*, Evanston, Northwestern University Press, 2015, p. 60.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>21</sup> Cf. KATIXA DOLHARE-ÇALDUMBIDE, *L’autotraduction dans l’œuvre polyphonique d’Itxaro Borda*, in *L’autotraduction aux frontières de la langue et de la cultura*, ed. by Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 93-99.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 99.

### THEORY OF SOCIAL CATEGORIZATION

Social identity refers to the descriptions and discourses we make about ourselves and with which we identify.<sup>24</sup> The concepts and words we use in the narrative of the self have intrinsic connotations and social valuation, which are generally the result of the hegemonic ideology of a community or society and are rarely neutral, though they may be positive or negative. These valuations lead us to favour some identities over others; for instance, in present-day Western world, “local” has positive implications for many people, while “migrant” has negative ones.

Social categorization refers to how people see themselves and others in society. The theory describes the circumstances under which a person perceives collections of people (including her/himself) as a group, as well as the consequences of perceiving people in terms of groups. The creators of the theory,<sup>25</sup> first Henri Tajfel, followed by John C. Turner, analysed how we perceive people and what effect those perceptions have on our social selves. Categorizations are cognitive tools used to classify and organize the social environment, and that process results in various social actions carried out by the individual; it is useful not only to systematize the world, but also to identify (to make) one’s place in that space. It constitutes a cognitive process carried out within a relationship, and has social consequences. Tajfel and Turner distinguish three psychosocial processes, all of which refer to the way we perceive ourselves and others and which generally occur in the following order: categorization, social identification (mentioned above), and comparison. Based on the fact that people are part of groups, the sense of belonging to a given group affects the perception and representation of others.<sup>26</sup> Therefore, classifying individuals into categories gives us information about the members of each group, while consciously identifying oneself as part of a group leads one to act according to the rules attributed to that group. Tajfel and Turner<sup>27</sup> suggest that identification comes after categorization: the individual appropriates the identity of the group with which s/he associates her/himself, and during the identification process, self-esteem is bonded to group belonging. Finally, s/he compares the group s/he is part of with other groups, and if that self-esteem is to be maintained, one’s own group must come out the best in this comparison: «the mere awareness of the presence of an out-group is sufficient to provoke intergroup competitive or discriminatory responses on the part of the in-group».<sup>28</sup> Claiming oneself to be female, Basque, agnostic, and lower-middle class, for instance, expresses a sense of belonging to the social groups and positions one holds in society, as well as a feeling of attachment, because another person in the same circumstances might have defined herself by other categories (for example, heterosexual, white, and student). Each category is associated with certain roles, representations, and social characteristics which the members of that category share and which depend on one’s ideology.

24 CHRIS BARKER, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 2003.

25 HENRI TAJFEL and JOHN C. TURNER, *An integrative theory of intergroup conflict*, in *The social psychology of intergroup relations*, ed. by William G. Austin and Stephen Worchel, Monterey (CA), Brooks/Cole, 1979, pp. 33-47.

26 PUJAL I LLOMBART, *La identidad (el self)*, cit., p. 117.

27 *Ibid.*

28 TAJFEL and TURNER, *An integrative theory of intergroup conflict*, cit., p. 38.

In social categorization theory, “ideology” refers to the explanations society gives about the behaviour attributed to a group.<sup>29</sup> It is inaccurate to think that social categories exist *per se*, since they are heavily burdened. One example of this is the fact that not all social categories are visible on the same level: categories referring to minoritised, subaltern, or powerless groups are more common and visible than others. This is a practical tool for simplification, but not a harmless one, as groups that are powerful in society make use of it for social control and for the benefit of their own interests and values. Briefly, each society or people avails oneself of social categories in accordance with its history and context; social categories that will determine social identities. In fact, Apodaka<sup>30</sup> points out that Tajfel and Turner’s theory treats those factors as secondary, and stresses that categories are not permanent and naturally created “cognitive frameworks”, but rather “symbolic frameworks” that must be constantly created, negotiated, and constructed. This is why Apodaka<sup>31</sup> addresses the works of Sheldon Stryker and Peter J. Burke,<sup>32</sup> aiming for a more integrating identity theory. Stryker and Burke remark that roles (social positions) must be negotiated and that negotiation is done within social structures by people both from the in-group and from other groups. «Social roles are expectations attached to positions occupied in networks of relationships; identities are internalized role expectations».<sup>33</sup> Identity is linked to behaviour through the meanings they share.

Speaker communities constitute categories, constructed by discourse, emotional attachment, and a socio-cognitive process. In a diglossic or postcolonial context, belonging to one speaker community rather than another might not confer equal status or be conflict-free. I would suggest that an individual could be conscious of belonging to two (or more) speaker communities, but s/he will take part more actively in one of them (in terms of feelings, use, or both). On a broader level, every speech act establishes a social relationship between the speaker and the counterpart, which implies social categorization, either an in-group or out-group relation. Based on former French colonies in Africa, Paul Wald<sup>34</sup> has seen that, depending on the social circumstances in which French is used, the language may represent a quality by which one categorizes oneself and the Other. As Wald states, «Tout acte langagier comporte, ne serait-ce que par défaut, un acte de mise en place des rapports à autrui dans l’interaction».<sup>35</sup> In a sense, we can say that this happens in all languages.

Furthermore, in bilingual or multilingual contexts, when changing language, the speaker is always creating an image of her/himself.<sup>36</sup> Thus, through our use of language,

29 PUJAL I LLOMBART, *La identitat (el self)*, cit., p. 116.

30 APODAKA, *Identitatea et anomalia*, cit., p. 57.

31 *Ibid.*, pp. 57-58.

32 SHELDON STRYKER and PETER J. BURKE, *The past, present, and future of an identity theory*, in «Social Psychology Quarterly», LXIII/4 (2000), pp. 284-297.

33 *Ibid.*, p. 286.

34 PAUL WALD, *Catégories de locuteur et catégories de langue dans l’usage du français en Afrique*, in «Langage et Société», LII (1990), pp. 5-21 (quoted in GEORGES DANIEL VÉRONIQUE, *Catégorisation sociale et pratiques langagières : les analyses psychosociologiques de Paul Wald*, in «Langage et société», CXLII/4 (2012), pp. 11-22).

35 WALD, *Catégories de locuteur et catégories de langue dans l’usage du français en Afrique*, cit. (quoted in VÉRONIQUE, *Catégorisation sociale et pratiques langagières : les analyses psychosociologiques de Paul Wald*, cit., p. 15).

36 MYRIAM SUCHET, *L’Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 274.

we position ourselves occupying a specific subject-position and we create images of ourselves and the Other. In Linda Alcoff's words:

In speaking for myself, I (momentarily) create my self – just as much as when I speak for others I create their selves – in the sense that I create a public, discursive self, which will in most cases have an effect on the self experienced as interiority. [...] The point is that a kind of representation occurs in all cases of speaking for, whether I am speaking for myself or for others, that this representation is never a simple act of discovery, and that it will most likely have an impact on the individual so represented.<sup>37</sup>

In the case of autofiction, the construction of the self, the representation of one's own image, i.e. categorization, is clearer. When self-translating an autofictional work, the author faces the image of him/herself that s/he has created. Identities are thus practices for creating sets of meaning,<sup>38</sup> which brings us to the second theory under consideration, the Theory of Social Representation, which is described below.

With respect to self-translation, we might wonder whether the role-taking of the author changes when rewriting a text to target another community of speakers, that is, aiming to attract a readership from a group or category that may be different from the initial one. The self-translator might consider him/herself to belong to both categories; however, belonging to two face-to-face categories is a source of trouble and competitiveness. I might hypothesize that in the translation process a change or adaptation of category occurs, lessening the chances of conflict by means of domestication techniques; for example, by reducing the foreignness of the Other (source category) and approaching the potential self (target category). On the macro level, where there is no sign of the authorship of the self-translation and the work is presented as another original, a positioning might be seen, as the author places him/herself in the category of the target speaker community. In the case of autofiction, that positioning is even more visible, since one's image and construction of self are also at stake.

### THEORY OF SOCIAL REPRESENTATION

Serge Moscovici first discussed social representation in 1961, when dealing with psychoanalysis. Since then, his theory has attracted many followers and contributors, and no fewer critics.<sup>39</sup> Moscovici took Durkheim's concept of "collective representations" as a starting point but, finding it too heterogeneous and static,<sup>40</sup> he proposed the term "social representations" which he defined as follows:

<sup>37</sup> LINDA ALCOFF, *The Problem of Speaking for Others*, in «Cultural Critique», XX (1991-1992), pp. 5-32, p. 10.

<sup>38</sup> APODAKA, *Identitatea et a anomalia*, cit., p. 58.

<sup>39</sup> One of the main criticisms claims that representations are depicted exclusively as cognitive phenomena (CRISTINA PALLÍ and LUZ M. MARTÍNEZ, *Naturaleza y organización de las actitudes*, in *Introducción a la psicología social*, Barcelona, UOC, 2004, pp. 183-254, p. 197). However, even if this is true, social representation is a result of social construction and has been generally understood as a practice. These are concepts, metaphors, and explanations constructed through interaction and based on relations between the members of a community, either explicitly or implicitly negotiated and, moreover, they are often apparent only in action (CAROLINE HOWARTH, *A social representation is not a quiet thing. Exploring the critical potential of social representations theory*, in «British journal of social psychology», XLV (2006), pp. 65-86, p. 72).

<sup>40</sup> SERGE MOSCOVICI, *Social Representations. Explorations in Social Psychology*, Cambridge, Polity Press, 2000, pp. 30-31.

[A] system of values, ideas and practices with a twofold function; first, to establish an order which will enable individuals to orient themselves in their material and social world and to master it; and secondly to enable communication to take place among the members of a community by providing them with a code for social exchange and a code for naming and classifying unambiguously the various aspects of their world and their individual and group history.<sup>41</sup>

Thus, the individual (as well as the group) does not directly relate with an objective world, but with its social representations which are constantly interpreted and resignified by a community. Pragmatic theories showed long ago the performativeness of words, which bring connotations and understanding as well. It is possible to construct, develop, or reinterpret social representations by the meanings of words and, therefore, by (self-)translation. That meanings compete every day is particularly evident in power structures: «Meanings become a battleground between and among folk cultures, class subcultures, ethnic cultures, and national cultures; [...] The sign is no longer inscribed within a fixed cultural order. The meaning of things seems less predictable and less certain».<sup>42</sup> Members of a group, in order to communicate (by both words and behaviour), need a common system of understanding, a set of ideas and concepts with specific meaning to that group. One of the novelties of the theory is the idea that meaning is a construction resulting from social negotiation, not an absolute, fixed, invariable thing, and that the interpretation of meaning might require an understanding or knowledge of other aspects of the social environment.

Most authors who have worked in this area agree that «representations have to be seen as alive and dynamic – existing *only* in the relational encounter, in the inbetween space we create in dialogue and negotiation with others».<sup>43</sup> Different representations compete with each other to claim reality, and other realities are defended, limited, and refused. In fact, social dispute, criticism, and resistance<sup>44</sup> are present both in the origin of dynamic elements of knowledge and in practices of representations. What is real depends on the constructed hegemonic social discourse: «Thus the problem of defining what is real relates to our ongoing and contested identities, interests and hopes».<sup>45</sup> According to Moscovici, social representations make reality: «shared representations, their language, penetrate so profoundly into all the interstices of what we call reality, that we

41 SERGE MOSCOVICI, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, 1976 (quoted in MOSCOVICI, *Social Representations*, cit., p. 12).

42 JUSTIN LEWIS, *The Meaning of Things: audiences, ambiguity, and power*, in *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception*, ed. by Jon Cruz and Justin Lewis, Boulder, Westview Press, 1994, p. 25 (quoted in HOWARTH, *A social representation is not a quiet thing*, cit., p. 71).

43 *Ibid.*, p. 68.

44 The possibility of resistance remains to be determined according to Howarth, who points out that resistance, critique and ideology should go hand in hand: «social representation theory provides the tools with which to broach the possibilities of resistance, particularly in the context of the co-construction of self-identity. However, I would agree with Billig, Moloney and Walker in so far as the conditions of resistance within social re-presentation need to be further articulated. In order to do this, we need to turn to the role of social representations in the *ideological* construction of social realities for we cannot present a comprehensive understanding of social reality without the recognition of the political» (*ibid.*, p. 79).

45 MAURICE GODELIER, *The mental and the material*, London, Verso, 1986 (quoted in HOWARTH, *A social representation is not a quiet thing*, cit., pp. 70-71).

can say that they constitute it».<sup>46</sup> That is why different power relations compete and negotiate meaning, that is, reality, which leads to conflict. I must note that, speaking about categorization, it is said that roles must also be negotiated, and that translation is often referred to as a negotiation process. Finally, social representations are also used to maintain power discourses: «the reproduction of power relations depends on the continuous and creative (ab)use of representations that mystify, naturalise and legitimate access to power».<sup>47</sup> So representations affect not only the way we structure and interpret the world, but also the way the world “makes” us.

From a critical perspective, Caroline Howarth shows that we use representations to claim common identities and to confront stigmatizing practices.<sup>48</sup> She claims the need to understand identity in order to explain why and how representations are used with different objectives (for example, to negotiate, to transform, to legitimate).<sup>49</sup> Given that social representations are variable elements used to build history and reality, it is possible to resignify them and, consequently, change (the collective perception of) reality.

Even if Moscovici’s theory is due for some fine tuning and updating, it is nevertheless worthy of consideration. It remains a significant theory on the study of (self-) translation since it analyses, among other things, how common sense or shared views of the world are created and how they lead to action. Social representation is a *stock* of values, ideas, metaphors, beliefs and practices, shared by the members of a group or community. Therefore, in translation and speaking about identity, it is relevant to ask whether the same social representation (the same common sense) is created with the stock of one linguistic community and with the stock of another. With regard to self-translation, we could ask whether the translator appropriates the social representation of the target-language community, or if instead, the social representation is always the same for the self-translator with no need to adapt it (even though the need might be imagined).

To sum up this theoretical approach, it is worth noting that the Theory of Social Categorization and the Theory of Social Representation were developed independently in the field of psychosociology and they mostly explain behaviour, but it is useful to combine them in order to get a more detailed insight. Precisely, they will be applied to the study of texts that result from a cognitive-interactive process of constant interpretation and negotiation. I have brought them together here because, as I have tried to explain, both could be effectively applied to the study of identity in self-translation. In order to illustrate this, an autofictional literary work and its self-translation are compared below to see which new insights can be gained when applying these theories to the analysis of self-translation.

### 3 AN AUTOFICTIONAL CASE IN BASQUE LITERATURE

Miren Agur Meabe (\*1962) is a Biscayan poet, novelist and translator in Basque. She has translated more than 20 literary works, including both her own works and those of other writers. I have identified more than 14 self-translations of which 13 are children’s

46 SERGE MOSCOVICI, *Notes towards a description of social representations*, in «European Journal of Social Psychology», XVIII (1988), pp. 211-250, p. 245.

47 HOWARTH, *A social representation is not a quiet thing*, cit., p. 79.

48 Cf. *ibid.*

49 Cf. *ibid.*, p. 78.

and young people's literature, and another self-translation done in collaboration.<sup>50</sup> Her only individually self-translated book for adults is her last novel, *Kristalezko begi bat*<sup>51</sup> ["A Glass Eye"], which will be discussed here, along with the self-translation into Spanish, *Un ojo de cristal*,<sup>52</sup> which was released a year after the Basque text. It should also be mentioned that the target text is a transparent<sup>53</sup> or explicit<sup>54</sup> self-translation. On the first page, under the title, it says «Traducción de la autora», and the credits confirm the existence of the initial book in Basque. As previous studies have shown,<sup>55</sup> transparency is not always in evidence, especially in the case of self-translations. This may be due to the low prestige of translation compared to that of supposedly original works, as well as to the desire of authors to see their work and name within a more powerful system. In fact, self-translation in the Basque country relies on an endogenous bilingualism,<sup>56</sup> and almost all literary self-translations regarding Basque are supra self-translations<sup>57</sup> – i.e., the directionality is always from the minority language (Basque) into the hegemonic one (Spanish/French). In the summary of the back cover of Meabe's self-translated book, it is presented as a novel, and it has been referred to as autofiction<sup>58</sup> by critics and by the author herself:

En las páginas iniciales hay una frase de Coetzee que dice: "But what if we are all fictioneers? What if we all continually make up the stories of our lives?". Esas

- <sup>50</sup> I have created a catalogue called EUSAL "Euskaratik Autoitzulitako Literatura" (Self-translated literature from Basque) where I have collected 325 publications in Basque which has been self-translated by 125 authors-translators. The catalogue is part of my PhD research (which is planned for defence in early 2018), and it is not yet available online.
- <sup>51</sup> MIREN AGUR MEABE, *Kristalezko begi bat*, Zarautz, Susa, 2013.
- <sup>52</sup> MIREN AGUR MEABE, *Un ojo de cristal*, Iruñea, Pamiela, 2014.
- <sup>53</sup> Cf. XOSÉ MANUEL DASILVA, *La autotraducción transparente y la autotraducción opaca*, in *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. by Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 45-67.
- <sup>54</sup> Cf. JULIO CÉSAR SANTOYO, *Autotraducciones: ensayo de tipología*, in *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, ed. by Pilar Marino Alba, Juan A. Albaladejo, and Martha Pulido, Madrid, Dykinson, 2014, pp. 205-222.
- <sup>55</sup> Cf. ELIZABETE MANTEROLA, *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia. Bernardo Atxagaren lanen itzulpen moten arteko alderaketa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, tesis doctoral, 2012 and DASILVA, *La autotraducción transparente y la autotraducción opaca*, cit.
- <sup>56</sup> RAINIER GRUTMAN, *Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité*, in *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, ed. by Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 37-42, p. 41.
- <sup>57</sup> RAINIER GRUTMAN, *Diglosia y traducción "vertical" (en y fuera de España)*, in *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. by Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 69-91.
- <sup>58</sup> I would refer to *autofiction* here as the seeming combination of two types of narratives, where the limits are not always clear: fiction and autobiography. According to Ferreira-Meyers<sup>2015</sup>, autofiction is a narrative based, as autobiography, on the principle of the "three identities" (the author is also the narrator and main character), which however claims to be fiction in its narrative and in terms of its peritextual allegations (title, back cover). As reported by Serge Doubrovsky who coined the term in 1977, autofiction is the answer to classic autobiography by a literary world trying to solve the ontological instability of the postmodern era (KAREN FERREIRA-MEYERS, *Autobiography and Autofiction. No need to fight for a place in the limelight, there is space enough for both of these concepts*, in *Writing the Self: Essays on Autobiography and Autofiction*, ed. by Kerstin W. Shands et al., Huddinge, Södertörns högskola, 2015, pp. 203-218, p. 206).

preguntas plantean la idea de que cualquier vida es susceptible de ser contada, y además, validan la posibilidad de crear versiones libres sobre ella. Creo que reflejan bien el espíritu de esta obra: he escrito una historia en la que soy el personaje principal, no basada en un registro exacto de los hechos, sino creando una ficción en la que la clave es la imitación de la realidad, no la fidelidad a la misma.<sup>59</sup>

The story follows the main character, the author-narrator, as she deals with an emotional break-up and spends two and a half months in a house in the region of Landes, where she writes this book. It makes explicit the writing space (Vieux Boucau), and the exact period of time (from 09/09/2011 to 22/11/2011). Meabe's plan is to write the book there, «Orrialde bat egunero. Neurri hori ezarri diot neure buruari».<sup>60</sup> The narrator also mentions that she took notes before writing the text: «apunte-mataza bat, karpeta batean ekarri dudana hona».<sup>61</sup> In some sense, the Basque text is a rewriting, though more complete and structured. Metaliterature covers an extensive part, and so does the writing process: «Ez dakit nora eramango nauen 2011ko irailaren 9an hasitako esperimentu honek. Ez dakit, ezta ere, zer epetara arte luzatuko den eta zer beste kontagai bilduko dituen».<sup>62</sup> It also includes references to the text she is writing: «Esan dezagun self-imitation bat dela».<sup>63</sup> And, almost at the end, she refers to the image she has created of herself: «Ezen eta pertsonaia ere bihurtu naiz orriotan, ezinbestean: ni neu izanik, ez naiz neu erabat (nahita edo nahi gabe). Horra hor autoimitazioaren mugak eta onurak. Nire beste *ni* bat sortuz joan da hemen».<sup>64</sup> Regarding the question of identity, we could ask whether the self-translation into Spanish is, apart from being the rewriting of a rewriting, an occasion to create “another me”, or whether it is the same «beste *ni*»<sup>65</sup> of the Basque text.

The book is structured in fragments: those with a more clinical style are interspersed with more poetic ones. In the clinical pieces Meabe writes about her glass eye, which has a double dimension: first, it has a real value, «neure identitate-marka delako»;<sup>66</sup> second, a metaphoric one, symbolizing other losses in life.<sup>67</sup> There is also a “you” from the beginning, appealing to the reader and making clear the writer-reader split: «Neuretzat idazten ari naiz, beraz, baina zeuretzat ere bai akaso, akaso zeu ere bazarelako maitasunak

59 MIREN AGUR MEABE, “Somos lo que vivimos, pero también lo que imaginamos, lo que habríamos querido vivir”, in «Noticias de Álava», x/3 (2014), p. 67.

60 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 17 («Una página al día. Esa es la medida que me he impuesto», *Un ojo de cristal*, cit., p. 18).

61 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 25 («un lio de apuntes que me he traído aquí en una carpeta», *Un ojo de cristal*, cit., p. 25).

62 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 86 («No sé a donde me conducirá este experimento iniciado el 9 de septiembre de 2011. Ni sé hasta cuándo se dilatará, ni cuántos argumentos abarcará», *Un ojo de cristal*, cit., p. 77).

63 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 113 («Digamos que es una *self-imitation*», *Un ojo de cristal*, cit., p. 97).

64 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 157 («Porque, ineludiblemente, me he convertido en un personaje en estas hojas: aun siendo yo, no soy yo del todo (queriendo o sin querer). He ahí las limitaciones y las ventajas de la autoimitación. Aquí se ha ido creando otro yo», *Un ojo de cristal*, cit., p. 135).

65 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 157. “Other me” (my translation).

66 *Ibid.* («ya que es una señal de identidad propia», *Un ojo de cristal*, cit., p. 77).

67 *Ibid.*



jo eta egundaino akabatu ez duen norbait».<sup>68</sup> Even if the author speaks about herself, the Other is present. According to the approach to affectivity used by Meri Torres,<sup>69</sup> the account of emotions takes on a collective nature here as personal and collective identities, besides representing a false opposition, merge in the book. The second person appears here and there from beginning to end – «Hitzez hitz sinetsiko al duzu kontatu dizudan guztia?»<sup>70</sup> – and through this device, the writer-narrator questions once again the limits of reality and fiction.

Some fragments are followed by notes about that given piece specifying in italics the parts that are subject to checking or development. As Meabe says at the very end,<sup>71</sup> she took the idea from J.M. Coetzee's *Summertime*. These intertexts give the impression of an unfinished, open work, one that we could relate to postmodernist trends.

In light of the above, one might think that the author would rewrite or develop the story during the translation process, as she writes in the notes of her Basque text. It has been argued that the self-translator is a privileged translator<sup>72</sup> who uses his/her position to take certain liberties in translating that would most likely not be accepted if they were done by any other translator.<sup>73</sup> However, in the present case study, the author reproduces the text in Spanish, maintaining not only the space and time references but also, as we will see, the social categories in which she placed herself in the Basque text. She makes a clear distinction between the traditional authorial and translatorial roles, which are (still commonly) associated with writing and creating, and with translating and “copying”, respectively.

In order to address the faithfulness of the author I have to specify that Miren Agur Meabe's two texts are part of a wider research project in which I have created a multilingual parallel digitalised corpus containing twenty-four texts in prose by ten Basque authors. Briefly, the corpus was created within my PhD research on self-translation from Basque, under the supervision of Ibon Uribarri Zenekorta, and it is a compilation of ten Basque literary texts for adults along with their self-translations into French/Spanish. From that corpus, Meabe's autofiction has been chosen in order to offer an in-depth case study to this approach on identity. The comparison of the structure of all source texts and target texts shows that Meabe's self-translation most closely follows its source text with regard to both number of sentences (11 less in the self-translation), and number of words (8615 more in the self-translation). Even if this seems like a big difference, it is worth mentioning that some of those 11 sentences have disappeared, while others have been joined to the previous sentence or the following one. Regarding words, all

68 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 12 («Así que escribo para mí misma, pero quizás también para ti, pues tal vez también tú seas alguien a quien el amor golpeó sin llegar a rematar», *Un ojo de cristal*, cit., p. 14).

69 MERI TORRES, *Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del corpus*. *Un ojo de cristal, de Miren Agur Meabe (oral Communication)*, Instituto Cervantes, Warsaw, 2016.

70 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 158 («¿Vas a creer literalmente todo lo que te he contado?»), *Un ojo de cristal*, cit., p. 136).

71 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 159.

72 Cf. HELENA TANQUEIRO, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, in «Quaderns. Revista de traducció», III (1999), pp. 19-27.

73 Cf. MENAKHEM PERRY, *Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers. The Case of Mendele Mokher Sforim*, in «Poetics Today», II/4 (1981), pp. 181-192, p. 181.

self-translations in the corpus have more words than their source texts, and in Meabe's case, the gap is one of the smallest. It could be thought that these differences are related to languages' construction and characteristics rather than translation strategies; for instance, Basque is an agglutinative language, which might result in a minor word number comparing other non-agglutinative ones (sentence number wouldn't be affected). However, as a hypothesis, I would say that it is not only a matter of formal resources and constraints, but rather that there lies a stylistic propensity to linguistic amplification in translation from Basque into French/Spanish. In further research, it would be more than significant to compare texts in Basque and in other languages (both translations and source texts) from a macro level approach, in order to corroborate or refute this hypothesis. It could also be thought that in autofiction the author is more explicitly involved in the story than in fiction, because s/he is both the narrator and the main character,<sup>74</sup> and this could lead to modifications such as a bigger gap in the word or sentence number. However, the opposite has been found in our corpus, where *Kristalezko begi bat* is the only autofictional book (all others are works of fiction) and its self-translation contains the smallest gap on a macro level. As a consequence, our data show that Meabe is more than usually "faithful" to the structure of the source text, at least compared to other Basque self-translators and on the basis of our corpus.

At the micro level and with respect to identity theories, Meabe mostly maintains the categories and social representations of the source text in the target text. In the book, self-image is constantly interpreted and constructed (there is even a piece called "Autoerretatua"<sup>75</sup> – "Self-portrait" –, in which the narrator describes herself physically and emotionally), as well as questioned («Zer zen "ni bezalako emakume bat"?»<sup>76</sup>). In fact, we could say it is an exercise in self-observation, and writing practice empowers Meabe, the main character of the story, through a permanent search for sense.<sup>77</sup> The act of self-translating, thus, could be seen as a deepening of that search for sense, although we would not find any indicator of that deepening in the textual analysis, leaving aside the (optional or mandatory) willingness to make the self-observation in another language.

Through exploration of her character, body, and relations, the narrator positions herself both in the source text and in the self-translation in the following social categories: writer, woman, Basque, one-eyed, fond of literature, menopause-aged, multilingual, active employer, mother, daughter, sister, separated. Starting with the title, the one-eyed category remains remarkably present from the beginning to the end (the word *begi* "eye" appears almost one hundred times), and the narrator seems to review lack of an organ<sup>78</sup> every time she presents other categories she belongs to. Through self-translation, those categories are maintained; it could even be said that the category of Basque writer is underlined in the Spanish text, since what in the Basque text is given by the writing language is explicitly rendered in the Spanish text. In this sense, the "writer" category is repeatedly and explicitly constructed, while there is only one reference to translation («Esan diot

74 FERREIRA-MEYERS, *Autobiography and Autofiction*, cit., p. 203.

75 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., pp. 38-42.

76 *Ibid.*, p. 80 («¿Qué era eso de «una mujer como yo»?»), *Un ojo de cristal*, cit., p. 72).

77 TORRES, *Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del corpus*, cit.

78 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 155 and *Un ojo de cristal*, cit., p. 72.

itzultzailea naizela»)<sup>79</sup> and no reference to the translated text or the translating process in the target text, even though it could reasonably have been expected, considering the metaliterature in the source text.

There are many cultural references in Meabe's work, both to Basque culture and to globally known artwork, artists and toponymy. As regards the expressions bound to the Basque collective worldview, most references are maintained in the translation, with a couple of exceptions. On the one hand, in a list of one-eyed people in history, the mythological Basque character Tartalo disappears. On the other, there is a popular phrase from a song by Basque musician Anari («eskerrak ahulak garen (hamar puntu, Anari)»),<sup>80</sup> which is translated into Spanish without any other specification/reference to the song or the author («menos mal que somos débiles (diez puntos, Anari)»).<sup>81</sup> Basque readers might easily link the phrase with the lyrics, or at least know that Anari is a musician and conclude that the phrase must come from a song, but Spanish readers most likely will not make these connections. Another example is that the narrator, at a certain point in the story, calls herself «euskal geisha»<sup>82</sup> – “Basque geisha” –, and in the Spanish translation, Meabe maintains the same words instead of using the adjective “vasca” or other solutions. In addition to that occurrence of the word «euskal», there are several other words in Basque without translation in the target text, which remind the reader of the narrator's primary language. They are explained at the end in a glossary: «*aita*: padre. *ama*: madre. *amabitxi*: madrina. *aitita*: abuelo. *amuma*: abuela. *gaztetxe*: local juvenil. *txiqui*: pequeño-a, chiquito-a. *txoko*: rincón. Por extensión, sociedad gastronómica. *zulo*: agujero, orificio, cavidad».<sup>83</sup> Two other Basque words – *ikastola* (Basque school) and *bidegorri* (bikeway) – that also appear in the Spanish text are not in the glossary, possibly because a Spanish reader residing in the Basque Country could be expected to be acquainted with them (they might be acquainted with those in the glossary too). In fact, it should be mentioned that Meabe's self-translation was released by a publisher settled in the Basque country, so it is reasonable to assume that its potential readership would be familiar with Meabe's references to the Basque world since they minimally share the same geographical space. In an article on *in mente* self-translation, Helena Tanqueiro points out that the glossary is the resource most used in postcolonial works by African writers, who intend to express their linguistic reality and suggest that the language(s) in which the characters speak is/are not the same as that in which the book is written.<sup>84</sup> The same resource and objective can be seen in the works under consideration here, even if, in contrast with *in mente* self-translations, we *do* have a published source text.

In the Spanish text, the author maintains the collective imaginary and net of references constructed in the Basque text, placing all references, local and global, at the same

79 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 53 («Le digo que soy traductora», *Un ojo de cristal*, cit., p. 47).

80 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 151.

81 MEABE, *Un ojo de cristal*, cit., p. 129.

82 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 54.

83 MEABE, *Un ojo de cristal*, cit., p. 139.

84 Cf. HELENA TANQUEIRO, *Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original. La autotraducción explícita y la autotraducción in mente*, in *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. by Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 245-259, p. 254.

level. The only adaptation is made when talking about a word's meaning or about terminology: when looking up a word in a dictionary, the target text adds a definition from a Spanish dictionary, but without replacing the one in Basque:

son muy significativas las acepciones que nos suministra el diccionario de Plazido Mujika, editado en 1965, para la palabra *climatérico*. A saber: *gaitz*, *gaizto*, *galgarri*, *arriskuzko*, *galbidezko*; es decir, *mal*, *malvado-a*, *pernicioso-a*, *peligroso-a*, *corruptor-a*. Propone dichas palabras como traducción del vocablo castellano *crítico*.<sup>85</sup>

In that sense, all references to other languages or words/phrases/quotes in other languages – mostly English and French – appearing in the source text (i.e., L<sub>3</sub> according to Corrius and Zabalbeascoa)<sup>86</sup> are maintained in the target text without translation or modification; e.g., «Vanitas vanitatum omnia vanitas»,<sup>87</sup> «“Attention, madame, c'est fragile”»,<sup>88</sup> and «lip-gloss».<sup>89</sup> There are some words in Spanish in the source text, such as «guapa»<sup>90</sup> and «fulanita»,<sup>91</sup> that appear in the self-translation without comment. It should be mentioned that most Basque readers would understand those Spanish words in the source text; in fact, *guapa* is quite regularly used in spoken familiar Basque. Nevertheless, the second word might be incomprehensible to Basque readers in Iparralde (Northern Basque country), where French and not Spanish is the other (and only official) language. Due to space limitations, it is impossible to examine here other motivations and categorizations for heterolingualism<sup>92</sup> that might be analysed in further research; however, it is worth noting that the target text is even more heterolingual than the source text due to the Basque words in the Spanish text mentioned above, a choice made intentionally. Changing the language does not lead to any effort to adapt, domesticate, or complete the worldview presented in Basque in the first place, but on the contrary, this worldview is maintained and even made more visible in the self-translation. Considering that readers complete and give meaning to a text beyond the author's will and intentions, I would say that physical, social and symbolic distance of the target audience might condition their position in relation to the author's worldview. For instance, the implications of introducing Basque words in the Spanish text might not be the same for an audience from the Basque country and for another from abroad who has no relation with or is not aware of the sociolinguistic context. The scope of this paper, however, is restricted to the worldview linked to what the author considered of herself, and the assumption of reader's interpretative construction would be subject of further research. Meabe's *Kristalezko begi bat* has recently been translated into Italian and into English.

85 MEABE, *Un ojo de cristal*, cit., p. 61.

86 MONTSE CORRIUS and PATRICK ZABALBEASCOA, *Language variation in source texts and their translations. The case of L<sub>3</sub> in film translation*, in «Target», xxiii (2011), pp. 113-130.

87 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 148 and *Un ojo de cristal*, cit., p. 127.

88 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 145 and *Un ojo de cristal*, cit., p. 124.

89 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 128 and *Un ojo de cristal*, cit., p. 110.

90 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 55 and *Un ojo de cristal*, cit., p. 49.

91 MEABE, *Kristalezko begi bat*, cit., p. 90 and *Un ojo de cristal*, cit., p. 80.

92 Cf. RAINIER GRUTMAN, *Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*, ed. by Furio Brugnolo and Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349, p. 335.

In future studies, it would be interesting to determine whether their translators followed the author's translational tendencies, whether they consulted the Spanish translation and whether different target audiences construct a certain identity of the author.

The present case study of Miren Agur Meabe's works provides an example of no substitution or modification in the target text of the categories and representations presented in the source text. Self-translation therefore does not lead directly or necessarily to the creation of another imaginary, even in autofiction. However, I suspect this may be an uncommon case; as mentioned above, the number of cases showing a greater tendency to distance themselves from the source text and, consequently, to adapt categories and reconstruct social representations, is notably higher. For example, in research on Bernardo Atxaga's (self-)translated and collaborative work, Elizabete Manterola shows that the Basque writer identifies himself as belonging to two literary systems and tends to adapt his translations to the Spanish reader.<sup>93</sup>

It has been already said that, at least in diglossic contexts, the kind of public/consumer that publishers seek may well be a factor in self-translational choices and techniques, and might vary, for example, when publishing in Madrid (as Atxaga does) or somewhere in the Basque country, whether these choices are the result of the author's decision or the editor's requirement. Even so, based on our corpus, we could see that, for instance, Ixiar Rozas<sup>94</sup> published, with minor changes, the same self-translation in Spanish in both Mexico DF and the Basque country, and that Eider Rodriguez<sup>95</sup> made more significant changes when she published her self-translation in the Basque country when compared to the first translation (a bilingual edition) released in Madrid. Different behaviours can thus be observed. We should keep in mind that Miren Agur Meabe is a professional translator, and this could be another determining factor to explain her self-translational choices. In addition, some authors (such as Atxaga, or Borda) write in Basque knowing or considering the idea of translation, and that knowledge will necessarily condition – if not determine – creativity and identity projections (social representations) in the first writing process (in Basque), as they tend to place in both literary systems (social categorization), items that would generally cause neutralization of the initial text. For example, in a recent review of the book *Elkarrekin esnatzeko ordua*<sup>96</sup> by Kirmen Uribe, literary critic Alex Gurrutxaga noted that the basic level of some observations is surprising,<sup>97</sup> as if the reader that the author had in mind would not know some notorious sociocultural facts of Basque recent history. It has to be said that the book was to be released at the same time in Basque and in Spanish, as well as in Galician and Catalan, but in the end the

93 Cf. MANTEROLA, *Euskal literatura beste bizkuntza batzuetara itzulia*, cit. and ELIZABETE MANTEROLA, *Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga*, in *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, ed. by Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 61-67.

94 The works are IXIAR ROZAS, *Negutegia*, Iruñea, Pamiela, 2006, *Negutegia / Invernario*, México DF, Itaca, 2010) and *Negutegia / Invernario*, Iruñea, Pamiela-Diario de Noticias, 2014.

95 The works are EIDER RODRIGUEZ, *Eta handik gutxira gaur*, Zarautz, Susa, 2004, *Eta handik gutxira gaur. Cuatro cicatrices*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2006 and *Y poco después ahora*, Donostia, Tarttalo, 2007.

96 KIRMEN URIBE, *Elkarrekin esnatzeko ordua*, Zarautz, Susa, 2016.

97 ALEX GURRUTXAGA, *Istorio itzelak ukitzen*, in «Berria», MMMXXV (2017), p. 37.

Spanish translation was published and presented in Madrid some days earlier than the Basque text, which had been written first.<sup>98</sup> The idea of an almost simultaneous publication in Spanish by a publisher set outside the Basque country could be a reason for the excessive explanation mentioned above.

Clearly, further discussion of all of these potentially determining factors (i.e., the geographical conditions of diglossia, the experience of the author as a professional translator, or the editorial constraints) might provide a more incisive understanding of the relation between identity and self-translation beyond dichotomous perspectives. Nevertheless, the present case study reasserts the complexity and diversity of self-translation. In future research on identity from the perspective of translation, the present framework is worth taking into consideration.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALCOFF, LINDA, *The Problem of Speaking for Others*, in «Cultural Critique», xx (1991-1992), pp. 5-32. (Citato a p. 8.)
- APODAKA, EDUARDO, *Identitatea eta anomalia*, Iruñea, Pamiela, 2015. (Citato alle pp. 1, 2, 7, 8.)
- BARANDIARAN, ALBERTO, *Euskal kultura 2016*, in «Jakín», CCXVII (2016), pp. 67-72. (Citato a p. 18.)
- BARKER, CHRIS, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 2003. (Citato a p. 6.)
- CORRIUS, MONTSE and PATRICK ZABALBEASCOA, *Language variation in source texts and their translations. The case of L3 in film translation*, in «Target», XXIII (2011), pp. 113-130. (Citato a p. 16.)
- DASILVA, XOSÉ MANUEL, *La autotraducción transparente y la autotraducción opaca*, in *Aproximaciones a la autotraducción*, ed. by Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 45-67. (Citato a p. 11.)
- DOLHARE-ÇALDUMBIDE, KATIXA, *L'autotraduction dans l'œuvre polyphonique d'Itxaro Borda*, in *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la cultura*, ed. by Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 93-99. (Citato a p. 5.)
- ESPARZA, IRATXE and JOSÉ MANUEL LÓPEZ GASENI, *El texto como lugar común de la transformación identitaria*, in *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, ed. by Iratxe Esparza and José Manuel López Gaseni, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 7-38. (Citato a p. 3.)
- EVANGELISTA, ELIN-MARIA, *Writing in translation. A new self in a second language*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 177-187. (Citato alle pp. 4, 5.)

<sup>98</sup> Cf. ALBERTO BARANDIARAN, *Euskal kultura 2016*, in «Jakín», CCXVII (2016), pp. 67-72, p. 72.

- FERREIRA-MEYERS, KAREN, *Autobiography and Autofiction. No need to fight for a place in the limelight, there is space enough for both of these concepts*, in *Writing the Self: Essays on Autobiography and Autofiction*, ed. by Kerstin W. Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, et al., Huddinge, Södertörns högskola, 2015, pp. 203-218. (Citato alle pp. II, 14.)
- GENTES, EVA, *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, in «Orbis litterarum», LXVIII/3 (2013), pp. 266-281. (Citato a p. 4.)
- GODELIER, MAURICE, *The mental and the material*, London, Verso, 1986. (Citato a p. 9.)
- GRUTMAN, RAINIER, *Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité*, in *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la cultura*, ed. by Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 37-42. (Citato a p. II.)
- *Diglosia y traducción "vertical" (en y fuera de España)*, in *Aproximaciones a la auto-traducción*, ed. by Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 69-91. (Citato a p. II.)
- *Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*, ed. by Furio Brugnolo and Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349. (Citato a p. 16.)
- GURRUTXAGA, ALEX, *Istorio itzelak ukitzen*, in «Berria», MMMXXV (2017), p. 37. (Citato a p. 17.)
- HALL, STUART, *Who Needs 'Identity'?*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. by Stuart Hall and Paul Du Gay, London, Sage, 1996, pp. 1-17. (Citato a p. 3.)
- HOWARTH, CAROLINE, *A social representation is not a quiet thing. Exploring the critical potential of social representations theory*, in «British journal of social psychology», XLV (2006), pp. 65-86. (Citato alle pp. 8-10.)
- IZTUETA AZURMENDI, IBAI, *Cultura vasca vs Euskal kultura*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2015. (Citato alle pp. 1, 2, 4.)
- KIPPUR, SARA, *Writing it twice. Self-translation and the making of a world literature in French*, Evanston, Northwestern University Press, 2015. (Citato a p. 5.)
- KLIMKIEWICZ, AURELIA, *Self-translation as broken narrativity. Towards an understanding of the self's multilingual dialogue*, in *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, ed. by Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 189-201. (Citato a p. 4.)
- LEWIS, JUSTIN, *The Meaning of Things: audiences, ambiguity, and power*, in *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception*, ed. by Jon Cruz and Justin Lewis, Boulder, Westview Press, 1994. (Citato a p. 9.)
- MANTEROLA, ELIZABETE, *Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga*, in *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la cultura*, ed. by Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 61-67. (Citato a p. 17.)

- MANTEROLA, ELIZABETE, *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia. Bernardo Atxagaren lanen itzulpen moten arteko alderaketa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, tesis doctoral, 2012. (Citato alle pp. 11, 17.)
- MEABE, MIREN AGUR, *Kristalezko begi bat*, Zarautz, Susa, 2013. (Citato alle pp. 11-16.)  
 — “Somos lo que vivimos, pero también lo que imaginamos, lo que habríamos querido vivir”, in «Noticias de Álava», x/3 (2014), p. 67. (Citato a p. 12.)  
 — *Un ojo de cristal*, Iruñea, Pamiela, 2014. (Citato alle pp. 11-16.)
- MOSCOVICI, SERGE, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, 1976. (Citato a p. 9.)  
 — *Notes towards a description of social representations*, in «European Journal of Social Psychology», xviii (1988), pp. 211-250. (Citato a p. 10.)  
 — *Social Representations. Explorations in Social Psychology*, Cambridge, Polity Press, 2000. (Citato alle pp. 8, 9.)
- NIKOLAOU, PASCHALIS, *From the many lives of Self-Translation*, in «In other words: the journal for literary translators», xxv (2005), pp. 28-34. (Citato a p. 3.)
- PALLÍ, CRISTINA and LUZ M. MARTÍNEZ, *Naturaleza y organización de las actitudes*, in *Introducción a la psicología social*, Barcelona, UOC, 2004, pp. 183-254. (Citato a p. 8.)
- PERRY, MENAKHEM, *Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers. The Case of Mendele Mokher Sforim*, in «Poetics Today», 11/4 (1981), pp. 181-192. (Citato a p. 13.)
- PUJAL I LLOMBART, MARGOT, *La identidad (el self)*, in *Introducción a la psicología social*, Barcelona, UOC, 2004, pp. 93-138. (Citato alle pp. 2, 6, 7.)
- RODRIGUEZ, EIDER, *Eta handik gutxira gaur*, Zarautz, Susa, 2004. (Citato a p. 17.)  
 — *Eta handik gutxira gaur. Cuatro cicatrices*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2006. (Citato a p. 17.)  
 — *Y poco después ahora*, Donostia, Tarttalo, 2007. (Citato a p. 17.)
- ROZAS, IXIAR, *Negutegia*, Iruñea, Pamiela, 2006. (Citato a p. 17.)  
 — *Negutegia / Invernario*, México DF, Itaca, 2010. (Citato a p. 17.)  
 — *Negutegia / Invernario*, Iruñea, Pamiela-Diario de Noticias, 2014. (Citato a p. 17.)
- SANTOYO, JULIO CÉSAR, *Autotraducciones: ensayo de tipología*, in *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, ed. by Pilar Marino Alba, Juan A. Albaladejo, and Martha Pulido, Madrid, Dykinson, 2014, pp. 205-222. (Citato a p. 11.)
- STRYKER, SHELDON and PETER J. BURKE, *The past, present, and future of an identity theory*, in «Social Psychology Quarterly», LXIII/4 (2000), pp. 284-297. (Citato a p. 7.)
- SUCHET, MYRIAM, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014. (Citato a p. 7.)
- TAJFEL, HENRI and JOHN C. TURNER, *An integrative theory of intergroup conflict*, in *The social psychology of intergroup relations*, ed. by William G. Austin and Stephen Worchel, Monterey (CA), Brooks/Cole, 1979, pp. 33-47. (Citato a p. 6.)
- TANQUEIRO, HELENA, *Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original. La autotraducción explícita y la autotraducción in mente*, in *Aproximaciones a la*



- autotraducción*, ed. by Xosé Manuel Dasilva and Helena Tanqueiro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 245-259. (Citato a p. 15.)
- *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, in «Quaderns. Revista de traducció», III (1999), pp. 19-27. (Citato a p. 13.)
- TORRES, MERI, *Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del corpus. Un ojo de cristal, de Miren Agur Meabe (oral Communication)*, Instituto Cervantes, Warsaw, 2016. (Citato alle pp. 13, 14.)
- URIBE, KIRMEN, *Elkarrekin esnatzeko ordua*, Zarautz, Susa, 2016. (Citato a p. 17.)
- VÉRONIQUE, GEORGES DANIEL, *Catégorisation sociale et pratiques langagières : les analyses psychosociologiques de Paul Wald*, in «Langage et société», CXLII/4 (2012), pp. 11-22. (Citato a p. 7.)
- WALD, PAUL, *Catégories de locuteur et catégories de langue dans l'usage du français en Afrique*, in «Langage et Société», LII (1990), pp. 5-21. (Citato a p. 7.)



## PAROLE CHIAVE

Self-translation; Identity; Autofiction; Social Categorization; Social Representation; Basque literature; Miren Agur Meabe.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

Garazi Arrula Ruiz is a 3<sup>rd</sup>-year Ph.D student at the University of the Basque Country (UPV/EHU), where she works on “Self-translation’s theory and practice in the Basque Country”. She studied Translation and Interpretation and then obtained a M.A. in Linguistics. She translated several literary texts into Basque, by authors such as Anaïs Nin, Walter Benjamin and Francis Scott Fitzgerald.


[garazi.arrula@ehu.eus](mailto:garazi.arrula@ehu.eus)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GARAZI ARRULA RUIZ, *What We Talk About When We Talk About Identity in Self-translation*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 1-21.

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.



## ZODORÍS CALIFATIDIS Y LA VENTANA DEL LADRÓN O DE CÓMO LA AUTOTRADUCCIÓN LE HACE A UNO MENOS EXTRANJERO

MARÍA RECUENCO PEÑALVER – *Universidad de Ciudad del Cabo (Sudáfrica)*

Zodorís Califatidis nació en Grecia en 1938, pero decepcionado con su país se marchó a Suecia en 1964, donde decidió quedarse. Empezó a escribir en sueco, lengua que le ha brindado numerosos galardones literarios. Pasado algún tiempo, empezó también a escribir en griego, así como a autotraducir sus obras, primero del griego al sueco y, posteriormente, en sentido inverso.

Califatidis necesita escribir sobre su experiencia como emigrante. El protagonista del relato *Μια νέα πατρίδα έξω από το παράθυρο μου* (2002) [*Una nueva patria al otro lado de la ventana*], alter ego del autor, admite escribir para averiguar quién es realmente. Habla abiertamente de la “xenitía” (añoranza) y admite que cuando dejó de ser un extranjero en el país adoptivo, se convirtió en extranjero para consigo mismo. La lengua materna acude al rescate y, con ella, la autotraducción. Este artículo tratará sobre el uso que Califatidis hace de su obra literaria para dar expresión a su evolución personal y lingüística y el papel que la autotraducción desempeña en el proceso.

Theodor Kallifatides was born in Greece in 1938. Disappointed at his country, he migrated to Sweden in 1964, where he decided to stay. He started writing in Swedish and he has received numerous literary awards for his works. After some time he started writing in Greek as well as self-translating his books, first from Greek to Swedish, and later from Swedish to Greek.

Kallifatides feels the need to write about his own experience as a migrant. The main character of *Μια νέα πατρίδα έξω από το παράθυρο μου* (2002) [*A New Homeland Outside My Window*], the author's alter ego, admits that he writes to find out who he really is. He speaks openly about his ‘xenitia’ (or ‘longing for home’) and admits that when he stopped being a foreigner in his adoptive country, he started feeling like a foreigner to himself. His mother tongue then came to his rescue together with self-translation. This contribution will analyse how Kallifatides uses his literary work to give expression to his own personal and linguistic evolution and the role that self-translation plays in it.

«No tengo derecho a estar donde estoy. [...]

Estoy obligado a vivir como un ladrón, estoy obligado a robar mi realidad, a robar mi vida».

Zodorís Califatidis, *Μια νέα πατρίδα έξω από το παράθυρο μου*, Atenas, Gavrilidis, 2002, p. 14

### I INTRODUCCIÓN

La autotraducción literaria es una práctica muy común<sup>1</sup> para escritores que utilizan más de un idioma y que, aunque bastante descuidada tradicionalmente, despierta desde hace ya unos años por fortuna, el interés que merece, tanto entre los interesados en la traducción como en la literatura. Prueba de ello es la cada vez más extensa bibliografía

<sup>1</sup> Cf. SIMONA ANSELMI, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Tèloi and Strategies*, Milano, LED, 2012; JULIO CÉSAR SANTOYO, *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, en «Quimera», CCX/9 (2002), pp. 27-32, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, en «Meta», 1/3 (2005), pp. 858-867, <http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n3/011601ar.pdf> y JULIO CÉSAR SANTOYO, *Traducciones de autor (Self-Translations): Materiales para una bibliografía básica*, en «Interculturalidad y Traducción», II (2006), pp. 201-236.

en autotraducción (ya en su 27ª edición) continuamente editada por Eva Gentes y disponible en internet.<sup>2</sup> Y es que numerosos son los autores que vienen aventurándose desde hace bastantes años (incluso siglos) a escribir sus libros en una lengua diferente de la que usaron para crearlos en un primer lugar, movidos por muchos y muy diversos motivos.

Esos motivos y lo que entraña el descubrirlos se encuentran detrás de mi fascinación por la autotraducción, que queda encapsulada en la célebre frase de Christopher Whyte referida a la autotraducción de poesía, pero aplicable a cualquier tipo de literatura: «[...] what is the point of using two languages, if you are going to write the same kind of poem in each».<sup>3</sup>

La autotraducción es frecuente en gran número de países y ofrece múltiples ángulos desde los que abordarla. Uno de ellos, especialmente interesante, es el del estudio comparativo de lo que se supone es un mismo texto producido por el mismo autor en dos lenguas distintas. Del hecho de que personalmente encuentre tan atrayente como grato comparar autotraducciones da fe mi tesis doctoral (2013) realizada sobre las obras en francés y en griego del escritor Vassilis Alexakis.

Desafortunadamente, mi desconocimiento de la lengua sueca imposibilita esta opción en el estudio que aquí propongo, cuyo objetivo es presentar al escritor griego residente en Suecia Zodorís Califatidis (léase también, *Θωδωρής Καλλιφατίδης* en griego; y Theodor Kallifatides en inglés y en la mayoría de las lenguas) y su obra literaria escrita por él mismo en dos idiomas: el sueco y el griego. A partir de una aproximación socio-lingüística y socio-sicológica, se procederá en tres fases al análisis, en primer lugar, de una narración del autor cuyo título traducido al español sería “Una nueva patria al otro lado de la ventana” (*Μία νέα πατρίδα έξω από το παράθυρο μου*, 2002).<sup>4</sup> A continuación, y utilizando dicha obra como base, se abordarán conceptos claves como identidad, migración, extranjerismo, «xenitía» e hibridismo, para mostrar en la última parte del estudio cómo en Califatidis la autotraducción y el autobiografismo (en definitiva, la escriptoterapia) dan forma no solo a su obra, sino también a su vida.

El hecho de vivir en un país distinto del de origen y hablar y escribir en una lengua que no es la materna tiene repercusiones nada desdeñables tanto en la percepción de los que rodean a la persona migrante, al extranjero, como en la percepción que la propia persona tiene de sí misma. Al desarraigo y a la añoranza hay que sumar lo que podría denominarse esquizoglosia, o lo que es lo mismo, una (con)fusión tanto lingüística como cultural y personal que viene frecuentemente de la mano de la migración. El caso de Califatidis ilustra a la perfección la utilidad de la escriptoterapia y permite ver que el ejercicio tanto del autobiografismo como de la autotraducción ejerce un papel esencial como herramienta para la exploración de la realidad tanto lingüística como cultural y personal.

Zodorís Califatidis es un escritor, poeta, traductor, autotraductor y escritor de guiones de películas, entre otras ocupaciones. En definitiva, y en palabras de Ingeborg Kongs-

2 EVA GENTES (ed.), *Bibliography. Autotraduzione / autotraducción / self-translation*, 2017, <https://app.box.com/s/y1c1cg7spwgevufbi2k5pempip7gi7ws>.

3 CHRISTOPHER WHYTE, *Against Self-Translation*, en «Translation and Literature», XI (2002), pp. 64-71, p. 68.

4 No existe traducción al castellano. Todas las traducciones al castellano tanto de títulos como de fragmentos de la obra de Califatidis son traducciones literales realizadas por mí misma.

lien «a prolific Swedish author with Greek background who debuted in 1969, [...] undoubtedly the most successful Scandinavian writer of this kind».<sup>5</sup> Kongslien, con estas palabras, se refiere a autores de lo que él denomina «literatura multicultural escandinava contemporánea» o, de manera más general, «literatura migrante».<sup>6</sup> Con esto, Kongslien se refiere al remarcable conjunto de obras literarias producidas en los países escandinavos durante las últimas décadas por inmigrantes e hijos de inmigrantes, en tanto que «representación cultural de sociedades cambiantes en las que cuestiones como identidad, etnia o nacionalidad se encuentran a la orden del día».<sup>7</sup>

El autor nació en 1938 en un pequeño pueblo de la región griega de Laconia y, de allí, se mudó con su familia a Atenas en 1946, donde cursó estudios de drama en la Escuela de Karolos Koun, tras los cuales, tal y como exigen las normas sociales griegas, tuvo que cumplir con sus obligaciones militares. Cuando terminó, la decepción y la frustración para con su país –la guerra civil de 1941-1950 vino seguida por una dura posguerra y la conocida como dictadura de los Coroneles que empezó en 1967 y duraría hasta 1974– llevó al autor a buscar en la emigración la solución a muchos de sus problemas. De ahí que se marchara a Suecia en 1964, firmemente decidido a empezar una nueva vida en un nuevo país.

Si bien Califatidis llegó allí sin mucho dinero, sin trabajo y sin ni siquiera hablar sueco, la fría Suecia de los años '60 aparecía ante los emigrantes de la época como un país acogedoramente libre, tanto política como socialmente. En concreto, Califatidis admite que «[...] fue un alivio llegar a un país en el que “no significa no y sí significa sí”».<sup>8</sup> La entrada de extranjeros al país era todavía fácil entonces y, si bien todos los principios son complicados, Califatidis pudo encontrar trabajos que no requerían grandes dotes comunicativas (repartir periódicos, lavar platos, etc...) y que le permitieron empezar a ganar algo de dinero relativamente pronto y aprender el idioma (al tiempo que aprendía también inglés). Cuando por fin logró un dominio suficiente de la lengua sueca, el autor inició estudios de filosofía en la Universidad de Estocolmo, donde tras graduarse empezó a trabajar como profesor entre 1969 y 1972 y, posteriormente, dirigió durante cuatro años la revista literaria *Bonniers*, de 1972 a 1976.

En el terreno personal, Califatidis está casado con una mujer sueca, es padre y abuelo de suecos, ha creado su Grecia particular en la isla sueca de Godard, donde reside habitualmente, y si bien viaja con cierta frecuencia a Grecia, sus viajes obedecen frecuentemente a motivos profesionales.

En cuanto a su trabajo, Califatidis es una persona con múltiples inquietudes: autor de más de treinta libros (novelas; colecciones de poesía; ensayos, sobre todo, de viajes; obras de teatro, etc.), en los que trata frecuentemente la experiencia de la emigración, también

5 INGEBORG KONGSLIEN, *New voices, New Themes, New Perspectives. Contemporary Scandinavian Multicultural Literature*, en «Scandinavian Studies», LXXIX/2 (2007), pp. 197-226, pp. 197-198.

6 Cf. INGEBORG KONGSLIEN, *Migrant or multicultural literature in the Nordic countries*, en «Eurozine» (2006), <http://www.eurozine.com/migrant-or-multicultural-literature-in-the-nordic-countries/> y *New voices, New Themes, New Perspectives*, cit.

7 *Ivi*, p. 197.

8 Comentario realizado durante la entrevista al autor en el programa de la televisión griega *38 Paralilos* y que está disponible en internet [http://www.youtube.com/watch?v=TdoNfuaq\\_Go](http://www.youtube.com/watch?v=TdoNfuaq_Go).

ha traducido literatura del sueco al griego y ha escrito guiones cinematográficos, además de haber dirigido una película en 1980 (*Kärleken*). Las obras de Califatidis han sido galardoadas con numerosos premios literarios y el autor vive desde 1976 exclusivamente de sus libros, la mayoría de los cuales han sido traducidos a más de veinte lenguas.

Su debut literario tuvo lugar con una colección de poesía escrita en sueco en 1969, *Minnet i exil* (*La memoria del exilio*), un título cuanto menos significativo, que incita a hacer un repaso a sus obras y deducir que Califatidis quizás lleva su vida personal al terreno profesional o, lo que es lo mismo, se sirve de sus experiencias vitales como base para crear sus libros, a juzgar por los siguientes títulos: *Extranjeros* (*Utlänningar*),<sup>9</sup> *El regreso tardío. Esbozos desde Grecia* (*Den sena hemkomsten. Skisser från Grekland*),<sup>10</sup> *Mi Atenas* (*Mitt Aten*),<sup>11</sup> *Un día en Atenas* (*Μια μέρα στην Αθήνα*),<sup>12</sup> *El pasado no es un sueño* (*Τα περασμένα δεν είναι όνειρο*)<sup>13</sup> o *Siempre volveré* (*Πάντα θα επιστρέφω*).<sup>14</sup>

## 2 UNA NUEVA PATRIA AL OTRO LADO DE LA VENTANA

Es precisamente en el análisis de una de estas obras de título especialmente significativo –por su estrecha relación con lo que podrían denominarse las vivencias del autor– en la que voy a centrarme para llevar a cabo este artículo. Se trata de un relato o ensayo narrado en primera persona y cuyo título en castellano sería *Una nueva patria al otro lado de la ventana*, publicado en sueco en 2001 (*Ett nytt land utanför mitt fönster*) y en griego en 2002 (*Μία νέα πατρίδα έξω από το παράθυρό μου*). En él, el protagonista masculino relata episodios de su vida al objeto de averiguar quién es «la persona que se marchó a Suecia treinta y ocho años antes de la escritura del libro».<sup>15</sup> El nombre de este no aparece mencionado en ningún momento del texto; de ahí que el lector pueda tener ciertas dudas a la hora de atribuir estrictamente todos y cada uno de los hechos narrados en el libro al propio Califatidis. Aun así, todo parece apuntar a que se trata de un relato autobiográfico y no un texto de ficción en el que, a lo largo de treinta y un cortos capítulos, el protagonista habla de cómo, movido por el deseo de cambiar de vida, «asfixiado»<sup>16</sup> y «decepcionado»<sup>17</sup> con su país, se marcha de Grecia y se instala en Suecia. Comparte así con el lector momentos significativos en el nuevo país durante los últimos casi cuarenta años y habla, en particular, de los procesos tanto de adaptación al nuevo país como de aprendizaje de la lengua sueca. Varios capítulos están dedicados a su familia, al trabajo como escritor y a la tarea de la traducción y, sobre todo, a sentimientos y emociones en relación con lo anterior. En algunos capítulos, el protagonista habla tam-

9 ZODORÍS CALIFATIDIS, *Utlänningar*, Estocolmo, Bonnier, 1971.

10 ZODORÍS CALIFATIDIS y TIKKANEN HENRIK, *Den sena hemkomsten. Skisser från Grekland*, Helsingfors, Söderström, 1976.

11 ZODORÍS CALIFATIDIS, *Mitt Aten*, Estocolmo, Alba, 1978.

12 ZODORÍS CALIFATIDIS, *Μια μέρα στην Αθήνα*, Atenas, Kaktos, 1995.

13 ZODORÍS CALIFATIDIS, *Τα περασμένα δεν είναι όνειρο*, Atenas, Gavrilidis, 2012.

14 ZODORÍS CALIFATIDIS, *Πάντα θα επιστρέφω*, Atenas, Gavrilidis, 2015.

15 ZODORÍS CALIFATIDIS, *Μία νέα πατρίδα έξω από το παράθυρό μου*, Atenas, Gavrilidis, 2002, p. 19. La numeración de las páginas se corresponde con la de la edición griega de la editorial Gavrilidis de 2002.

16 *Ivi*, p. 82.

17 *Ivi*, p. 129.

bién de su infancia y adolescencia para, sobre todo, poner de relieve la importancia que determinados momentos o acciones del pasado tuvieron en su vida y que siguen siendo importantes para él y configuran, por ejemplo, sus valores morales.

El libro puede ser entendido, incluso a sugerencia del protagonista, como el relato de alguien que quiere, bien explicarse, o bien justificarse a sí mismo en relación con el hecho de haberse convertido en una persona diferente. La primera opción (explicarse a sí mismo en quién se ha convertido) puede entenderse como un proceso natural, que no conlleva, o debería conllevar en principio, sentimientos negativos y que surge genuinamente del desconocimiento. La segunda hipótesis, no obstante, podría estar más relacionada con un cierto sentimiento de culpabilidad y remordimientos y con el impacto emocional que la concienciación del pasado y de la pérdida acarrea para la persona afectada.

Merece la pena, llegados a este punto, llamar la atención sobre dos frases del libro en las que el protagonista, tal y como le ocurrió probablemente al autor, habla abiertamente de sus sentimientos al darse cuenta de que lleva mucho tiempo fuera de su país. En la página 19, el autor escribe: «Por eso es importante para mí saber quién era aquel que se marchó a Suecia. La mejor manera de aceptar en lo que uno se ha convertido es recordar quién se era».<sup>18</sup> Para seguidamente llevar a cabo la siguiente declaración de culpabilidad: «Me negué entonces y lo negué durante treinta y cinco años. Pero ya no puedo más. Me declaro culpable de todo lo siguiente: Soy emigrante, soy griego y soy extranjero».<sup>19</sup>

Estas tres denominaciones («emigrante», «griego» y «extranjero») y su puesta en relación con el adjetivo «culpable» revelan, a medida que se avanza en la lectura del libro, mucho más de lo que en un principio pudiera parecer. Los tres conceptos aparecen interconectados de maneras diferentes a lo largo del relato, siendo la idea de «ser extranjero» o «convertirse en extranjero» la que ocupa mayor importancia. La reiteración del hecho de ser extranjero (tanto en Suecia, como en Grecia) hace pensar que quizás el objetivo del libro no sea solo aclarar quién es la persona que escribe o descubrir el cambio experimentado por esta, sino (quién sabe si no sobre todo) ofrecer una justificación que sirva para mitigar los remordimientos acarreados por la nueva realidad.

En relación con esto, en la página 110 leemos:

Hay tantas cosas que no se saben cuando uno se va de su país. Se ignora que dentro de uno existen los esquemas que le hacen extranjero en el nuevo país y que, cuando por fin ya no se es extranjero allí, uno se convierte en extranjero a sí mismo; por eso, se es extranjero en todos sitios.<sup>20</sup>

Y, de la misma manera:

Mi vida cotidiana estaba delimitada por mi necesidad de no ser extranjero ni para los suecos ni para los griegos. Por supuesto esto me convertía en extranjero para ambos.

Y si eso no era poco, estaba también la alienación respecto de mí mismo. No quería, porque sabía lo que significaba. Se pierde la alegría por la vida, es como

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 110.

si otra persona viviera tu vida, y se encuentra la profunda amargura que termina envenenándole a uno, la incomodidad existencial que convierte los días en noches y las noches en días.

Millones de personas, emigrantes y exiliados, viven con esa incomodidad, incapaces de orientarse tras haber perdido la brújula del yo.<sup>21</sup>

Resulta relativamente fácil relacionar la situación del protagonista de *Una nueva patria...* con la narración que Califatidis lleva a cabo en 1993 en su artículo titulado «Language and Identity» acerca de cómo se sintió al llegar a Suecia ante la imposibilidad de comunicarse:

This life of speechlessness affected me deeply. I was always more or less depressed. I felt like a brute and I would have returned home if possible. [...] I just gave myself over to self-pity and bitterness, mostly towards my native country which I held responsible for my becoming a foreigner, not only in the sense that I was living in another country but also in the sense that I was losing myself.<sup>22</sup>

Vemos como, en las dos ocasiones, tanto en el relato como en el artículo escrito con anterioridad, el autor subraya el malestar producido por el desarraigo, el sentimiento de no pertenecer al lugar en el que uno se encuentra, de estar entre dos mundos en los que no se termina de encajar (ni ya ni todavía) completamente. Prueba de la repercusión que esto tiene sobre la percepción de la identidad propia viene a ser el relato objeto de este estudio y el objetivo perseguido por este previamente mencionado.

Michael Cronin estudia en profundidad esta situación que él (siguiendo a Glick-Schiller *et al.* 1992) denomina transnacionalismo: «Transnationalism is the fact of being attached to or experiencing two places simultaneously».<sup>23</sup> Es, sin duda alguna, a lo que se refieren el protagonista de *Una nueva patria...* y el propio escritor en las citas arriba mencionadas cuando vinculan el aislamiento externo ocasionado por la nueva situación con un aislamiento interno relacionado con la sensación de dejar de ser uno mismo y con la incapacidad para reconocerse.

Ante tal situación, Cronin identifica dos estrategias con las que los inmigrantes suelen responder en términos lingüísticos que son: la asimilación traduccional («translational assimilation») y la acomodación traduccional («translational accommodation»)<sup>24</sup>. La primera de ellas consiste en la traducción de uno mismo a la lengua dominante de la comunidad, mientras que la segunda implica el uso de la traducción como medio para mantener la lengua de origen, sin excluir o limitar necesariamente la adquisición de la lengua del país de acogida. Cronin aclara que ambas estrategias no son excluyentes y los inmigrantes pueden recurrir, en función del terreno y del momento, a una sola de ellas o a las dos. En el caso de Zodorís Califatidis se aprecia el recurso al uso de ambas estrategias: la acomodación primeramente con el aprendizaje gradual del sueco para lograr la aceptación en la nueva realidad, y la consiguiente asimilación, una vez que se logra el control de

21 *Ivi*, p. 17.

22 ZODORÍS CALIFATIDIS, *Language and Identity*, en «Harvard Review», IV (1993), pp. 113-120, pp. 114-115.

23 MICHAEL CRONIN, *Translation and Identity*, Oxford-New York, Routledge, 2006, p. 61.

24 Cf. *ivi*, p. 52.



la nueva lengua y se acepta el hecho de formar parte de un nuevo país, una nueva cultura y una realidad completamente distinta.

### 3 EL EXTRANJERISMO Y LA ESCRITURA

Santoyo establece que «it is the difference, difference from others, that determines cultural identity».<sup>25</sup> El protagonista de *Una nueva patria...* expresa sus miedos a ser o a haberse convertido en diferente, en extranjero, tanto para los demás como para sí mismo. Incluso llega a cuestionarse sobre la repercusión directa que el ser diferente tiene en los distintos aspectos de su vida, como por ejemplo, en su trabajo. Así, en la página 121, el protagonista señala: «[...] tengo que vivir y escribir en un idioma que lo dice todo, o incluso más. Dormía con un escorpión debajo de la almohada. Dios mío, no me hagas también extranjero en mi escritura».<sup>26</sup>

Los sentimientos de culpabilidad, de traición, los remordimientos, la crisis de identidad, provocados por ese transnacionalismo o el hecho de encontrarse físicamente en un espacio mientras que la mente y el corazón pertenecen a otro diferente, de hablar y de escribir en un idioma que no es el original, de ser culturalmente distinto a la gente con la que convive, se encuentran en el origen de un estado que Califatidis sufre, tal y como se explica en la obra un poco más adelante:

A menudo me preguntan si mi trabajo como escritor ha sido más valorado por el hecho de ser emigrante en Suecia y si me habría convertido en escritor de haberme quedado en Grecia.

La respuesta es afirmativa a las dos preguntas. Ahora bien, ¿cambia algo este hecho?

Preguntas de este tipo siempre me hacen sentir mal, como un impostor, como una mentira que terminará descubriéndose en algún momento, puesto que muy rara vez tengo la impresión de ser yo el que está escribiendo. Hay algo más dentro de mí que es quien vive mi vida.

No estoy tratando de glorificarme, se trata de la pura verdad. Cuando escribo, me siento como un jinete torpe a lomos de un purasangre. Él avanza en su carrera mientras yo intento seguir agarrado hasta que llegamos a la meta, momento en que me bajo aterrado y feliz a la vez por haberlo logrado una vez más.

Es natural sentirse como un impostor.<sup>27</sup>

El miedo pues a convertirse en extranjero en la nueva realidad, el nuevo país, se hace extensivo a todos los aspectos de la vida y abarca la lengua y la escritura. A consecuencia de ese miedo y esos sentimientos negativos, Califatidis se ve a sí mismo como un jinete inexperto, torpe, extranjero al arte de la equitación; no puede, sin embargo, evitar dejarse llevar por lo que es su pasión y su profesión, la escritura, representada en la figura

<sup>25</sup> JULIO CÉSAR SANTOYO, *Translation and Cultural Identity. Competence and Performance of the Author-Translator*, en *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*, ed. por Micaela Muñoz Calvo y Carmen Buesa-Gómez, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 13-32, p. 14.

<sup>26</sup> CALIFATIDIS, *Μία νέα πατρίδα έξω από το παράθυρο μου*, cit., p. 121.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 146-147.

del purasangre. El logro de la adaptación y la aceptación del otro (o la acomodación traduccional de Cronin) le ayudan a vencer ese miedo, pero lo que sucede a continuación, en palabras del propio Califatidis, es otro miedo: a convertirse en extranjero a uno mismo y a sus raíces (tras la asimilación traduccional). De ahí esos sentimientos negativos de traición, de haberse convertido en un impostor.

Llegados a este punto, resulta vital traer a colación otro elemento primordial tanto en la obra particular de Califatidis que nos ocupa, como en su obra en general, así como también en la obra de muchos autores en situaciones de migración, como el ruso Joseph Brodsky o el escritor de nacionalidad francesa y residente en Dinamarca Sébastien Doubinsky, por ejemplo. Se trata del concepto griego de «xenitiá» (ξενιτιά) –de la misma familia que la palabra «xenos» (ξένος), extranjero–, definido por David Sutton de la siguiente manera: «[...] a condition of strangement, absence, death, of loss of social relatedness, or loss of an ethic of care seen to characterize relations at home. It provokes a longing for home that is seen as a physical and spiritual pain».<sup>28</sup>

El protagonista del relato de Califatidis concede en esta obra especial importancia a este concepto de «xenitiá» o, en castellano, nostalgia o morriña dolorosa, y se refiere a ella de las siguientes maneras: «[...] la *xenitiá* aparece de repente como un requisito imprescindible para seguir siendo uno mismo»;<sup>29</sup> «La *xenitiá*: el hecho de que incluso en mi país me había convertido ya en extranjero».<sup>30</sup>

Si bien la «xenitiá» implica el hecho de hallarse lejos y echar de menos algo o a alguien que ya no se tiene cerca, podría entenderse también desde una perspectiva diferente y relacionarla con aspectos positivos como el seguir queriendo pertenecer o volver a tener cerca lo que o a quien se ha dejado atrás (en nuestro caso ese alguien puede ser uno mismo). En *Una nueva patria...*, el comentario más importante del protagonista en relación con el caso de Califatidis aparece en la siguiente confesión de las páginas 64-65:

*Xenitiá* es la condición que ayuda a cualquier capacidad creativa, por mucho que pueda haber quedado atrofiada.

Al principio, cuando la *xenitiá* era un obstáculo que tenía que superar, me abalancé a por el sueco, como un perro hambriento con un trozo de carne. Lo devoré, me llené la boca [...] y lo mastiqué, me lo tragué, a veces con exageración. Me dolía el cerebro.<sup>31</sup>

El protagonista admite pues entregarse al aprendizaje de la lengua de adopción como herramienta para superar o intentar aliviar la nostalgia que lo invade. El nuevo idioma supone también la llave que le permitirá abrir las puertas de acceso a su nuevo mundo y lo libre a la vez del «pecado» de ser extranjero. Es entonces, una vez aprendido el sueco, cuando Califatidis empieza a escribir y lo hace exclusivamente en ese idioma. Monika Kallan afirma a este respecto: «When Kallifatides gains proficiency in Swedish he begins

28 DAVID SUTTON, *Listen to that Scent! Travelling Tastes and Smells among Greek Immigrants*, en «Detours: The Online Magazine of the Illinois Humanities Council», v (2003), <https://web.archive.org/web/20150110145641/http://www.prairie.org/book/export/html/83>.

29 CALIFATIDIS, *Mia νέα πατρίδα έξω από το παρόν μου*, cit., p. 100.

30 *Ivi*, p. 155.

31 *Ivi*, pp. 64-65.

to experience a profound confusion that could almost be qualified as a schizophrenic state of mind, a disappearance between two languages».<sup>32</sup>

Este tipo de situaciones no es extraña en la trayectoria profesional de autores bilingües o multilingües que si bien empiezan creando sus obras en un solo idioma (ya sea el materno o el de adopción), llegado un momento, sienten la necesidad vital de trabajar también en la otra lengua. Es entonces cuando se produce esa fase de confusión o esquizofrenia lingüística que menciona Kallan debido al hecho de que una de las dos lenguas parezca hacerse más fuerte que la otra. Además de a Califatidis, sin lugar a dudas, también le sucedió algo similar al también griego Vassilis Alexakis y me atrevo a aventurar que a otros escritores bilingües, como por ejemplo, el irlandés Samuel Beckett (el autor que, puede decirse, despertó el interés por la autotraducción) o, aunque quizás en menor grado por ser naturales de un país con dos lenguas oficiales, a los canadienses Erin Mouré y Roy Kiyooka.

Al periodo de confusión o esquizofrenia lingüística, debido a lo que parece ser el predominio de una lengua y los sentimientos de culpabilidad y de traición respecto de la otra, le suele seguir una fase de crisis lingüística y personal (más o menos fuerte, dependiendo de los casos), claramente relacionada con la percepción de la identidad propia. Afortunadamente, en la mayoría de los casos, este conflicto termina resolviéndose gracias a una nueva etapa de fusión y reconciliación de las dos (o más) lenguas, etapa en la que la escritura también aparece como herramienta terapéutica.

En el caso de Califatidis, es en el año 1994 cuando el autor siente la necesidad de escribir también en su lengua materna y se da inicio a una relación entre el sueco y el griego que el propio autor califica en el artículo de Vivienne Nilan como un matrimonio «[...] con dos mujeres muy exigentes».<sup>33</sup> La evolución de la escritura en los dos idiomas resulta pues fundamental y no puede disociarse de la evolución literaria, cultural y personal del autor y habrá de tenerse en cuenta a la hora de estudiar los trabajos de autores que se autotraducen.

Michel Calapodis y Elisa Hatzidaki, a propósito de la obra de Vassilis Alexakis, dicen que «ce cheminement identitaire narratif [...] souvent au centre des questionnements identitaires individuels en situation de migration»<sup>34</sup> y lo relacionan con «une herméneutique du Moi, une quête personnelle de l'auteur situé entre – ou à l'intérieur – de deux aires culturelles, deux langues».<sup>35</sup>

Ese ejercicio de escritura terapéutico (o escriptoterapia) sirve para, en primer lugar, practicar las lenguas y exteriorizar y compartir el conflicto interior (mediante el relato de las vivencias personales, tanto positivas como negativas); y, a continuación, con el paso

32 MONIKA KALLAN, *Leaving, Losing, Letting Go. Some Steps in Bilingual Transformations in the Work of Theodor Kallifatides*, en *Modern Greek Literature. Critical Essays*, ed. por Gregory Nagy y Anna Stavrakopoulou, New York, Routledge, 2003, pp. 137-157, p. 153.

33 VIVIENNE NILAN, *Literary encounter that span different languages and cultures*, en «Kathimerini» (25/10/2007), <http://www.ekathimerini.com/52865/article/ekathimerini/life/literary-encounters-that-span-different-languages-and-cultures>.

34 MICHEL CALAPODIS y ELISA HATZIDAKI, *Du bilinguisme littéraire à la diglossie socio-historique : le cas de l'œuvre de Vassilis Alexakis*, en «Glottopol. Revue de sociolinguistique», xxv (2015), pp. 178-186, [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_25.html](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html), p. 180.

35 *Ibidem*.

del tiempo, para lograr ser aceptados y formar parte de la realidad literaria de ambos países y universos culturales.

#### 4 LA AUTOTRADUCCIÓN AL RESCATE

Una vez experimentada la etapa de reconciliación y fusión lingüística (que lleva al autor a escribir en las dos lenguas), la autotraducción constituye el siguiente paso de una evolución lingüística y personal lógica y saludable de los autores bilingües. En aquellos países en los que cohabitan más de una lengua esta realidad se encuentra a la orden del día, tal y como ejemplifican en España el escritor vasco Bernardo Atxaga o el gallego Domingo Villar, por mencionar solo dos nombres de entre los escritores que se sirven de la autotraducción para, entre otras cosas, hacer llegar sus obras a un público más amplio.

No es este el caso de la obra de Califatidis, donde nos encontramos ante el sueco, que cuenta en su haber con algo más de unos nueve millones de hablantes en todo el mundo (distribuidos, en su mayor parte, en Suecia y Finlandia); y el griego, el idioma de entre doce y quince millones de personas repartidas, sobre todo, entre Grecia y Chipre. Desde este punto de vista, está claro que Califatis no se autotraduce teniendo en mente la rentabilidad literaria: no pretende llegar a un público mucho más amplio ni ganar más dinero con la venta de sus libros (para eso podría escribir en inglés o en francés, por ejemplo). En su caso, la autotraducción obedece a motivos estrictamente personales y podría denominarse (de acuerdo con la clasificación que establecí en mi tesis doctoral de 2013) de «autotraducción catártica o sanadora».<sup>36</sup> En este respecto, Christine Klein-Lataud entiende que tanto la autotraducción como la creación paralela pueden resultar «[...] une façon de transcender le clivage, de réconcilier les deux moitiés de l'être intérieurement déchiré en faisant cohabiter harmonieusement les deux langues».<sup>37</sup> En definitiva, una manera de superar el período de confusión anteriormente señalado y de establecer pautas para la convivencia de las distintas lenguas. Convivencia esta que tiene lugar en la denominada por Corinna Krause «zona de contacto»<sup>38</sup> o en lo que Homi Bhabha llama «tercer espacio»,<sup>39</sup> conceptos que no pueden desvincularse del ejercicio de la autotraducción, entendido como lugar, proceso y producto intermedio que conlleva el uso de una lengua también intermedia. En concreto, el «tercer espacio» de Bhabha, temporalmente constituido por la reapropiación y transformación de los símbolos culturales, como el lenguaje, aparece como una metáfora para el entendimiento de la dinámica de negociación de identidad. Para Bhabha esto conlleva la creación de un espacio de cultura intermedio en el que las identidades fijas o establecidas dentro del orden de la sociedad tradicional no se mueven y las identidades híbridas pueden ser llevadas a cabo y afirma-

<sup>36</sup> MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *Traducción y autotraducción. El caso de Vasilis Alexakis*, Tesis doct., Málaga, Universidad de Málaga (tesis dirigida por Vicente Fernández González y Ioanna Nicoláidou), 2013, pp. 81-95.

<sup>37</sup> CHRISTINE KLEIN-LATAUD, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, en «TTR: traduction, terminologie, rédaction», IX (1996), pp. 211-231, <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>, p. 228.

<sup>38</sup> CORINNA KRAUSE, *Finding the Poem - Modern Gaelic Verse and the Contact Zone*, en «Forum», I (2005), <http://www.forumjournal.org/site/issue/01/corinna-krause>.

<sup>39</sup> HOMI K. BHABHA, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994.

das. La autotraducción realizada en dicho espacio le sirve así al autor para alojar y materializar tanto su percepción lingüística como cultural y personal.

En el estudio del ejercicio literario de Califatidis el autobiografismo y la autotraducción, la condición de escritor bilingüe y bicultural, la experiencia de la migración y la problemática de la identidad revelan un proceso de cuestionamiento, de renegociación y, por último, tal y como vemos en *Una nueva patria...* de afirmación y reivindicación de una identidad propia plural e híbrida, que permite lograr el equilibrio necesario entre todos los componentes que conforman al autor.

En relación con la direccionalidad de su escritura y del orden que el autor sigue a la hora de servirse de las lenguas, Califatidis ofrece abundante información al respecto, además de hablar también de la publicación simultánea de sus obras en las dos lenguas y de su método de autotraducción, en un programa de la televisión griega sobre él que se puede consultar en el sitio web Youtube:

En los últimos años me he dado cuenta de que, debido al proceso de reescritura del sueco al griego, mis libros han mejorado. De ahí que me diga a mí mismo que no hay necesidad de apresurar la publicación de mis libros en sueco. Quiero llevar siempre a cabo esa reescritura. Por eso escribo en sueco primero, luego los reescribo en griego, luego vuelvo al sueco y los envío para su publicación. Eso es lo que hago. Y así son mis mejores libros, en lo que al aspecto literario se refiere.<sup>40</sup>

En una entrevista radiofónica con Yorgos Yanarakos y Evanzia Xinú, disponible en la página de internet de la cadena televisiva griega ERT, el autor habla de su novela publicada en 2015, así como también de la manera en que utiliza sus dos idiomas. Califatidis afirma lo siguiente sobre la autotraducción:

Cuando uno se enfrenta a su propio texto, lo hace de manera muy hostil, se trata de un trabajo muy duro, porque, puesto que se hace de manera un tanto hostil, se ven las debilidades de uno con mucha más claridad que si se leyera el texto ya listo en la lengua original, para disfrutarlo. Cuando se lee para traducirlo, le preocupa a uno más que nada. Pero es una de las mayores ventajas de mi diglosia.<sup>41</sup>

Queda así aclarado que, además del efecto terapéutico que la autotraducción tiene para el autor bilingüe que vive a caballo entre dos lenguas y dos mundos, esta contribuye, en el caso de Califatidis, a la mejora de las obras creadas, como consecuencia del proceso de autotraducción y de, según sus propias palabras, la consiguiente mirada hostil que trae consigo. A juzgar además por los comentarios anteriores, Califatidis considera las dos versiones de sus libros distintas, dada la consciente realización de cambios entre la versión griega y la versión sueca. Así lo explica él mismo en el reportaje ya mencionado anteriormente que se puede encontrar en Youtube:

Para mis publicaciones griegas, no quiero escribir un libro que parezca que ha sido escrito por un escritor sueco y traducido por alguien en griego. Para mis

<sup>40</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=87YketS\\_mAc](http://www.youtube.com/watch?v=87YketS_mAc).

<sup>41</sup> YORGOS YANARAKOS y EVANZIA XINÚ, *Proto programa 91.6, 105.8. Archivo de audio*, ERT, 19 de septiembre de 2015, <http://www.ert.gr/panta-tha-epistrefo-thodoris-kallifatidis/>.

publicaciones griegas, quiero escribir como un escritor griego. Por eso cambio cosas. Traducir simplemente mis libros al griego no funciona. Quiero reescribirlos. Durante el proceso de adaptación, hay cambios que afectan al estado de las cosas, los protagonistas, las bromas, las referencias, incluso el final a veces. Muchas cosas cambian.<sup>42</sup>

Igualmente, a la pregunta de si los cambios que lleva a cabo están relacionados con la propia lengua o con la nueva mirada que proyecta sobre el trabajo, Califatidis responde que se debe a ambos aspectos y añade:

Por supuesto, una nueva mirada confiere irremediamente al trabajo una nueva forma; cuando se mira objetivamente, por supuesto. Pero también el lenguaje conlleva cambios: el ritmo de la lengua griega es diferente, su eficacia es diferente, las imágenes son diferentes.<sup>43</sup>

El autor reconoce pues su labor y su objetivo como autotraductor y el poder que tiene sobre sus libros en las dos lenguas. Deja claro que lleva a cabo una reescritura o recreación de sus obras cuando las traduce, mediante la adaptación del texto de acuerdo con las necesidades y expectativas del lector que él, en ambos casos, conoce bien. Califatidis hace esto amparado por la indiscutible autoridad que le concede su estatuto de autotraductor, su experiencia lingüística como escritor y traductor y el conocimiento cultural adquirido a lo largo de los años. Es también consciente de las peculiaridades de su condición de persona y escritor multilingüe y de lo que ello conlleva a la hora de expresarse en dos lenguas, que son reflejo de dos culturas y, en definitiva, dos universos distintos. De ahí que llame la atención la afirmación del protagonista de *Una nueva patria...* en la página 167, cuando dice:

Mi cerebro es de construcción griega. Lo que aprende lo aprende con sus criterios griegos, lo que significa que puedo hacer miles de cosas, con una única excepción: dejar de ser griego.<sup>44</sup>

Este comentario coincide con uno del propio Califatidis, en la entrevista del programa televisivo anteriormente mencionado, cuando sostiene en relación con la elección de la lengua que utiliza:

Aunque llevo escribiendo en sueco muchos años, casi cuarenta, todavía siento, dentro de mí, que mi ser, mi verdadero ser, mis verdaderos sentimientos, mi ritmo verdadero, todo eso reposa sobre la lengua griega. De ahí que cuando escribo en sueco, no tenga una sensación de plenitud.<sup>45</sup>

Con el tiempo, Califatidis ha aprendido, por encima de las dudas, del sentirse extranjero y del vivir dividido, que su realidad no es una sola, sino dos. Esto, que podría ser en un principio doloroso, alienante, limitador incluso, resulta a la larga beneficioso para

42 [http://www.youtube.com/watch?v=87YketS\\_mAc](http://www.youtube.com/watch?v=87YketS_mAc).

43 [http://www.youtube.com/watch?v=87YketS\\_mAc](http://www.youtube.com/watch?v=87YketS_mAc).

44 CALIFATIDIS, *Μία νέα πατρίδα έξω από το παράθυρό μου*, cit., p. 167.

45 [http://www.youtube.com/watch?v=87YketS\\_mAc](http://www.youtube.com/watch?v=87YketS_mAc).

el autor. La autotraducción y la reafirmación que esta implica de una identidad híbrida, mestiza, tanto a nivel personal, cultural y lingüístico, directamente relacionada con la experiencia de la migración, hacen de Zodorís Califatidis un ejemplo excepcional de la importancia del reconocimiento del verdadero yo en la escritura.

La lengua griega es para mí la casa que perdí, y es dentro de ella donde funciono. La lengua es nuestra única patria, para algunos de nosotros. Cuando la perdí, descubrí que se trataba también de una libertad: la de pensar más allá de la propia lengua, más allá de las evocaciones que conlleva la propia lengua, más allá de las normas que crea la propia lengua...Se trata de una riqueza que se descubre solamente al aprender muy bien otra lengua, la cual, paradójicamente, le permite a uno sentirse aún más cerca de la propia...<sup>46</sup>

## 5 CONCLUSIONES

El caso de Zodorís Califatidis pone de relieve la relación entre migración y extranjerismo, por un lado, y la escritura, por el otro, además de revelar dos importantes estrategias lingüísticas a las que recurren los escritores bilingües para hacer frente al desarraigo: el autobiografismo y la autotraducción.

En *Una nueva patria...* las reflexiones en relación con la instalación en un nuevo país y la nueva lengua aparecen representadas de manera traumática, y sabemos que así fue como lo vivió el propio Califatidis. La pérdida de la «brújula del yo» de la que se habla en el texto está seguramente relacionada con una situación conflictiva y una cierta crisis personal que, en términos literarios, intenta solucionarse, consciente o inconscientemente, mediante la expresión escrita, o lo que es lo mismo, un ejercicio de exteriorización de las vivencias problemáticas llevado a cabo a través de la escritura. Este ejercicio de escriptoterapia puede entenderse como una ceremonia de purificación de la persona aquejada de remordimientos y sentimientos de culpabilidad y tiene como consecuencia lógica el cuestionamiento y el redescubrimiento o la reinención de la persona.

La confusión que en un momento dado Califatidis experimenta ante su vivencia con dos lenguas y en dos países es remediada por la práctica de la otra lengua y por el ejercicio tanto del autobiografismo como de la autotraducción. Esta última aparece como la solución a la petición que el protagonista de *Una nueva patria...* le hace a Dios cuando ruega: «[...] no me hagas también extranjero en mi escritura».<sup>47</sup> Califatidis ha aprendido con el tiempo que la única manera de no ser extranjero, de no convertirse en extranjero, es escribiendo. En las dos lenguas. O, lo que es lo mismo, autotraduciéndose, esto es, escribiendo en griego para el lector griego y en sueco para el lector sueco y, en definitiva, escribiendo en sus dos idiomas para sí mismo.

El autor convierte así la autotraducción en motor de creación y transformación textual y se sirve de ella de manera sistemática, haciéndola parte esencial del proceso creativo. El trabajo en las dos lenguas sirve a Califatidis de lugar de negociación, reconciliación y,

<sup>46</sup> YANARAKOS y XINÚ, *Proto programa 91.6, 105.8. Archivo de audio*, cit.

<sup>47</sup> CALIFATIDIS, *Μία νέα πατρίδα έξω από το παράθυρο μου*, cit.

sobre todo, de reivindicación de sí mismo. El hecho de hacer uso de dos lenguas distintas para crear lo que se supone es un mismo libro está seguramente también relacionado con el deseo (¿voluntario, involuntario?) de transmitir no sólo el mensaje de la obra, sino también la manera en que se transmite dicho mensaje, tal y como formuló el sociólogo canadiense Marshall McLuhan, a propósito de los medios de comunicación: «El medio es el mensaje».<sup>48</sup>

Califatidis no está interesado solamente, en calidad de autor, en contar una historia; lo que le interesa, en cuanto que autor y persona bilingüe, es hacerlo en dos idiomas. El hecho de que elija escribir sus obras en dos lenguas y que no lo haga por dinero o popularidad, puede entenderse como manifestación de la concepción de un determinado tipo de creación, de un proceso creativo propio que sirve para (además de mejorar las obras), sobre todo, reivindicarse a sí mismo, al autor bilingüe, al autotraductor, así como reivindicar también su derecho a existir en las dos lenguas.<sup>49</sup>

Califatidis puede de este modo exigir el reconocimiento de sí mismo como representante de la dualidad, de una identidad (personal, cultural, lingüística, etc.) plural e híbrida. Por consiguiente, la autotraducción trae consigo la liberación y la creación de un espacio único (o tercero, según Bhabha) donde la persona puede, libre de interferencias externas, definirse a sí mismo en dos (o más) lenguas, puede llevar a cabo un proceso de exploración y de renegociación respecto de su realidad tanto lingüística, cultural y personal y llegar a lograr una reconciliación y armonización entre sus distintos elementos. De este modo, el escritor que se embarca en el más o menos difícil proceso de la autotraducción puede lograr un equilibrio que lo capacite para, gracias a su efecto catártico, terapéutico y sanador, llevar a cabo dicha afirmación y reivindicación de su identidad plural.

La autotraducción sirve así para que la persona mestiza, extranjera al fin y al cabo, manifieste su particularidad, la reivindique como parte de su propia realidad y la comparta con los demás, en un intento por sentirse y ser algo menos extranjera. El que lo logre o no dependerá, no tanto de la aceptación por parte del público, como de su propia percepción del resultado. En el caso de Califatidis la autotraducción se ha convertido con el tiempo en una fase más del proceso de escritura, pues todos sus libros son en la actualidad creados por el autor en las dos lenguas: el sueco y el griego. Esto debe ser entendido, en mi opinión, como una clara muestra de la propia aceptación del autor de su realidad bilingüe, cultural y personal y de cómo la autotraducción le hace a uno menos extranjero, no solo a los ojos de los demás, sino también, y sobre todo, ante uno mismo.

48 MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge (Mass.), Massachusetts Institute of Technology, 1994, p. 7.

49 En su artículo de 1993 (CALIFATIDIS, *Language and Identity*, cit.), así como también en varias entrevistas, Califatidis rememora cómo en una conferencia en la que él participó como ponente, un colega afirmó que los autores que escriben en más de una lengua no existen.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANSELMI, SIMONA, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Tèloi and Strategies*, Milano, LED, 2012. (Citato a p. 23.)
- BHABHA, HOMI K., *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994. (Citato a p. 32.)
- CALAPODIS, MICHEL y HATZIDAKI ELISA, *Du bilinguisme littéraire à la diglossie socio-historique : le cas de l'œuvre de Vassilis Alexakis*, en «Glottopol. Revue de sociolinguistique», xxv (2015), pp. 178-186, [http://glottopol.univ-rouen.fr/numero\\_25.html](http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html). (Citato a p. 31.)
- CALIFATIDIS, ZODORÍS, *Language and Identity*, en «Harvard Review», iv (1993), pp. 113-120. (Citato alle pp. 28, 36.)
- *Mitt Aten*, Estocolmo, Alba, 1978. (Citato a p. 26.)
- *Utlänningar*, Estocolmo, Bonnier, 1971. (Citato a p. 26.)
- *Μια μέγα στην Αθήνα*, Atenas, Kaktos, 1995. (Citato a p. 26.)
- *Μια νέα πατρίδα έξω από το παράθυρο μου*, Atenas, Gavriliadis, 2002. (Citato alle pp. 23, 26-30, 34, 35.)
- *Πάντα θα επιστρέψω*, Atenas, Gavriliadis, 2015. (Citato a p. 26.)
- *Τα περασμένα δεν είναι όνειρο*, Atenas, Gavriliadis, 2012. (Citato a p. 26.)
- CALIFATIDIS, ZODORÍS y TIKKANEN HENRIK, *Den sena hemkomsten. Skisser från Grekland*, Helsingfors, Söderström, 1976. (Citato a p. 26.)
- CRONIN, MICHAEL, *Translation and Identity*, Oxford-New York, Routledge, 2006. (Citato a p. 28.)
- GENTES, EVA (ed.), *Bibliography. Autotraduzione / autotraducción / self-translation*, 2017, <https://app.box.com/s/y1c1cg7spwgevufbi2k5pempip7gi7ws>. (Citato a p. 24.)
- KALLAN, MONIKA, *Leaving, Losing, Letting Go. Some Steps in Bilingual Transformations in the Work of Theodor Kallifatides*, en *Modern Greek Literature. Critical Essays*, ed. por Gregory Nagy y Anna Stavropoulou, New York, Routledge, 2003, pp. 137-157. (Citato a p. 31.)
- KLEIN-LATAUD, CHRISTINE, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, en «TTR: traduction, terminologie, rédaction», ix (1996), pp. 211-231, <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>. (Citato a p. 32.)
- KONGSLIEN, INGEBORG, *Migrant or multicultural literature in the Nordic countries*, en «Eurozine» (2006), <http://www.eurozine.com/migrant-or-multicultural-literature-in-the-nordic-countries/>. (Citato a p. 25.)
- *New voices, New Themes, New Perspectives. Contemporary Scandinavian Multicultural Literature*, en «Scandinavian Studies», lxxix/2 (2007), pp. 197-226. (Citato a p. 25.)
- KRAUSE, CORINNA, *Finding the Poem - Modern Gaelic Verse and the Contact Zone*, en «Forum», i (2005), <http://www.forumjournal.org/site/issue/01/corinna-krause>. (Citato a p. 32.)
- MC LUHAN, MARSHALL, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge (Mass.), Massachusetts Institute of Technology, 1994. (Citato a p. 36.)

- NILAN, VIVIENNE, *Literary encounter that span different languages and cultures*, en «Kathimerini» (25/10/2007), <http://www.ekathimerini.com/52865/article/ekathimerini/life/literary-encounters-that-span-different-languages-and-cultures>. (Citato a p. 31.)
- RECUENCO PEÑALVER, MARÍA, *Traducción y autotraducción. El caso de Vasilis Alexakis*, Tesis doct., Málaga, Universidad de Málaga (tesis dirigida por Vicente Fernández González y Ioanna Nicoláidou), 2013. (Citato a p. 32.)
- SANTOYO, JULIO CÉSAR, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, en «Meta», L/3 (2005), pp. 858-867, <http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n3/011601ar.pdf>. (Citato a p. 23.)
- *Traducciones de autor (Self-Translations): Materiales para una bibliografía básica*, en «Interculturalidad y Traducción», II (2006), pp. 201-236. (Citato a p. 23.)
- *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, en «Quimera», CCX/9 (2002), pp. 27-32. (Citato a p. 23.)
- *Translation and Cultural Identity. Competence and Performance of the Author-Translator*, en *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*, ed. por Micaela Muñoz Calvo y Carmen Buesa-Gómez, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 13-32. (Citato a p. 29.)
- SUTTON, DAVID, *Listen to that Scent! Travelling Tastes and Smells among Greek Immigrants*, en «Detours: The Online Magazine of the Illinois Humanities Council», V (2003), <https://web.archive.org/web/20150110145641/http://www.prairie.org/book/export/html/83>. (Citato a p. 30.)
- WHYTE, CHRISTOPHER, *Against Self-Translation*, en «Translation and Literature», XI (2002), pp. 64-71. (Citato a p. 24.)
- YANARAKOS, YORGOS y EVANZIA XINÚ, *Proto programa 91.6, 105.8. Archivo de audio*, ERT, 19 de septiembre de 2015, <http://www.ert.gr/panta-tha-epistrefo-thodoris-kallifatidis/>. (Citato alle pp. 33, 35.)

## PAROLE CHIAVE

Autotraducción; Zodorís Califatidis; migración; “xenitiá”.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Dr María Recuenco Peñalver es profesora de lengua y literatura española y traducción en la Universidad de Ciudad del Cabo (Sudáfrica), además de traductora e intérprete de español, inglés, francés y griego moderno. Ha estudiado y trabajado en diferentes países, entre ellos Namibia, España, Grecia, Francia, Luxemburgo y Polonia, en varias universidades e instituciones, y ha participado en distintos proyectos lexicográficos y de traducción. Ha publicado numerosas contribuciones sobre autotraducción: *Dès Les Girls du City Boum-Boum au Le premier mot. À propos de l'évolution de l'auto-traduction romanesque alexakienne* in *Cahiers N° 2 de Vassilis Alexakis*, Clamart, Éditions Calliopées, 2015; *Encounter with André Brink: Looking on... Self-Translation*, in «Research in African Literatures», XLVI/2 (2015), pp. 146-156; *Vassilis Alexakis ou le paradoxe systématique de l'autotraduction*, in «Glottopol. Revue de sociolinguistique», xxv (2015), pp. 187-197; *La autotraducción en el ámbito griego: el caso de Vasilis Alexakis*, in *Erytheia*, xxxii (2011), pp. 375-398; *Más allá de la traducción: la autotraducción*, in «TRANS», xv (2011), pp. 193-211; *Multilingualism and Self-translation. Are We Different Because We Speak Different Languages?*, in «NAWA: Journal of Language and Communication», IV/2-V/1 (2010), pp. 192-198; and *Paris-Athènes... Windhoek*, in «Vasos Comunicantes», xli (2008), pp. 83-86.

[m\\_recuenco@yahoo.es](mailto:m_recuenco@yahoo.es)

[maria.recuencopenalver@uct.ac.za](mailto:maria.recuencopenalver@uct.ac.za)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *Zodorís Califatidis y la ventana del ladrón o de cómo la autotraducción le hace a uno menos extranjero*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 23-39.

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.



## NEGOCIACIÓN LINGÜÍSTICA E IDENTITARIA EN LAS AUTOTRADUCCIONES DE TRES POETAS MAPUCHE

MELISA STOCCO – *Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)*

El presente trabajo busca indagar en el *telos* de la autotraducción de autores y autoras de pueblos originarios de América Latina que producen una literatura bilingüe (lengua vernácula-castellano) y en la conformación de los relatos de identidad y de memoria entre lenguas y culturas. El análisis se centrará en la producción de un grupo de tres poetas mapuche contemporáneas: Liliana Ancalao, Jaqueline Caniguan y Adriana Pinda. Se reflexionará acerca de la figura de «desplazada» de la lengua y el territorio ancestrales, señalando los matices de significación que presentan tensiones y complementariedades entre las versiones bilingües de una serie de poemas. Se analizará cómo desde la singularidad de sus voces, su situación sociolingüística, y determinadas estrategias de autotraducción, cada autora negocia su propia identidad como mujer mapuche en el mundo contemporáneo, entre el campo y la ciudad, el mapudungun y el castellano, y cómo se vincula a una voz colectiva que se agencia en la denuncia social y la revitalización lingüística y cultural del mundo mapuche.

This work seeks to inquire into the *telos* of self-translation in authors belonging to First Nations of Latin America, who produce a bilingual literature in their vernacular language and Spanish, and to look into the conformation of narrations of identity and memory between languages and cultures. The analysis will focus on the production of a group of three contemporary Mapuche poets: Liliana Ancalao, Jaqueline Caniguan and Adriana Pinda. The figure of «the displaced» in relation to the ancestral language and territory will be studied, signalling the semantic nuances that evince tensions and complementarity between the bilingual versions of a group of poems. Given the singularity of each voice, their sociolinguistic situation and certain self-translation strategies, the analysis will seek to establish how each author negotiates her identity as a Mapuche woman in the contemporary world, between the country and the city, Mapudungun and Spanish, and how she relates to a collective voice that deals with social denunciation and the linguistic and cultural revitalization of the Mapuche world.

### I LA AUTOTRADUCCIÓN Y SUS MOTIVACIONES ÉTICO-POLÍTICAS EN LA POESÍA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA

En el contexto de los estudios sobre autotraducción, la presencia de estudios en que las lenguas involucradas en la escritura diglósica no sean en ambos casos hegemónicas o mayoritarias, tiende a ser todavía escasa. Dentro del corpus estudiado en esta área relativamente nueva de los estudios de traducción, se piensa en dos catalizadores centrales que llevan a un autor a decidir autotraducirse: el exilio o la migración. En ambos casos, una nueva lengua se incorpora a la práctica escritural del autor a fin de introducir o poner en circulación su obra dentro de determinados mercados o sistemas literarios. Dicho *telos* ha sido consistentemente considerado como la principal motivación de la autotraducción, incluso cuando también se discutan cuestiones de índole editorial, poética o ideológica: los autotraductores quieren darse a conocer a una audiencia mayor.<sup>1</sup>

Sin embargo, si volvemos a centrarnos en la cuestión del exilio y la migración como impulsores fundamentales de la práctica autotraductora y consideramos la indudable di-

<sup>1</sup> Para un estudio detallado del concepto de *telos* en autotraducción y una correspondiente tipología, véase SIMONA ANSELMI, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012.

versidad de formas y causas de los movimientos migratorios, tanto grupales como individuales, se hace necesario reexaminar qué entendemos por estos dos términos, ‘exilio’ y ‘migración’, y qué relación guardan con la autotraducción en el contexto específico de los pueblos originarios de América Latina, entre quienes se cuentan diversos autores que se autotraducen entre el castellano y su lengua vernácula. Coincidimos con Rosi Braidotti en que la imagen idealizada del autor como «ciudadano del mundo» es un signo de privilegio eurocentrado, con el cual la identificación de quienes, como en el caso de muchos autores indígenas, son miembros o descendientes de pueblos desplazados, marginados o diezmados, sería, por lo menos, cuestionable o reformulable.<sup>2</sup> Martin Lienhard se ha referido a estos casos como «desplazados internos», es decir, «personas [...] expulsadas de sus hogares que buscan refugio en alguna zona de su propio país», quienes «muy a menudo, [...] pertenecen a poblaciones que ya cargan con una larga historia de discriminaciones y destierro(s)».<sup>3</sup>

Sin desmerecer aquí las búsquedas estéticas individuales de cada autor que se reconoce como indígena, nos centraremos en ahondar sobre la historicidad de un proceso de estigmatización sociolingüística que forma parte del programa general de subalternización de los pueblos originarios por los poderes coloniales y estatales y en el impacto que dicho proceso tiene en la actual decisión de muchos escritores indígenas de autotraducirse y publicar ediciones bilingües de sus obras. Si bien este movimiento de prácticas escriturales multilingües ha tenido un fuerte florecimiento en las últimas décadas en toda América Latina, nos centraremos en nuestro análisis en el estudio del caso de la poesía mapuche contemporánea y en el contexto histórico-social de los actuales territorios de Chile y Argentina para comprender tal proceso de subalternización y la consiguiente reapropiación de la lengua minoritaria por los autores contemporáneos, descendientes de aquellos grupos humanos desplazados, violentados y expropiados forzosamente de su lengua ancestral.

Para comprender tal proceso, recurrimos aquí a la elaboración que Silvia Mellado ha hecho del término ‘arreo’ en el contexto del «área cultural sur»<sup>4</sup> al que pertenece el pueblo mapuche. A partir de la recuperación de los testimonios históricos, tales como el de Félix Manquel,<sup>5</sup> acerca de los tránsitos forzados por el territorio de la Patagonia a los que se vieron sometidos hombres y mujeres mapuche y su traslado a campos de concentración como los de Valcheta, la Isla Martín García, o Choele Choel,<sup>6</sup> se recupera el concepto

2 ROSI BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 21.

3 MARTIN LIENHARD (ed.), *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y en África*, Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 15-17.

4 Este concepto elaborado por Gabriela Espinosa, a partir de lo sugerido por Ana Pizarro en algunos de sus tempranos trabajos, refiere a una «unidad geográfica mayor que la de la región inmersa en los límites nacionales» marcados por la frontera chileno-argentina, «que nace por consenso». De acuerdo con Espinosa, «ambas Patagonias reclaman el estudio unificado de su cultura» y poseen «un tronco histórico cultural común [...], circunstancias comunes que el área argentino-chilena atravesó desde la dominación indígena y que permitieron la integración en un espacio fronterizo socialmente compartido». Véase GABRIELA ESPINOSA, *La palabra en la corriente: Patagonia chilena y microrrelato*, en *Los umbrales imposibles*, ed. por Laura Pollastri, General Roca, PubliFadecs, 2014, pp. 113-144, p. 113.

5 FÉLIX MANQUEL y col., *Y Félix Manquel dijo*, Viedma, Fundación Ameghino, 1989.

6 Véanse WALTER DELRIO y RAMOS ANA, *Genocidio como categoría analítica: Memoria social y marcos*

de ‘arreas humanos’, lo cual resalta la violencia ejercida sobre los cuerpos y su deshumanización por parte de las fuerzas militares que desalojan así a los habitantes ancestrales de amplias porciones de territorio para convertirlas en grandes estancias ganaderas incorporables al naciente modelo económico liberal agroexportador capitalista. El genocidio y el desplazamiento forzado constituyen lo que la poeta Liliana Ancalao ha denominado el «*nutram* del arreo»<sup>7</sup> y que Silvia Mellado define como un proceso de «ocupación y transacciones de tierras y cuerpos»,<sup>8</sup> el cual, podemos agregar nosotros, se acompaña, en términos de un programa cultural estatal, con la imposición de una educación occidentalizante y monolingüe castellana. Los sobrevivientes de esta catástrofe histórica y sus descendientes atraviesan así un proceso de olvido y pérdida de los elementos culturales e identitarios que durante siglos los aglutinaron en comunidades. Dentro de dichos elementos, el idioma ancestral. De esta manera, «los descendientes del [...] pueblo mapuche [...] inician una nueva parte de su historia despojados, sustituidos y convertidos en exiliados en su propia tierra».<sup>9</sup>

A esta forma de exilio tan específica nos referimos aquí para explicar el carácter reivindicatorio que la autotraducción tiene para los autores mapuche. No se trata solamente de una intencionalidad visibilizadora de una cultura y lengua minoritaria, o de una motivación personal de hacerse con más público lector –lo cual no debe tampoco ser de plano descartado– sino de pensar también en un *telos* ético-político de puesta en cuestión del paradigma monolingüe y monocultural castellano-occidental europeo que los Estados tanto chileno como argentino han impuesto desde la educación, la cultura y la historiografía nacional a unas sociedades mucho más diversas y complejas de lo que, desde los centros de saber-poder, conviene pensar. Dichos dispositivos de la colonialidad son de esta manera desafiados por la emergencia de un grupo de autores y autoras mapuche de uno y otro lado de la cordillera que reivindican su bilingüismo y su biculturalidad tensionada y complementaria, así como también realizan su proyecto de recuperación identitaria volviendo a la lengua perdida de sus ancestros y adquiriéndola paradójicamente como una segunda lengua, con la ayuda de diccionarios, gramáticas y otros hablantes.

En este trabajo intentaremos analizar, en textos de tres poetas mapuche contemporáneas, Liliana Ancalao, Jaqueline Caniguan, y Adriana Pinda, la construcción que desde su práctica escritural y autotraductora hacen de una subjetividad «desplazada» de la lengua y el territorio ancestrales y los matices de significación que presentan tensiones y complementariedades entre las versiones bilingües, es decir, indagar en la construcción

---

*alternativos*, en «Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana», II (2011), [ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus](http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus) y WALTER DELRIO y col., *Discussing Indigenous Genocide in Argentina. Past, Present, and Consequences of Argentinean State Policies toward Native Peoples*, en «Genocide Studies and Prevention: An International Journal», v/2 (2010), pp. 138-159 para más información acerca de los campos de concentración y las políticas de genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios.

7 El *nutram* es el relato histórico, discurso, o conversación, en mapudungun. Véase LILIANA ANCALAO, *Küme Miaumi/Andás Bien. Ensayos*, Comodoro Rivadavia, edición personal de la autora, 2016, pp. 13-15.

8 SILVIA RENÉE MELLADO, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chibhuailaf y Liliana Ancalao*, General Roca, PubliFadecs, 2014, p. 85.

9 HUGO CARRASCO MUÑOZ, *Los mapuches de Chile: entre el exilio interno y el viaje a otros mundos*, en *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y en África*, ed. por Martin Lienhard, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 107, p. 107.

de dicho relato identitario a través de lenguas y culturas. Cabe indicar que consideramos, en concordancia con lo señalado por Daphne Marlatt acerca de la llamada ‘*life writing*’, que la escritura autobiográfica de mujeres no solo comprende hechos, sino también al «miembro fantasma» de la memoria y lo «imaginario» en tanto proyecciones, sueños y deseos de quien escribe. Según Marlatt, este tipo de escritura, en la que creemos pueden incluirse los textos poéticos de las autoras que hemos seleccionado para este trabajo, es un proceso político y de traducción que permite visibilizar el poder de agencia de una vida, es decir, se conforma como un proyecto ético de empoderamiento de la propia voz, y de reconocimiento de las dinámicas de poder que inciden sobre la propia vida, de análisis de lo suprimido, lo reprimido y lo guardado en la memoria corporal.<sup>10</sup>

Se analizará cómo, desde la singularidad de sus voces, cada autora negocia su propia identidad como mujer mapuche en el mundo contemporáneo, entre el campo y la ciudad, entre la lengua castellana y el mapudungun, entre el pasado y el presente y cómo se vincula a una voz colectiva que se agencia en la revitalización lingüística y cultural del mundo mapuche. Coincidimos con Fernanda Moraga García en que las autoras mapuche contemporáneas componen un corpus de escrituras diverso en el que la tradición ancestral se reivindica y revitaliza, a la vez que es atravesado por un discurso poético contemporáneo y, por lo tanto, por la complejidad de una subjetividad tensionada, que reelabora la identidad originaria en el presente.<sup>11</sup> Como ha señalado Eva Karpinski, las subjetividades migrantes codifican y atesoran la memoria personal y cultural de su grupo humano pero también son capaces de actuar la diferencia creativamente a través de la asimilación y combinación de elementos plurales, desafiando de esta manera las fijeas impuestas por el poder.<sup>12</sup>

Por otra parte, ante la propuesta que Inés García de la Puente lanza apoyada por la psicolingüística de que las emociones y los recuerdos se almacenan en la lengua en que fueron experimentadas,<sup>13</sup> cabe preguntarse qué afectos provoca lo que llamaremos un ‘bilingüismo post-interdicto’ en la experiencia de pueblos subalternizados como el mapuche. Cómo se modifica, amplía o restringe la memoria episódica, el testimonio y el relato autobiográfico en la lengua minoritaria, ya sea esta aprendida en la infancia y atravesada por la estigmatización llevada a cabo desde la educación formal, o la aprendida en la adultez, como la lengua que fuera «tachada»<sup>14</sup> y se recupera en un movimiento de reivindicación identitaria, o memoria militante.

10 Para una discusión completa de los alcances del concepto de *life writing* y un análisis de los trabajos de Kadar y Marlatt, véase EVA KARPINSKI, *Borrowed Tongues. Life writing, Migration, and Translation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2012, pp. 16-18.

11 Véase FERNANDA MORAGA GARCÍA, *La emergencia de un corpus poético de mujeres mapuche*, en *Kümezungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, ed. por Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga García, Santiago, LOM, 2010, pp. 221-245, p. 242.

12 Véase KARPINSKI, *Borrowed Tongues*, cit., p. 26.

13 Véase INÉS GARCÍA DE LA PUENTE, *Bilingual Nabokov: Memories and memoirs in self-translation*, en «Slavic & East European Journal», LXIX (2015), pp. 585-608, p. 588.

14 SILVIA RENÉE MELLADO, *Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda*, en «RECIAL», v-vi (2014), <https://revista.s.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9586>.



## 2 LILIANA ANCALAO: BILINGÜISMO POST-INTERDICTO Y LAS MEMORIAS DE LA INTEMPERIE

La poeta Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, 1961) es la primera autora mapuche de *Puel Mapu*, o el territorio ancestral actualmente perteneciente a Argentina, que edita sus textos de forma bilingüe. Su poemario de 2009 *Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew* tiene un carácter autobiográfico que «va configurando el complejo espacio de una memoria atravesada por el pasado, el presente y las culturas mapuche y no mapuche, escenario en el cual interaccionan antiguas voces de mujeres con la actual voz de la sujeto de los poemas».<sup>15</sup>

En primer lugar, respecto de su relación con la lengua ancestral, cabe señalar que Ancalao aprende el mapudungun en la adultez. En la adquisición de la lengua que fuera víctima de los estragos de una «política del avergonzamiento»<sup>16</sup> para sus padres y de privación de su aprendizaje temprano para la autora, la poeta encuentra una «ética escritural»: la definición de un «cómo escribir» que implique a la vez una técnica y un ideario: «¿Cómo se escribe [...]? [...] Se escribe en el idioma originario, en la lengua que sigue siendo materna, mapuzungun, aunque la aprendamos como segunda lengua, y también en el otro idioma».<sup>17</sup> De esta manera, Ancalao deconstruye la concepción de primera lengua, y en un gesto que recuerda a la «pulsión genealógica» a la que Jacques Derrida refiere como movimiento ante el monolingüismo en una lengua que no es la propia y que produce el deseo de la lengua interdicta,<sup>18</sup> la autora define a la lengua ancestral como aquella «que sigue siendo materna (...) aunque la aprendamos como segunda lengua» y al castellano, que fuese primeramente adquirido en su trayectoria sociolingüística, como el idioma «otro».<sup>19</sup>

A partir de este posicionamiento ético, la poeta señala el movimiento pendular de una escritura en autotraducción entre las dos lenguas: «Las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras».<sup>20</sup> Pero este mismo ir y venir, no es solo entre lenguas, sino también un sendero que la autora traza en su vida entre los espacios de campo y ciudad «viviendo en las comunidades y en las ciudades, transitando permanentemente el camino entre ambos espacios».<sup>21</sup> Ancalao señala así una de las posibles maneras de agenciar la propia identidad mapuche frente a las construcciones de ‘aboriginalidad’ y los regímenes de verdad impuestos de diversas formas por el Estado nacional para estigmatizar lo indígena.<sup>22</sup> Una de dichas construcciones es la que impone la idea, tanto en propios como ajenos, de

15 MARIBEL MORA CURRIAO y FERNANDA MORAGA GARCÍA (eds.), *Kümezungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, Santiago, LOM, 2010, p. 241.

16 LILIANA ANCALAO, *El idioma silenciado*, en «Boca de sapo», VI (2010), pp. 49-51, p. 50.

17 LILIANA ANCALAO, *Oralitura: una opción por la memoria*, en «El Camarote», V (2005), pp. 32-33, p. 33.

18 Véase JACQUES DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, trad. por Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 100.

19 ANCALAO, *Oralitura: una opción por la memoria*, cit., p. 33.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 Véase CLAUDIA BRIONES, *Nuestra lucha recién comienza. Vivencias de Pertenencia y Formaciones Mapuche de Sí Mismo*, en «Avá», X (2007), pp. 23-46, p. 38.

que «una inusual movilidad ascendente o la misma urbanización diluye las pertenencias indígenas». <sup>23</sup> Liliana Ancalao relata su propio conflicto en este sentido a partir de lo que ocurrió, en el marco del quinto centenario de la llegada de Colón, con los movimientos de recuperación de tierras:

En el año 92, con los quinientos años, se dieron entre las organizaciones de los pueblos originarios algunos pensamientos extremos como los de recuperar el territorio y volver a ser mapuches. Algo así como continuar en algún punto lo que había estado interrumpido, volver a ese punto, y seguir desde allí. Para los apasionados, entre los que yo también me encontraba, parecía una idea maravillosa, una utopía realizable y bellísima. Yo me conflictuaba porque mis planes y mi vida ya estaban encaminados en la ciudad: ya tenía mi título universitario, estaba trabajando de docente, estaba casada, tenía hijas. Entonces, lo vivía casi como una pérdida: «no voy a poder hacer esto que suena tan bello». Después me fui dando cuenta, con el devenir, que yo tenía que armar otra identidad. <sup>24</sup>

La «formación Mapuche de sí» <sup>25</sup> que Ancalao elabora culmina en la convicción de que «mi identidad iba a ser armada por mí misma y no iba a ser impuesta de ningún lado», <sup>26</sup> un posicionamiento que acepta lo contradictorio y conflictivo en el traslape de culturas y lenguas: «Siendo con nuestras vidas el espacio de convivencia y de conflicto: entre tradición y modernidad, entre lo comunitario y lo individual, entre el idioma originario y el idioma impuesto». <sup>27</sup> La autora define como resultado de este proceso la siguiente conclusión:

[S]eguir viviendo en la ciudad e ir y volver: regresar, tomar fuerzas, contactarme con la espiritualidad que hay en el campo –con las ceremonias que siguen vigentes en el campo– y siendo yo, como soy no más, en la ciudad, sin negar mi origen y construyendo un modo de ser distinto [...]. Campo y ciudad siempre se van entretejiendo en mi vida y armónicamente, cada vez más armónicamente. <sup>28</sup>

Esta autorrepresentación se fragua en poemas como «las mujeres y el frío» / «*pu zomo engü wütre*» de su obra bilingüe de 2009, donde es posible observar, en cada versión y entre ellas, la elaboración de una memoria anudada por las sensaciones que produce el frío en el cuerpo del hablante lírico. Esta memoria corporal se remonta a la propia infancia, pero también al pasado recobrado de una madre nacida y crecida en el campo. Los «relatos del frío» convergen luego en recuerdos menos distantes donde los ámbitos rural y urbano se entrelazan reavivando imágenes al calor de una fogata en una rogativa mapuche en el campo, o del contacto del cuerpo de un hombre deseado en la ciudad:

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> MELLADO, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche*, cit., p. 130.

<sup>25</sup> BRIONES, *Nuestra lucha recién comienza*, cit., p. 25.

<sup>26</sup> MELLADO, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche*, cit., p. 130.

<sup>27</sup> ANCALAO, *Oraltitura: una opción por la memoria*, cit., p. 33.

<sup>28</sup> MELLADO, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche*, cit., p. 130.

## las mujeres y el frío

yo al frío lo aprendí de niña en guardapolvo  
 estaba oscuro  
 el rambler clasic de mi viejo no arrancaba  
 había que irse caminando hasta la escuela  
 cruzábamos el tiempo  
 los colmillos atravesándonos  
 la poca carne  
 yo era unas rodillas que dolían  
 decíamos qué frío  
 para mirar el vapor de las palabras  
 y estar acompañados

las mamás  
 todas  
 han pasado frío  
 mi mamá fue una niña en cushamen  
 andaba en alpargatas por la nieve  
 campeando chivas  
 yo nací con la memoria de sus pies entumecidos  
 y un mal concepto de las chivas  
 esas tontas que se van y se pierden  
 y encima hay que salir a buscarlas  
 a la nada.

mi mamá nos abrigaba  
 ella es como un adentro  
 hay que abrigar a los hijos  
 el pecho  
 la espalda  
 los pies y las orejas  
 dicen así  
 y les crecen las ramas y las hojas  
 y defienden a los chicos del invierno  
 y a veces sale el sol y ellas tapando  
 porque los brazos se les van en vicio  
 y hay que sacarles  
 despacio  
 con palabras  
 esos gajos

pero el frío no siempre  
 lo sé porque esa noche en aldea epulef  
 dormíamos apenas  
 alrededor de nuestro corazón al descampado  
 eufemia descansaba el purrún del camaruco  
 y la noche confundió su pelo corto con el pasto

era la madrugada y eufemia despertó  
 con la helada en el pelo  
 y el frío esa vez tenía boca  
 y se reía con nosotras  
 se está poniendo viejo el frío nos decían

## pu zomo engu wütre

*iñche kimun wütre feichi pichizomongen  
 guardapolvo mew  
 dumiñkuley  
 iñche ñi chaw ñi rambler clasic amulafuy  
 müley iñ namuntuael eskuela mew  
 katrituantüiñ  
 chi pu wafün foro kataeyew iñ pichi ilo  
 iñchengefun kiñekeluku kutrafulu  
 pifüiñ müna wütre  
 ta iñ leliael chi punzüngu ñi kuyuan  
 iñ kompañküleael*

*chi pu ñuke kom  
 wütreleyngun  
 iñche ñi ñuke pichizomongeynamun  
 cushamen mew miawi alpargata mew piren mew  
 kintumapulu pu kapura  
 iñche konümpañien ñi ñuke  
 ñi chokonkenamun  
 ka kiñe weshazuam kapura  
 tufey engün pofó ñamlu  
 ka müley ñi kintuchenorume*

*ñi ñuke eñumngeeiñ mew  
 feyngey kiñe konkülen  
 müley ñi eñumngeael pichikeche  
 ruku furi namun pilun  
 feypi ka tremingün ñi pu changkiñ ñi pu tapül  
 newenmaeyew engün pichikeche pukem mew  
 ka kiñeke mew tripapayantü ka feyengün taku-  
 leingün  
 trentremyelu am pu lipang  
 müley iñ wellimael tüfey pichikecheangkiñ  
 ñochizüngun mew*

*welu chi wütre rume ngelay  
 iñche kim  
 tüfey pun epulef lof mew  
 umerküleñ wallrupa mew iñ piwke lifmapu mew  
 eufemia ürkütufuy kamarikumpurun mew  
 ka chi pun reyimi ñi pichikal chi kachu mew*

*wünngefuy  
 eufemia nepey  
 chi trangliñ chi kal mew  
 ka chi wütre tüfey rupa wünniefuy  
 ka newenayefuy engu inchiñ  
 fuchaley tüfa wütre  
 pieñ mew*

las mujeres aprendemos  
tarde  
que hay un tiempo en la vida  
en que hasta sin intención  
vamos dejando una huella de incendio  
por el barrio  
ni sé por qué la perdemos  
y esa tarde yo precisaba  
medias de lana cruda para cruzar las calles

*chi pu zomo kimuiñ aliüantü  
iñ nieael kiñe anti möngen mew  
amulelu chilkalelu kiñe kutral rüpu  
waria mew  
welu zuamnielaiñ  
kimlan chem mew llamngkum tüfachi  
tüfey rupanantu iñche zuamngfun  
pu karukal media  
rüpuwaria katrütulu*

en las ciudades el frío  
nos raspa las escamas  
punza en la nuca  
se vuelve más prolijo  
en eso andaba y a la noche  
había un hombre en mi cama  
o era un niño o un muchacho  
yo no quería respirar muy fuerte

*chi pu waria mew  
wütre yifküeiñ mew chi pu lüli  
kata fozkapel mew  
yom trürngey  
femnechi miawfun  
ka chi pun mew  
mulefuy kiñe wentru iñche iñ kawitu  
ka kiñe pichiwechengey ka kiñe konangey  
iñche küpa neyülafun newen mew*

tiene las manos abrigadas este hombre  
entonces por qué me fui  
para ver si salía a buscarme o me dejaba  
a que los esqueletos de pájaros  
se incrusten en mi cara

*niey kümeketakuwkug  
tüfa wentru  
fey mew chem mew iñche amun  
pelu ñi kintuael iñche  
ñi afiükuenew  
kulafawlul pu ishümreforo  
iñche ñi ange mew*

como el eco del silencio seré  
si no me encuentra

*chumngechi ükümaukün ngean  
pelalu am iñche*

por hacerme la linda

*tremokünuwlu*

encima me da abismo  
este frío  
sangre azul

*yom müley  
uyülen tüfa wütre mew  
kallfümollfüñ wütre<sup>29</sup>*

Inés García de la Puente señala que la re-escritura de la experiencia vivida en otra lengua es un complejo proceso de traducción. Una autobiografía autotraducida otorga dos narrativas a comparar y a observar en sus diferencias para recuperar y expresar recuerdos.<sup>30</sup> Su propuesta, apoyada por la psicolingüística, de que las emociones y los recuerdos se almacenan en la lengua en que fueron experimentadas y que por lo tanto la versión escrita en tal idioma expresa mayor detalle y peso emocional,<sup>31</sup> plantea una serie de interrogantes. En efecto, nos cuestionamos si tal diferencia de precisión en la expresión de la memoria se da en todos los casos de escritura diglósica. Un bilingüismo como el de Lilitiana Ancalao, que podríamos caracterizar como ‘post-interdicto’ por ser el resultado de

29 LILIANA ANCALAO, *Mujeres a La Intemperie. Pu Zomo Wekuntu Mew*, Buenos Aires, El Suri Porfiado, 2009, pp. 8-15.

30 Véase GARCÍA DE LA PUENTE, *Bilingual Nabokov: Memories and memoirs in self-translation*, cit., p. 586.

31 Véase *ivi*, p. 605.

un movimiento de recuperación del mapudungun en la adultez después de un proceso de reivindicación identitaria como mujer mapuche militante de la memoria y miembro de una comunidad mapuche urbana, plantea la incógnita de si acaso no implica no solo en términos éticos, sino también en los textos mismos, una singular densidad emocional y una expansividad expresiva en la «lengua materna recuperada», aun cuando ésta no haya sido el idioma en el que los recuerdos fueran primeramente experimentados.

La propia autora, en una entrevista concedida a Silvia Mellado señala el ejemplo del último verso del poema citado en el que las implicaciones culturales de «sangre azul» y su traducción al mapudungun como «*kalfümollfüñ*» son casi diametralmente opuestas pero no por ello de menor contundencia lírica o evocativa: «Yo quería hablar de la sangre tan valorada en la cultura occidental como esa sangre de nobleza heredada y tan fría y, sin embargo, en mapuzungun [...] tiene otra connotación: el azul es un símbolo [...] de trascendencia, de espiritualidad».<sup>32</sup> De esta manera, los sentidos de ambas versiones se distancian: en castellano el «relato del frío» se vincula con el abismo de la soledad que la propia hablante lírica provoca con su alejamiento del hombre de «manos abrigadas»: «entonces por qué me fui / para ver si salía a buscarme o me dejaba». Así la sangre es azul en una evocación a la altivez y frialdad de la mujer que, sin embargo, teme el desencuentro y ser abandonada en el exterior. En mapudungun, en cambio, la experiencia de la mujer a la intemperie parece desdibujar la oposición «cobijo interior» / «frío exterior» del texto castellano y adquirir connotaciones espirituales, como un ser lanzado a un 'abismo' o 'vértigo', «*üyulen*»,<sup>33</sup> al 'frío sangre azul', «*kalfümollfüñ wütre*». El azul, como lo ha resaltado repetidas veces el poeta Elicura Chihuailaf, es el espacio desde el que fuera arrojado el Primer Espíritu Mapuche: «no de cualquier Azul sino del Azul del oriente, desde su Azul más profundo, del Azul cuando se termina la noche y comienza el día».<sup>34</sup> Estas diferencias que la autora ha declarado no haber buscado intencionadamente logran, sin embargo, una yuxtaposición de sentidos que conviven y a la vez tensionan el texto bilingüe, marcando así su biculturalidad y densidad de significaciones.

Otro caso en el que la creatividad de la autotraducción y su capacidad para negociar significantes se transluce en el análisis comparativo de las versiones puede hallarse en un término como «*katrütuantüñ*», vocablo que la poeta construye para evocar en mapudungun otra imagen de la intemperie al comienzo del texto: un grupo de niños, entre los que se cuenta la hablante lírica, se dirigen a la escuela a pie presionados por los colmillos del frío mientras los acompaña el vapor de sus propias palabras como presencias amigables frente a la intemperie. «Cruzábamos el tiempo» indica el recuerdo en castellano y, en lengua mapuche, Ancalao elige el verbo «*katrüütun*», que suele utilizarse en combinación con «*mapu*», 'tierra', es decir, «*katrüütumapun*». Este vocablo significa 'cruzar la tierra de cultivo con el arado', atravesar una porción de tierra. Ancalao elige la estructura y reemplaza «*mapu*» por «*antü*», 'tiempo', para traducir así la metáfora original e im-

32 MELLADO, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche*, cit., p. 126.

33 En adelante, todas las traducciones de vocablos del mapudungun han sido constatadas en FÉLIX JOSÉ DE AUGUSTA, *Diccionario Araucano. Mapuche-Español. Español-Mapuche*, Temuco, Editorial Kushe, 1991, <http://fiestoforo.cl/dungun/arg/index.php>.

34 ELICURA CHIHUAILAF, *Nuestra lucha es una lucha por la ternura*, en *Historia y luchas del pueblo mapuche*, ed. por Elicura Chihuailaf y col., Santiago de Chile, Editorial Aun Creemos en los Sueños, 2008, p. II.

placar en la versión mapuche, aun cuando no hubiera sido conscientemente buscada, una evocación al trajinar, al esfuerzo de atravesar ese momento de la mañana con un cuerpo reducido a «unas rodillas que dolían» / «*kiñekeluku kutrafulu*».

La experiencia del frío funciona como disparador de imágenes y recuerdos que contrastan los espacios urbano y rural. Estos pasajes también muestran tensiones semánticas entre versiones, las cuales vuelven compleja la configuración de una memoria personal y colectiva entre lenguas y culturas. En las estrofas cuarta y quinta de la versión castellana, por ejemplo, el poema se refiere al espacio del *Nguillatun* o «camaruco» –principal celebración espiritual en el mundo mapuche, más específicamente, a los fogones que rodean el *rewe* o centro ceremonial. Allí, un grupo de mujeres se reúne alrededor del fuego para cobijarse del frío pero también para compartir el resguardo que dan la palabra y el calor de los corazones. «Dormíamos apenas», dice la hablante lírica en castellano, mientras que en mapudungun utiliza el verbo «*ümérkülen*», que significa no exactamente ‘dormir’ («*umautun*» en lengua mapuche) sino «estar con los ojos cerrados». Esta opción dota a la versión en mapudungun de un tono diferente, con el que se enfatiza el estado meditativo de las mujeres reunidas al abrigo de la noche abierta. Esta sutileza no solo muestra el potencial expresivo de la lengua mapuche sino que confronta mapudungun y castellano en la representación de una imagen que puede ser simultáneamente pedestre y ritual, común y solemne, un ‘tercer espacio’ donde confluyen «vida diaria e historia interminable»,<sup>35</sup> «dos nociones de tiempo que se entrecruzan y confrontan [...] la llanura del tiempo cotidiano [...] [p]ero también [...] ese otro tiempo de la memoria»,<sup>36</sup> señala Jorge Spíndola en el prólogo a este poemario de Ancalao. Otra referencia a una imagen que puede ser simultáneamente cotidiana y extraordinaria, a través del potencial expresivo de cada lengua y sus implicancias culturales, es la que se produce con la traducción de «descampado» como «*lifmapu*». Dado que «*lif*» es un adjetivo que significa ‘limpio, abierto, despejado’ y que suele estar asociado más al cielo, ‘*wenu*’, que a la tierra, ‘*mapu*’, su elección puede entenderse como especialmente importante si pensamos que el poema no se refiere a cualquier descampado sino al espacio abierto elegido por la comunidad para celebrar el «camaruco», un espacio sagrado, que conecta cielo y tierra, que vincula *nag mapu* o plano terrenal, con *wenu mapu* o plano celestial.

En cuanto a la espacialidad urbana y lo que la ciudad implica en la construcción de la identidad mapuche contemporánea que Ancalao propulsa con su militancia y en su escritura, ya hemos referido a la apuesta de la autora por lograr un entramado armónico entre la urbe y el campo. Como bien ha remarcado Mellado, la representación de la ciudad en la poética de la autora se cifra en el «barrio»,<sup>37</sup> la porción más cercana a la hablante lírica de ese universo de proyectos de urbanización «creciendo en vértigo»,<sup>38</sup> y esta unificación se visibiliza en la versión en mapudungun, donde tanto «ciudad» como «barrio» son traducidas con el mismo término, ‘*waria*’. Como ya señaláramos, el «relato del frío» en la ciudad se asocia a una intemperie o *wekuntu* (‘afuera’) más agresiva:

35 EDWARD SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 61.

36 ANCALAO, *Mujeres a La Intemperie*, cit., p. 5.

37 MELLADO, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche*, cit., p. 96.

38 ANCALAO, *Mujeres a La Intemperie*, cit., p. 44.

el frío hiere, «punza en la nuca», y es «prolijo», estableciendo una marcada oposición entre un afuera que «raspa» y un adentro que «abriga», pero a la vez, es la «*waria*» del «*kallfümollfüñ wütre*», de una trascendencia diferente al frío del *Nguillatun* en el campo de Aldea Epulef, donde las mujeres en calma se ríen de la escarcha al abrigo del fuego, y que también posee una carga ritual asociada al erotismo de los cuerpos.<sup>39</sup> Es un frío del cual no se escapa en grupo, frente a un fogón comunal, sino a través del vínculo individualizado con la pareja masculina. Mientras el espacio rural configura así una identidad ligada a lo grupal, la ciudad individualiza, y el miedo a quedar sola provoca un abismo que no se da en la alegre reunión del «camaruco». En castellano la hablante lírica se pregunta por la posibilidad del abandono del hombre con el verbo «dejar»: «para ver si salía [...] o me dejaba». En cambio en mapudungun el verbo escogido es «*aftükuenew*», lo cual efectivamente indica una mayor densidad emocional al significar 'abandonar, dejar sin amparo'.

Podemos concluir en relación con la hipótesis de García de la Puente que, aunque la lengua primeramente adquirida sea el español y por ende la primera versión de los poemas haya sido escrita en dicho idioma, las diferencias entre versiones no se encuentran en que la representación sea más detallada en una que en otra, sino que, en la búsqueda de términos equivalentes durante el proceso de la autotraducción, la poeta ha encontrado connotaciones bien diversas, y otras implicancias culturales. Esta práctica enriquece y amplía los matices semánticos, la evocación y el alcance emocional de las experiencias en la lengua primera, para abrir paso a las voces ancestrales del *mapudungun* y así recuperar la memoria de los antepasados, a la vez que reelabora la propia desde un discurso poético.

### 3 JAQUELINE CANIGUAN: MILITANCIA LINGÜÍSTICA Y NOSTALGIA DEL TERRITORIO ANCESTRAL

Jaqueline Caniguan (Puerto Saavedra, 1974) ha realizado, junto con su actividad poética, un riguroso trayecto de estudios lingüísticos tanto en Chile, donde se formara como Profesora de Castellano en Temuco, como en México, donde se graduara de Magíster en Lingüística Indoamericana. Esta formación se encuentra íntimamente ligada a la militancia que Caniguan lleva adelante desde hace varios años como educadora y activista en organizaciones sociales mapuche-lafkenche y en su labor académica como lingüista para promocionar la supervivencia del mapudungun en las comunidades, puesto que, como la propia autora señala: «Esta lengua se encuentra minorizada y en situación de desmedro frente al castellano».<sup>40</sup> El trabajo con la lengua ancestral reúne para la autora una responsabilidad para con las generaciones pasadas y las futuras:

[E]l estudio de la lengua tiene que ver con un compromiso con el pueblo de mi mamá y de mi abuela. Ella se emociona, porque soy de las pocas mujeres jóvenes que todavía hablan la lengua [...]. Yo estoy aquí porque no quiero que mis nietos

39 MELLADO, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche*, cit., p. 96.

40 JAQUELINE CANIGUAN, *Un gran aporte en mi trabajo con el mapudungun*, 2007, <http://www.garabideus.com/blogak/bidaidetzak/2007/11/27/jaqueline-caniguan-un-gran-aporte-en-mi-trabajo-de-revitalizacion-del-idioma-mapuche/>.

vean lo mapuche como algo del pasado. Quiero que ellos puedan decir como yo: *petu mongeleiñ*. Todavía estamos vivos.<sup>41</sup>

La experiencia que marcó un punto de inflexión en su trayecto militante fue un viaje en 2007 al País Vasco, *Euskal Herria*, como lo llama la poeta utilizando el término en euskera que define un territorio transnacional entre España y Francia, lo cual no casualmente recuerda la trascendencia de fronteras nacionales chileno-argentinas del *Wallmapu*, o territorio ancestral mapuche. Allí conoció el trabajo de la organización no gubernamental Garabide en el ámbito de la difusión del euskera, lo cual inspiró a la autora a ratificar su compromiso con la revitalización del mapudungun a través de «un actuar que trascienda el discurso y se constituya en acción».<sup>42</sup>

La autora resalta una serie de paralelismos entre el pueblo mapuche y el vasco en su poema «Euskal Herría»: «En las calles, en los cerros y las montañas, / Sueñan los euskaldunes, / Diciendo “diez veces venceremos” / Diez veces venceremos gritan, / Porque todavía estamos vivos».<sup>43</sup> El yo lírico imagina en boca de los *euskaldunes* o hablantes de euskera dos expresiones de gran peso político y cultural para el pueblo mapuche: el grito de guerra *marichiweu*, ‘diez veces venceremos’, y la expresión *petu mongeleiñ*, ‘todavía estamos vivos’, estableciendo de esta forma una filiación entre los pueblos en lucha por su autonomía territorial y revitalización cultural. La pervivencia de las comunidades se cifra en este poema en el canto, los sueños y la lengua, tres elementos de enorme relevancia cultural, que codifican e interpretan tanto la vida cotidiana y social como la dimensión espiritual del mundo mapuche: *ullkantun*, *pewma* y *dungun*: «Cantaremos un cantito, / Cantaremos un cantito, / Una gran canción cantaremos. / Todavía vive / Todavía canta, / Nuestros sueños, / Nuestro hablar».<sup>44</sup> El habla de la tierra, *mapudungun*, constituye en la poética de Caniguan un medio de expresión pero también el culmen de la propia identidad: «Eso somos, nos dicen, decimos: Palabras. Palabras que van y vienen, circulan, circulan, caminan, recorren...aquí vamos otra vez».<sup>45</sup>

En la autorrepresentación identitaria que hallamos en sus textos poéticos, Caniguan también se remite, en concomitancia con la cuestión lingüística, a la configuración de un vínculo amoroso, nostálgico e idealizado con el territorio natal, el cual se inscribe en un imaginario reivindicativo del pasado cultural mapuche que contrasta con la desorientación y pérdida que provoca el «presente intoxicado»<sup>46</sup> de la ciudad, donde nuevamente, encontramos la imagen de la «desplazada»:

#### Tüfá mew

Lafkén,  
kungüngupay tami züingún ñi pu pilún, tami ñil

#### Desde aquí

Lafkén mío,  
en mis oídos  
resuena tu voz, tu canto.

41 Jacqueline Caniguan, *Lingüista*, [www.redlideres.cl/lider/jacqueline-caniguan/](http://www.redlideres.cl/lider/jacqueline-caniguan/).

42 CANIGUAN, *Un gran aporte en mi trabajo con el mapudungun*, cit.

43 CRISTIAN ALIAGA (ed.), *Mamihlapinatapai. Poesía de mujeres mapuche, selknam y yámana*, Buenos Aires, Desde la Gente/Ediciones del CCC, 2010, p. 61.

44 *Ibidem*.

45 MORA CURRIO y MORAGA GARCÍA, *Kümezungun/ Kümewirin*, cit., p. 21.

46 *Ivi*, p. 243.



Ayüeyu eymí  
tami rültre engü,  
tami newén.  
Newén lafkén,  
zuámtuneyu  
tüfáw ñámkülen wingká waría mew  
chew allkünolu tami wirárün ta iñché.

Kiñeké mew ta keñáwülkeyu, welu  
pekánke trinüw ngenrí entúketuenuw tañi kartü-  
wawfelmew.  
Itró yafümawew newén-ngeymi,  
féymu lle ta puke shumpáll  
wümáwtukeyngün tami lipáng mew,  
Mankián eymi engü amútuy  
ka femngéchi nga fentren kíméke malén ayükeymu  
llengá  
Ayüeyu eymí lafkén,  
pepí ngollüwümlaeyu,  
punwí neyü tañi piwké ta alümapulen mew,  
fillántü rumé  
zóyoy fülpáfulu ta eymi,  
tañi newén...

Ayeyueimi  
con tu fuerza,  
tu poder.  
*Newén lafkén,*  
te extraño  
aquí perdida en la ciudad *wingka*  
donde tu voz no escucho.

A veces te confundo, mas  
las bocinas me sacan de mi encanto.  
Eres fuerte y poderoso,  
con razón las chumpal  
duermen en tus brazos,  
Mankián se fue contigo  
y tantas *kvmei malen* de ti se han enamorado.  
No puedo olvidarte,  
mi corazón suspira por la lejanía,  
aunque  
cada día  
tú te acercas más y más,  
mi *newén*...<sup>47</sup>

Si en Ancalao, las evocaciones al erotismo se dan en el ámbito de la ciudad donde urge un encuentro individualizado, de uno en uno, en Caniguan el vínculo erótico se da con el territorio marítimo del origen, con el *lafkén* que enamora a las *kvmei malen* o ‘jóvenes hermosas’, que arroja a sus aguas a Mankián encantado, y que abraza el sueño de las *shumpall*. Las menciones a Mankián –*ngen ko*, fuerza o espíritu de las aguas de presencia recurrente en la mitología mapuche de la zona de Puerto Saavedra a la que pertenece la autora–, y a las *shumpall* –«seres que pueden ser hombres y mujeres y que al ahogarse en las aguas [...] siguen viviendo [...] en el fondo del mar, ríos y lagos»–,<sup>48</sup> despliegan una cadena de referencias asociada a la ancestralidad del territorio añorado y al encantamiento que lo puebla de seres no humanos, con los cuales se convive. Este estado de ensoñación contrasta con la ciudad *wingka* que interrumpe con sus bocinas la voz del mar. El carácter de la hablante lírica como «desplazada» del territorio se establece desde el comienzo con los deícticos del título «*Tüfa mew* / Desde aquí». El «aquí» desde el que se habla es la *waria* o ‘ciudad’ donde la hablante se halla perdida y habitada por recuerdos oceánicos.

En la configuración de una identidad mapuche-lafkenche, el desplazamiento costaciudad que produce la desorientación del yo lírico, se contrarresta en el poema con un «movimiento de recalada» en el mapudungun, en la lengua ancestral como punto de llegada y autorreconocimiento. Así, hallamos una serie de inserciones de vocablos mapuche en el texto castellano que no son traducidos, menos para producir el extrañamiento del lector no bilingüe, que para señalar la afectividad y familiaridad de los referentes a los

47 *Ivi*, pp. 266-267.

48 BERNARDO COLIPÁN, *Qué hay más allá de la tercera ola*, 2011, <http://letras.s5.com/rmch011111.html>.

que esos términos se anudan. Es el caso de «*lafkén*» para referirse al mar. La clave de que esta palabra sea trasladada sin traducción a la versión castellana para indicar la afectividad del término está dada por el posesivo «mío», que en la versión mapuche directamente se omite. Asimismo, la transcripción simplificada y sin tipografía cursiva de la construcción «*Ayüeyu eymi*», ‘te quiero’, como «*Ayeyueimi*» se ejecuta en tanto estrategia lingüística con la que el mapudungun va penetrando, como el cuerpo acuoso del *lafkén*, en los «poros abiertos» del cuerpo textual en castellano. El *lafkén* es un *newén*, una fuerza espiritual. Su potencia es traducida al castellano como ‘fuerza’ y ‘poder’, su sonido como una ‘voz’. Sin embargo, en mapudungun el mar tiene «*riültre*», ‘empuje’, y su sonido es «*wirariün*», ‘grito’, el cual la hablante lírica no «extraña» sino que «*duamtunien*», es decir, ‘añora’ en el sentido que la carga semántica de este verbo se expresa: ‘acordarse de algo, tenerlo en la memoria, pensar, desear’. Los términos mapuche evidencian, por lo tanto, una densidad más acorde con el carácter arrollador del mar protagonista del poema.

El otro espacio protagónico, la *waria*, dota a la hablante lírica de una «condición de fantasma [...] que hace legítimo [el] deseo de volver a las tierras ancestrales».<sup>49</sup> El verso «perdida en la ciudad *wingka*» es expresado en mapudungun como «*ñámkülen wingká waría mew*». El verbo «*ñamn*» significa no solo ‘perdersé’ sino también ‘desaparecer’, lo cual constata el estado espectral de la subjetividad que se configura en el espacio urbano. Los ruidos, especialmente el de los autos con sus bocinas, son los que producen erróneamente la evocación del mar. De hecho es «*pekanké*», ‘incorrecto’, ‘errado’, la palabra que aparece en la versión mapuche junto con el verbo «*keñan*», ‘no distinguir a dos personas o cosas’, para referir a ese estado de confusión. Así lo ha relatado en otra instancia la autora: «una vez dije que el ruido de los camiones me hacía pensar en el rugido del mar...lo sostengo, lo peor es que siguen las bocinas despertándome...».<sup>50</sup>

El imaginario de la toxicidad de la ciudad ha sido explorado por Caniguan en otros textos, tales como el poema «Así cantó Margarita Caniguan cuando la invitaron a Santiago, la capital de Chile». Aquí, la autora, sustentando su poema en la estructura del *ül*, o canto tradicional mapuche, recupera el testimonio de su madre que ve el traslado a la metrópolis como una amenaza de deshumanización:

No iré, no iré,  
No iré, no iré,  
¿Cómo dejar mi patio abandonado?  
Andaré sufriendo tal vez,  
En una tierra que no es la mía,  
Una patria que no es la mía.

En la ciudad se marea mi cabeza,

49 MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ, *Reterritorialización Mapuche en Chile*, en *Geografías Imaginarias: Espacios de resistencia y crisis en América Latina*, ed. por Marta J. Sierra, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014, pp. 243-259, p. 248.

50 SOLEDAD FALABELLA, GRACIELA HUINAO y ROXANA RUPAILAF, *Hilando en la memoria. Epu rupa. 14 mujeres mapuche*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2009, p. 237.

En la ciudad se pierden mis pensares  
 Ahora no valgo nada,  
 Ahora no parezco gente,  
 Ahora no vale mi pensamiento<sup>51</sup>

Como el «barrio» fuera la sinécdoque de la ciudad para Ancalao, en el caso de Caniguan el territorio de origen se cifra en la figura del «patio» de la madre, símbolo de un mundo ligado a la infancia que debe protegerse del ruido exterior, no ser abandonado y al que quizás, después de una vida en la ciudad dedicada al trabajo, sea posible el retorno: «Sé que algún día volveré a tomar mate al lado del chilco que hay en mi patio...y seguiremos hablando de la vida».<sup>52</sup> Al igual que en «*Tüfa mew*» / «Desde aquí», en el poema dedicado a Margarita Caniguan la ciudad expropia a la mujer mapuche de la claridad de pensamiento y, aun peor, de su condición de *che*, ‘gente’: «ahora no valgo nada, / ahora no parezco gente». La pérdida de valor del pensamiento, ‘*rakiduam*’, que reside en la misma lengua ancestral, se debe a la estigmatización de la palabra que, como relata Caniguan, «causaba chiste y gracia».<sup>53</sup> En relación con estos procesos de marginación y desplazamiento de la lengua mapuche en las ciudades que acompañan la movilidad forzada de sus hablantes y su consecuente y gradual desaparición de las comunidades rurales, es que la poesía bilingüe de Jacqueline Caniguan, aunada a su actividad de enseñanza del mapudungun, configura una identidad que cobra un valor político adicional como estandarte personal de lucha cultural y labor militante.

#### 4 ADRIANA PINDA: EL DOLOR EPISTÉMICO EN LA ESCRITURA Y LA ‘ANTI-AUTOTRADUCCIÓN’

La poeta, docente y *machi* Adriana Paredes Pinda ha trabajado en profundidad en su obra la problemática del desplazamiento histórico y personal de la lengua mapuche. En su último libro, *Parias zugun* (2014), la autora firma solo con su apellido materno de origen mapuche y borra el apellido «Paredes» de origen español: «soy una machi champurria, a mala honra, sólo mapuche de madre, lo que ya me hace “ambigua”», ha declarado la autora.<sup>54</sup> En este gesto por resaltar su linaje materno, la poeta reconstruye una identidad de estirpe matriarcal que reivindica y resacraliza el *dungun* de sus abuelas *machi* «extraviadas [...], vapuleadas y denostadas»<sup>55</sup> por una historia de despojo y genocidio.

Asimismo, la ambigüedad que la poeta resalta como central en la conformación de su identidad se traslada a su práctica escritural en la tensión entre lengua materna –que bien podríamos volver a entender aquí del modo en que Liliana Ancalao la deconstruye, es decir, como el idioma que, aunque aprendido como segunda lengua, es ancestral, y

51 ALIAGA, *Mamihlapinatapai*, cit., p. 61.

52 FALABELLA, HUINAO y RUPAILAF, *Hilando en la memoria*, cit., p. 238.

53 *Ivi*.

54 ADRIANA PAREDES PINDA, *Cartas al País Mapuche*, 2014, [http://virginia-%20vidal.com/anaquel/article\\_583.shtml](http://virginia-%20vidal.com/anaquel/article_583.shtml).

55 *Ivi*.

en el caso de Pinda, específicamente «matrilineal» en la disposición de su genealogía– y la lengua «prestada» –en este caso, el castellano impuesto– configurando así una experiencia de exilio en ambas,<sup>56</sup> o como la propia Pinda lo describe, un «caminar entre lenguas» propio de «portentosas y frágiles champurrea, como yo».<sup>57</sup> Este desplazamiento o sentimiento de «orfandad» se hace patente en el título mismo del poemario: *Parias zugun* señala al lector que se encontrará con la palabra o ‘*zugun*’ de los excluidos, de los huérfanos.

Pinda configura una relación con las lenguas en términos de la filiación «madre-hija», la cual se ve truncada a partir de la expropiación de la lengua mapuche por los poderes coloniales y estatales:

[Q]ué mayor exilio que la pérdida del lenguaje madre, el mapudungun, [...] es la clausura de un universo sentido irrecuperable, por eso digo que las no hablantes sólo somos unas pobres balbucentes, UNAS BÁRBARAS, desterradas de nosotras mismas, intentamos el destello del dungun y allí nuestra tragedia...<sup>58</sup>

La autora se representa en condición de *kuñifal* (‘huérfana’ en mapudungun), sujeto translingüístico, que se halla incómodo tanto en la morada de la lengua castellana, como en la de la lengua mapuche.<sup>59</sup>

En una lectura llevada a cabo durante la inauguración del «III Encuentro Internacional de Folkcomunicación», realizado en la Universidad Austral de Chile, *alma mater* de la autora, Pinda se refiere a su vínculo con el castellano en los términos que Aimé Césaire utilizara para referirse al francés en tanto lengua de colonización: un uso de la misma para construir fortaleza interior desde ella y contra ella.<sup>60</sup> Así, la escritora elabora una poética que reclama el «balbuceo» como arma de descolonización «desde la lengua que da muerte a la lengua mapuchezungun [...] en una sintaxis brusca, prosódica a veces y, otras, entrecortada por los versos conformados por una sola palabra».<sup>61</sup> La escritura de Pinda, en revuelta contra la corrección gramatical, recuerda a Gloria Anzaldúa en su movilidad lingüística autorreflexiva.<sup>62</sup> En este sentido, los textos de *Parias zugun*, así como los de poemarios anteriores, van desgranando de manera intermitente entre los versos en castellano, otros en mapudungun que no son traducidos ni acompañados de glosario alguno, con lo que Pinda ensaya una especie de ‘anti-autotraducción’, es decir, un movimiento de escritura diglósica en el que el mapudungun a veces irrumpe en el texto sin pedir permiso ni dar explicaciones:

La lengua es el árbol  
– háblenme ustedes comadronas dolientes –

56 KARPINSKI, *Borrowed Tongues*, cit., p. 14.

57 FALABELLA, HUINAO y RUPAILAF, *Hilando en la memoria*, cit., p. 233.

58 *Ibidem*.

59 Véase MELLADO, *Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda*, cit.

60 Discurso disponible en [www.youtube.com/watch?v=JOKhjOdyCXw](http://www.youtube.com/watch?v=JOKhjOdyCXw).

61 MELLADO, *Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda*, cit.

62 Véase KARPINSKI, *Borrowed Tongues*, cit., p. 25.

ustedes que injurian al miedo  
*Aliwen ñi zugun-pewman*  
 MUDO ES EL ECO  
 del árbol  
 mutilado  
 Mininco Arauco Pilmaiquén pirata Benetton

Caimanes 2000 almas  
 disputando su resuello a las mineras

– desgajen  
 sus paines  
 presagios –  
 lloronas  
 lujuriosas  
 niñas complacientes  
 silabeo de piel  
 resplandeciente  
 y podredumbre

– solo el amor es misterio puro y absoluto –

Matriarcado  
 de lenguas  
 en que vine

para que ustedes  
 vibren  
 dentro de mí

mis vivas todas  
 las que ya partieron  
 cantan

Yolanda Marina Mónica Doralisa Filipa Kallfullanka Wangülen  
 – vi los códigos arder –

Y las que ahora vienen cabalgando en las grescas habitadas de la sangre  
 habitadas por espanto  
 brujo espanto *weküfe* espanto lengua  
 por celestiales delirios por cadenciosas culpas por amor  
*Küyen Kallfumalen Lemunantü*<sup>63</sup>

63 ADRIANA PAREDES PINDA, *Parias zugun*, Santiago de Chile, LOM, 2014, pp. 11-12.

«Ustedes», es el vocativo con el que la hablante lírica señala a sus interlocutoras: «comadronas dolientes», «lloronas lujuriosas», «niñas complacientes», «mis vivas todas / las que ya partieron», «las que ahora vienen cabalgando». En este linaje de mujeres se reúnen las antepasadas pero también las hijas, y las claves para reconocer la enumeración de nombres propios que se suceden hacia el final de la segunda y tercera estrofa se hallan en otros poemas de Pinda: Yolanda, la abuela (en el poema «Parias»),<sup>64</sup> Marina, la madre –nombrada en el epígrafe al comienzo del poemario *Parias zugun*,<sup>65</sup> Doralisa, la «méica» pariente –en «Del exilio»–,<sup>66</sup> Filipa, la bisabuela –también en «Parias» y en los últimos poemas de la sección *Ralum I* del poemario *Üi*–,<sup>67</sup> son mujeres a las que la autora ha dedicado otros versos y cuyos nombres vuelven a proferirse como aquel «matriarcado / de lenguas / en que vine», el cual retorna una y otra vez en su poesía. Asimismo, *Küyen* y *Kallfumalen* aparecen en otro poema de *Parias zugun* dentro de una dedicatoria a «mis hijos del valle».<sup>68</sup> Se trata de jóvenes o hijas de su familia que aparecen como aquellas mujeres a quienes se legarán las palabras escritas y las invocadas. *Lemünantu*, por otra parte, es nombre que también ratifica la profunda intertextualidad de la obra poética de Pinda. Así, en el poema «Del exilio» aparece su significado:

Té dijo que amor en williche  
se dice Lemünantu.  
Lemünantu, el olvido está primero que la muerte.  
Lemünantu.<sup>69</sup>

La lengua-*aliwen*, la ‘lengua-árbol’, es decir, el mapudungun matrilineal y matriarcal, se encuentra «mutilada» y con ella la hablante lírica sueña. Aquí aparece el primer verso en mapudungun que no se traduce: «*aliwen ñi zugun pewman*», puede traducirse como ‘sueño con la lengua del árbol’. La importancia del *pewma* o sueño es central en el mundo mapuche y se concibe como «un viaje que realiza el *am* –aliento o cuerpo etéreo similar al cuerpo físico o alma– para ir al encuentro con los antepasados o con las fuerzas del ámbito sacralizado».<sup>70</sup> En el estado onírico, el soñador tiene una capacidad visionaria, de allí los «*paines*» o ‘celestes’ «presagios» que las antepasadas «lloronas», le comunican a la hablante lírica. En este poema, Pinda parece ir desgajando las imágenes que las «comadronas dolientes» le han dictado en el *pewma*: al igual que el árbol mutilado de la lengua, los árboles reales y la naturaleza toda sufren una amenaza neocolonial. El extractivismo de las empresas forestales («Mininco» y «Arauco»), los terratenientes extranjeros («pirata Benetton») y las mineras contaminantes (como la llamada «Los Pe-

64 Véase compilación en JUAN PAULO HUIRIMILLA OYARZO, *Trafkindüngun: Intercambio de la palabra*, Osorno, Centro de Estudios Regionales, 2009, <https://issuu.com/bilbaopen/docs/183785315-trafkindungun>.

65 PAREDES PINDA, *Parias zugun*, cit., p. 3.

66 HUIRIMILLA OYARZO, *Trafkindüngun: Intercambio de la palabra*, cit., p. 167.

67 ADRIANA PAREDES PINDA, *Üi*, Santiago de Chile, LOM, 2005, pp. 24-26.

68 Véase PAREDES PINDA, *Parias zugun*, cit., p. 16.

69 HUIRIMILLA OYARZO, *Trafkindüngun: Intercambio de la palabra*, cit.

70 MABEL GARCÍA BARRERA, *El «pewma» en la poesía mapuche*, en «Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural», XVI (2008), [www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S185245082008000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185245082008000100002&lng=es&tlng=es).

lambres» que deja sin agua potable al pueblo de «Caimanes») saquean el territorio y lo convierten en «podredumbre».

El tono denunciatorio del poema se potencia con estas imágenes de la depredación capitalista y con la creciente reverberación de las voces de las antepasadas, las cuales vibran dentro de la hablante lírica que vuelve a levantar el canto en un movimiento reivindicativo de todas las mujeres proscritas de su familia. La idea del cuerpo como cavidad de resonancia ha sido previamente expresada por Pinda en su definición del propio cuerpo como *kultrung*, instrumento de percusión utilizado por las *machi* en sus rituales de sanación y en ceremonias sagradas:

[M]i cuerpo es kultrung, el cuerpo de todas es kultrung. A veces, también siento que el cuerpo no es más que una construcción imaginaria, una ilusión, un efímero resplandeciente o un vate miserable que anticipa la consumación de nuestra fragilidad...en fin, cuerpo palabra, cuerpo sonido, encarnación de decires y destierros, cuerpo es una metonimia, una metáfora por donde deambulan todas las abuelas inscritas en su oráculo, todos los abuelos, las madres proscritas, lo visible y lo invisible: eso es cuerpo. Las marcas de generaciones, las huellas de lo utópico y lo posible, el espacio y el tiempo de toda la maravilla y de toda la desdicha, qué más, no sé...<sup>71</sup>

Entonces, sin precisar mencionarlas, el poema evoca, junto con las palabras en mapudungun explicitadas, a otras como *pewma*, *am*, *kultrung* y *machi*, configurando una cadena semántica de la que asoma la fuerza resacralizada de la lengua ancestral por entre los versos de un castellano «balluceante».

Entre las visiones del *pewma* irrumpe otra imagen, esta vez, del pasado: «vi los códigos arder» será un verso recurrente a lo largo de *Parias zugun*. Aquí, la hablante lírica dice ser testigo de aquel hecho histórico que constituyera una de las formas de violencia epistémica contra los pueblos indígenas más simbólica de la época de la conquista: la quema de los códigos mayas en los procesos inquisitorios conducidos por Diego de Landa en 1562. La destrucción de los registros de una lengua originaria y la imposición de la lengua hegemónica nos llevan a una de las imágenes finales del poema y a la última palabra en mapudungun: las mujeres «que ahora vienen», las nuevas generaciones de ese matriarcado, se encuentran expropiadas de la lengua ancestral y habitadas por el *weküfe* de la lengua castellana. Esta palabra mapuche se refiere a una entidad espiritual que produce malestar y desarreglo en los seres humanos. La autora ha nombrado al castellano y, principalmente, a la práctica de la escritura occidental con este término ya en el prólogo de su anterior poemario de 2005, *Üi*: «La cultura escritural nos convierte en desolados y desoladas, nos hace herederos de su imperialismo discursivo de su poder simbólico y nos desarmamos, estoy enferma posesora por el *weküfe* de la escritura».<sup>72</sup> El *weküfe* reside en la lengua hegemónica que ha borrado la lengua ancestral y ha abierto la herida de la ambigüedad en la autora. Por ser «poeta y profesora, “machi escueliá” como dicen las papay»,<sup>73</sup> Pinda se define a sí misma como «una anomalía, algo raro e indefinido»,<sup>74</sup> una «bestia escritural» que sufre las contradicciones de quien «piens[a] que piens[a] desde

71 FALABELLA, HUINAO Y RUPAILAF, *Hilando en la memoria*, cit., p. 214.

72 PAREDES PINDA, *Üi*, cit., p. 9.

73 PAREDES PINDA, *Cartas al País Mapuche*, cit.

74 *Ivi*.

el castellano». <sup>75</sup> No sorprende, por lo tanto, que más adelante en el poemario aparezca «la Malinche», ambigua figura que engloba a la traductora y la traidora:

Malinche me llamaron  
 pero quién supo  
 de mis ardores  
 mis nebulosas líquidas mazorcas atorando mi alma  
 la entraña mía, restallando amarga insidia y miel  
 del equívoco desvarío <sup>76</sup>

Como ha señalado Eva Karpinski, las escritoras chicanas como Cherrie Moraga, Gloria Anzaldúa y Norma Alarcón han reivindicado a La Malinche como un símbolo poderoso de identidades transgresoras y codificadas en múltiples lenguas. <sup>77</sup> En el caso de Adriana Pinda, se configura de manera similar una identidad que se juega entre el sentimiento de traición al pasado indígena por su mezcla de sangres y su desconocimiento del mapudungun desde su infancia, y su carácter intermediador como «caja de resonancia» que interpreta, «traduce» y recupera la palabra perdida de las antepasadas. La poeta subvierte las categorías de una 'aboriginalidad' <sup>78</sup> petrificada en el pasado ancestral para hablar desde una contemporaneidad conflictiva y múltiple basada en lo ambiguo, lo polifónico y lo anómalo, como modos de habitar y reaccionar ante la propia subjetividad «champurria» o mestiza. En este panorama, la presencia del mapudungun de la línea materna de su árbol genealógico, la lengua-árbol, irrumpe en el cuerpo textual castellano con frases y palabras aisladas que resaltan justamente por su inserción no acompañada de traducción o glosarios. Desde esta práctica de 'anti-autotraducción', Pinda hace presente a esos otros cuerpos *kultrunes*, a esas otras resonancias femeninas del pasado proscritas por el poder, y elabora una poética en la heterogeneidad de voces y tiempos.

## 5 «CUANDO LA ESTÉTICA HUNDE SU RAÍZ EN LA ÉTICA»

Estas palabras de Liliana Ancalao hacen referencia a la tarea que la autora ha definido como programática de la poesía «al sur del sur». A su entender, la función de la poesía mapuche contemporánea es «hacer transparente nuestro tiempo y nuestro espacio», <sup>79</sup> lo cual significa descolonizarlo y resacralizarlo. De allí que la estética hunda su raíz en una ética, un hacer singular, situado en un territorio y una(s) lengua(s): la materna, haya sido ésta adquirida tardíamente o no, y el «otro» idioma, el impuesto desde el poder.

En el análisis del lugar de la autotraducción en la negociación y configuración de la memoria y la identidad de las tres poetas mapuche leídas, fue posible observar que, en primer lugar, este peso ético de la labor escritural en dos lenguas tiene un fondo histórico, político y social que no debe ser soslayado. Más allá de los intereses personales, de

75 PAREDES PINDA, *Üi*, cit., p. II.

76 PAREDES PINDA, *Parías zugun*, cit., p. 14.

77 KARPINSKI, *Borrowed Tongues*, cit., p. 20.

78 BRIONES, *Nuestra lucha recién comienza*, cit., p. 38.

79 ANCALAO, *Kúme Miawmi/Andás Bien*, cit., p. 6.



índole editorial o estética que puedan formar parte del *telos* de la autotraducción de estas autoras, cabe resaltar la violencia epistémica y física que se inscribe en la historia del pueblo mapuche. Su desplazamiento forzado del territorio –el así llamado ‘arreo’–, y la extirpación del mapudungun a fuerza de golpes, burlas y prohibiciones, entre otras barbaries del genocidio, sin duda mueven a las poetas a escribir en un doble registro en una reacción que reivindica la lengua ancestral y reconfigura la propia identidad mapuche en la contemporaneidad, entre el castellano y un mapudungun de palabras ya seguras, ya balbuceantes.

En segundo lugar, y ante la propuesta teórica de Inés García de la Puente de una tendencia a mayor detalle y densidad emocional de los textos autobiográficos autotraducidos en la lengua en que los hechos fueran experimentados, hemos constatado, a partir de ejemplos como los de Liliana Ancalao y Adriana Pinda, que, por el contrario, es posible hallar autotraducciones con altos grados de expansividad emotiva y expresiva en la lengua que no solo ha sido adquirida *a posteriori* por las autoras, sino que también ha sido objeto de proscripción histórica para su pueblo. Los afectos de lo que propongo llamar un ‘bilingüismo post-interdicto’, con la carga histórica y la significación ético-política implicadas en su adquisición, pueden apreciarse en la profundidad de matices semánticos, a veces en franca tensión entre lenguas y culturas, que ofrecen los poemas bilingües que hemos analizado.

La negociación de la identidad en autotraducción confirma que, en cada una de las autoras seleccionadas, lo comunal o filial se encuentra presente en las imágenes que tienen un lazo con el pueblo de los orígenes: mientras en Caniguan es el patio de la madre y el *lafkén* encantado de la costa sur pacífica, en Pinda es el árbol genealógico materno con todas sus abuelas *machi*, su madre e hijas, cuyas voces vibran en su propio canto, y en Ancalao son los «relatos del frío»: esos recuerdos de la intemperie acompañada por el abrigo de la madre, de otras mujeres que conversan y meditan en un fogón ceremonial, o de las palabras de un grupo de niños, como vapor que envuelve y ameniza la helada. En contraposición, sin embargo, también se lee, entre el mapudungun y el castellano, con sus divergencias y convergencias semánticas, sus conflictos y complementariedades, el elemento de lo individual y lo confrontativo con el mundo contemporáneo del que se forma parte: si en Caniguan es la contaminación sonora de la ciudad que confunde sus bocinas con el rugido oceánico, y en Ancalao la *waria* se hace presente para confrontar con la soledad y con el consecuente deseo de un compañero, en Pinda el dolor del mundo se encuentra en los presagios que sus antepasadas le comunican en forma de *pewma* y que retratan el saqueo capitalista.

Entre el campo y la ciudad, entre la lengua castellana y el mapudungun, entre el pasado y el presente, Ancalao, Pinda y Caniguan vinculan su voz y su memoria personal a una voz y una memoria colectivas. De esta forma, «enraízan» su estética en una ética de revitalización lingüística y cultural del mundo mapuche. Cada una en su singularidad, como «desplazada» de la lengua y el territorio ancestral, (re)construye una identidad como mujer mapuche contemporánea, hecha de negociaciones y tensiones, tránsitos y traducciones de sí, que construyen una resistencia a las formas dominantes de (auto)representación.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIAGA, CRISTIAN (ed.), *Mamihlapinatapai. Poesía de mujeres mapuche, selknam y yámana*, Buenos Aires, Desde la Gente/Ediciones del CCC, 2010. (Citato alle pp. 52, 55.)
- ANCALAO, LILIANA, *El idioma silenciado*, en «Boca de sapo», VI (2010), pp. 49-51. (Citato a p. 45.)
- *Küme Miawmi/Andás Bien. Ensayos*, Comodoro Rivadavia, edición personal de la autora, 2016. (Citato alle pp. 43, 60.)
- *Mujeres a La Intemperie. Pu Zomo Wékuntu Mew*, Buenos Aires, El Suri Porfiado, 2009. (Citato alle pp. 48, 50.)
- *Oralitura: una opción por la memoria*, en «El Camarote», V (2005), pp. 32-33. (Citato alle pp. 45, 46.)
- ANSELM, SIMONA, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Tèloi and Strategies*, Milano, LED, 2012. (Citato a p. 41.)
- BRAIDOTTI, ROSI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994. (Citato a p. 42.)
- BRIONES, CLAUDIA, *Nuestra lucha recién comienza. Vivencias de Pertenencia y Formaciones Mapuche de Sí Mismo*, en «Avá», X (2007), pp. 23-46. (Citato alle pp. 45, 46, 60.)
- CANIGUAN, JAQUELINE, *Un gran aporte en mi trabajo con el mapudungun*, 2007, <http://www.garabide.eus/blogak/bidaidetzak/2007/11/27/jacqueline-caniguan-un-gran-aporte-en-mi-trabajo-de-revitalizacion-del-idioma-mapuche/>. (Citato alle pp. 51, 52.)
- CARRASCO MUÑOZ, HUGO, *Los mapuches de Chile: entre el exilio interno y el viaje a otros mundos*, en *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y en África*, ed. por Martin Lienhard, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 107. (Citato a p. 43.)
- CHIHUAILAF, ELICURA, *Nuestra lucha es una lucha por la ternura*, en *Historia y luchas del pueblo mapuche*, ed. por Elicura Chihuailaf, Rosamel Millamán Reinao, Alain Devalpo y col., Santiago de Chile, Editorial Aún Creemos en los Sueños, 2008. (Citato a p. 49.)
- COLIPÁN, BERNARDO, *Qué hay más allá de la tercera ola*, 2011, <http://letras.s5.com/rmch011111.html>. (Citato a p. 53.)
- DE AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ, *Diccionario Araucano. Mapuche-Español. Español-Mapuche*, Temuco, Editorial Kushe, 1991, <http://fiestoforo.cl/dungun/aug/index.php>. (Citato a p. 49.)
- DELRIO, WALTER y RAMOS ANA, *Genocidio como categoría analítica: Memoria social y marcos alternativos*, en «Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana», II (2011), [ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus](http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus). (Citato a p. 42.)
- DELRIO, WALTER, DIANA LENTON, MARCELO MUSANTE y col., *Discussing Indigenous Genocide in Argentina. Past, Present, and Consequences of Argentinean State Policies toward Native Peoples*, en «Genocide Studies and Prevention: An International Journal», V/2 (2010), pp. 138-159. (Citato a p. 43.)

- DERRIDA, JACQUES, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, trad. por Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997. (Citato a p. 45.)
- ESPINOSA, GABRIELA, *La palabra en la corriente: Patagonia chilena y microrrelato*, en *Los umbrales imposibles*, ed. por Laura Pollastri, General Roca, PubliFadecs, 2014, pp. 113-144. (Citato a p. 42.)
- FALABELLA, SOLEDAD, GRACIELA HUINAO y ROXANA RUPAILAF, *Hilando en la memoria. Epu rupa. 14 mujeres mapuche*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2009. (Citato alle pp. 54-56, 59.)
- GARCÍA BARRERA, MABEL, *El «pewma» en la poesía mapuche*, en «Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural», XVI (2008), [www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S185245082008000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185245082008000100002&lng=es&tlng=es). (Citato a p. 58.)
- GARCÍA DE LA PUENTE, INÉS, *Bilingual Nabokov: Memories and memoirs in self-translation*, en «Slavic & East European Journal», LXIX (2015), pp. 585-608. (Citato alle pp. 44, 48.)
- HUIRIMILLA OYARZO, JUAN PAULO, *Trafkindungun: Intercambio de la palabra*, Osorno, Centro de Estudios Regionales, 2009, <https://issuu.com/bilbaopen/docs/183785315-trafkindungun>. (Citato a p. 58.)
- Jacqueline Caniguan, *Lingüista*, [www.redlideres.cl/lider/jacqueline-caniguan/](http://www.redlideres.cl/lider/jacqueline-caniguan/). (Citato a p. 52.)
- KARPINSKI, EVA, *Borrowed Tongues. Life writing, Migration, and Translation*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2012. (Citato alle pp. 44, 56, 60.)
- LIENHARD, MARTIN (ed.), *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y en África*, Madrid, Iberoamericana, 2011. (Citato a p. 42.)
- MANQUEL, FÉLIX, RODOLFO M. CASAMIQUELA, IGNACIA QUINTULAF y col., *Y Félix Manquel dijo*, Viedma, Fundación Ameghino, 1989. (Citato a p. 42.)
- MELLADO, SILVIA RENÉE, *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*, General Roca, PubliFadecs, 2014. (Citato alle pp. 43, 46, 49-51.)
- *Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda*, en «RECIAL», v-vi (2014), <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/reacial/article/view/9586>. (Citato alle pp. 44, 56.)
- MORA CURRIO, MARIBEL y FERNANDA MORAGA GARCÍA (eds.), *Kümezungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, Santiago, LOM, 2010. (Citato alle pp. 45, 52.)
- MORAGA GARCÍA, FERNANDA, *La emergencia de un corpus poético de mujeres mapuche*, en *Kümezungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, ed. por Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga García, Santiago, LOM, 2010, pp. 221-245. (Citato a p. 44.)
- PAREDES PINDA, ADRIANA, *Cartas al País Mapuche*, 2014, [http://virginia-%20vidal.com/anaquel/article\\_583.shtml](http://virginia-%20vidal.com/anaquel/article_583.shtml). (Citato alle pp. 55, 59.)

- PAREDES PINDA, ADRIANA, *Parias zugun*, Santiago de Chile, LOM, 2014. (Citato alle pp. 57, 58, 60.)
- *Üi*, Santiago de Chile, LOM, 2005. (Citato alle pp. 58-60.)
- SEPÚLVEDA ERIZ, MAGDA, *Reterritorialización Mapuche en Chile*, en *Geografías Imaginarias: Espacios de resistencia y crisis en América Latina*, ed. por Marta J. Sierra, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014, pp. 243-259. (Citato a p. 54.)
- SOJA, EDWARD, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996. (Citato a p. 50.)



### PAROLE CHIAVE

Autotraducción; bilingüismo post-interdicto; arreo; poesía mapuche; memoria.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Melisa Stocco es Licenciada en Letras y Profesora de Lengua y Cultura Inglesas por la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Miembro del Centro de Literatura Comparada de la UNCuyo. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina desde 2014 por su tesis sobre la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea. Becaria del Programa de Doctorados de Supervisión Binacional del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlin (período agosto 2015-agosto 2016). Ha publicado numerosas contribuciones sobre autotraducción: *Cruces de frontera y postmonolingüismo en la obra de Liliana Ancalao*, en «Gramma» (en prensa); *Reapropiación, descolonización y resistencia en la autotraducción mapuche: Adriana Paredes Pinda, Liliana Ancalao, María Teresa Panchillo y Elicura Chihuailaf*, en «Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos», IV (2016), pp. 421-433; *Potencia visibilizadora e intensidad testimonial en la autotraducción: la poesía mapuche de Adriana Paredes Pinda*, en «Kamchatka. Revista de análisis cultural», VII (2016), pp. 307-320; *El mapuche como "lengua de llegada": Notas derridianas sobre la autotraducción en Liliana Ancalao*, en «Boletín de Literatura Comparada», XXXIX (2014), pp. 129-138; *Descolonizar los estudios literarios poscoloniales: el taypi ch'ixi como puente hacia una episteme alternativa*, en «Puentes de Crítica Literaria y Cultural», III (2014), pp. 60-65; y *La voz del desarraigo colectivo en la propia tierra: El caso de los poetas mapuche Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf*, en «Boletín de Literatura Comparada», XXXVIII (2013), pp. 119-136.


[meli.stocco@gmail.com](mailto:meli.stocco@gmail.com)

**COME CITARE QUESTO ARTICOLO**

MELISA STOCCO, *Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche*, in «Ticontre. Teoría Testo Traduzione», VII (2017), pp. 41–65.

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

**INFORMATIVA SUL COPYRIGHT**

 La rivista «Ticontre. Teoría 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.



GIVING VOICE TO THE HYBRID SELF.  
 SELF-TRANSLATION AS STRATEGY BY FRANCESCA  
 DURANTI / MARTINA SATRIANO

ELENA ANNA SPAGNUOLO – *University of Manchester*

The link between translation and migration has become a popular topic in recent studies, which put forward the assumption that one of the main effects of migration is the disruption of the grounding of the self in the mother tongue, as movement across cultures breaks the constitutive relation between language and identity. Accordingly, this article explores how self-translation intervenes in the process of redefinition of identity in the context of mobility, through a reading of Duranti's self-translated novel *Sogni Mancini / Left-handed Dreams*. I take as starting point the assumption that heteronymous translation is a mediated form of communication that deprives migrants of their voice: as translated beings, they are subjected to an external act of interpretation and representation, which controls their subjectivity and agency. Self-translation, instead, has an empowering dimension as an unmediated and autonomous form of communication that returns migrants their voice, thus shaping them as agents – and not receivers – of translation. Thus, I illustrate how Duranti's will to voice and represent her hybrid identity affects her storytelling, as well as the linguistic performance of her self-translation, which results into a specific translating approach aiming to 'hybridise' the text. I aim to demonstrate that the intentional hybrid form of her self-translation is part of an ideological operation aiming to enact a discourse against the 'monolingual paradigm', and to illustrate the creative and existential possibilities of hybridity.

Secondo recenti studi sul legame fra traduzione e migrazione, uno degli effetti della migrazione sarebbe la disgregazione del sentimento dell'identità, inizialmente radicato nella lingua materna. Il movimento tra lingue e culture, infatti, mette radicalmente in discussione la relazione costitutiva tra lingua e identità. Questo contributo intende esplorare come il processo di auto-traduzione intervenga nella ridefinizione dell'identità in un contesto di mobilità, analizzando il romanzo autotradotto di Francesca Duranti, *Sogni Mancini / Left-handed Dreams*. Partendo dall'ipotesi che la traduzione allografa sia una forma di comunicazione mediata che priva l'autore migrante della sua voce, essendo un atto esterno di interpretazione e rappresentazione che controlla la sua soggettività, si propone l'ipotesi che l'auto-traduzione costituisca, di contro, una forma di comunicazione non mediata e autonoma che restituisce la voce all'autore in quanto agente – e non riceettore – della traduzione. La volontà di Duranti di auto-rappresentarsi attraverso un'identità ibrida influenza la sua narrazione e la prestazione linguistica della sua auto-traduzione, concretizzandosi in una personale strategia di traduzione mirata a 'ibridizzare' il testo. Questo procedere si inserisce in una più ampia operazione ideologica, che punta a destabilizzare il 'paradigma monolingue' del lettore e a illustrare le possibilità creative ed esistenziali dell'ibridità.

## I THE LINK BETWEEN SELF-TRANSLATION, IDENTITY AND MIGRATION

Self-translation is the practice involving bilingual writers who create a text in one language, and then translate it into another language. A number of scholars have addressed the reflexive dimension,<sup>1</sup> which is inherent in such practice; they highlight how

<sup>1</sup> Cf. for instance, RITA WILSON, *Parallel Creations: Between Self-Translation and the Translation of the Self*, in *Creative Constraints. Translation and Authorship*, ed. by Rita Wilson and Leah Gerber, Clayton (VIC), Monash University Publishing, 2011, pp. 47-65 and ANTHONY CORDINGLEY, *Introduction*, in *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. by Anthony Cordingley, London, Continuum, 2013, pp. 1-10.

researching self-translation can provide interesting insights into translation<sup>2</sup> in general, but also into the bilingual self.<sup>3</sup> Drawing on these studies, I investigate the phenomenon of self-translation within migratory contexts, examining how it intervenes in shaping a migrant identity. The reason why identity is such an important issue in research on migration can be traced back to what Yildiz calls ‘the monolingual paradigm’. According to this paradigm, people possess one language only: their mother tongue. The relationship with the mother tongue is believed to set the boundaries defining who we are, and to affect the way we operate and function within a specific community.<sup>4</sup> The movement between different languages and cultures, therefore, breaks the constitutive relation between language and identity, thus disrupting the grounding of the self in the mother tongue, and forcing migrants to renegotiate and redefine their selfhood, as well as to rethink taken-for-granted concepts, such as home and belonging. For this reason, migrants have often been defined as ‘translated beings’;<sup>5</sup> in order to function within the new community, the way they perceive and relate to reality has to be redefined and transferred from one linguistic and cultural dimension to another: “[...] translation takes place both in the physical sense of movement or displacement and in the symbolic sense of the shift from one way of speaking, writing about and interpreting the world to another”.<sup>6</sup>

In the light of this, I refer to the studies by De Fina, Cronin and Polezzi that explore the link between translation, migration, and identity.<sup>7</sup> These studies investigate how translation and self-translation impact differently on the construction of a migrant identity. Heteronomous translation constitutes a mediated communication which shapes migrants as passive objects of an external act of interpretation and representation, thus limiting their subjectivity and agency. By contrast, self-translation is seen as an autonomous practice that returns to migrants their voice, and reduces their diversity and distance from the new society.<sup>8</sup> Voice in this instance refers to the ability to actively communicate and operate within a given community. This term has linguistic, cultural, and social connotations, as it regulates and determines the mechanisms that renegotiate and redefine migrants’ spaces of action and interaction within the new society.<sup>9</sup> Through

2 Several scholars (MICHAËL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation*. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Paris, L'Harmattan, 2001; JAN WALSH HOKENSON and MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2007; XOSÉ MANUEL DASILVA, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Bern, Peter Lang, 2013) stress that self-translation leads to rethink traditional concepts and notions of translation theory, such as the notion of originality, and the dichotomy of author and translator.

3 Cordingley highlights the ‘self-fashioning factor’ that is involved in self-translation. Cf. CORDINGLEY, *Introduction*, cit.

4 YASEMIN YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 2.

5 Cf. ANNE MALENA, *Presentation*, in «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction», VI/2 (2003), pp. 9-13 and MICHAEL CRONIN, *Translation and Identity*, Oxford-New York, Routledge, 2006.

6 *Ibid.*, p. 45.

7 ANNA DE FINA, *Identity in Narrative. A Study of Immigrant Discourse*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2003; CRONIN, *Translation and Identity*, cit.; LOREDANA POLEZZI, *Translation and Migration*, in «Translation Studies», V/3 (2012), pp. 345-356.

8 I refer to Polezzi: “Translation, while offering migrants a voice, also reiterates their difference and insists on controlling who does the speaking, where and when” (*ibid.*, p. 349).

9 For the concept of voice, I refer to Cronin (CRONIN, *Translation and Identity*, cit.) and Polezzi’s (POLEZZI,



self-translation, therefore, migrants move from being passive objects to active subjects, from being ‘translated beings’ to ‘translating ones’. As translating beings, they are able to express their voice, and set the boundaries that define their level of integration, or exclusion, of participation and adaptation to the new community; essentially, they can redefine the personal and collective identity they choose to adopt, as well as the role they choose to play, and what position they aim to occupy within the new society.

Assuming that the act of migrating forces individuals to redefine their voice, migrants can choose to adopt three different attitudes:

- They can silence their former voice, and replace it with a new voice in the L2. This strategy is similar to what Cronin calls assimilation, that is, an attempt “to incorporate themselves into the language and the culture of the host group”;<sup>10</sup>
- They can reject the L2, and continue to express themselves through their L1. In this case, though, they will be always dependent on translation;
- They can find a way to let both voices emerge; this strategy is similar to what Cronin calls accommodation, i.e. the attempt “to negotiate spaces of resistance and of survival for the language and the culture of origins”.<sup>11</sup>

Accommodation, then, seems the only behaviour that allows migrants to develop autonomous forms of representation and participation in their new society, and to retrieve and express their voice in both languages. From this perspective, it constitutes a form of hybridization, intended as the condition of the bilingual and bicultural individual who brings his/her two linguistic and cultural systems together. In doing so, the individual finds a space where old values and frames can be transposed and readapted, in order to create transcultural forms.

On these grounds, I draw a parallel between accommodating and writing multilingual texts, both practices which emerge from the migrants’ ability to live in the interspace between more languages and cultures. Among these forms, I focus on self-translation: through the process of creating two different versions of a single product, bilingual writers textually reproduce the heterogeneous nature of their self. This self is made up of two linguistic and cultural identities. The fact that these two linguistic and cultural identities are allowed to coexist on the page reflects their coexistence within the single individual as well.

Beginning with this parallel, I investigate *Sogni Mancini*,<sup>12</sup> a novel written and self-translated<sup>13</sup> by Francesca Duranti, a writer<sup>14</sup> who divides her time between Italy and

---

*Translation and Migration*, cit.) notion of agency. Nevertheless, I use the term ‘voice’ because it has a more overt linguistic connotation. For this reason, I believe it is more relevant to a translation-based study of migration.

<sup>10</sup> CRONIN, *Translation and Identity*, cit., p. 52.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> FRANCESCA DURANTI, *Sogni Mancini*, Milano, Rizzoli, 1996.

<sup>13</sup> The title of the English version is *Left-Handed Dreams* (FRANCESCA DURANTI, *Left-Handed Dreams*, Leicester, Troubador Publishing, 2000).

<sup>14</sup> Francesca Duranti has won several literary prizes, such as the prestigious Premio Campiello. She is well-known abroad as well, and her novels have been translated into eighteen languages.

America. I look at her self-translation as an instrument to create spaces of concurrence and communication between her source and target languages and cultures, and to move beyond a monolingual and monocultural condition.<sup>15</sup> Duranti's use of specific writing and translating strategies aims to shape and convey a specific migrant and 'identitarian' discourse, in favour of fluidity and multiplicity. Essentially, the attempt to defend and foreground the foreignness of reality and life generates a specific form of self-translation, which aims to reproduce and represent the foreignness of language. This specific discourse is grounded in Duranti's experience of transmigration, and it is voiced and inscribed in the text, through her storytelling and her translational act.

## 2 FRANCESCA DURANTI AND MARTINA SATRIANO: THE HYBRID SELF

Francesca Duranti is the pseudonym for Maria Francesca Rossi. Born to a rich Italian family, she grew up as a bilingual, having learnt Italian and German simultaneously. Eventually, she rejected German. Taught by private tutors, Duranti came to believe her tutors' main mission was to keep her apart from her mother. As such, learning German came to be a traumatic experience for her. This separation from the mother<sup>16</sup> acquires a double meaning, as the mother can be perceived not only in the physical sense of 'person who gives you birth', but also in the linguistic sense of 'native language'. Both definitions refer to the concept of mother as something that sets and defines one's relationship with his/her origins. From this perspective, learning German – i.e., acquiring a second language – means to break the relation with the mother and with one's identitarian past; essentially, to become rootless. Duranti's rejection of German seems to validate the assumption that individuals are biologically and affectively tied to one language only. Nevertheless, this assumption, which is inscribed within the monolingual paradigm, is questioned when she consciously, and freely, chooses to live and write also in a second linguistic code, the English language: apart from self-translating one of her novels, she normally works as a translator from English into Italian.<sup>17</sup>

By establishing another channel of linguistic connection, Duranti recognises the familial and creative potential of the L2, and demonstrates that languages are not only given, but can also be appropriated. Within this scenario, her (self)translating experience becomes an instrument to transfer herself from one linguistic and cultural system to the other. At the same time, her decision to divide her time between Gattaiola (Lucca) and New York implies a physical transfer from one place to another.<sup>18</sup> This process of transmigration allows her to "forge and sustain simultaneous multi-stranded social rela-

15 I refer to Yildiz's study of multilingual practices as attempts to 'move beyond the mother tongue' (YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit.), that is, to rethink and rewrite the forms and the meanings that the monolingual paradigm holds.

16 RITA WILSON, *The Writer's Double. Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», XXVII/3 (2009), pp. 186-198, p. 188.

17 For instance, she has translated Virginia Woolf's short stories.

18 Every year, she spends six months in Gattaiola, and six months in New York.

tions that link together<sup>19</sup> her origin and host country. By deconstructing the binary opposition between source and target languages, as well as between point of departure and point of arrival, Duranti relocates herself – both linguistically and geographically – in an in-between space of connection and interaction, that produces a fluid movement beyond oppositional and essentialist categories defining the world. In this intermediate space, created by the continuous contact between her two linguistic and physical spaces, she is constantly engaged with processes of translation, negotiation and mediation, which allow her to interweave different elements, and create new meanings.

The need to move beyond dichotomies and binary oppositions appears to be the essential spark that nourishes both her poetics and her attitude in life. Duranti continuously attempts to break the dichotomy of the author and the character; most of her novels are overtly autobiographical, or draw inspiration on her life. *La Bambina*<sup>20</sup> explores her childhood and her difficult relationship with her mother. In *Sogni Mancini*,<sup>21</sup> the protagonist is Martina Satriano, an Italian woman who moved from Tuscany to New York, in order to teach at the local university. Due to the similarities between the fictional character's life experiences, and Duranti's own, Martina appears as Duranti's alter ego.<sup>22</sup> Moreover, the story is told in the first person, thus further reducing the distance between author and narrator, and reinforcing the overlap between Duranti and Martina.

By self-translating her own novel, Duranti moves one step further, deconstructing also the binary opposition between author and translator. At the same time, the choice to create a double text, both in Italian and English, disrupts the traditional separation between original and translation.<sup>23</sup> Her literary experience seems an attempt to mend the breach between life and writing, as well as between writing and translating; a way to look for “a fluid and dynamic ‘third way’, a convergence of opposites and a totally novel concept that transcends the notion of oppositions rooted in the established cultural praxis”.<sup>24</sup> Duranti's narrative can thus be seen as a counter-narrative, aiming to go against oppositional and absolute concepts, and to redefine and represent the complex and multiple nature of the self. Therefore, it does not surprise at all that Duranti began writing in order to satisfy “un'esigenza liberatoria, quasi volesse in tal modo psicanalizzare se stessa”.<sup>25</sup> The definition of narrative as an instrument to ‘write the self’ can be better understood if we refer to Cavarero's theory of the narratable self; in “*Relating*

19 NINA GLICK SCHILLER, LINDA BASCH, and CRISTINA SZANTON BLANC, *From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration*, in «Anthropological Quarterly», LXVIII (1995), pp. 48-63, p. 48.

20 FRANCESCA DURANTI, *La Bambina*, Milano, La Tartaruga, 1976.

21 DURANTI, *Sogni Mancini*, cit.

22 Given the nature of the novel, Duranti decided to self-translate it, in order to “give as authentic a voice as possible” to a woman whose life and identity result from the constant intertwining of Italian and Anglophone worlds (DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. v).

23 As explained in the introduction to the English version of the novel, both versions were “Conceived of and developed simultaneously in both Italian and English. The English version has had a somewhat more extend process of evolution, and has undergone a number of revisions for over four years after the Italian edition was published” (*ibid.*).

24 *Ibid.*, p. viii.

25 This is what Duranti admits in the preface to her first novel, *La Bambina*, published in Italy in 1976. Cf. DURANTI, *La Bambina*, cit.

*Narratives: Storytelling and Selfhood*”,<sup>26</sup> Cavarero states that human beings desire to express who they truly are. In doing so, they elude the unsettling and puzzling feeling of being defined as a ‘what’, and of being universally categorised. The uniqueness of their identity can be expressed only through the narration of their life story. From this perspective, Duranti’s decision to write and self-translate can be linked to her need to affirm the uniqueness of her hybrid identity.

Nonetheless, Cavarero also states that we cannot tell our own story, but that we need someone else to tell it. Duranti circumvents this problem with the use of the literary device of the alter ego. As such, she creates a novel that can be identified as autofiction,<sup>27</sup> and manages to simultaneously locate herself inside and outside the narration, giving the impression of having her own story told by others.

The deconstruction of identity as a unitary and fixed entity is symbolically entrusted to Martina. Noticing something peculiar in the way she holds her cards while playing bridge, she convinces herself of being a corrected left-handed. This belief leads her to question and deconstruct the traditional view of the self as a finished and coherent unity. Martina realizes that one’s identity is not a pre-determined entity, but a dialogical and composite one. Determined to prove her assumption, and to give voice to “all the other contiguous entities, hitherto suffocated and overshadowed”<sup>28</sup> potential possibilities of her selfhood, she starts registering her dreams with the help of a Machine. Her aim is to demonstrate that dreams constitute a parallel reality, where these potential possibilities can be represented and expressed. Life, exactly like identity, can be multiple and varied, and it is not limited within spatial, temporal or even linguistic borders. In doing so, Duranti destabilises the legitimacy of reality as the only possible and concrete form of existence, and suggests that human beings can have multiple affiliations with several linguistic, cultural, physical and material spaces. This aspect is further emphasised by the fact that, in her dreams, Martina operates within a liminal space, where she constantly mixes places and people belonging both to Italy and America: “I reviewed the dream in my mind [...]. The stormy sea was obviously Italian. [...] The road, on the contrary, couldn’t be in Italy”.<sup>29</sup>

Martina’s aim to demonstrate the weakness of the traditional view of the self is nourished by her belief that such a discovery could help fight against intolerance. Indeed, rethinking and rewriting the notion of otherness as something that does not exist only outside, but also inside the single individual, undermines all the ideas and beliefs that racism and prejudices are built on. Once again, this ideological drive can be seen in relation with Duranti’s use of writing as a tool to redefine the self; the narratable self<sup>30</sup> longs to tell his/her story as a unique –and therefore diverse– individual.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> ADRIANA CAVARERO, *Relating Narratives, Storytelling and Selfhood*, London, Routledge, 2000.

<sup>27</sup> This is a literary genre which is in between fiction and autobiography. The story which is narrated is fictional but it draws inspiration on the author’s life (SERGE DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, PHILIPPE GASPARI, *Autofiction: Une Aventure Du Langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008).

<sup>28</sup> DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., pp. ix-x.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>30</sup> CAVARERO, *Relating Narratives, Storytelling and Selfhood*, cit.

<sup>31</sup> In this regard, Cavarero states that “Philosophy’s failure to name ‘who’ someone uniquely is [...] also signals

Duranti's writing, then, can be seen as 'trans-writing', writing as an instrument to transport the self beyond oppositional and unitary concepts, and to rewrite it within multiple and dialogical spaces. This trans-writing becomes what Nikolaou and Kyritsi define as a "textual journey of self-discovery".<sup>32</sup> In being continuously transferred from one dimension to the other, the self is rewritten not as a stable and fixed entity, but as a dynamic one, which is constantly 'in divenire'. Identity is a matter of becoming, not of being, something that emerges in the interspace between constant uprootings and re-groundings: "Call me Robinson. Given that in life we go from one shipwreck to the other, losing most or all of our possessions, each time forced to give up most or all of our privileges, habits, affections, and so on, I take some consolation [...] in examining what I have left and seeing what can be made of it".<sup>33</sup>

### 3 FICTIONAL REPRESENTATIONS OF HYBRIDITY IN *SOGNI MANCINI/LEFT-HANDED DREAMS*

I will now analyse *Sogni Mancini/Left-handed Dreams*, in order to illustrate how Duranti fictionally represents the main character's becoming into a transnational and hybrid individual. To this purpose, I will refer to Somers and Gibson's narrative theory.<sup>34</sup> Somers and Gibson assert that there is a connection between narrative and the mind; the fictional world serves as a framework to explore this connection. As discursive practices and narrative structures – such as voice and focalization – are part of an ideological operation, they impact on the construction of the plot, and of the author's identity. For this reason, narrative constitutes a privileged locus for the study of identity.<sup>35</sup>

I specifically analyse how the author reworks and redefines three traditional migrant tropes:<sup>36</sup> the notion of home, the feelings of belonging and un-belonging, and the concept of memory. My intention is to highlight the strategies of accommodation undertaken by Martina, through which she manages to negotiate spaces of survival for both her Italian and American identity.

In looking at the concept of home, I explore the relationship Martina has with both her origin and host country. During the first phase of migration, migrants often recall images of their original home, in order to compensate for their sense of loss and estrange-

---

a failure of traditional western politics. It indicates, for instance, the extent to which traditional philosophy and politics respond to universals, rather than to unique persons and their interaction. As a result, the link between narration, and the revelation of 'who' someone is through that narration, offer a new sense of politics, an alternative way of understanding human interaction" (*ibid.*, p. ix).

<sup>32</sup> PASCHALIS NIKOLAOU and MARIA-VENETIA KYRITSI, *Translating Selves. Experience and Identity between Languages and Literatures*, London, Continuum, 2008, p. 197.

<sup>33</sup> DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 14.

<sup>34</sup> Cf. MARGARET R. SOMERS and GLORIA D. GIBSON, *Reclaiming the Epistemological 'Other': Narrative and the Social Constitution of Identity*, in *Social Theory and the Politics of Identity*, ed. by Craig Calhoun, Oxford (UK)/Cambridge (USA), Blackwell, 1994, pp. 37-99.

<sup>35</sup> DE FINA, *Identity in Narrative*, cit., p. 1.

<sup>36</sup> As Burns says, migrant literature is always characterised by a series of tropes; migrant writers refer to them to make sense of their displaced condition and to come to terms with it. Cf. JENNIFER BURNS, *Migrant Imaginaries, Figures in Italian Migration Literature*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 15.

ment. This point is well explained by Martin and Mohanty's distinction between 'being home' and 'not being home'.<sup>37</sup> This distinction is articulated around ideas of safety and familiarity connected with the feeling of 'being home' (ideally embodied by the native country), and ideas of unsafety and unfamiliarity connected with the feeling of 'not being home' (ideally embodied by the host country). This distinction is based on a conventional notion of home, which is place-related: home is the geographical space where one was born, which is made of familiar images, people, tastes and sounds. By contrast, the new place is embedded with ideas of alienation and unfamiliarity. This traditional view seems to be reiterated at the beginning of Duranti's novel, where the long list of objects and scenes through which Martina recalls her origin home clearly recreates it as an idyllic and intimate place, existing only within specific and well-defined spaces and times:

"I fell into a sleep filled with the jumbled images of Nugola as it was: the jars of artichoke hearts in oil lined up on the shelves I built for Mamma's pantry, the mulberry trees in the church square, the village doctor's house [...]. On our side of Nugola, [...] there was Poggio di Mezzo with mushrooms growing in clusters under the shrubs of heather, the multicolour flash of the bee-eaters as they cut across the patches of sky one could see through the branches of the dense oaks".<sup>38</sup>

According to Pilný & Wollace,<sup>39</sup> however, this idea of home as spatially and timely fixed is misleading and outdated, because it ignores the mutable essence of reality. Therefore, it is destined to fall when migrants make the 'return home', because the fictionalised image does not match the reality they see. Martina's visit to her hometown, in Italy, exemplifies this:

Every day I would go to my Treasure Island. Beneath the tangle of heather, I would find mushrooms, which my mother would dry and sell, and wild asparagus. I would pick arbutus berries for my father to make illegal grappa, or look for other treasures [...]. All this had disappeared. I walked across the village from one end to the other as far as the cemetery and back again to what once had been Poggio di Mezzo. The dune had been levelled and squared off, the Elephants' Ballroom no longer recognisable. [...] I didn't have a point of reference [...].<sup>40</sup>

The romantic relation to the native place is broken, as she realises that the concept of home is only an artificial and relative construct, and that every place can be invested with different levels of strangeness or intimacy. At this stage, she is ready to enact her process of rethinking of home, and re-ground in a new location, as her decision to anticipate her return to New York clearly demonstrates:

<sup>37</sup> BIDDY MARTIN and CHANDRA TALPADE MOHANTY, *Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?*, in *Feminism Without Borders, Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, ed. by Chandra Talpade Mohanty, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 85-105, p. 106.

<sup>38</sup> DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 16.

<sup>39</sup> ONDREJ PILNÝ and CLARE ELIZABETH WOLLACE, *Global Ireland, Irish Literatures for the New Millennium*, Prague, Litteraria Pragensia, 2005, p. 116.

<sup>40</sup> DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 6.

I didn't even unpack the small bag I had brought with me. It was there sitting on a chair, as if I were staying in a hotel. From the window I couldn't see the country I remembered, but only the dismal suburbs that were gradually cementing together the beautiful old Tuscan cities and villages. I missed my New York apartment. [...] There was nothing left for me to do in Nugola. [...] It was too late for everything. I called Alitalia to change to an earlier flight to New York.<sup>41</sup>

The concept of home takes on a metaphorical status; it refers not only to the physical space where one was born, but also to a set of linguistic, social, and cultural features, i.e. elements, meanings, and values that define the space where individuals fit and function. Re-grounding in a new context, then, means to rearticulate that “narrative about origin and identity”<sup>42</sup> which is established in the concept of mother(tongue, -land), and to enact that process of translation and redefinition of identity that migrants are believed to go through. This aspect is further reinforced by the fact that Martina goes back to Italy for her mother's funeral. The referral to the mother-daughter's relationship hints at the continuity with one's origins, which is symbolically represented and secured exactly by this relationship. Hence, the death of the mother anticipates Martina's rupture of her bond with the past, and lays the foundations for the questioning and redefining of her identity. In the book, Martina wonders: “Why let me get there just as she departed, she who had probably been the start of it all?”<sup>43</sup>

Re-grounding, for Martina, means to accommodate, that is, to recreate a homely dimension which is not spatially, linguistically and timely defined; to open up channels of connection and identification with both the Italian and the American contexts, in a constant movement between countries that constitute two different, but interconnected points. This back-and-forth movement allows Martina to construct her “simultaneous embeddedness”<sup>44</sup> in both societies.

This process of accommodation becomes apparent in the position she adopts with respect to traditional migrant issues. For instance, it is well represented in her fluctuating sense of belonging and un-belonging. These concepts refer to the perspective that migrants use in looking at and judging habits, behaviours and events of the host society. In doing this, they can adopt an external perspective – thus reiterating their distance and un-belonging; or, they can adopt an internal perspective, thus locating themselves within the host society. Martina manages to take a simultaneously external and internal stance with respect both to the origin and the host country, to be simultaneously inside and outside, to maintain “the insider's outsideness”.<sup>45</sup> She reproduces and recreates this attitude through her bridge game, defined as “an exercise of de-identification and re-identification”,<sup>46</sup> which allows her to think of herself in the third person.

41 *Ibid.*, p. 10.

42 YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., p. 12.

43 DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 4.

44 GLICK SCHILLER, BASCH, and SZANTON BLANC, *From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration*, cit., p. 48.

45 HOMI K. BHABHA, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994, p. 14.

46 DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 26.

Despite being a proud Italian, Martina identifies specific cultural, social, and political traits of the Italian society that pushed her to leave and which make it impossible for her to return 'home'. At the same time, she shows a mixed disposition towards the American society. On the one hand, she is ready to adapt and to conform to local rules: "Two blocks before my stop another delay while the driver let down the rear door for a woman in a wheelchair. I conformed to the strict American code, I didn't sigh, I didn't raise my eyes to heaven, I didn't keep looking at my watch".<sup>47</sup>

On the other, her desire to conform does not overstep a specific point. This attitude is manifest in the homeless episode. One day, going back home, Martina stumbles into the body of a tramp. Her first reaction is to adapt to the American custom of ignoring him and passing by. Later on, though, she decides to intervene and help him, thus creating disconcertment and embarrassment in people around her: "I was embarrassing everybody. I was a foreigner not going by the rules [...]. There was a limit to my willingness to adapt to the local etiquette. My zeal to conform didn't go beyond a certain point".<sup>48</sup>

Here, Martina is claiming her right to partially belong, and to "dwell in the beyond";<sup>49</sup> basically, to ground herself 'in the here and now', but to also invest these spaces with a revisionary and revolutionary intervention. This is the empowering dimension of accommodation that allows her to escape the danger of a "total translation";<sup>50</sup> that is, the danger of being subjected to an external and complete act of assimilation to the new society. Rather, she enacts a process of self-translation, through which she manages to create a space where her original diversity does not disappear, but intersects with new meanings and values. In this in-between space, Martina can fully exploit and express her hybrid potential, as she manages to preserve her subjectivity, simply reframing it according to the American context.

This aspect is particularly evident even if we consider the relationship she has with her memories. In the novel, she is surrounded by people who try to forget.<sup>51</sup> For example, her sister Carmelina decides to burn every bridge with her past, to the point that she even changes her name to Milly:

[...] I understood perfectly that she only pretended to remember, not to disappoint me by admitting that her memory and mine had selected our recollections in opposite ways, erasing what we had in common and turning us into strangers [...] with the death of our mother, even the memory of Nugola [...] had become

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*, pp. 81-83.

49 BHABHA, *The Location of Culture*, cit., p. 14.

50 CRONIN, *Translation and Identity*, cit., p. 57.

51 Migrants often feel the need to forget their home, in order to move on and to create a new one where they are. As a matter of fact, "to forget 'roots' and past experience is perhaps to invest more positively in the process of migration, seeking opportunity, rather than dwelling on loss" (BURNS, *Migrant Imaginaries, Figures in Italian Migration Literature*, cit., p. 99). Nostalgia, which represents the desire and the need to live in the past, leads migrants to live always in another time and space, thus preventing them from taking advantage of the present, and from creating good conditions for a brighter future.



a cumbersome link to a past she no longer needed. [...] That's how she is. Some people have to forget in order to move on.<sup>52</sup>

The same attitude is shared by Costantino, Martina's first love, who cuts all ties with everyone after he moves to America: "I had succeeded in distancing myself from sad memories, I didn't want anything to attach me to the past again... You know, I'm not the only one in America who wants to forget".<sup>53</sup>

Both Carmelina and Costantino show a willingness to assimilate, thus hiding those traits that mark their linguistic, cultural, and even physical otherness. This attitude is strongly in opposition with that displayed by Martina, who, on the contrary, appreciates her memories and struggles to maintain a sense of continuity with her origins: "I was a year old when we left Potenza – and yet I don't feel I'd be myself without the memories of Lucania that my mother had passed on to me".<sup>54</sup>

Martina's desire to keep her memories is part of her process of accommodation, and it is grounded in the desire to create connections between her past and her present. She attempts to preserve spaces for her origin culture to survive and to express itself. Concurrently, she does not reject her host culture, but manages to find points of contacts with it. Thus, she creates a space where mutual interactions and influences are possible. Hence, Martina represents the true hybrid self, who appreciates the constant feeling of uprooting and re-grounding, and recognizes "the potential of inhabiting a space of in-betweenness"<sup>55</sup> that allows her to read anew and rewrite already existing forms:

"My eyes will always be black and my hair will go grey but never yellow. I won't call my children Dexter, Saville or Kenneth. I won't leave a homeless man to die alone on a sidewalk. Nothing will convince me that capital punishment is necessary. I won't ever believe a bidet is an unbecoming fixture. I'll go on loving this country and I'll go on being in part an outsider".<sup>56</sup>

I have claimed that Martina can be seen as Duranti's alter ego, as both women experience the condition of migrating to an English-speaking country. In narrating a story that matches her own story, therefore, Duranti is performing an act of self-narration. This act contributes to reproduce a specific 'identitarian' discourse, through which the migrant writer attempts to question and renegotiate those concepts inscribed in the monolingual paradigm. As so far illustrated, this translational discourse emerges from her life experience, as well as in her storytelling. In the following section, I will illustrate how this specific discourse is reproduced also in her translational act; essentially, how the hybrid dimension of her existence accounts for the specific textual and translating strategies that she adopts. To this end, the original text is manipulated, recreated, rewritten.

52 DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., pp. 6-7.

53 *Ibid.*, pp. 90-91.

54 *Ibid.*, p. 7.

55 JOPI NYMAN, *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 60.

56 DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 115.

#### 4 A HYBRID SELF-TRANSLATION

Considering self-translation as a form of rewriting “inspired by ideological motivations, or produced under ideological constraints”<sup>57</sup> allows for an understanding of those translation strategies that do not seem to belong to standard translation practices and which, as such, set self-translation apart from non-authorial translation.<sup>58</sup> Jung defines these changes as ‘revisional’, and states that they represent “the actual decision of the author [...] to rewrite his text, rather than translate the original”.<sup>59</sup> For instance, this category includes those changes to the ST (source text), which appear in the TT (target text), and which are not required by the re-contextualization of the former.

Noticeably, Duranti adopts specific writing and translating strategies that intentionally produce a hybrid text, and enact a hybrid process. This aim is overtly expressed in the introduction to the English version: “although the author took great care to ensure the syntactic and lexical accuracy of the text [...] she insisted that certain linguistic quirks, neologisms, words that she (or rather her protagonist) created on the model of the Italian lexicon, be kept, precisely to that effect. Thus the English spoken by the Italian protagonist [...] acquires a vague and natural ethnic flavour – ‘a scent of basil’ – a reminiscence of Italy that adds to the authenticity of the story”.<sup>60</sup>

In discussing the hybrid text, I refer to Oustinoff’s study of self-translation. In *Bilinguisme d’écriture et auto-traduction*,<sup>61</sup> he classifies three different forms of self-translation, based on the degree of intervention carried out by the self-translator, and on how this intervention affects the degree of creativity of the TT. The form I identify as hybrid is what Oustinoff defines as ‘auto-traduction décentrée’. It constitutes a form that is in between equivalence and creativity, with only single deviations from the ST, and a high degree of multilingualism, as traces of the source language appear in the target language. This self-translation, then, is based on a mutual and complementary exchange between the languages involved, which produces a certain level of strangeness. This linguistic and cultural interference constitutes a stylistic device: the text becomes the space where the two languages can interact.<sup>62</sup> The self-translator consciously chooses to relate different systems, in order to demonstrate the richness of new meanings and forms that originate when differences meet and mutually influence each other.

To this end, Duranti, for example, frequently uses linguistic devices, such as code-switching.<sup>63</sup> By expressing her voice in a supposed monolingual context that, though,

57 ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992, p. 7.

58 Cf. LUCIA ARANDA, *Handbook of Spanish-English Translation*, Lanham, UPA, 2007; and CORDINGLEY, *Introduction*, cit.

59 VERENA JUNG, *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002, p. 49.

60 DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., pp. v-vi.

61 OUSTINOFF, *Bilinguisme d’écriture et auto-traduction*. Cit.

62 The scholar identifies also an ‘Auto-traduction naturalisante’, aiming to be perceived as a natural and original creation in the target language, as if there was no intervention by the translator; and an ‘Auto-traduction (re)créatrice’, that recreates the ST to the point that many differences can be noticed between ST and TT.

63 The term refers to the mixing of two or more languages and codes. This phenomenon is frequent in

through the insertion of foreign words, discloses its internal diversity and heterogeneity, Duranti manages to move beyond the supposed identification with one single language, and to affirm and establish affective and creative connections with both languages. Code-switching, thus, becomes a strategy of double presence and affiliation. By reconfiguring the concepts of maternal and foreign language, and by denying their binary relation, Duranti brings them together in a space where both contribute to the redefinition of her subjectivity.

As Martina's story is mainly set in America, it is not surprising that the Italian version presents a higher number of code-switching.<sup>64</sup> For instance, code-mixing recurs when Martina describes her 'American life', and uses English words to refer to her daily activities (lecture), food (bagel), places (basement, salad bar), people (doorman, superintendent), and so forth. In the traditional use of foreign words, these terms are typically italicized. This stylistic choice foregrounds their presence in the text: the reader's attention is deliberately drawn to the italicized words, and to the additional meanings these words carry. In order to investigate what function code-switching fulfills in Duranti's text, I refer to Montes-Alcalá's classification of the seven functions<sup>65</sup> of codeswitching.<sup>66</sup> At times, the insertion of foreign words performs a purely lexical function; for instance, Duranti of necessity has to resort to using an English word, either because it has no specific equivalent in Italian (downtown, uptown), or because it refers to culturally-charged items (tan and nails). Nevertheless, to Montes-Alcalá's classification I add an eighth function that I call ideological. Indeed, Duranti mainly chooses to code-switch in order to produce a hybrid text. To this end, for instance, she frequently inserts sentences wholly in English, such as idioms (that's America, for God's sake), or sentences that reproduce the dialogues in a more natural and realistic way (Are you ok?). Therefore, in code-switching, she uses her bilingual perspective to create a multilingual text that aims at deconstructing and destabilizing the monolingual paradigm in which her reader is included.

Examples of code-switching can be found in the English version too. Duranti sometimes decides to leave in some Italian words, especially when she refers to culturally-charged items (Fiat, carabinieri, Pulcinella, Corriere). These items are usually not italicized but, in three cases, she decides to add an explanation in the notes at the end of the book: Scavolini, Lucania, and tressette. Perhaps Duranti believed these words to be lesser known and recognizable for an American audience.<sup>67</sup> While the Italian version is full of English sentences, the English version contains only one complete Italian sentence: "Ciao [...]. Una razza, una faccia".<sup>68</sup> A Greek woman tells this sentence to

bilingual communities, as it implies some degree of competence in all the languages involved.

64 It is interesting to notice how both versions are full of French and German words as well. This aspect reinforces the hybrid nature of the novel.

65 The seven functions are: lexical need, clarification, stylistic need, idioms, emphasis, quotations and triggered switches. Cf. CECILIA MONTES-ALCALÁ, *Code-switching in U.S. Latino novels*, in «Language and Literature», XXIV/3 (2015), pp. 264-281.

66 Cf. *ibid.*, pp. 264-281.

67 As a matter of fact, English and Italian have a different status; therefore, some of these lexical choices might be due to the fact that English is better known abroad than Italian.

68 DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 53.

Martina, in order to stress the closeness of Italians and Greeks. In quoting the Greek woman, Duranti emphasises her words, and further increases the hybrid nature of the novel.

One interesting example of contact and contamination between both languages is constituted by words and sentences built on the model provided either by English or Italian. For instance, Duranti coins the verb ‘to de-southern’,<sup>69</sup> defining the action of depriving someone of the Southern Italian traits. Duranti decided to keep it despite the fact that the verb does not sound like proper English. The verb, resulting from the interaction between English and Italian, demonstrates how two different linguistic systems can merge and create new forms.

Particularly interesting is also Duranti/Martina’s use of the Italian word ‘naturalezza’, used in opposition to the English ‘naturalness’:

The problem is how to succeed at being unnatural with sufficient naturalezza. I can only express my meaning in Italian, because the word ‘naturalness’ I found in the dictionary a few days ago has for me such an unnatural ring. ‘Naturalness’ does really translate ‘naturalezza’, a word that means a way of being, of behaving, living or feeling. [...] I wonder.<sup>70</sup>

Duranti decides to maintain and incorporate the Italian word in the English text, thus depriving it of its visibility; the Italian word becomes familiar for the American reader, who ceases to perceive its otherness. In bringing the two languages together, but not mediating between them, Duranti aims to demonstrate how languages do not constitute two self-contained and independent systems and that, despite their differences, they can be intelligible to each other.

The following passages provide examples of what I mean by ‘hybrid process’. This definition refers to the performance of self-translation as a continuum, that is, as a process where both writing and translating are combined together, in the attempt to redefine each other’s boundaries. Self-translations can thus be seen as continuations of the writing process, as moments where the self-translator can re-enact his/her authorial voice, and continually rewrite a version according to the other language and culture. Through this encounter and exchange, self-translators discover that the source text has several potential meanings that still need to be explored.<sup>71</sup> This fusion aims to break the conventional binary opposition between both practices, as part of an ideological operation attempting to contest all dominant monolingual positions, and to claim the supremacy of multiplicity and fluidity over purity and singularity. Self-translation is used as an instrument to challenge traditional theories “of subjectivity, collectivity, and belonging, as well as a theory of aesthetic creativity”,<sup>72</sup> and to offer an alternative way to conceive of and perceive reality.

69 *Ibid.*, p. 6.

70 *Ibid.*, p. 117.

71 Anselmi states that (re)writing in another language “draws attention to the possibilities opened by the contact of a text with another language” (SIMONA ANSELMI, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators’ Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012, p. 90).

72 YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., p. 38.

This aspect is evident in the following examples where, even if the author tries to maintain the original structure, a number of changes can still be observed. For instance, the otherwise inexplicable substitution of ‘thirty seconds’ with ‘ninety seconds’ is indicative of the fact that the writing process is continuing: writing and translating are simply transitory spaces of continuous rethinking and rewriting:

Prima il suono: rauco, né musica né rumore. Poi il sussurro: «Sei italiana ma vivi a New York. Hai quarantadue anni. Questa è la mia voce: la tua. Racconta il nostro sogno» [...]. Quando, avendo misurato trenta secondi di silenzio, la Macchina capì che non avevo più niente da dirle, smise di registrare.<sup>73</sup>

First a rasping sound, neither music nor noise, then a whisper “You’re Italian but you live in New York. You’re forty-two years old. This is my voice: yours. Tell me your dream” [...]. After ninety seconds of silence the Machine understood I had nothing more to say and stopped recording.<sup>74</sup>

In line four, the movement from the Italian to the English text presents an interesting change in perspective, as “il nostro sogno” becomes “your dream”. The Machine is the instrument that Martina uses in order to connect both her dream-like dimension and the dimension of reality, as well as to bridge the gap between her right-handed and realised self, and her left-handed and potential self. In the English version, then, the shift from the inclusive ‘nostro’ to the exclusive ‘your’ determines a change in perspective which reinforces Martina’s dualistic sense of the self, thus demonstrating how the writer consciously uses the narrative voice as a way to represent and recreate her protagonist’s sense of fragmentation and displacement. Thus, she manages to illustrate her condition as an experience of continuous transit, which makes her continuously shift from an insider to an outsider perspective, from inclusion to exclusion.<sup>75</sup>

This movement across and beyond borders characterises Duranti’s experience of transmigration. Moreover, it constitutes an essential point to understand why, for her, it is so important to affirm a narrative of double belonging. Transmigrants are defined as “immigrants whose daily lives depend on multiple and constant interconnections [...] and whose public identities are configured in relationship to more than one nation-state”.<sup>76</sup> Within this scenario, Duranti’s experiences of self-translation and multilingual writing become instruments to overcome “the problematic of inclusion into the monolingual paradigm”;<sup>77</sup> to escape from her mother(tongue, land)’s claim to exclusivity, and to establish affective and creative connections and identifications with both Italian and English spaces. In creating the same text simultaneously in two languages, and in inserting foreign words within the monolingual text, Duranti produces a back-and-forth movement between Italian and English, which mirrors her physical movement between Tuscany and America.

This point becomes clear if we refer back to the distinction between translation and self-translation, where I outlined the empowering dimension of the latter, as the only

73 DURANTI, *Sogni Mancini*, cit., p. 49.

74 DURANTI, *Left-Handed Dreams*, cit., p. 25.

75 This point is stressed also in Wilson’s analysis of the novel. Cf. WILSON, *The Writer’s Double*, cit., p. 193.

76 GLICK SCHILLER, BASCH, and SZANTON BLANC, *From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration*, cit., p. 48.

77 YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue*, cit., p. 121.

practice that allows migrants to autonomously and actively redefine their voice. Duranti's attempt to establish connections with both linguistic systems correspond to her strategy of resistance to a total assimilation, intended as a form of surrender to the values and meanings of the new society. Belonging to both contexts, instead, means to accommodate, that is, to engage with an autonomous and self-conscious process of redefinition of identity; thus, the self is detached from exclusive identifications with specific linguistic, cultural, or geographical spaces. As Appadurai and Breckenridge claim, every displacement possesses a series of collective memories "whose archaeology is fractured".<sup>78</sup> Self-translation is a powerful instrument that helps to make sense of such fragmentation, and to perceive it as a gain. Source and target languages, in merging with one another, contribute together not only to the creation of the text, but also to the redefinition of the migrant self who, inscribed in multiple linguistic and cultural contexts, finds a way to exploit and express the creative and existential possibilities of hybridity.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANSELMINI, SIMONA, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012. (Citato a p. 80.)
- APPADURAI, ARJUN and CAROL BRECKENRIDGE, *On Moving Targets*, in «Public Culture», II (1989), pp. i-iv. (Citato a p. 82.)
- ARANDA, LUCIA, *Handbook of Spanish-English Translation*, Lanham, UPA, 2007. (Citato a p. 78.)
- BHABHA, HOMI K., *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994. (Citato alle pp. 75, 76.)
- BURNS, JENNIFER, *Migrant Imaginaries, Figures in Italian Migration Literature*, Oxford, Peter Lang, 2013. (Citato alle pp. 73, 76.)
- CAVARERO, ADRIANA, *Relating Narratives, Storytelling and Selfhood*, London, Routledge, 2000. (Citato alle pp. 72, 73.)
- CORDINGLEY, ANTHONY, *Introduction*, in *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. by Anthony Cordingley, London, Continuum, 2013, pp. 1-10. (Citato alle pp. 67, 68, 78.)
- CRONIN, MICHAEL, *Translation and Identity*, Oxford-New York, Routledge, 2006. (Citato alle pp. 68, 69, 76.)
- DASILVA, XOSÉ MANUEL, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Bern, Peter Lang, 2013. (Citato a p. 68.)
- DE FINA, ANNA, *Identity in Narrative. A Study of Immigrant Discourse*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2003. (Citato alle pp. 68, 73.)
- DOUBROVSKY, SERGE, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. (Citato a p. 72.)
- DURANTI, FRANCESCA, *La Bambina*, Milano, La Tartaruga, 1976. (Citato a p. 71.)
- *Left-Handed Dreams*, Leicester, Troubador Publishing, 2000. (Citato alle pp. 69, 71-81.)

<sup>78</sup> ARJUN APPADURAI and CAROL BRECKENRIDGE, *On Moving Targets*, in «Public Culture», II (1989), pp. i-iv, p. i.

- *Sogni Mancini*, Milano, Rizzoli, 1996. (Citato alle pp. 69, 71, 81.)
- GASPARINI, PHILIPPE, *Autofiction: Une Aventure Du Langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008. (Citato a p. 72.)
- GLICK SCHILLER, NINA, LINDA BASCH, and CRISTINA SZANTON BLANC, *From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration*, in «Anthropological Quarterly», LXVIII (1995), pp. 48-63. (Citato alle pp. 71, 75, 81.)
- HOKENSON, JAN WALSH and MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2007. (Citato a p. 68.)
- JUNG, VERENA, *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002. (Citato a p. 78.)
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992. (Citato a p. 78.)
- MALENA, ANNE, *Presentation*, in «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction», VI/2 (2003), pp. 9-13. (Citato a p. 68.)
- MARTIN, BIDDY and CHANDRA TALPADE MOHANTY, *Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?*, in *Feminism Without Borders, Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, ed. by Chandra Talpade Mohanty, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 85-105. (Citato a p. 74.)
- MONTES-ALCALÁ, CECILIA, *Code-switching in U.S. Latino novels*, in «Language and Literature», XXIV/3 (2015), pp. 264-281. (Citato a p. 79.)
- NIKOLAOU, PASCHALIS and MARIA-VENETIA KYRITSI, *Translating Selves. Experience and Identity between Languages and Literatures*, London, Continuum, 2008. (Citato a p. 73.)
- NYMAN, JOPI, *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2009. (Citato a p. 77.)
- OUSTINOFF, MICHAËL, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001. (Citato alle pp. 68, 78.)
- PILNÝ, ONDREJ and CLARE ELIZABETH WOLLACE, *Global Ireland, Irish Literatures for the New Millennium*, Prague, Litteraria Pragensia, 2005. (Citato a p. 74.)
- POLEZZI, LOREDANA, *Translation and Migration*, in «Translation Studies», V/3 (2012), pp. 345-356. (Citato a p. 68.)
- SOMERS, MARGARET R. and GLORIA D. GIBSON, *Reclaiming the Epistemological 'Other': Narrative and the Social Constitution of Identity*, in *Social Theory and the Politics of Identity*, ed. by Craig Calhoun, Oxford (UK)/Cambridge (USA), Blackwell, 1994, pp. 37-99. (Citato a p. 73.)
- WILSON, RITA, *Parallel Creations: Between Self-Translation and the Translation of the Self*, in *Creative Constraints. Translation and Authorship*, ed. by Rita Wilson and Leah Gerber, Clayton (VIC), Monash University Publishing, 2011, pp. 47-65. (Citato a p. 67.)
- *The Writer's Double. Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», XXVII/3 (2009), pp. 186-198. (Citato alle pp. 70, 81.)

YILDIZ, YASEMIN, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012. (Citato alle pp. 68, 70, 75, 80, 81.)



### PAROLE CHIAVE

Self-translation; (trans)migration; identity; hybridity; monolingual paradigm.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Elena Anna Spagnuolo received a BA and a MA in Foreign languages, Literatures and Cultures from Federico II, the University of Naples (Italy), respectively in 2009 and 2012. She is currently a PhD candidate in Italian Studies at the University of Manchester (United Kingdom). Her research project explores self-translation within migratory contexts, mainly focusing on the figure and the role of the self-translator. Her research interests are self-translation, migration, Italian literature, and identity.

[elenaanna.spagnuolo@postgrad.manchester.ac.uk](mailto:elenaanna.spagnuolo@postgrad.manchester.ac.uk)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELENA ANNA SPAGNUOLO, *Giving Voice To The Hybrid Self. Self-Translation As Strategy By Francesca Durante / Martina Satriano*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 67–84.

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.



## AUTOBIOGRAPHIES, SELF-TRANSLATIONS AND THE LIVES IN-BETWEEN: THE CASES OF GUSTAVO PÉREZ FIRMAT AND ARIEL DORFMAN

MARIA ALICE ANTUNES – *University of the State of Rio de Janeiro*

This article focuses on two pairs of formal published autobiographies written and self-translated by the Argentine-Chilean-American Ariel Dorfman and the Cuban-American Gustavo Pérez Firmat. These writers share at least four characteristics: they are from Latin America; they chose to live in the USA while in exile and they currently live there; and they have translated their own autobiographies – *Heading South, Looking North / Rumbo al Sur, Deseando el Norte* (by Dorfman) and *Next Year in Cuba / El año que viene estamos en Cuba* (by Pérez Firmat) into Spanish, their native tongue. In this article, we explore (i) the characteristics of autobiographies in general and how these apply to the study cases; (ii) how these authors' lives in-between languages are made explicit in the texts they write and self-translate. To the purpose, we explore similarities and differences between the two cases and the two texts, the original autobiography in English and the self-translation in Spanish, especially regarding the use of heterolingualism. Both Pérez Firmat and Dorfman tell the same story – that of exile – in a similar fashion. They refer to their lives as lives “in-between” languages, a permanent condition. Language is presented as an important issue and linguistic “bumps” are explicit marks of the presence of the Other in both versions of their autobiographies.

Il contributo si occupa di due coppie di autobiografie: *Heading South, Looking North*, dallo scrittore Ariel Dorfman, autotradotta in *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*; e *Next Year in Cuba* di Gustavo Pérez Firmat, autotradotta in spagnolo come *El año que viene estamos en Cuba*. Entrambi latino americani - Dorfman è nato in Argentina, Pérez Firmat a Cuba - i due scrittori hanno scelto gli Stati Uniti come residenza del loro esilio. Entrambi hanno scritto la prima versione della loro autobiografia in inglese, una lingua seconda, e l'hanno in seguito tradotta in spagnolo, la loro lingua madre. Dopo aver ricordato brevemente le caratteristiche del genere autobiografico, l'articolo analizza come i due testi rientrino in questa categoria e quali sono le strategie usate dai due autori per descrivere le loro vite *in-between*, fra paesi, culture e lingue. Nelle loro narrazioni, in modo simmetrico per le due versioni, inglese e spagnola, il frequente uso dell'eterolinguismo è una strategia per far confrontare il lettore con la costante presenza dell'Altro.

### INTRODUCTION

Autobiographical works may take many forms, from the sometimes secret and intimate writings made during a person's whole life that were not necessarily intended for publication (including letters, diaries, journals) to a formal published autobiography. The latter offer a special kind of biographical ‘truth’: a life reshaped by recollection, with all intended and unintended omissions and faults. When written by authors who are also exiles, who turn to their adopted language to write their memories, and who self-translate them into their native languages, autobiographies and their self-translations become objects of interest to professional and non-professional readers.<sup>1</sup>

The present article focuses on two pairs of autobiographies written and self-translated by *exilé* writers: the Argentine-Chilean-American Ariel Dorfman and the Cuban-American Gustavo Pérez Firmat. Both from Latin America, Dorfman and Pérez-Firmat currently live in the United States. They have translated their own autobiographies first written in their second language, *Heading South, Looking North* and *Next Year in Cuba*,

<sup>1</sup> ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992, p. 3.

respectively, into their native tongue with the titles *Rumbo al Sur*, *Deseando el Norte* and *El año que viene estamos en Cuba*.

Ariel Dorfman's memoir *Heading South, Looking North* and its self-translation *Rumbo al Sur, Deseando el Norte* were both published in 1998. They are the autobiographical narratives of a «hybrid, part Yankee, part Chilean, a pinch Jew, a mestizo in search of a center»,<sup>2</sup> from his birth in 1942 in Argentina to the day he eventually escapes from Chile in 1973 to a life of exile. Dorfman's autobiography deals with identity, with special focus on its relation with language and nationality. It narrates an existence defined by the movement between continents, languages and cultures.<sup>3</sup>

Gustavo Pérez Firmat's *Next Year in Cuba* was published in 1995 and its self-translation *El año que viene estamos en Cuba*, in 1997. Pérez Firmat left Havana for Miami in 1960 at the age of 11, when the Castro regime seized his family's business. He recounts his family's struggle to make ends meet, their desire to return to their homeland, and their despair at the failure of the 1961 Bay of Pigs invasion. He also recollects his childhood in Cuba, his life (and that of his family's) in Miami, and conveys his lifelong struggle to reconcile his identities.

This article is subdivided in three sections. In the first one, we explore the characteristics of the autobiographical genre, and how these apply to the texts under study. In the second section, we focus on Pérez Firmat's and Dorfman's original and self-translated autobiographies, so as to explore how their lives in-between languages are made explicit in the texts they wrote and self-translated. We investigate similarities and differences between the two cases and compare the originals in English to their corresponding self-translated versions in Spanish. The third and final section consolidates the previous discussion with some considerations on autobiographies and self-translation as experienced by the self-translators hereby investigated.

## I AUTOBIOGRAPHIES: THEORY IN PRACTICE

Autobiographies are shaped by «historic, social and cultural conventions of the time and place in which they are produced».<sup>4</sup> In other words, autobiographical texts are not produced in a vacuum; i.e., in an environment that is totally devoid of social and historic pressures and power relations. Such characteristics should be considered in the critical analysis of autobiographies, but not exclusively. Sometimes, despite the often considerable time lag that exists between the writers' lived experiences and their writing of the texts, the conditions that surrounded the authors when such events actually took place may still haunt them and become present not only along the writing process but also in the final text. When writing the autobiography, authors are involved «in a continuous

2 ARIEL DORFMAN, *Heading South, Looking North. A Bilingual Journey*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 220.

3 INÉS GARCÍA DE LA PUENTE, *Autotraducción y Movimiento: ¿Rumbo al Sur, Deseando el Norte?*, in «Revista Iberoamericana», LXXXIII/258 (2017), pp. 103-117, p. 107.

4 ANETA PAVLENKO, *In the world of the tradition, I was unimagined. Negotiation of identities in cross-cultural autobiographies*, in «The International Journal of Bilingualism», v/3 (2001), pp. 317-344, p. 320.

process of reconsideration»<sup>5</sup> reflecting, restructuring, repositioning actions and events from a sometimes distant past but that have significantly affected their present.

Ariel Dorfman's autobiography is a meaningful example of how past-lived experiences haunt a writer's present life. In *Heading South, Looking North*, the author paints a vivid picture of the past political climate in Chile, in the United States, in Latin America in general, and pays particular attention to the revolution led by Salvador Allende in the Chile of the 1970s. The author was deeply involved in the political struggle that took Allende to power, and he takes the responsibility to tell his version of the revolution in his autobiography.<sup>6</sup> Thus, Dorfman's narrative combines «eight vignettes of his life before 1973 with eight scenes from the coup».<sup>7</sup> That is, every single chapter of the autobiography in a way recounts the Chilean revolution that took place during that period in relation to his life story. Dorfman does not differentiate politics from writing. For him, «all writing should engage the major dilemmas of the community».<sup>8</sup> Reviewer Nick Dall describes Dorfman's autobiography as an «important political and historical artefact».<sup>9</sup> Dorfman's autobiography shows how the historic, social and cultural conventions and the bygone events significantly affected his life in the past, in the present, and the writing of his autobiography in a very profound way.

More than just mechanically positioning events one after the other in a linear fashion, an autobiography writer selects and arranges the happenings from his or her life story<sup>10</sup> within a multitude of historic, social and cultural conditions that were taking place at the same time, consequently designing a coherent character that will make his or her book capture the readers' attention.<sup>11</sup> In other words, an autobiography cannot be regarded as a mere account of the «true» memories of a writer. Craith suggests that «memories are reconstructed rather than played back every time one recalls an episode».<sup>12</sup> Autobiographies, then, are works of «creative nonfiction»,<sup>13</sup> or works that present readers with the authors' own interpretations of their lives, written «in an interesting, evocative, informative way».<sup>14</sup> Ultimately, we may state that while a writer's autobiography is the story of his or her own life, it is also, and perhaps, more importantly, the projection of a persona.

- 
- 5 GARY L. HAGBERG, *Describing Ourselves. Wittgenstein and Autobiographical Consciousness*, Oxford, Clarendon Press, 2008, p. 236.
- 6 NICK DALL, *Book Review: Heading South, Looking North by Ariel Dorfman*, <https://blog.saexpeditions.com/book-review-heading-south-looking-north-by-ariel-dorfman/>, p. 1.
- 7 Book review. Available at [http://www.goodreads.com/book/show/163315.Heading\\_South\\_Looking\\_North](http://www.goodreads.com/book/show/163315.Heading_South_Looking_North).
- 8 DALL, *Book Review: Heading South, Looking North by Ariel Dorfman*, cit., p. 1.
- 9 *Ibid.*
- 10 MÁIRÉAD NICCRAITH, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective. Language and globalization*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012, p. 32.
- 11 BARBARA FREY WAXMAN, *Eva Hoffman's transition from Eurocentric vision and Polish to New World outlook and English, from Polish girl to American woman*, in «a/b: Auto/Biography Studies», xxii (2007), pp. 1-25, p. 9.
- 12 NICCRAITH, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective*, cit., p. 32.
- 13 *Ibid.*
- 14 THEODORE CHENEY, *Writing Creative Nonfiction. How to Use Fiction Techniques to Make Your Nonfiction More Interesting, Dramatic and Vivid*, Berkeley (CA), Ten Speed Press, 1987, pp. 2-3.

In their autobiographies, both Ariel Dorfman and Gustavo Pérez Firmat reconstruct their life stories designing characters that are torn between countries, cultures, languages, or someone whose identity is inevitably built upon at least two different worlds.

In *Heading South, Looking North*, Dorfman narrates the story of his life of exile(s). He was born in Argentina, but he was not yet 3 when he and his mother had to follow his father into a political exile in the U.S.A. There, at the age of two, Dorfman had a traumatic experience in a hospital, which led him to renounce the Spanish language<sup>15</sup> for ten years and to become an English speaker. The family exile in the U.S. lasted less than ten years because, when Dorfman was 12, the family had to flee to «a Chile [he] did not want to live in and whose language [he] could not speak or write».<sup>16</sup> Eventually, he fell in love with the Spanish language and with the movement that would become the Chilean revolution, to the point of getting involved with the democratic revolution of Salvador Allende. As he narrates in his autobiography, he was so involved in the context that he swore «never to write another word in the English language. Spanish was to be the love of his life».<sup>17</sup> On 11th September 1973, when Dorfman was 31, a Coup d'état overthrew Allende's government. Dorfman sought asylum briefly in the Argentinean embassy but then the family had to leave for Europe. They settled in Paris, where Dorfman, depressed, «had writer's block for more than two years».<sup>18</sup> After those two years, the author «accepted a chair at the University of Amsterdam, and began to heal as he began to write».<sup>19</sup> From Europe, Dorfman, his wife and two sons left for the USA and spent five years in Washington DC, before moving to North Carolina in 1985. Denied a visa for Mexico, where the family had planned to live, Dorfman reconciled himself to refuge in the USA.<sup>20</sup> For Dorfman, history has, in a way, forced him, «against [his] will, to become bilingual»<sup>21</sup> and therefore provided him with such an important facet of the character that he designs in *Heading South, Looking North*: the «hybrid mongrel of language».<sup>22</sup>

Gustavo Pérez Firmat arrived in the USA with his family when he was eleven years old, in 1960. In his autobiography, the author introduces himself as a member of the «one-and-a-half generation, that is, Cubans who were born on the island and came to the United States as children or adolescents»<sup>23</sup> and describes his life as a «delicate balancing act between two countries, two cultures, two languages».<sup>24</sup> The writer's family had been «prosperous grocery dealers in Havana, but they left behind their business, home,

15 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 28.

16 ARIEL DORFMAN, *The Wandering Bigamists of Language*, in *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*, ed. by Isabelle de Courtivron, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 29-37, p. 32.

17 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 101.

18 MAYA JAGGI, *Speaking for the dead*, in «The Guardian» (14 June 2003), <https://www.theguardian.com/stage/2003/jun/14/theatre.fiction>, p. 2.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 265.

22 *Ibid.*

23 GUSTAVO PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming-of-Age in America*, New York, Anchor Books, 1995, p. xi.

24 *Ibid.*

servants, and nearly all of their money to escape the Revolution»,<sup>25</sup> having decided to leave Cuba «a few days after the *almacén* was confiscated».<sup>26</sup> Although «his parents' intention was to wait the Revolution out. [...] Then [they] and the thousands of other exiles could return»<sup>27</sup> to Cuba, the author and his family have lived in the U.S.A. since then. In fact, the title of Pérez Firmat's autobiography itself, *Next Year in Cuba*, shows the Cubans' desire for the return to their native land. It is the toast Cubans uttered and also the evidence of their hope of going back to Cuba after «the Marines would show up on the Malecón and wrest the government from him [Fidel Castro]».<sup>28</sup>

In his narrative, Pérez Firmat shows how his life was deeply influenced by language switches in accordance with the different roles English and Spanish perform. His professional life seems to depend upon his knowledge of English, his second language, the language learned at school in Cuba and acquired in the United States during exile. English is also his favoured language for writing and, as such, «represents the language of reason, of rationality».<sup>29</sup> In his narrative, he claims that «if [his] life depended on a sentence, [he] would write it in English».<sup>30</sup> On the other hand, his intimate thoughts seem to be better expressed in his first language, Spanish. In his autobiography, he tells his readers how he becomes far more at home in his mother tongue when he must give voice to his silent thoughts.<sup>31</sup> For Pérez Firmat, Spanish is the language of emotions: «son of bitches – *hijos de puta* – would leave me speechless; and happiness – *felicidad* – would not have a name».<sup>32</sup> Furthermore, Spanish is «the language of passion, of spontaneity».<sup>33</sup> In the epilogue to *Next Year in Cuba*, Pérez Firmat writes that while «[he] has worked on this book, many times English has seem insufficient [...] and yet [he] suspects that [he] couldn't have written this in Spanish, perhaps less for linguistic than for cultural reasons».<sup>34</sup> In other words, we may say that in his autobiography, Pérez Firmat celebrates his life in-between, bearing in mind that his life «oscillates ceaselessly, sometimes wildly, between the two [...] life is less a synthesis than a seesaw».<sup>35</sup>

Both Dorfman and Pérez Firmat make use of the autobiographical text to present the hybrid character that is part of their lives as exiles. In the next section, the analyses of specific instances of the two versions will show how hybridity is made explicit by Dorfman and Pérez Firmat, both in the original English autobiography and in the corresponding self-translation into Spanish.

25 *Kirkus Review of Next Year in Cuba A Cubano's Coming-of-Age in America by Gustavo Pérez Firmat*, 2010, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/gustavo-perez-firmat-2/next-year-in-cuba/>.

26 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 4.

27 *Ibid.*, p. 5.

28 *Ibid.*

29 MICHELE RUSSO, *Self-Translation and Intratextual Expansion in Nabokov's Autobiographical Texts. A Model for Brodsky's Memoirs*, in «European Scientific Journal», XII/23 (2016), pp. 1-10, p. 4.

30 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 32.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 171.

33 RUSSO, *Self-Translation and Intratextual Expansion in Nabokov's Autobiographical Texts*, cit., p. 4.

34 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 207.

35 *Ibid.*, p. 212.

## 2 ORIGINAL AND SELF-TRANSLATIONS: HYBRIDISM MADE EXPLICIT

Ariel Dorfman and Gustavo Pérez Firmat chose to write their original autobiographies in their second language, English, and then translated them into their first language, Spanish. The choice is not rare among writers in general since other self-translators, like Josef Brodsky and Vladimir Nabokov for example, have turned to their adopted language to write their memories. English was, for Brodsky and Nabokov, «the language of objectivity and freedom»,<sup>36</sup> as Pérez Firmat claimed. Moreover, writing in the second language «appears to have been an essential tool in creating the necessary distance between the writer and his memories»,<sup>37</sup> for there is no emotional involvement that the use of the mother tongue would entail. In fact, Ariel Dorfman states that writing the autobiography in English has allowed him to look at himself from a distance,<sup>38</sup> to look at his life in a more «tolerable» light, and to treat himself «as an almost fictional object». <sup>39</sup> In other words, not only did the distance allow Dorfman to construct a more critical look towards the traumatic events that took place in his life, but it also helped him build a character, since writing in English worked as «an act of removal from the original». <sup>40</sup> However, the opposite has happened in the self-translated autobiography, where the decision to use the first language, Spanish, led the writer to experience a painful process since his «identity is more profoundly invested in that language». <sup>41</sup>

In reading Gustavo Pérez Firmat's work, we are confronted with the anger and the pain that exiles seem to live with. Writing an autobiography in a language other than the first one can be helpful and, in a certain way, it can even offer these writers the chance to free themselves from a painful past, as we have pointed out in Dorfman's case. When recounting the fact that his brother Pepe visited Cuba and the family's *almacén* two or three times, for example, Pérez Firmat writes that he «could never bring [himself] to follow in [his] brother's footsteps. [His] rage wouldn't let [him]». <sup>42</sup> Furthermore, when discussing exile, the author compares refugees to amputees and claims that «just as people who lose limbs sometimes continue to ache or tingle in the missing calf or hand, the exile suffers the absence of the self he left behind». <sup>43</sup> Writing his autobiography in English may not only make the anger and the pain tolerable, as both Dorfman<sup>44</sup> and Nic Craith<sup>45</sup> suggest, but may also enable the writer to create a critical look towards the events that he experienced in his past both in Cuba and in Miami. Instead, Pérez Firmat's self-

36 RUSSO, *Self-Translation and Intratextual Expansion in Nabokov's Autobiographical Texts*, cit., p. 7.

37 NICCRAITH, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective*, cit., p. 45.

38 STEVEN G. KELLMAN, *Writing South and North. Ariel Dorfman's Linguistic Ambidexterity*, in «Orbis Litterarum», LXVIII (2013), pp. 207-221, p. 212.

39 ARIEL DORFMAN, *Footnotes to a Double Life*, in *The Genius of Language*, ed. by Wendy Lesser, New York, Anchor Books, 2004, pp. 206-217, p. 212.

40 NICCRAITH, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective*, cit., p. 46.

41 KELLMAN, *Writing South and North*, cit., pp. 212-213.

42 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 19.

43 *Ibid.*, p. 7.

44 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit.

45 NICCRAITH, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective*, cit.

translation into Spanish, the language for the expression of emotions, as he states, has allowed him to tell his stories in the emotional language in which many of the original events genuinely occurred.

As we have seen so far, both autobiographies recount lives in-between countries, cultures and languages. Since self-translations may bear different relations with their original texts, it seems relevant now to compare both versions, highlighting similarities and differences. We will start by comparing the peritexts of both autobiographies, since the texts include the author's preface.

Dorfman's preface (both in the English and in the Spanish editions), is a «preface by way of a dedication / prefacio a modo de dedicatoria» in which he dedicates the book to his wife, Angelica, and presents his existence in two languages. Considering what we have been discussing so far, one may also assume that the writer introduces himself as a hybrid. We can see that the duality of Dorfman's linguistic existence is made clear from the very start, as he makes use of both languages in both versions of the prefaces. The Spanish self-translation is presented to readers as a translation with the expression «traducido del inglés original por el autor» on the first pages of the volume. As we have discussed elsewhere,<sup>46</sup> this expression adds to the material an aura of prestige not present in translations made by professional translators. Translating one's own work is apparently thought to involve more than a transfer between linguistic systems; it involves rewriting, reconstructing, «starting off along another creative path».<sup>47</sup> In other words, while self-translating, «the Muse would possess [the writer] again».<sup>48</sup> All that prestige may be said to have its origins in the widespread Romantic «idea of the author as originator and genius, as fully intentional, fully sentient source of the literary text, as authority for and limitation on the 'proliferating' meanings of the text».<sup>49</sup> We may say that non-professional readers generally believe that if the author of the original text is also the author of the translation, the two versions will be fully equivalent. By using such expression, the author declares that piece of work to be authentic for it is equal to the original version he himself has produced.<sup>50</sup>

Pérez Firmat's Spanish edition – *El año que viene estamos en Cuba* – also has a preface in which he presents the book as a «traducción»<sup>51</sup> and, like Ariel Dorfman, he introduces his own existence as an existence «en dos idiomas».<sup>52</sup> Once again, the fact that the Spanish text is presented as a translation of the original made by the author grants the text a position of prestige. Moreover, it is sanctioned as authentic – since the author of the original and the author of the translation are the same person, the self-translated text may be expected to be 'fully equivalent' to its original version. In addition, like in Ariel

46 MARIA ALICE ANTUNES, *O Respeito pelo Original. João Ubaldo Ribeiro e a Autotradução*, São Paulo, Annablume, 2009, p. 182.

47 SUSAN BASSNETT, *The self-translator as rewriter*, in *Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. by Anthony Cordingley, London, Bloomsbury, 2013, pp. 13-25, p. 20.

48 WA THIONG'O NGUGI, *My life in-between languages*, in «Translation Studies», 11 (2009), pp. 17-21, p. 20.

49 ANDREW BENNET, *The Author*, London, Routledge, 2005, p. 55.

50 SIMONA ANSELMI, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Tèloi and Strategies*, Milano, LED, 2012, p. 39.

51 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 57.

52 *Ibid.*

Dorfman's autobiography, the hybrid persona begins to be designed in the preface since Dorfman and Pérez Firmat (at least in the Spanish edition) introduce themselves, in the very initial pages of the autobiography, as individuals whose existence is to be viewed as hybrid or in-between.

The writers' hybridism is not only expressed by means of their words in the prefaces. The self-translated versions of the autobiographies are filled with «the happy accidents that occur when two languages bump into each other»,<sup>53</sup> or simply «bumps» as Pérez Firmat names what we perceive to be the examples of the dialogic process that takes place between the culture of origin and the host culture<sup>54</sup> recorded in the autobiographies. The «bumps» are, in our view, the parts of the text where writers explicitly promote a dialogue between the two cultures, and readers are, to a certain extent, forced to notice the presence of the Other, represented by vocabulary items in general and also by various terms that belong to «a wide array of semantic fields: from geography and traditions to institutions and technologies».<sup>55</sup> In this way, not only can readers get familiar with the foreign culture, but they can also look at their own culture from a different perspective and learn about it too. Interestingly, neither Dorfman nor Pérez Firmat include a glossary or footnotes that might allow the authors to «convey maximum possible amount of information»<sup>56</sup> about their native culture. As we will be able to realize next, when we compare samples from the original autobiographies in English with the corresponding self-translation into Spanish, both writers often choose to make use of interpolations (when the writer introduces explanations between parentheses) or intratextual glosses. That is, both writers frequently introduce explanations of cultural references, for example, as «an indistinct part of the text, usually so as not to disturb the reader's attention».<sup>57</sup> In our view, by using this strategy both Dorfman and Pérez Firmat show special concern with the production of a literary work that will appeal to non-professional readers interested in exile literature, for example.

«Bumps» are first represented by cultural references. Other «bumps» correspond to instances of the Spanish language present in the English text and also to instances of English language present in the Spanish autobiography. Both types are present in the autobiographies by means of nouns, phrases, or even entire sentences and will be explored subsequently.

Ariel Dorfman includes foreign words and references to the foreign culture in the text so as to make readers feel «shipwrecked in a sea of words [they] don't understand. A tiny taste of what it means to be adrift in someone else's language».<sup>58</sup> However, Dorfman

53 BRUCE ALLEN DICK, *A Poet's Truth. Conversations with Latino/Latina Poets*, Tucson, University of Arizona Press, 2003, p. 149.

54 RITA WILSON and LEAH GERBER, *Introduction*, in *Creative Constraints. Translation and Authorship*, ed. by Rita Wilson and Leah Gerber, Clayton (VIC), Monash University Publishing, 2012, pp. ix-xv.

55 DAVID KATAN, *Translation as intercultural communication*, in *The Routledge Companion to Translation Studies*, London, Routledge, 2009, pp. 74-92, p. 79.

56 CLIFFORD E. LANDERS, *Literary Translation. A Practical Guide*, Sydney, Multilingual Matters, 2001, p. 93.

57 JAVIER FRANCO AIXELÁ, *Culture-specific items in translation*, in *Translation power subversion*, ed. by Román Álvarez and María Carmen Africa Vidal Claramonte, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 52-78, p. 62.

58 DORFMAN, *Footnotes to a Double Life*, cit., pp. 210-211.



does not always leave readers alone in that sea, since he frequently chooses to treat the cultural references and the other instances of foreign language by using strategies that will help the reader construct meaning and interpret the text. These strategies include interpolation and/or intratextual glosses.

The following examples show the first type of «bumps», the cultural references – Allende, La Moneda, gringos –, present in the English text without any specific mark of foreignness. Also, there are no interpolations or intratextual glosses that would help the foreign reader, who might not know who or what the terms refer to, construct the meaning of those references:

- 1) Allende will announce tomorrow that he will submit his differences with the opposition to a plebiscite [...].<sup>59</sup>
- 2) So now I am here at home and he is at La Moneda and we are talking on the phone.<sup>60</sup>
- 3) [...] that these flaxen-haired, healthy, saintly gringos, these blue-eyed beauties, should be acting like paupers.<sup>61</sup>

Cultural references, such as *hijos de puta*, *empanadas* or *barrio alto* – as we can see in (4), (5) and (6) below – are presented in their Spanish form but this time the author writes them in italics in the English text. Exactly as he treats the terms in (1), (2) and (3) above, Dorfman chooses not to include interpolations or intratextual glosses that would possibly convey more information to readers but he simply differentiates them. Possibly, understanding those terms is not essential for the reader to interpret the text. Therefore, explanations are not necessary. In examples (4), (5) and (6) below, the writer chooses to leave readers «shipwrecked in a sea of words»:

- 4) But try to make the *hijos de puta* who're in control believe it.<sup>62</sup>
- 5) The country I wanted to escape during my adolescence, the *empanadas* I hardly wasted time on then [...].<sup>63</sup>
- 6) [...] our bus began to enter the *barrio alto*, where I lived, [...].<sup>64</sup>

There are cases of cultural references in Dorfman's *Heading South, Looking North* to which intratextual glosses and interpolations are added, accomplishing different purposes. First, they do not disturb the readers' attention, as we have mentioned before, since readers are not forced to look up the meaning of the word in a glossary at the end of the book, for example. Secondly, they help readers become familiar with the Chilean culture, which may not be known to many North Americans, for example, thus allowing them to make comparisons with their own culture. Examples of the use of intratextual glosses and interpolations in Dorfman's autobiography are shown in (7), (8) and (9) below.

59 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 8.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*, p. 207.

62 *Ibid.*, p. 90.

63 *Ibid.*, p. 118.

64 *Ibid.*, p. 122.

- 7) [...] when I asked her if she danced *cueca*, the Chilean national dance, and she smiled [...].<sup>65</sup>  
 8) And found myself face-to-face with the professor of *castellano*. Castellano? The name given to the Spanish language in many Latin American countries, [...].<sup>66</sup>  
 9) [...] how the *pacos* (the Chilean police) had picked him up one day and threatened to put him in an institution [...].<sup>67</sup>

The second type of «bumps» is also present in the text. They are Spanish nouns, noun phrases, expressions and sentences that are written in italics in *Heading South, Looking North*. Their presence may be credited to the author's wish to fill his text with elements that are foreign or unknown to target readers. However, it seems sometimes important for the exiled writer that readers are not left alone in the process of interpretation as they are provided with translations that precede or follow the nouns, noun phrases, expressions and sentences placed in the middle of a sentence or paragraph. Here are some examples:

- 10) My face, because I had been assigned that *turno*, that stint, I was the one [...].<sup>68</sup>  
 11) [...] as the old man died they had forced him to call on his fucking pagan gods for help now, *sus putos dioses paganos*.<sup>69</sup>  
 12) [...] she said something to the effect that *Este niño no sabe hablar castellano*. This child can't speak Spanish.<sup>70</sup>  
 13) [...] *te internaron en ese hospital*, my mother says slowly, picking out the words as if for the first time, *no nos acordamos del nombre*, there is a large glass wall [...].<sup>71</sup>

When we take the Spanish version as the basis of the analysis, we see that Dorfman uses the same procedures that he used when writing the English original text. The writer-translator makes use of references of the North American cultural context as well as of a great many English words, phrases, sentences in the Spanish text. That does not seem surprising since Dorfman published simultaneous English and Spanish versions of his memoir. Although the writer states that he «rewrote» the memoir in Spanish «after [he] completed it in English»,<sup>72</sup> we should emphasize that both texts were published in the same year and this fact may have allowed Dorfman to introduce changes in either version, should he have thought them necessary.

The examples below show the cultural references – Shakespeare, Manhattan and Lyndon Johnson – repeated in the Spanish text without any specific mark of foreignness, or any interpolations or intratextual glosses. It goes without saying that references such as Shakespeare and Manhattan would not need any explanations since they are both widely renowned. The writer chooses the use of repetition without any mark of foreignness, as we see in (14), (15) and (16) below:

65 *Ibid.*, p. 180.

66 *Ibid.*, p. 110.

67 *Ibid.*, p. 122.

68 *Ibid.*, p. 7.

69 *Ibid.*, p. 9.

70 *Ibid.*, p. 105.

71 *Ibid.*, p. 28.

72 DORFMAN, *Footnotes to a Double Life*, cit., p. 208.

- 14) Aunque no era Shakespeare el que me daba tal poderío [...].<sup>73</sup>  
 15) En ese innostrado hospital de Manhattan [...].<sup>74</sup>  
 16) [...] entramos a la pieza de nuestro hotel y prendimos la television y ahí estaba Lyndon Johnson.<sup>75</sup>

The following cultural references – *yellow cabs*, *Macy's*, *Monthly Review* – are also repeated in the Spanish text. However, they are written in italics, highlighting the cultural difference, since they may be considered less well known among Spanish readers. However, just as in the previous examples from the original autobiography in English, Dorfman chooses not to include interpolations or intratextual glosses that would convey more information to readers. That is, the self-translator leaves readers alone in the process of interpretation:

- 17) [...] los *yellow cabs* de la ciudad y las hileras infinitas de juguetes en *Macy's*.<sup>76</sup>  
 18) Y un sinnúmero de intelectuales contestatarios norteamericanos, Huberman, Sweezy, los que se agrupaban en torno a *Monthly Review*.<sup>77</sup>

On the other hand, there are other cultural references in Dorfman's *Rumbo al Sur, Deseando el Norte* to which interpolation and intratextual glosses are added. It is possible that the North American culture is considered so popular among Chileans that very few cultural references are foreign and thought to need any explanation. There are, therefore, very few examples of the use of these procedures in the Spanish version as the ones shown below:

- 19) [...] como si hubiera salido de la película *Easy Rider* [...].<sup>78</sup>  
 20) [...] estaban en esos años adhiriendo con entusiasmo al *American Dream*, el modelo norteamericano de la existencia.<sup>79</sup>  
 21) Faltaba poco para que la política exterior de *containment* (contener al enemigo, mantenerlo dentro de su zona de influencia) derivara en una política [...].<sup>80</sup>

Dorfman also writes English nouns, noun phrases, expressions and sentences in italics in his self-translated autobiography. They are preceded or followed by the translation into Spanish or simply written in the middle of a sentence or paragraph, as he did in his original text. Since, as we have mentioned before, the time lag that exists between writing and self-translation is short, the self-translator can compare his work and decide to make use of the same strategies. The following sentences represent such use:

- 73 ARIEL DORFMAN, *Rumbo al Sur, Deseando el Norte. Un romance en dos lenguas*, New York, Siete Cuentos Editorial, 1998, p. 165.  
 74 *Ibid.*, p. 58.  
 75 *Ibid.*, p. 285.  
 76 *Ibid.*, p. 86.  
 77 *Ibid.*, p. 175.  
 78 *Ibid.*, p. 50.  
 79 *Ibid.*, p. 67.  
 80 *Ibid.*, p. 90.

- 22) [...] pidiéndole que me concediera despertar cada cien años para echar una miradita, *a quick look around* [...].<sup>81</sup>
- 23) [...] dentro del inglés, detrás del inglés, listo a encantarme, *charm me*.<sup>82</sup>
- 24) «*I'm not going to this stupid school*». A esta escuela estúpida no voy por nada del mundo.<sup>83</sup>
- 25) [...] echar unas monedas de *spare change* en alguna mano.<sup>84</sup>

The examples presented so far have illustrated Dorfman's existence «en dos idiomas», his hybrid identity, and his attention to two different linguistic communities in his autobiography. Dorfman uses both the English and the Spanish languages in the original autobiography *Heading South, Looking North* and in its corresponding self-translation *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*. In addition, he uses translation procedures such as the interpolation and the intratextual gloss, including information that may help the dialogic process between the two cultures. By keeping the foreign language in the text, Dorfman makes the foreign<sup>85</sup> visible and, in the case of the Spanish version, he reveals the presence of the self-translator. It seems relevant to highlight, once again, that Dorfman aims at making the reader adrift in someone else's language.

The next examples show the comparison of the passages of the original autobiography in English with the corresponding self-translation in Spanish. They show the attention paid by the author-translator to each of the audiences he intends to reach. Different personae are projected in the two versions, who are built upon different worlds, the world of exile with his parents in Chile, the world left in the Chile of Allende's government, the world of exile in the USA:

- |  |  |
|--|--|
| <p>26) [...] when it would become their turn to change countries the way others, perhaps most of those who read these words, change brands of cereal.<sup>86</sup></p> | <p>[...] cuando les tocara el turno a ellos de cambiar de país como otros se cambian los zapatos.<sup>87</sup></p>   |
| <p>27) [...] starting with the Jewish community, and was soon knocking at the doors of Spanish-speaking goyim as well [...].<sup>88</sup></p>                          | <p>[...] aunque comenzó con la comunidad judía residente, en poco tiempo ya se atrevía a golpear las puertas de los <i>goyim</i> que hablaban la lengua del <i>Martín Fierro</i>.<sup>89</sup></p> |
| <p>28) [...] she let me grind to a halt and stumble and cease my massacre of the language of Cervantes.<sup>90</sup></p>   | <p>[...] permitió que yo mismo me diera cuenta del papelón que estaba haciendo y cesara por mi propia voluntad mi asesinato de la lengua de <i>Quevedo</i>.<sup>91</sup></p>                       |

81 *Ibid.*, p. 12.

82 *Ibid.*, p. 64.

83 *Ibid.*, p. 146.

84 *Ibid.*, p. 298.

85 LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995, p. 20.

86 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 41.

87 DORFMAN, *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*, cit., p. 58.

88 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 16.

89 DORFMAN, *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*, cit., p. 25.

90 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 103.

91 DORFMAN, *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*, cit., p. 144.

29) I had, of course, less precarious ways of returning to the place I insisted on calling home, subscribing to more magazines, from *Mad* to *The Saturday Evening Post*, than I ever had read in the States, trying particularly to keep abreast of sports. And comics and mystery books that, unlike candy, could be consumed over and over again. And movies – every epic, every saccharine love story [...].<sup>92</sup>

30) It was not a time to wonder how Yogi Berra would have judged one of his erstwhile fans [...].<sup>94</sup>

31) *Compañero*. A word for which there is no adequate English equivalent, because soul mate, buddy, friend, comrade, even companion, do not contain, like an echo, the Spanish word for bread – *pan* – and it is that *pan* which speaks most profoundly in *compañero* of two people who break bread, of that other who is a brother even if you have never met him, of that trust.<sup>96</sup>

Disponía, por cierto, de maneras menos precarias de retornar al lugar que yo seguía insistiendo en que era mi verdadero hogar: revistas de deportes, libros de misterio y ciencia ficción, historietas de todo tipo y por sobre todo películas.<sup>93</sup>

[...] pero no era el momento para analizarla, ni tampoco para preguntarse cómo hubiese reaccionado el gran *catcher* norteamericano Yogi Berra [...].<sup>95</sup>

Cuando yo escribía estas memorias en inglés, me di cuenta de que no existe en ese idioma ninguna palabra equivalente. Busqué todas las posibilidades, *soul mate*, *buddy*, *friend*, *comrade*, y ninguna servía. No se trata tan solo de que estas palabras en inglés – e incluso *companion*, que viene de la misma raíz – no contienen el escondido matiz de *pan*, un *compañero* es alguien que comparte el pan contigo, que se hace hermano al partir ese pan. Pienso que los pueblos hispanohablantes se apropiaron de esa palabra, la diferenciaron de la más partidaria y restringida *camarada*, sintieron la necesidad de una forma más democrática de dirigirse a otro ser humano que señalara su igualdad, el modo en que dentro del pan que comparten se agita un acto de compartir mucho más, de marchar juntos hacia una sociedad donde todo se comparte, de aceptar que hay riesgos en esa marcha. Esa resonancia cultural e histórica falta en el idioma inglés.

Si ese hombre pudo mandarme un mensaje de esperanza con un gesto como ése, fue porque habíamos acordado, en forma invisible y sin que jamás nos hubiéramos visto antes, un pacto entre los dos en que participaban también miles y quizá millones de otros *compañeros*, todos buscando justicia y libertad. Ese es el pacto que ahora los militares intentan destruir.<sup>97</sup>

A closer look at examples (26) to (31) in the self-translated text shows Dorfman's choice for references that are closer to the Chilean culture. Apparently, Chileans change shoes more often than they change brands of cereal. Therefore, it seems more reasonable to choose «cambiar los zapatos» as a translation for «change brands of cereal» (exam-

92 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 118.

93 DORFMAN, *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*, cit., p. 164.

94 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 95.

95 DORFMAN, *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*, cit., p. 132.

96 DORFMAN, *Heading South, Looking North*, cit., p. 136.

97 DORFMAN, *Rumbo al Sur, Deseando el Norte*, cit., p. 189.

ple 26, above). South American readers are expected to understand that «la lengua del *Martín Fierro*» can only refer to Spanish (see example 27, above). «The language of Cervantes» becomes «la lengua de Quevedo» (see example 28, above), since an Anglophone appears to be familiar with the author of *Don Quixote* but not with Francisco de Quevedo, a poet of the Spanish Baroque, more likely to be known by readers of Spanish. On the other hand, Spanish readers would be familiar with Cervantes. Therefore, the change introduced by the self-translator can be understood as the decision to creatively rework the text while self-translation takes place. Also, in example (29), the self-translator prefers to delete some of the cultural references present in the English text such as *Mad* and *The Saturday Evening Post* and chooses ‘neutral’ references for his readers of Spanish. The choice to delete foreign cultural references or to replace them with neutral ones is sometimes criticised on account of the fact that «this entails translating in a transparent, fluent, ‘invisible’ style in order to minimize the foreignness of the target text».<sup>98</sup> Furthermore, if foreign cultural references are erased, readers are deprived of the chance of being confronted with the Other. In this way, the dialogic process between cultures cannot exist. It does not seem surprising, therefore, that substitution strategies, which conceal the foreign references, are not frequently used by Dorfman. As we have been able to notice so far, the self-translator favours the construction of the dialogic process between cultures, the presence of the Other, and the construction of an identity that is hybrid, that is in-between two cultures, two languages. In addition, the self-translator seems to trust the work of readers who are active and open to the foreign culture. In the case of Yogi Berra (30, above), the self-translator again makes use of a conservation strategy and introduces an intratextual gloss – in English – so as to give his South American readers more information about the foreign culture.

Example (31) shows a different type of change. Dorfman keeps the marks of foreignness by writing the nouns *compañero* and *pan* in italics. However, the dramatic discussion of the Spanish text somewhat disappears from the English text. In his discussion about Dorfman’s self-translation, Kellman states that «it would not have the same dramatic impact in English».<sup>99</sup> Considering the dramatic impact would be lost, the self-translator prefers to reduce the English text and tries to expand his readers’ knowledge of the foreigner’s language. This passage also seems to produce what Brecht termed *Verfremdungseffekt* («alienation effect»),<sup>100</sup> for the reflection upon language is made in the eyes of the readers turning them into consciously critical observers, necessarily aware of the presence of language since it is the object observed. The reader is reminded that languages are not interchangeable<sup>101</sup> and, what’s more, that translation cannot be regarded as a simple activity, as an easy task of simply replacing one word with another. It seems evident that readers should be at least partially aware of the processes of meaning construction, of reading, and of translation so as to be able to interpret the passage

98 JEREMY MUNDAY, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London, Routledge, 2001, p. 146.

99 KELLMAN, *Writing South and North*, cit., p. 215.

100 BERTOLT BRECHT, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. by John Willett, New York, Hill & Wang, 1964, p. 192.

101 KELLMAN, *Writing South and North*, cit., p. 215.

critically. Finally, all these passages show marks of the visibility of the translator and of translation.<sup>102</sup>

Having highlighted Dorfman's writing choices we will now take a closer look at the Cuban-American writer Gustavo Pérez Firmat, who seems to have chosen strategies that enable his writing to reach the foreigner. As we analyse his autobiography *Next Year in Cuba* and the Spanish self-translation *El año que viene estamos en Cuba*, we immediately note the writer's use of strategies similar to those used by Dorfman. Unlike Dorfman's texts, however, which were published simultaneously, Pérez Firmat's texts were published with a two-year time interval. It is difficult to state how this short interval affected the final product.

The Cuban-American writer's favourite strategies are the intratextual gloss and the use of Spanish (foreign) words in the original English text. By keeping the Spanish terms in the text and by inserting the glosses, Pérez Firmat retains the Cuba of his past in the present English text, trying to make the past Cuba less distant and less incomprehensible to the North American readers and other readers of English. In addition, Pérez Firmat helps establish a dialogue between the two cultures. Here are some examples of these references followed by intratextual glosses used by the author in the English autobiographical text *Next Year in Cuba*.

32) A Cuban proverb says, *Caballo grande, ande o no ande*; it means roughly that a big lame horse is preferable to a small healthy one.<sup>103</sup>

33) From the start we knew we were *gusanos*, worms, the sobriquet given by the Castro regime to its opponents.<sup>104</sup>

34) Instead of sweet plantains, I've opted for *tostones* – green plantains cut into inch-thick slices that are then flattened out and fried in lard.<sup>105</sup>

Intratextual glosses are not always used by the writer. The references below appear in *Next Year in Cuba* without the addition of intratextual glosses that give more information about the Cuban culture to readers of English. Also, as we stated in the discussion about Dorfman's autobiographical texts, Pérez Firmat's autobiography does not have a glossary in which the writer would include explanations so as to help his readers learn more about the Cuban culture. On the other hand, the author may have chosen to write the items in italics because he wanted to call the readers' attention to the foreignness of the cultural references he chose to include in his text, as we can see in excerpts (35), (36) and (37) of the English text:

35) [...] and he's no more than a *marimbero* than I am.<sup>106</sup>

36) That was my kind of *bolero*.<sup>107</sup>

37) One night when we were coming home in my mother's Lincoln, we were stopped by a *miliciano* who demanded a ride.<sup>108</sup>

102 VENUTI, *The Translator's Invisibility*, cit., p. 20.

103 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. II.

104 *Ibid.*, p. 12.

105 *Ibid.*, p. 69.

106 *Ibid.*, p. 135.

107 *Ibid.*, p. 72.

108 *Ibid.*, p. 13.

Other cultural references are present in *Next Year in Cuba*, but they are not written in italics. Moreover, there are no intratextual glosses or interpolations. The writer appears to believe that items such as Cuban Revolution, Malecón and Fidel Castro have become very popular among his target readers and are not unfamiliar to readers of English in general, which, in our view, explains the absence of italics and/or glosses. Here are the examples in context:

- 38) The Cuban Revolution cost many people many things; [...].<sup>109</sup>  
 39) [...] or the Marines would show up on the Malecón and wrest the government from him.<sup>110</sup>  
 40) Although Fidel Castro had been in power less than two years, [...].<sup>111</sup>

Pérez Firmat's *Next Year in Cuba* also includes Spanish common words, phrases and/or expressions written in italics. They are preceded or followed by their translation into English or simply written in the middle of a sentence or a paragraph. These are instruments used by the writer to «teach» North Americans and other readers of English some elements of Cuban culture and of the Spanish language. See the examples (41), (42) and (43) below:

- 41) I had been here many times before, since my father's food wholesaling business, which we always called *el almacén*, was only a few blocks away. (An *almacén*, literally, is a storehouse, but in Cuba the term referred primarily to food wholesalers and distributors; *almacén* was short for *almacén de víveres*, a storehouse of eatables.)<sup>112</sup>  
 42) Many exiles who had given up on the possibility of ever returning to the island believe once again that *regreso*, or return, is not a dream, but an option.<sup>113</sup>  
 43) My trouble is that I don't see myself as Latino, but as Cuban – *cubano*, *cubiche*, *cubanazo*, *criollo*.<sup>114</sup>

As for the following cultural references – Jerry Lewis, Kennedy, L. P. Hartley –, they are repeated in Pérez Firmat's self-translated Spanish text without any specific mark of foreignness. There are also no intratextual glosses or interpolations. As it happened in Dorfman's case, it seems obvious that references such as Jerry Lewis and Kennedy would not need any explanations since both are largely renowned:

- 44) Estoy haciendo payasadas mientras Pepe imita a Jerry Lewis.<sup>115</sup>  
 45) De hecho, Kennedy se había declarado a favor de una acción militar contra el gobierno de Castro.<sup>116</sup>  
 46) Al decir de L. P. Hartley, el pasado es otro país, [...].<sup>117</sup>

109 *Ibid.*, p. 82.

110 *Ibid.*, p. 5.

111 *Ibid.*, p. 4.

112 *Ibid.*, p. 3.

113 *Ibid.*, p. xii.

114 *Ibid.*, p. 59.

115 GUSTAVO PÉREZ FIRMAT, *El año que viene estamos en Cuba*, Texas, Arte Público Press, 1997, p. 6.

116 *Ibid.*, p. 3.

117 *Ibid.*, p. 15.



When we analyse the Spanish text, it is noticeable that the following cultural references – *redneck*, *spic y hick*, *riffs*, *rock* – are repeated in Pérez Firmat’s self-translation. Despite the use of italics, the self-translator chooses not to include intratextual glosses or interpolations to convey more information. The writer may not have done so because at least part of his target audience, the Cubans who live in Miami, is familiar with those cultural references:

47) Y si todos esos años no han hecho de mí un *redneck* cubano, *spic y hick* por partes iguales [...].<sup>118</sup>

48) Entonces se pone a tocar su música alegre y pegajosa, mezclando ritmos cubanos con *riffs* americanos al estilo del sonido de Miami, que tiene alma de *rock* y corazón de bolero.<sup>119</sup>

Nonetheless, there are other cultural references in Pérez Firmat’s self-translated text to which glosses are added. Curiously, it seems that it is the somewhat famous North American «institutions» that will make the self-translator include the glosses:

49) El punto de mayor emoción durante cada partido era cuando el grupo de *cheerleaders*, las chicas que organizaban los vótores y que eran todas americanas [...].<sup>120</sup>

50) Dentro de un par de años empezará a recibir el *Social Security*, la pensión del gobierno, [...].<sup>121</sup>

51) Aunque pertenecen a la denominada «Generación ABC» (*American-Born-Cubans*), son Cubanos solo en nombre, o mejor dicho, en apellido. Un mote más justo sería «Generación CBA» (*Cuban-Bred-Americans*), [...].<sup>122</sup>

The examples presented so far illustrate Pérez Firmat’s life in-between, his hybrid identity, and his concern with different communities, namely the community of exiles who live in Miami in addition to other speakers of Spanish and North Americans in general. Like Dorfman, Pérez Firmat uses both the English and the Spanish languages in the original autobiography *Next Year in Cuba* and in its corresponding self-translation into Spanish *El año que viene estamos en Cuba*. Moreover, Pérez Firmat also uses conservation strategies such as the repetition and the intratextual glosses, including information that may help construct a dialogic process between the two cultures.

In order to understand the attention paid by the author-translator to each of his audiences, we will now compare a few passages of the original English text with the corresponding self-translation into Spanish:

52) Everyone ate Spam steaks. Everyone pinched pennies. Everyone was sardined into small houses or apartments.<sup>123</sup>

Todos comíamos carne del Refugio; todos estábamos apretujados en pequeñas casas y *eficiencias*; nadie tenía un kilo.<sup>124</sup>

118 *Ibid.*, p. vii.

119 *Ibid.*, p. v.

120 *Ibid.*, p. 45.

121 *Ibid.*, p. 75.

122 *Ibid.*, p. xii.

123 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 41.

124 PÉREZ FIRMAT, *El año que viene estamos en Cuba*, cit., p. 41.

53) When we partied, we partied among ourselves. When we fought, we fought among ourselves. Although the Cubans sometimes dated American girls (the converse – a *cubana* with an *americano* – was very rare, because most Cuban girls required chaperones), almost everyone I hung out with eventually settled into a same-culture *novia* (girlfriend). Sometimes Cuban teenagers did American things – went to beach parties [...].<sup>125</sup>

54) In Spanish there's only one kind of growth, *crecer*, to grow, pure and simple; but English affords other possibilities: you grow up and you grow old, you grow fond and you grow distant. You can grow things and they can grow on you. You outgrow clothes, you ingrow toenails, and you grow back hair. Yes, in English you can actually grow back. Imagine that. The past as prologue. Yesterday as tomorrow. What was as what will be.

The paradox of growing back, of a growth that's also a recovery, best describes the connection I'd like to have to the Cuban boy I left behind. Having outgrown him, I want now to grow him back, to let him grow in and on me until we are the same person again.<sup>127</sup>

55) In Spanish there are two verbs of being: *ser*, which denotes existence, and *estar*, which denotes location. No matter how much geography may confine us, *ser* cannot be reduced to *estar* – a state of being cannot be reduced to a geographical place. Melding essence and residence, Miami Cubans picked up where history had dropped them off (or perhaps, where we had dropped ourselves off). Little Havana became the greater Havana.<sup>129</sup>

Cuando montábamos una fiesta, lo hacíamos con otros cubanos. Cuando peleábamos, lo hacíamos con otros cubanos. Aunque de vez en cuando alguien se echaba una novia americana (lo opuesto – un americano con una cubana – era raro, ya que casi todas las cubanas requerían chaperonas), casi todos terminamos casados con cubanas. A veces los cubanos adoptábamos costumbres norteamericanas – organizábamos un *beach party* [...].<sup>126</sup>

Quisiera afirmar que yo crecí «de» él, como crece un árbol de sus raíces. Así se expresaría en inglés, un idioma que hace posible diversos tipos de crecimiento. En español se crece y punto; pero en inglés el verbo admite diversos matices, según el adverbio con el cual se combine: *grow up* es crecer; *grow old* es envejecer; *grow fond* es encariñarse; *grow distant* es distanciarse. En inglés, acostumbrarse a algo es permitir que «crezca» dentro de nosotros; y las flores no se cultivan, «se crecen». Se puede crecer hacia dentro, *ingrow*; hacia afuera, *outgrow*; hacia adelante, *grow out of*; y hasta se puede crecer hacia atrás o volver a crecer, *grow back*. Sí, el idioma inglés nos permite crecer en todos los sentidos.

La paradoja de volver a crecer, de un crecimiento que es también una recuperación, capta la relación que deseo entablar con ese niño que quedó en el muelle. Quisiera dejar que crezca dentro de mí hasta convertirnos nuevamente en el mismo ser.<sup>128</sup>

*Ser* no es *estar* – una forma de vida no se reduce a un lugar de residencia. Los cubanos de Miami dejaron su país, pero no abandonaron su patria.<sup>130</sup>

These examples illustrate how Pérez Firmat deals with the intersection of languages. Example (52) shows the self-translated text with the specific references to the meat that came from Cuban Refugee Center (*carne del Refugio*) and the noun that names the apartment in which one room typically contains the kitchen, living, and sleeping quarters, with a separate bathroom – the «efficiencies». The term is also the only word written

125 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 45.

126 PÉREZ FIRMAT, *El año que viene estamos en Cuba*, cit., pp. 46-47.

127 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 6.

128 PÉREZ FIRMAT, *El año que viene estamos en Cuba*, cit., p. 5.

129 PÉREZ FIRMAT, *Next Year in Cuba*, cit., p. 58.

130 PÉREZ FIRMAT, *El año que viene estamos en Cuba*, cit., p. 62.

in English in this short passage and therefore the only language «bump». The original English text brings the trademark – Spam – for a canned meat product made mainly from ham, but it does not make any reference to the Cuban Refugee Centre. Very clearly, the self-translated text aims at readers who have experienced that routine and are therefore more familiar with the terms used by Pérez Firmat. Those readers are the exiles who lived in Miami, like Pérez Firmat's family. We can thus see an example of a memory that has been re-worked for a different readership. In addition, we can see that when reworking his memory for a different audience, the writer shows he is split between at least two different personae, the boy of his past who lived among other Cubans in Miami and the man of the present who lives among North Americans, as we mentioned in section one of this article.

Example (53) shows the use of English in the Spanish self-translated text, making the Spanish reader «bump» into the North American culture as he moves along the text. Interestingly, in this passage in the Spanish text, the self-translator also empowers the Spanish boys who «organizaban» beach parties and did not only «go» to beach parties as in the English original. In our view, the power to organize parties belongs to those who also own the place. The self-translator «gives» that power to the Cuban boys who went to the school in Miami in the Spanish self-translation.

Examples (54) and (55) show another type of foreign reference since the author, like Dorfman, asks the reader to reflect upon the English and the Spanish languages. Another characteristic of this «bump» is that if readers have a good knowledge of the two languages, their understanding of the passage will be facilitated. In example (54), we can see that the self-translator remains close to the original English text while he explains all the different meanings of combinations between verb and particles or adjectives. It seems clear that the text in Spanish demands a good knowledge of the structure of the English language. In example (55), the opposite happens. Pérez Firmat's reflections in English are reduced in the Spanish version, especially because Spanish readers do not need any of the explanation given in the original text on the particularities of the verbs *ser* and *estar*.

Pérez Firmat's and Dorfman's use of foreign words make their existences in-between cultures and languages unequivocal. Moreover, they foreignize their texts making the presence of the exiled writer and of the self-translator explicit, and forcing the reader to realize they are reading a work that is, at least partly, from a foreign culture. Besides that, the cultural references, common words, expressions and sentences written in the foreign language, favour the construction of the dialogue between different cultures. In addition, we have been able to contrast examples of some passages from both texts where writers show the existence of different personae and where readers are induced to reflect upon language. More specifically, examples (31), (54) and (55) involve the readers to the point of turning them into critical observers.

### 3 FINAL CONSIDERATIONS

We have analysed the cases of Gustavo Pérez Firmat and Ariel Dorfman, two Latin-American writers, who have chosen to live in the USA while in exile, who currently live there, who have written their autobiographies in English – their second language – and who have translated them into Spanish, their native tongue. We have studied their texts individually and contrasted specific self-translated excerpts in order to observe the strategies used by both writers when the two languages intersect.

In analysing the Latin-American writers' cases, we find that both Pérez Firmat and Dorfman tell the story of exile in a similar fashion. First of all, both authors, like other exiled writers, refer to their lives as lives «in-between» languages, a permanent condition. The autobiographers also present language as an important issue. From our point of view, they present different foreign references – the so-called bumps – as explicit marks of the presence of the Other. As we read through the original autobiographies in English and the self-translated versions in Spanish, it is impossible not to notice the presence of the Other since they can clearly be seen in the numerous words, expressions, sentences and cultural references. All of these details highlight the foreign identity of the text, «sending the reader abroad».<sup>131</sup> That is, readers are not left in the comfort zone of their own culture. They are made to move towards the writer<sup>132</sup> and interact with the culture whose characteristics are introduced in that *oeuvre*. One might ask if readers are open to such dialogue. More investigation is necessary so as to find out the impact these works have in the North American literary polysystem, the reception of these works and the place exile literature occupies in that system.

In comparing the original autobiographies in English with the corresponding self-translations into Spanish, we realize that at times the self-translated text presents passages which would be considered, strictly speaking, the translation of the English original. However, as we have seen, both Dorfman and Pérez Firmat try to make readers reflect upon language. Interestingly, both authors' translations of these specific passages are significantly different from the original English text, since they – or at least most of them – expand the original. It would be interesting to investigate whether the same strategies are used in Dorfman's most recent autobiographical production: *Feeding on Dreams: Confessions of an Unrepentant Exile*<sup>133</sup> and its self-translation into Spanish *Entre sueños y traidores: Un striptease del exilio*.<sup>134</sup> Definitely, further research about the product of self-translators' work is needed to define its precise characteristics.<sup>135</sup>

<sup>131</sup> VENUTI, *The Translator's Invisibility*, cit., p. 20.

<sup>132</sup> FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *On the different methods of translating*, in *Theories of Translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 36-54, p. 42.

<sup>133</sup> ARIEL DORFMAN, *Feeding on Dreams. Confessions of an Unrepentant Exile*, New York, First Mariner Books, 2011.

<sup>134</sup> ARIEL DORFMAN, *Entre sueños y traidores. Un striptease del exilio*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.

<sup>135</sup> RAINIER GRUTMAN and TRISH VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, ed. by Sandra Bermann and Catherine Porter, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 323-332, p. 330.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANSELM, SIMONA, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012. (Citato a p. 91.)
- ANTUNES, MARIA ALICE, *O Respeito pelo Original. João Ubaldo Ribeiro e a Auto-tradução*, São Paulo, Annablume, 2009. (Citato a p. 91.)
- BASSNETT, SUSAN, *The self-translator as rewriter*, in *Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. by Anthony Cordingley, London, Bloomsbury, 2013, pp. 13-25. (Citato a p. 91.)
- BENNET, ANDREW, *The Author*, London, Routledge, 2005. (Citato a p. 91.)
- BRECHT, BERTOLT, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. by John Willett, New York, Hill & Wang, 1964. (Citato a p. 98.)
- CHENEY, THEODORE, *Writing Creative Nonfiction. How to Use Fiction Techniques to Make Your Nonfiction More Interesting, Dramatic and Vivid*, Berkeley (CA), Ten Speed Press, 1987. (Citato a p. 87.)
- DALL, NICK, *Book Review: Heading South, Looking North by Ariel Dorfman*, <https://blog.saexpeditions.com/book-review-heading-south-looking-north-by-ariel-dorfman/>. (Citato a p. 87.)
- DICK, BRUCE ALLEN, *A Poet's Truth. Conversations with Latino/Latina Poets*, Tucson, University of Arizona Press, 2003. (Citato a p. 92.)
- DORFMAN, ARIEL, *Entre sueños y traidores. Un striptease del exilio*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012. (Citato a p. 104.)
- *Feeding on Dreams. Confessions of an Unrepentant Exile*, New York, First Mariner Books, 2011. (Citato a p. 104.)
- *Footnotes to a Double Life*, in *The Genius of Language*, ed. by Wendy Lesser, New York, Anchor Books, 2004, pp. 206-217. (Citato alle pp. 90, 92, 94.)
- *Heading South, Looking North. A Bilingual Journey*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998. (Citato alle pp. 86, 88, 90, 93, 94, 96, 97.)
- *Rumbo al Sur, Deseando el Norte. Un romance en dos lenguas*, New York, Siete Cuentos Editorial, 1998. (Citato alle pp. 95-97.)
- *The Wandering Bigamists of Language*, in *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*, ed. by Isabelle de Courtivron, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 29-37. (Citato a p. 88.)
- FRANCO AIXELÁ, JAVIER, *Culture-specific items in translation*, in *Translation power subversion*, ed. by Román Álvarez and Maria Carmen Africa Vidal Claramonte, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 52-78. (Citato a p. 92.)
- FREY WAXMAN, BARBARA, *Eva Hoffman's transition from Eurocentric vision and Polish to New World outlook and English, from Polish girl to American woman*, in «a/b: Auto/Biography Studies», XXII (2007), pp. 1-25. (Citato a p. 87.)
- GARCÍA DE LA PUENTE, INÉS, *Autotraducción y Movimiento: ¿Rumbo al Sur, Deseando el Norte?*, in «Revista Iberoamericana», LXXXIII/258 (2017), pp. 103-117. (Citato a p. 86.)

- GRUTMAN, RAINIER and TRISH VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, ed. by Sandra Bermann and Catherine Porter, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 323-332. (Citato a p. 104.)
- HAGBERG, GARY L., *Describing Ourselves. Wittgenstein and Autobiographical Consciousness*, Oxford, Clarendon Press, 2008. (Citato a p. 87.)
- JAGGI, MAYA, *Speaking for the dead*, in «The Guardian» (14 June 2003), <https://www.theguardian.com/stage/2003/jun/14/theatre.fiction>. (Citato a p. 88.)
- KATAN, DAVID, *Translation as intercultural communication*, in *The Routledge Companion to Translation Studies*, London, Routledge, 2009, pp. 74-92. (Citato a p. 92.)
- KELLMAN, STEVEN G., *Writing South and North. Ariel Dorfman's Linguistic Ambidexterity*, in «Orbis Litterarum», LXVIII (2013), pp. 207-221. (Citato alle pp. 90, 98.)
- Kirkus Review of Next Year in Cuba A Cubano's Coming-of-Age in America by Gustavo Pérez Firmat*, 2010, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/gustavo-perez-firmat-2/next-year-in-cuba/>. (Citato a p. 89.)
- LANDERS, CLIFFORD E., *Literary Translation. A Practical Guide*, Sydney, Multilingual Matters, 2001. (Citato a p. 92.)
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992. (Citato a p. 85.)
- MUNDAY, JEREMY, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London, Routledge, 2001. (Citato a p. 98.)
- NGUGI, WA THIONG'O, *My life in-between languages*, in «Translation Studies», 11 (2009), pp. 17-21. (Citato a p. 91.)
- NICCRAITH, MÁIRÉAD, *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective. Language and globalization*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012. (Citato alle pp. 87, 90.)
- PAVLENKO, ANETA, *In the world of the tradition, I was unimagined. Negotiation of identities in cross-cultural autobiographies*, in «The International Journal of Bilingualism», v/3 (2001), pp. 317-344. (Citato a p. 86.)
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO, *El año que viene estamos en Cuba*, Texas, Arte Público Press, 1997. (Citato alle pp. 100-102.)
- *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming-of-Age in America*, New York, Anchor Books, 1995. (Citato alle pp. 88-91, 99-102.)
- RUSSO, MICHELE, *Self-Translation and Intratextual Expansion in Nabokov's Autobiographical Texts. A Model for Brodsky's Memoirs*, in «European Scientific Journal», XII/23 (2016), pp. 1-10. (Citato alle pp. 89, 90.)
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, *On the different methods of translating*, in *Theories of Translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 36-54. (Citato a p. 104.)
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995. (Citato alle pp. 96, 99, 104.)

WILSON, RITA and LEAH GERBER, *Introduction*, in *Creative Constraints. Translation and Authorship*, ed. by Rita Wilson and Leah Gerber, Clayton (VIC), Monash University Publishing, 2012, pp. ix-xv. (Citato a p. 92.)



## PAROLE CHIAVE

Self-translation; autobiography; Latin-American writers; exile; in-between languages; heterolingualism; Other; original.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Maria Alice Antunes has a PhD in Languages. She is a professor at the University of the State of Rio de Janeiro (ILE/ UERJ), where she teaches English and Translation and is a member of the Graduate Program. Her research interests include translation history, self-translation and autobiographical writing (original and self-translated autobiographical texts, in particular). She has published in the volumes *L'Autotraduction aux frontières de la langue e de la culture* (edited by Christian Lagarde and Helena Tanqueiro, 2013), *Estudios sobre Literatura y Cultura de Expresión Portuguesa* (edited by Angel Dios, 2014) and "Self-Translation and the Question of Exiled Writers Translating their Work into English: the Cases of Ngugi Wa Thiong'o and Ariel Dorfman" in *Cadernos de Tradução* (2017).

[aliceenglishuerj@gmail.com](mailto:aliceenglishuerj@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIA ALICE ANTUNES, *Autobiographies, Self-translations and the Lives In-Between: the Cases of Gustavo Pérez Firmat and Ariel Dorfman*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 85-107.

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.





## PROVARE A RIDIRSI: L'AUTOTRADUZIONE COME TAPPA DI UN PROCESSO MIGRATORIO IN AMARA LAKHOUS

CHIARA LUSETTI – *Università statale di Milano*

Esponente importante della letteratura della migrazione, l'algerino Amara Lakhous ha inaugurato la sua produzione letteraria in italiano con *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, autotraduzione di una prima versione pubblicata in arabo. Quest'opera caratterizza una fase di transizione della produzione letteraria di Lakhous, che in seguito scriverà direttamente in italiano, e può essere considerata una prima prova di scrittura dell'autore per il suo nuovo pubblico. Romanzo continuamente oscillante tra finzione ed auto-fiction, *Scontro di civiltà* traccia un ritratto divertente e delicato della società multiculturale italiana in cui Lakhous si trova a vivere. Eppure l'Algeria non è completamente assente, anzi, l'autore rievoca per bocca di Amedeo, il protagonista dell'opera, la guerra civile che lo ha costretto a scappare. Nel presente studio ci si soffermerà sulla narrazione di sé che Lakhous propone nelle due versioni dell'opera, prendendo in esame in primo luogo le contaminazioni linguistiche tra le due lingue dell'autore, e in secondo luogo le rappresentazioni di Italia e Algeria rintracciabili nel testo.

As an important exponent of migrant literature, the Algerian writer Amara Lakhous inaugurates his literary career in Italian with *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, a self-translation of the Arabic version of the text. This novel marks a transitional phase in Lakhous' literary production, before he begins to write directly in Italian, and can be considered as a first attempt at writing for a new audience. Alternating between fiction and auto-fiction, *Scontro di civiltà* paints an amusing and discreet portrait of Italian multicultural society, the author's new surroundings. Still, Algeria is not completely absent from the text; through Amedeo, the main character, the author is able to recall the civil war that forced him to leave his homeland. In this essay, I will analyse the narration of the Self that Lakhous proposes in the two versions of the novel, focusing at first on the linguistic contamination between the author's languages, and then on the representations of Italy and Algeria found in the text.

### I INTRODUZIONE

Nato in Algeria nel 1970 e fuggito in Italia nel 1995, Amara Lakhous è considerato uno degli scrittori migranti più importanti nella letteratura italiana contemporanea, visto il grande successo di pubblico e i rilevanti riconoscimenti critici di cui ha beneficiato negli ultimi 10 anni.<sup>1</sup> La letteratura della migrazione, secondo la più accettata definizione di Armando Gnisci, può essere definita come quella letteratura «prodotta da autori che scrivono in una lingua (nazionale) diversa da quella della fonte della propria provenienza, nella quale possono o no aver già scritto precedenti testi e/o continuare a scriverli, praticando o meno anche l'autotraduzione, *in tutte e due le direzioni*».<sup>2</sup> Uno scrittore migrante è quindi uno scrittore translingue, che si muove tra almeno due lingue e, citando Alain Aousi, «a pratiqué la littérature, exclusivement ou non, dans une langue

1 Per il solo romanzo sui cui si focalizzerà questo studio, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Amara Lakhous ha vinto il premio Flaiano per la narrativa 2006, il premio "Racalamare – Leonardo Sciascia" 2006 e il premio dei librai algerini 2008. Il testo nel 2010 è stato oggetto di un omonimo riadattamento cinematografico.

2 ARMANDO GNISCI, *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 8.

seconde».<sup>3</sup> Nello specifico, Amara Lakhous ha più volte fatto ricorso all'autotraduzione, come vedremo, sia dall'arabo verso l'italiano, che dall'italiano verso l'arabo. Sebbene nella relativamente vasta bibliografia sull'autore il processo autotraduttivo sia spesso ricordato,<sup>4</sup> pochissimi sono gli studi che realmente si soffermano su questo aspetto<sup>5</sup> e solamente due, a nostra conoscenza, prendono in esame il testo arabo e la sua ricezione in Algeria.<sup>6</sup> Al contrario, riteniamo che l'autotraduzione costituisca una tappa fondamentale all'interno del processo migratorio dell'autore e non possa essere ignorata se si vuole meglio comprendere il rapporto che necessariamente esiste tra lo scrittore, i suoi pubblici, e l'atto stesso della scrittura. Per questo motivo, ci proponiamo qui di interpretare il processo autotraduttivo come segnale testuale di un cambiamento biografico nella vita dell'autore. Ci interesseremo in particolare al noto romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, uscito in Italia per e/o nel 2006 come riscrittura di *Kayfa tarda'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*<sup>7</sup> (Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda), pubblicato nel 2003 in Algeria presso le Edizioni al-ikhtilāf. Nonostante Lakhous abbia apertamente criticato la tendenza della letteratura migrante alla narrazione in prima persona della propria migrazione<sup>8</sup> e i suoi romanzi non possano essere considerati come prettamente autobiografici, l'autotraduzione italiana di *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, nasce da una migrazione e altro non è che una riscrittura di sé, un tentativo di ridirsi, avvenuto in un momento particolare di auto-ridefinizione. Da qui l'interesse di uno studio, congiuntamente contestuale e testuale, del processo autotraduttivo, delle condizioni che lo hanno reso possibile e delle diverse ricezioni del testo che ne sono scaturite.

- 3 ALAIN AUSONI, *En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie*, in *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, a cura di Fabien Arribert-Narce e Alain Ausoni, Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 63-84, p. 63.
- 4 NORA MOLL, *La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti*, in «Arablit», 7-8 (2014), pp. 177-187, a p. 178.
- 5 Si veda RAINIER GRUTMAN, «Non si tratta di una semplice auto-traduzione»: *Amara Lakhous e la postura d'autore*, in «Mediazioni», XX (2016), [http://www.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF\\_folder/document-pdf/21-2016/2%20grutman.pdf](http://www.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/21-2016/2%20grutman.pdf).
- 6 MARIA GRAZIA NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, in «Kuma», XII (2006) e LORENZO CASINI, *Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous: Kayfa tarda'u min al-di'ba dūna an ta'addaka e la sua autotraduzione* *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, in «Imago», VII (2016), pp. 170-182. Solo il primo di questi due testi, prima di concentrarsi sulla ricezione dell'opera, affronta alcuni aspetti linguistici dell'autotraduzione, soffermandosi in particolare sulla traduzione di locuzioni o di espressioni culturalmente connotate. Il secondo prende invece in esame il rapporto tra immaginario e politica, con riferimento all'orizzonte d'attesa dei due pubblici dell'autore.
- 7 Per trascrivere la lingua araba, applicheremo sempre in questa sede la traslitterazione scientifica con due eccezioni: in primo luogo, nella traslitterazione dei nomi propri ci atterremo alla trascrizione comunemente diffusa (ad esempio Lakhous e non Lakhūs), in secondo luogo quando citeremo alcune parole arabe citate dall'autore nella versione italiana del testo, ci atterremo alla traslitterazione da lui proposta.
- 8 Nella sua intervista ad Amara Lakhous, ad esempio, Tiziana Sforza scrive, citandolo: «Quel che invece Lakhous non apprezza della cosiddetta "letteratura migrante" è "la tendenza all'autobiografia: dagli immigrati ci si aspettava solo che raccontassero la loro vita, le loro esperienze di integrazione, le tribolazioni e le denunce"». Si veda TIZIANA SFORZA, *Amara Lakhous, quer pasticciaccio dello scontro di civiltà*, in «Cafébabel» (25 novembre 2006), <http://www.cafebabel.it/societa/articolo/amara-lakhous-quer-pasticciaccio-dello-scontro-di-civiltà.html>, senza numero di pagina.

## 2 PLURILINGUISMO E AUTOTRADUZIONE IN AMARA LAKHOUS

Il bilinguismo dell'autore è la premessa indispensabile di ogni autotraduzione. Nel caso di Amara Lakhous, però, parlare di semplice bilinguismo italiano-arabo risulta riduttivo. L'italiano, lingua acquisita dopo una migrazione e l'ultima cronologicamente ad essere entrata a far parte del bagaglio dell'autore, va ad aggiungersi a una competenza linguistica già estremamente complessa che è ben riassunta da queste parole dello scrittore algerino Mouloud Mammeri:

[Prenons] un Algérien moyen qui travaille à Alger, un berbérophone, par exemple. La matinée, quand il se lève, chez lui il parle berbère. Quand il sort se rendre à son travail, il est dans la rue et dans la rue, la langue la plus communément employée c'est l'arabe algérien. Il devra donc connaître ou posséder au moins en partie ce deuxième instrument d'expression. Quand il arrive à son travail, la langue officielle étant l'arabe classique, il est tout à fait possible qu'il y ait des pièces qui lui arrivent dans cette langue et qu'il va devoir lire. Il lui faudra donc posséder peu ou prou l'usage et l'utilisation de cette langue. Une fois passé ce stade officiel, le travail réel sera fait, en général, encore actuellement en français.<sup>9</sup>

Nel contesto di origine di Amara Lakhous, l'Algeria, coesistono quindi già quattro lingue. Innanzitutto il berbero, che è la lingua madre dello stesso Lakhous e del 25/30% della popolazione. Vi è poi l'arabo algerino, la lingua madre della maggior parte degli algerini e la lingua veicolare comunemente usata nella vita quotidiana, da non considerare come un tutt'uno con l'arabo letterario, la varietà standard dell'arabo, lingua ufficiale di tutti i paesi arabi e usata solo in contesti ufficiali, mediatici e letterari. Il francese, in ultimo, si è inserito nella realtà sociolinguistica algerina a partire dall'epoca coloniale, ed è ancora molto usato sia nel mondo del lavoro che nella lingua parlata, dove integra di fatto l'arabo algerino.<sup>10</sup> Un bilinguismo «individuale»,<sup>11</sup> che concerne Lakhous a causa delle sue vicende biografiche, si va quindi ad aggiungere a un bilinguismo, o meglio un plurilinguismo, «sociale»,<sup>12</sup> già diffuso nel contesto di provenienza dell'autore. Questa precisazione potrebbe sembrare superflua, ma è invece fondamentale se consideriamo che tali lingue vengono usate nell'opera letteraria di Lakhous in romanzi diversi e con effetti anche radicalmente diversi.<sup>13</sup>

9 Mammeri 1985 citato in IBTISSEM CHACHOU, *La situation sociolinguistique de l'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 36.

10 Per un quadro completo della situazione linguistica e sociolinguistica algerina si veda *ivi*.

11 RAINIER GRUTMAN, *L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste*, in *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, a cura di Axel Gasquet e Modesta Suárez, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 31-50, p. 50.

12 *Ivi*, a p. 50.

13 NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, cit., p. 7. Negro nota inoltre che nelle pubblicazioni che accompagnano l'uscita del romanzo nel mondo arabo ci si sofferma anche su quest'aspetto linguistico, che viene preferito alle sue scelte narrative. È l'ennesima testimonianza dell'importanza del discorso sulla lingua araba, a conferma della necessità della presa in considerazione di questo elemento, spesso dimenticato dalla critica italiana.

Il primo romanzo pubblicato da Lakhous, *Le cimici e il pirata*, è stato autoprodotta in tiratura limitatissima nel 1999, presso la casa editrice Arlem, in un'edizione bilingue.<sup>14</sup> La scrittura del testo arabo precede però la fuga verso l'Italia, una scelta obbligata nel violento contesto degli anni '90 algerini, anni in cui molti intellettuali vengono uccisi e Lakhous stesso è minacciato di morte.<sup>15</sup> Il manoscritto, apprezzato da alcuni editori algerini ma mai pubblicato per paura di ritorsioni, segue lo scrittore in esilio e viene tradotto in italiano dall'amico arabista Francesco Leggio. Non ancora un'autotraduzione, quindi, ma una traduzione assistita dall'autore, che porta a un testo che non rinuncia all'arabo ma resta bilingue «per una sorta di obbligo morale nei confronti dei miei amici assassinati».<sup>16</sup> Come giustamente sottolinea Grutman, la scelta di non pubblicare il testo arabo a fronte, ma di far combaciare i due testi solo nel mezzo del libro – il romanzo in italiano si legge aprendo il libro da sinistra, il romanzo arabo aprendolo da destra – «evoca la presenza, vera o virtuale, di due pubblici distinti»,<sup>17</sup> due pubblici che poi evocheremo. Abbiamo detto che la prima versione del romanzo è scritta in arabo – quindi non nella lingua madre di Lakhous, il berbero –, ma di quale arabo si tratta? Per questa sua prima esperienza di scrittura Lakhous sceglie l'arabo algerino, la lingua della quotidianità e della spontaneità nella sua terra. Come evidenzia il traduttore, nel testo si trovano moltissimi esempi di code-switching tra arabo e francese,<sup>18</sup> un fenomeno tipico nelle lingue del Maghreb e molto diffuso nella pur minoritaria produzione letteraria negli arabi nazionali. Questa scelta linguistica condanna però il testo a una diffusione limitata perché «di difficile fruizione per chi non ha dimestichezza con la realtà linguistica maghrebina».<sup>19</sup>

Forse è questo il motivo per cui *Kayfa tarda'u min al-di'ba dūna an ta'addaka* viene scritto in arabo letterario – la terza lingua dell'autore – cosa che gli permette di essere pubblicato, poco dopo alla prima edizione algerina, anche in Libano, raggiungendo così un pubblico panarabo.<sup>20</sup> Otto anni dopo il suo arrivo in Italia, Lakhous mette in scena l'Italia contemporanea multiculturale attraverso la ricostruzione progressiva di un omicidio fatta per bocca di tutti gli inquilini, dalle provenienze più disparate, di un palazzo di Piazza Vittorio. Amedeo, il protagonista che tutti credono italiano, è in realtà un algerino di nome Ahmed in fuga dalla propria patria, e può essere considerato come una sorta di alter ego dell'autore che narra l'Italia in cui si è trovato a vivere, i suoi lati comici e le sue contraddizioni. Questo romanzo è stato subito considerato come una commedia all'italiana, un omaggio al pasticciccio gaddiano che ben si inserisce nella tradizione letteraria

14 AMARA LAKHOUS, *Le cimici e il pirata / Al-baq wal-qursān*, Roma, Arlem, 1999. La nostra gratitudine va a Jolanda Guardì per avercene regalata una copia. Lo stesso romanzo è stato poi pubblicato da e/o nella sola versione italiana nel 2011: AMARA LAKHOUS, *Un pirata piccolo piccolo*, Roma, e/o, 2011.

15 AMARA LAKHOUS, *Arabizzare l'italiano e italianizzare l'arabo*, in *L'italiano degli altri*, a cura di Nicoletta Maraschio, Domenico De Martino e Giulia Stanchina, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, pp. 321-322, a p. 12.

16 *Ivi*, p. 13.

17 GRUTMAN, «Non si tratta di una semplice auto-traduzione»: *Amara Lakhous e la postura d'autore*, cit.

18 FRANCESCO LEGGIO, *Postfazione*, in Amara Lakhous, *Un pirata piccolo piccolo*, Roma, e/o, 2011, pp. 175-182, alle pp. 175-176.

19 *Ivi*, p. 175.

20 Si veda la sezione biografia del sito ufficiale dell'autore: <http://www.amaralakhous.com/biografia/>.

del belpaese,<sup>21</sup> dimenticando il fatto che la prima versione è stata redatta e pubblicata in tutt'altra lingua.<sup>22</sup> È in effetti significativo che Amara Lakhous, che all'epoca non era ancora mai tornato in patria, abbia deciso di scrivere in primo luogo per un pubblico algerino, lontano allo stesso tempo dai fatti narrati, dal contesto descritto e dall'autore stesso. L'autotraduzione italiana avviene invece solo tre anni dopo, nel 2006, e scaturisce da una nuova riflessione sia sull'opera sia sul posizionamento sempre più radicato e consolidato dell'autore in Italia. Al cambio di lingua corrisponde un cambio di pubblico: per la prima volta l'autore si rivolge direttamente e con le proprie parole ai lettori italiani.

Dopo il successo di *Scontro di civiltà*, il *modus operandi* di Amara Lakhous cambia radicalmente. Il romanzo successivo – *Divorzio all'islamica in viale Marconi*<sup>23</sup> – viene scritto direttamente in italiano e immediatamente riscritto in arabo – *Al-qābira Assaghīra* –, in un processo di creazione che si può definire plurilingue e creolo. La direzionalità dell'autotraduzione è quindi invertita: se in un primo momento l'autore si era autotradotto da quella che, con le dovute precisazioni, può essere considerata come la lingua di origine verso la lingua di adozione, egli inverte la rotta iniziando a scrivere direttamente nella lingua di adozione per poi tornare alla lingua di origine. Anche il fattore temporale cambia: se *Scontro di civiltà* nasce dalla riscrittura di un testo già pubblicato, *Divorzio all'islamica in viale Marconi* viene immediatamente riscritto, a testimonianza della continua copresenza delle sue lingue nell'atto della scrittura.

Ci sembra quindi evidente che la prima esperienza di autotraduzione di *Scontro di civiltà* abbia avuto un ruolo cardine nel processo di deterritorializzazione e riterritorializzazione dell'autore, che lo ha portato verso il suo inserimento definitivo nella letteratura italiana della migrazione, pur senza un distacco totale e definitivo dall'Algeria. Riteniamo quindi di particolare interesse dapprima l'analisi delle scelte linguistiche che l'autore compie e della reciproca contaminazione tra arabo e italiano, e in secondo luogo lo studio delle diverse tematiche che Lakhous sceglie di mettere in scena e la loro ricezione.<sup>24</sup> L'interesse di questo tipo di analisi risulta ancor più evidente se il caso di Lakhous viene messo in relazione con altri casi studio presi in esame dall'ampia letteratura sull'autotraduzione. Il rapporto tra autotraduzione e migrazione non è sempre lineare, ma può portare ai risultati più diversi (continuare a scrivere nella propria lingua di origine, abbandonare la scrittura, autotradursi una sola volta e poi tornare a scrivere nella lingua d'origine, autotradursi una sola volta e poi adottare la lingua d'arrivo, ecc.). Nel caso di Lakhous, la sistematicità della pratica autotraduttiva e il cambio di direzione che essa assume dopo la prima esperienza qui esaminata è particolarmente originale. Inoltre, la lingua araba è

21 Paragone per altro criticato, si veda per esempio ANDREA GROPPALDI, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, in «Italiano LinguaDue», 11 (2012), pp. 35-59, alle pp. 56-57.

22 Segnaliamo inoltre la quasi totale assenza del francese da questo romanzo.

23 AMARA LAKHOUS, *Divorzio all'islamica in viale Marconi*, Roma, e/o, 2010.

24 Si vedano a titolo esemplificativo le raccolte di casi studio: PAOLA PUCCINI (a cura di), *Special issue: "Regards croisés autour de l'autotraduction"*, («Interfrancophonies» VI), 2015, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table\\_des\\_matières\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table_des_matières_Interfrancophonies_6_2015.pdf); ANDREA CECCHERELLI, GABRIELLA ELINA IMPOSTI e MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione o riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013; CHRISTIAN LAGARDE e HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2013.

quasi del tutto assente nello sforzo di mappatura del fenomeno dell'autotraduzione in corso in questi anni in ambito accademico, e il caso di un autore algerino che, pur migrando, non adotta mai la lingua francese è molto raro. Infine, a nostra conoscenza gli studi che prendano in considerazione autori migranti che si autotraducono verso l'italiano sono rari, mentre più frequenti gli studi su autotraduttori migranti che abbiano l'italiano come lingua d'origine.

### 3 «IO ARABIZZO L'ITALIANO E ITALIANIZZO L'ARABO»

Lo scambio fecondo tra le sue lingue è stato sottolineato dallo stesso Lakhous: «Uno scrittore immigrato non entra nella letteratura italiana a mani vuote, ma con un suo bagaglio linguistico: nel mio caso di scrittore arabofono e italofono è una cosa molto evidente, è molto forte, quando scrivo in due versioni, io in realtà italianizzo l'arabo e arabizzo l'italiano».<sup>25</sup> Risulta quindi interessante andare a verificare il trattamento che egli riserva alle sue due lingue di scrittura e agli elementi di contaminazione, cominciando dallo studio dell'italiano nel testo arabo per passare poi all'arabo nel testo italiano. Per ogni esempio proposto, riporteremo prima il testo pubblicato nella versione araba, cui faremo seguire tra parentesi quadre una nostra traduzione molto letterale, al solo scopo di permetterne la comprensione per il lettore non arabofono. In ultimo, riporteremo l'autotraduzione pubblicata dall'autore.

#### ITALIANIZZARE L'ARABO

Vista l'ambientazione italiana, Lakhous fa abbondantemente uso di un lessico italiano, inserito nel testo secondo strategie eterogenee che possono essere divise in tre categorie: non traduzione; non traduzione e spiegazione nel testo; traduzione.

In questo primo esempio, riportiamo un passaggio in cui alcune parole italiane sono traslitterate senza alcuna traduzione né spiegazione, risultando probabilmente opache:

سألته: "إلى أين يا وايو؟", فأجابني قائلا: "أنا ذاهب إلى الطابق الثاني يا سنيورة".

[Io gli ho chiesto: "Dove vai ūāīū (guaglio)?" e lui mi ha risposto: "Vado al secondo piano sīnīūra (signora)"]<sup>26</sup>

Gli ho chiesto:

«Guaglio', addo' vaje?»

«Sto andando al secondo piano».<sup>27</sup>

Nel dialogo tra Parviz Mansoor Samadi, rifugiato politico iraniano, e Benedetta Esposito, portinaia napoletana, abbiamo due termini italiani. Benedetta chiama Parviz "guaglio", appellativo napoletano noto in Italia ma probabilmente sconosciuto in altri paesi.

<sup>25</sup> LAKHOUS, *Arabizzare l'italiano e italianizzare l'arabo*, cit., p. 322.

<sup>26</sup> AMARA LAKHOUS, *Kayfa tarḡa'u min al-di'ba dūna an ta'uddaka*, Algeri, Al-ikhtilāf, 2003, p. 36. Tutti i corsivi sono nostri.

<sup>27</sup> AMARA LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006, p. 45.

La sua comprensione non è però minata perché l'uso di questo termine è frutto di un'incomprensione tra i due personaggi che viene poi spiegata altrove nel testo. È interessante notare che già nella versione araba Lakhous caratterizza il linguaggio dei suoi personaggi con alcune piccole sfumature regionali, una tendenza che, come evidente nella traduzione e come evidenzieremo meglio in seguito, sviluppa ulteriormente nella versione italiana. Il secondo termine non tradotto è utilizzato invece da Parviz, ed è «signora», parola di uso comune che nella traduzione italiana viene eliminata.

Anche in questo secondo esempio, abbiamo due parole italiane traslitterate in lettere arabe, non tradotte ma spiegate nel testo:

نشأوا! هذه الكلمة المفيدة جدا للتحية تقال سواء عند الالتقاء أو الاقتراق. هناك كلمة أخرى لا تقل أهمية هي "كأتسو"! ويستخدم للتعبير عن الغضب وتهديء الأعصاب كثيرا، وهي ليست حكرا على الرجال دون النساء.

[*Tšāū!* Questa parola è utilissima per salutare, si dice sia per incontrarsi che per separarsi. C'è un'altra parola non meno importante, "*kātsū!*" e si usa per esprimere rabbia e calmare il nervosismo, e non è monopolio degli uomini ma la usano anche le donne.]<sup>28</sup>

2

«Ciao!». Questa parola è molto utile, si pronuncia sia quando ci si incontra che quando ci si lascia. Esiste un'altra parola altrettanto importante: cazzo. Si utilizza per esprimere rabbia e per calmare i nervi, e non è monopolio maschile.<sup>29</sup>

A parlare è ancora Parviz. La prima parola citata è «ciao», ed è inserita nella narrazione seguita da una riflessione metalinguistica che ne spiega l'uso, sottolineandone l'utilità quotidiana. Il punto di vista è quindi quello di uno straniero, un punto di vista estraneo quanto quello del lettore algerino che apprende delle informazioni potenzialmente utili. Segue «cazzo», una parola, secondo Parviz, altrettanto utile perché estremamente diffusa nel linguaggio di ogni giorno. Anche in questo caso il suo uso è spiegato circostanziatamente, con un'interessante nota sulla possibilità di impiego anche da parte delle donne (nota che rimane, seppure ridotta, nella versione italiana e che fa sorridere).<sup>30</sup> Da notare il fatto che non vi è alcuna allusione esplicita alla volgarità del termine. Come è noto, il controllo perfetto dei diversi registri di lingua è una delle maggiori difficoltà di un apprendente di una L2. A tal proposito, rileviamo che se applicata alla lettera da chi legge la presentazione che Parviz fa di quest'interiezione volgare darebbe luogo a un suo uso senza filtri e dall'effetto comico. Supponiamo che la fama internazionale di questo sostantivo italiano renda possibile la comicità anche nel pubblico algerino.

Infine, un caso in cui la parola italiana è semplicemente tradotta.

28 LAKHOUS, *Kayfa tarḍa' u min al-di'ba dūna an ta'adḍaka*, cit., p. 13.

29 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 16.

30 Lakhous gioca con lo stereotipo secondo il quale le donne hanno in molte culture altre un ruolo più sottomesso rispetto all'uomo. In questo passaggio sembra addirittura, iperbolicamente, che alle donne non sia concesso utilizzare tutte le parole che usano gli uomini.

فهناك أيضا جارة أمديو التي تنادي كلبها الصغير: Amore أي حبيبي.

[C'è anche una vicina di Amedeo che chiama il suo cagnolino: *Amore* ovvero amore.]<sup>31</sup>

3

C'è una vicina di casa di Amedeo che chiama il suo cagnolino Amore!<sup>32</sup>

Il passaggio evidenzia con ironia un'importante differenza culturale tra Italia e Iran – ma anche Algeria – nel trattamento degli animali domestici. Parviz racconta con stupore misto a incredulità l'attaccamento di un'inquilina del palazzo, Elisabetta Fabiani, per il suo cagnolino Valentino. L'appellativo con cui Elisabetta si rivolge a Valentino, «Amore», è trascritto nella sua lingua, l'italiano, ed è in questo caso semplicemente seguito dalla sua traduzione.

Il romanzo arabo è quindi caratterizzato da eterolinguismo, ossia, nella definizione di Rainier Grutman, la presenza di più lingue, o di più varianti di una stessa lingua, in un testo letterario,<sup>33</sup> la cui motivazione sembra essere prevalentemente realista:<sup>34</sup> la presenza di parole straniere, in questo caso italiane, serve a riprodurre la realtà del mondo che Lakhous sta descrivendo, a far assaporare al lettore algerino, anche solo in minima parte, la lingua dei personaggi del romanzo, con diverse strategie di adattamento.

#### ARABIZZARE L'ITALIANO?

Anche il testo italiano è effettivamente influenzato dalla lingua araba. Gli esempi di parole arabe direttamente inserite in italiano, però, non sono molto frequenti e si concentrano quasi esclusivamente in uno stesso passaggio. Verso la fine del romanzo, infatti, nel momento in cui il lettore capisce che Amedeo non è italiano ma algerino, il protagonista si lascia andare a un flusso di coscienza che lo riporta ai festeggiamenti del mese di Ramadan in Algeria, di cui proponiamo un breve estratto:

ما أقصى أن تصوم رمضان في روما بعيدا عن الهجة! ما الفائدة من الامتناع عن الأكل والشرب، ثم الأكل وحيداً؟ أين صوت المؤذن؟ أين البورك؟ أين الكسكس الذي تعده الأم بيديها؟ أين قلب اللوز؟ أين الزلاية؟ أين الحريرة؟ أين المقروط؟ [...] أين صوت الوالدة المحل بالحنان والحب الذي يغازل أذنك: "هذا وقت السحور يا وليدي"

4

[Com'è triste digiunare durante il Ramadan a Roma, lontano da Bagia! Qual è l'utilità dell'astenersi dal mangiare e dal bere, per poi mangiare solo? Dov'è la voce

31 LAKHOUS, *Kayfa tarḍa'u min al-di'ba dūma an ta'addaka*, cit., p. 22.

32 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 27.

33 RAINIER GRUTMAN, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 34.

34 Sempre Rainier Grutman classifica le diverse motivazioni dell'eterolinguismo in un testo letterario dividendole in «motivation réaliste», che si limita a riprodurre la realtà descritta, «motivation compositionnelle», che utilizza le diverse lingue in modo funzionale alla costruzione dell'universo finzionale dell'opera e alla caratterizzazione dei personaggi, e «motivation esthétique», che fa ricorso a citazioni colte in lingue straniere. Per una descrizione più dettagliata si veda RAINIER GRUTMAN, *Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349.



del muezzin? Dov'è il buraq? Dov'è il cuscus che preparava mamma con le sue mani? Dov'è il qalb alluz? Dov'è la zlabia? Dov'è la harira? Dov'è il maqrout? [...] Dov'è la voce di mamma piena di tenerezza e amore che incantava il tuo orecchio: «questo è il momento del suhur figlio mio»]<sup>35</sup>

È triste fare il Ramadan lontano da Bàgia! A cosa serve rinunciare a mangiare e a bere, per poi mangiare solo? Dov'è la voce del *muezzin*? Dov'è il *burraq*? Dov'è il *cuscus* che preparava mamma con le sue mani? Dov'è il *qalb alluz*? Dov'è la *zlabia*? Dov'è la *harira*? Dov'è il *maqrout*? [...] La voce di mamma piena di tenerezza, l'amore che incantava il mio orecchio: «Figliolo, questo è il momento del *suhur*» (in nota: *consumare un pasto leggero poco prima dell'alba per poter affrontare una giornata di digiuno*).<sup>36</sup>

Il passaggio è ricco di *realia*, sostantivi che rimandano a realtà concrete proprie di una determinata cultura. La maggior parte rimandano alla sfera semantica del cibo e tutti sono legati alla cena del mese di Ramadan. Lakhous sceglie di spiegare in nota il significato dell'ultimo «suhur», probabilmente incomprensibile per la maggior parte degli italiani. Eppure, solo due degli altri sostantivi sono facilmente decifrabili, «muezzin» e «cuscus», mentre tutti gli altri, «burraq», «qalb alluz», «zlabia», «harira», «maqrout», restano oscuri. Si tratta di cibi tipici del pasto della rottura del digiuno, di cui Lakhous decide di preservare l'estraneità e l'opacità. Anche in questo caso, la presenza di un'altra lingua ha una motivazione realista, che risponde all'esigenza di trasporre in italiano una realtà culturale originaria intraducibile.

L'arabo influenza però l'italiano anche in modo meno diretto, in particolare nella traduzione letterale di proverbi o espressioni idiomatiche arabe<sup>37</sup> e nell'uso molto esteso di un linguaggio metaforico e figurato, tipico della lingua araba. Per necessità di sintesi, proponiamo un solo esempio:

ما يهمكم الآن هو معرفة كل شيء عن أمديو. يبدو أنكم ستبدؤون العشاء بالفاكهة مباشرة. هذا من حنكم. ألا يقال إن الزبون هو الملك.

[Quello che vi preoccupa ora è sapere tutto su Amedeo. Sembra che vogliate cominciare la cena direttamente dalla frutta. È un vostro diritto. Non si dice forse che il cliente è il re?]<sup>38</sup>

5

Adesso volete sapere tutto su Amedeo, e cioè iniziare la cena direttamente con il dessert? Fate pure. Il cliente è re.<sup>39</sup>

35 LAKHOUS, *Kayfa tarḍa'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, cit., p. 138.

36 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 169. Tutti i corsivi sono nostri.

37 Non possiamo soffermarci in questa sede sull'interessante presenza di proverbi e modi di dire arabi nel testo italiano. Per un'analisi abbastanza dettagliata di questo aspetto in più romanzi di Lakhous rimandiamo a GROPPALDI, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, cit., pp. 50-52.

38 LAKHOUS, *Kayfa tarḍa'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, cit., p. 13.

39 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 17. Tutti i corsivi sono nostri.

In queste poche parole troviamo due diverse espressioni degne di nota. In primis, Parviz paragona la voglia di sapere tutto subito degli investigatori al cominciare la cena dalla frutta. La similitudine è mantenuta in italiano, anche se la frutta è sostituita con il dessert, ultima portata del pasto in Italia. Non vi è nulla di strano o inusuale nella struttura di questa frase. Quello che colpisce nel leggere il romanzo è però la frequenza molto alta di frasi di questo tipo, che rimandano a metafore o a un linguaggio figurato. Assolutamente possibili nell'italiano, esse sono però in generale meno frequenti che in arabo, e la loro presenza costante nel testo sembra appunto scaturire dalla presenza di un testo originale in quest'ultima lingua. Come dice Lakhous: «lo scrittore immigrato traspone nella lingua del paese di accoglienza le immagini, i proverbi e le espressioni della sua lingua d'origine, arricchendo così quella del paese di accoglienza».<sup>40</sup> Ed è proprio quello che succede nella seconda espressione evidenziata: l'autore sceglie di tradurre alla lettera la locuzione algerina «il cliente è re», preferendola alla più idiomatica «il cliente ha sempre ragione». Dal momento che il livello semantico della locuzione è trasparente anche per un italiano, Lakhous sceglie di mantenere un'immagine propria della sua altra lingua di scrittura, arricchendo così l'italiano.

Se quindi è vero che, come afferma egli stesso, Lakhous «arabizza l'italiano e italianizza l'arabo», il lavoro sulla lingua non ci sembra però perfettamente simmetrico. Come abbiamo visto, la lingua italiana nutre il testo arabo e la lingua araba nutre il testo italiano, ma Lakhous non si ferma qui. Al contrario, a fronte di un testo arabo prevalentemente scritto in una lingua standard, egli lavora sulla lingua italiana per riprodurre le variazioni regionali, al fine di meglio caratterizzare i suoi personaggi. Abbiamo già visto nell'esempio n. 1 un termine in napoletano, varietà che ritroveremo anche nell'esempio 10. Riportiamo, a titolo di esempio, un altro passaggio in milanese:

هل نحن في مقديشو أم في أديس أبابا؟ هل نحن في روما أم في بومباي؟ هل نحن في العالم المتقدم أم في العالم الثالث؟

[Siamo a Mogadiscio o a Addis Abeba? Siamo a Roma o a Bombay? Siamo nel mondo sviluppato o nel terzo mondo?]<sup>41</sup>

*E la madonna, dove l'è che sem? A Mogadiscio o a Addis Abeba? Sèm a Ròma o a Bombay? Nel mondo sviluppato o nel terzo mondo?*<sup>42</sup>

La prima frase è aggiunta al testo, al solo scopo di colorire il passaggio con una nota regionale. Il verbo essere alla prima persona plurale, «sem» è ripreso poco dopo con una leggera variante grafica, che testimonia una certa incertezza nella scrittura del dialetto.

La contaminazione linguistica tra arabo e italiano sottolineata da Lakhous è, come evidenziato in questo paragrafo, in effetti presente e arricchente. Ci sembra però di poter affermare che *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* mostri un'appropriazione sempre più matura della lingua italiana da parte dell'autore, che prepara il terreno alla successiva fase di scrittura direttamente in italiano. Questa fase di passaggio sarà ora presa in esame a livello più contenutistico.

40 SFORZA, *Amara Lakhous, quer pasticciaccio dello scontro di civiltà*, cit.

41 LAKHOUS, *Kayfa tarda'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, cit., p. 83.

42 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 103. Tutti i corsivi sono nostri.

#### 4 «CHI SONO IO? AHMED O AMEDEO?»: IL MATERIALE NARRATIVO DI LAKHOUS TRA ALGERIA E ITALIA

Così come arabo e italiano sono entrambi presenti in entrambe le versioni, l'Algeria e l'Italia sono entrambe, in modo diverso, protagoniste di questo romanzo. In un interessante studio sulla ricezione del romanzo nei due contesti, Negro<sup>43</sup> ha notato che la stampa italiana si è soffermata in particolare sul lato più sociologico del romanzo, sulla rappresentazione delle difficoltà proprie della convivenza di migranti di diverse culture e degli italiani, molto diversi tra loro anch'essi a seconda della loro provenienza. È questo l'aspetto utilizzato anche dall'editore italiano nella promozione del romanzo, che nella quarta di copertina riporta «Una commedia all'italiana scritta da un autore algerino». Nella stampa algerina prevale invece un taglio più filosofico che riflette sulla violenza che ha caratterizzato l'Algeria degli anni '90, sull'identità e sulla memoria degli avvenimenti che hanno costretto molti, tra cui Lakhous, a scappare. «A chi legge la letteratura secondaria in entrambe le lingue sembra di trovarsi di fronte a due scrittori completamente diversi»,<sup>44</sup> dice Negro, e questo perché il pubblico nei due contesti ritrova nel romanzo quello che è più vicino alla sua sensibilità e, in fin dei conti, a sé stesso. Se lo studio di Negro ha il merito di essere il primo ad aver preso in considerazione entrambi i testi che compongono quest'opera e ad essersi interessato al contesto di ricezione algerino, la sua analisi non ha però modo di evidenziare nei dettagli i passaggi del testo che sono alla base di tali diverse chiavi di lettura. In quest'ultimo paragrafo ci proponiamo quindi di analizzare, a livello testuale, come Amara Lakhous abbia in questo romanzo messo in scena i due piani della sua nuova identità creola, quella originaria algerina e quella acquisita italiana, più o meno visibili uno rispetto all'altro a seconda del punto di vista di chi legge. Ci soffermeremo in primo luogo sulla rappresentazione dell'Italia che scaturisce dal testo, per poi mostrare le riflessioni sull'Algeria che vi si celano.

#### L'ITALIA AGLI ITALIANI? RAPPRESENTAZIONI DEL BEL PAESE

Seppur questo aspetto non sia il più commentato in Algeria, *Kayfa tarḍa' u min al-di'ba dūna an ta'addaka* resta un romanzo scritto in Italia da un autore algerino che racconta, in arabo, la sua nuova patria ai suoi connazionali. Il punto di vista di Amara Lakhous ci sembra quindi particolarmente significativo e la sua analisi rappresenta uno sguardo originale sull'Italia e sul ruolo che i migranti hanno nella costruzione di una nuova società sempre più multiculturale. Tutto il romanzo è ricchissimo di spunti sulla convivenza di culture in Italia. Il titolo arabo stesso, che ricordiamo significa *Come farsi allattare dalla lupa senza che ti morda*, si rifà secondo una dichiarazione dell'autore a quei manuali con titoli come «Come imparare l'inglese in una settimana, Come fare la pizza in cinque minuti»<sup>45</sup> e si propone quindi ironicamente come una sorta di

43 NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, cit., p. 7.

44 *Ibidem*.

45 CRISTINA ALI FARAH UBAX, *Intervista a Amara Lakhous*, in «El ghibli», VII (2005), [http://archivio.el-ghibli.org/index.php?3Fid=1&issue=01\\_07&section=6&index\\_pos=1.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php?3Fid=1&issue=01_07&section=6&index_pos=1.html).

manuale di sopravvivenza per il migrante. Abbiamo scelto tre passaggi che ci sembrano particolarmente significativi per quanto riguarda la rappresentazione dell'Italia.

Il romanzo si apre con un lungo monologo di Parviz contro la pizza e la pasta. l'intento provocatorio di un incipit in cui si denigrano i due piatti nazionali, "intoccabili", degli italiani è evidente. Parviz afferma:

لا شك أن الضرر الناجم عن أكل البيتزا في الميترو يفوق بكثير أضرار التدخين. أرجو أن ينتبه المسؤولون إلى هذه الظاهرة الخطيرة [...] ثم أريد أن أفهم: كيف يستطيع الإيطاليون التهام هذه الكميات المعتبرة من العجائن في الصباح والمساء؟ [...] أنا أكره البيتزا كرها لا نظير له.

[Non c'è dubbio che i danni derivati dal mangiare pizza in metropolitana superino di molto i danni del fumo. Mi auguro che i responsabili vigilino su questa questione importante. [...] Poi vorrei capire: come fanno gli italiani a mangiare queste quantità considerevoli di pasta mattina e sera? [...] Io odio la pizza con un odio che non ha limiti.]<sup>46</sup>

7

Il danno provocato da chi mangia pizza in metropolitana supera di molto quello causato dalle sigarette. Spero che le autorità competenti non sottovalutino questa delicata questione [...] Vorrei capire come fanno gli italiani a divorare una impressionante quantità di pasta mattina e sera. Il mio odio per la pizza non ha paragoni.<sup>47</sup>

La serietà con cui Parviz tratta il problema dei danni che derivano dal mangiare la pizza, e il suo accanimento nel cercare di mettere fine a questa pratica pericolosa, hanno senza dubbio un effetto comico, sia sul pubblico algerino sia sul pubblico italiano. Se da un lato l'ironia porta all'estremo lo stereotipo dell'italiano come mangiatore insaziabile di pasta e di pizza, dall'altro essa è anche l'arma con cui Lakhous riafferma la relatività di alcune abitudini culturali.

Lo sguardo ironico sugli italiani e sulle loro abitudini è costante e non sempre così caricaturale. Nel prossimo esempio, infatti, Parviz riporta una critica spesso rivolta alla società italiana, in particolar modo urbana:

عيكم الكبير هو الاستعجال. التسرع هو شعاركم اليومي، تشربون فنجان القهوة كمة يفعل الكويبي بكأس الويسكي، بينما القهوة كالشاي: ينبغي أن لا يصب المشروب في الجوف دفعة واحدة بل على جرعات.

8

[Il vostro grande difetto è la fretta. Andare di corsa è il vostro slogan quotidiano, bevete una tazza di caffè come fa un cowboy beve un bicchiere di whiskey, invece il caffè è come il tè: non bisogna buttare la bevanda nel ventre in un sorso solo, ma con più sorsate.]<sup>48</sup>

Non abbiate fretta. Permettetemi di dirvi che il vostro grande difetto è la fretta. La vostra parola d'ordine si chiama impazienza. Bevete il caffè come il cowboy

46 LAKHOUS, *Kayfa tarḍa'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, cit., pp. 9-10.

47 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., pp. 11-12.

48 LAKHOUS, *Kayfa tarḍa'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, cit., pp. 10-11.

il suo whisky! Il caffè è come il tè, bisogna evitare di ingoiarlo tutto d'un fiato, va sorseggiato.<sup>49</sup>

Una critica facile, certo, ma che non manca di far riflettere il lettore e di sottolineare la distanza culturale che può caratterizzare un gesto così semplice e quotidiano, come bere il caffè.

In moltissimi passaggi, Amara Lakhous riproduce invece il discorso razzista della Lega Nord e di Forza Italia, richiamati non troppo implicitamente dalla crisi «Forza Nord»,<sup>50</sup> nome del partito guidato da un familiare «Roberto Bossoso».<sup>51</sup> Il discorso politico populista sugli stranieri si riflette spesso nelle parole di molti personaggi umili e poco istruiti del romanzo. In questo caso, a parlare è la portiera Benedetta:

أنا متأكدة أن سبب الخرافة هو البطالة. ما أكثر الشبان الإيطاليين الذين لا يجدون عملاً شريفاً فهم  
مجبرون على السرقة والكسب غير المشروع. يجب طرد العمال المهاجرين وتعويضهم بأبنائنا المساكين!

[Io sono certa che la causa di questo malessere è la disoccupazione. Tantissimi italiani che non trovano un lavoro dignitoso sono costretti a rubare e a fare lavori illegali. Bisogna cacciare i lavoratori immigrati e sostituirli con i nostri poveri figli]<sup>52</sup>

9

Sono sicura che la causa di tutto questo casino è la disoccupazione. Sono assai i giovani italiani che non trovano una fatica dignitosa, e così la maggior parte sono costretti a rubare pe 'nu muorz' e pane. Bisogna cacciare i lavoratori immigrati e mettere al loro posto i nostri poveri figli.<sup>53</sup>

Nelle sue parole, l'omicidio avvenuto nel palazzo sarebbe una conseguenza della situazione di disoccupazione causata dall'eccessiva presenza di immigrati nel paese. È un discorso semplificatore e demagogico, che addita lo straniero come causa di tutti i mali senza alcun reale studio della situazione. «L'Italia agli italiani!» è uno slogan sempre molto diffuso, qui ripreso, e alleggerito in italiano dall'uso del napoletano.

Nonostante il titolo del romanzo arabo facesse riferimento in modo esplicito alla realtà italiana e alle sue difficoltà, abbiamo già ricordato che Negro mostra come questa dimensione dell'opera non abbia avuto riscontri particolarmente rilevanti in Algeria. Possiamo ipotizzare che, per il pubblico algerino il racconto dell'immigrazione in Italia abbia semplicemente un valore testimoniale e pseudo-autobiografico. Il pubblico italiano invece vi ha trovato l'impulso per riflettere su sé stesso e sul proprio modello culturale: la messa in discussione delle proprie abitudini e, soprattutto, lo scontro con il lato inospitale, se non chiaramente razzista, del paese obbliga il lettore a ridefinire la sua posizione rispetto alle problematiche proposte e a interrogarsi sugli esiti della società multiculturale.

49 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 13.

50 *Ivi*, p. 14.

51 *Ibidem*.

52 LAKHOUS, *Kayfa tarḍa'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, cit., p. 38.

53 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 47.



Un passato macchiato dal sangue e che ritorna negli incubi si impone in questo passaggio. Poche pagine dopo l'algerino Abdallah Ben Khadour, amico di infanzia di Amedeo/Ahmed, svelerà che Bàgia<sup>57</sup> altro non è che la prima fidanzata del protagonista, uccisa dai terroristi in Algeria. È in seguito a questo episodio che egli lascia il paese e si trasferisce, segretamente, in Italia per cercare di ricominciare. Nelle parole di Negro, addirittura: «La vera protagonista del libro è Bàgia, la madrepatria/fidanzata persa ineluttabilmente in un bagno di sangue, che continua a perseguitare con i suoi ricordi il protagonista, anche se questi apparentemente si è ricostruito una vita felice nella sua patria adottiva, Roma».<sup>58</sup>

Nel penultimo ululato di Amedeo, che insiste sul legame tra narrazione e memoria, il possibile parallelismo tra l'autore e il personaggio ci sembra più evidente che mai:

هل أنا شهزاد؟ هي تحكي وأنا أعوي بلا ملل. كلانا يقر من الموت ويلفنا غطاء الليل. هل هناك فائدة  
ترجى من القص؟ أه من الذاكرة المعونة! الذاكرة صخرة سيزيف اللعينة. من أنا؟ أحمد أم أمديو؟ أه يا  
بهجة! هل من سعادة بعيدا عن ابتسامتك؟ هل من راحة بعيدا عن حضنك؟ هل حان وقت الاستراحة؟  
إلى متى سيدوم المنفى؟ إلى متى سيدوم العواء؟ أووووووو

[Sono io Shahrazad? Lei racconta e io ululo senza annoiarmi. Tutti e due sfuggiamo alla morte e la notte ci dà copertura. Si può sperare in un'utilità nel racconto? L'aiuto viene dal ricordo! Il ricordo è la maledetta pietra di Sisifo. Chi sono? Ahmed o Amedeo? Ah, Bàgia! C'è una felicità lontano dal tuo sorriso? C'è riposo lontano dalle tue braccia? È questo il momento del riposo? Fino a quando durerà l'esilio? Fino a quando durerà l'ululato? Auuuuuu]<sup>59</sup>

II

Sono anche Shahrazad? Shahrazad c'est moi? Lei racconta e io ululo. Entrambi sfuggiamo alla morte e ci ospita la notte. Narrare è utile? Dobbiamo raccontare per sopravvivere. Maledetta memoria! La memoria è la pietra di Sisifo. Chi sono? Ahmed o Amedeo? Ah, Bàgia! Esiste una felicità lontano dal tuo sorriso? Esiste una tranquillità fuori dalle tue braccia? Dovrebbe essere questo il momento di riposare? Fino a quando durerà l'esilio? Fino a quando durerà l'ululato? Auuuuuu...<sup>60</sup>

Identità e memoria sono al centro di questo passaggio finale. Un'identità composita e una memoria che, seppur sfuggita, continua a tornare. L'identificazione tra Bàgia e la patria è evidente: Amedeo ci consegna il pianto dell'esule che non sa più chi è, e non trova pace lontano da casa, pur non potendo tornare.

La riflessione sulla violenza del contesto Algerino e sull'esilio sembra in effetti minoritaria nel romanzo e non è quasi mai esplicita, ma solo evocata. Anche i titoli delle

57 Notiamo che nel testo arabo Amedeo sottolinea un errore di pronuncia di sua moglie Stefania, che non conoscendo l'arabo pronuncia il nome di Bàgia – come Lakhous trascrive il nome arabo – omettendo una consonante aspirata che in italiano non esiste. Questo passaggio, di difficile comprensione per un italiano, è eliminato nella seconda versione.

58 NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, cit., p. 3.

59 LAKHOUS, *Kayfa tarǧa'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, cit., p. 150.

60 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 186. Notiamo l'inserzione del francese nel testo italiano, su cui non possiamo soffermarci in questa sede.

due versioni sottolineano più la narrazione dell'Italia che il ricordo dell'Algeria. Ciò nonostante, grazie al personaggio di Amedeo e alle sue vicende personali, l'Algeria emerge e costituisce in realtà la linfa vitale del testo. Il ricordo e la memoria sembrano essere i fattori che spingono a continuare a scrivere. Questo lato è stato in gran parte ignorato da media e critica italiana, mentre è stato immediatamente compreso dal pubblico algerino, più vicino ai fatti narrati e più predisposto a intuire i sottointesi.<sup>61</sup>

## 5 CONCLUSIONI

L'analisi del testo ci porta a due conclusioni. Prima di tutto, l'analisi tematica che abbiamo esposto nella prima parte di questo studio evidenzia il fatto che in questo romanzo Amara Lakhous abbia raccontato tutto sé stesso, seppur in modo indiretto, attraverso il personaggio di Amedeo-Ahmed. La fuga dall'Algeria e la nostalgia dell'esule, da un lato, e il processo di integrazione in Italia, dall'altro, costituiscono le due facce dell'identità meticcica dell'autore. Il fatto che la ricezione nei due contesti sia stata opposta<sup>62</sup> mostra semplicemente che ogni lettore vede nel testo ciò che è più vicino a lui, a seconda della sua predisposizione. In secondo luogo, l'analisi linguistica mette in luce come il processo di deterritorializzazione e riterritorializzazione di Amara Lakhous sia continuato, portando a un sempre maggiore inserimento nel contesto italiano. L'appropriazione sempre più importante e matura dell'italiano ne è un chiaro segnale. Del resto, che l'autotraduzione sia per l'autore la manifestazione di un unico processo di creazione è evidente anche nelle date di scrittura che compaiono alla fine del romanzo: il testo arabo appare come redatto a Roma tra il 2001 e il 2003,<sup>63</sup> mentre il testo italiano tra il 2001 e il 2006.<sup>64</sup> Il testo italiano è così percepito e presentato come una continuazione del testo arabo, in un processo di scrittura che dura cinque anni e si sviluppa tra due lingue. L'autotraduzione di *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* può quindi essere considerata come una tappa del processo migratorio, che mette in luce il passaggio di Amara Lakhous da autore algerino arabofono ad autore riconosciuto come italiano italofono. Ciononostante, l'analisi linguistica mostra la sopravvivenza nel testo delle due identità dell'autore, che proprio l'autotraduzione e la continua negoziazione di soluzioni traduttive permettono di far convivere.

61 Come si evince implicitamente in NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, cit., p. 7.

62 *Ivi*, p. 8.

63 LAKHOUS, *Kayfa tarġa' u min al-di'ba d'una an ta'addaka*, cit., p. 150.

64 LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 187.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALI FARAH UBAX, CRISTINA, *Intervista a Amara Lakhous*, in «El ghibli», VII (2005), [http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01\\_07&section=6&index\\_pos=1.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_07&section=6&index_pos=1.html). (Citato a p. 119.)
- AUSONI, ALAIN, *En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie*, in *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, a cura di Fabien Arribert-Narce e Alain Ausoni, Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 63-84. (Citato a p. 110.)
- BROGI, DANIELA, *Le catene dell'identità. Conversazione con amara Lakhous*, in «Between», I (2011). (Citato a p. 122.)
- CASINI, LORENZO, *Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous: Kayfa tarda'u min al-di'ba dūna an ta'addaka e la sua autotraduzione Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, in «Imago», VII (2016), pp. 170-182. (Citato a p. 110.)
- CECCHERELLI, ANDREA, GABRIELLA ELINA IMPOSTI e MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione o riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013. (Citato a p. 113.)
- CHACHOU, IBTISSEM, *La situation sociolinguistique de l'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2013. (Citato a p. 111.)
- GNISCI, ARMANDO, *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003. (Citato a p. 109.)
- GROPALDI, ANDREA, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, in «Italiano LinguaDue», II (2012), pp. 35-59. (Citato alle pp. 113, 117.)
- GRUTMAN, RAINIER, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*, Québec, Fides, 1997. (Citato a p. 116.)
- *L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste*, in *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, a cura di Axel Gasquet e Modesta Suárez, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 31-50. (Citato a p. 111.)
- *Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XVIII Convegno interuniversitario di Bressanone*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 329-349. (Citato a p. 116.)
- «Non si tratta di una semplice auto-traduzione»: *Amara Lakhous e la postura d'autore*, in «Mediazioni», XX (2016), [http://www.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF\\_folder/document-pdf/21-2016/2%20grutman.pdf](http://www.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/21-2016/2%20grutman.pdf). (Citato alle pp. 110, 112.)
- LAGARDE, CHRISTIAN e HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2013. (Citato a p. 113.)
- LAKHOUS, AMARA, *Arabizzare l'italiano e italianizzare l'arabo*, in *L'italiano degli altri*, a cura di Nicoletta Maraschio, Domenico De Martino e Giulia Stanchina, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, pp. 321-322. (Citato alle pp. 112, 114.)

- LAKHOUS, AMARA, *Divorzio all'islamica in viale Marconi*, Roma, e/o, 2010. (Citato a p. 113.)
- *Kayfa tarḍa' u min al-di'ba dūna an ta'aḍḍaka*, Algeri, Al-ikhtilāf, 2003. (Citato alle pp. 114-118, 120-124.)
- *Le cimici e il pirata / Al-baq wal-qurṣān*, Roma, Arlem, 1999. (Citato a p. 112.)
- *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006. (Citato alle pp. 114-118, 120-124.)
- *Un pirata piccolo piccolo*, Roma, e/o, 2011. (Citato a p. 112.)
- LEGGIO, FRANCESCO, *Postfazione*, in Amara Lakhous, *Un pirata piccolo piccolo*, Roma, e/o, 2011, pp. 175-182. (Citato a p. 112.)
- MOLL, NORA, *La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti*, in «Arablit», 7-8 (2014), pp. 177-187. (Citato a p. 110.)
- NEGRO, MARIA GRAZIA, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, in «Kuma», XII (2006). (Citato alle pp. 110, 111, 119, 122-124.)
- PUCCINI, PAOLA (a cura di), *Special issue: "Regards croisés autour de l'autotraduction"*, («Interfrancophonies» VI), 2015, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table\\_des\\_matières\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Table_des_matières_Interfrancophonies_6_2015.pdf). (Citato a p. 113.)
- SFORZA, TIZIANA, *Amara Lakhous, quer pasticciaccio dello scontro di civiltà*, in «Cafébabel» (25 novembre 2006), <http://www.cafebabel.it/societa/articolo/amara-lakhous-quer-pasticciaccio-dello-scontro-di-civiltà.html>. (Citato alle pp. 110, 118, 122.)

## PAROLE CHIAVE

Autotraduzione; plurilinguismo; eterolinguisimo; letteratura della migrazione; contaminazione; arabo; italiano; Algeria; Italia; Amara Lakhous.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

Chiara Lusetti è dottoressa di ricerca in Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extra-europeo presso l'Università degli Studi di Milano, in cotutela con l'Università di Manouba (Tunisia). Si occupa di traduzione, autotraduzione e scrittura multilingue. È membro del gruppo di ricerca "Multilinguisme, traduction création" dell'Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS, Paris) e ha pubblicato diversi articoli sulla traduzione dal francese all'italiano e sull'autotraduzione nel Maghreb contemporaneo.

[chiara.lusetti@unimi.it](mailto:chiara.lusetti@unimi.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CHIARA LUSETTI, *Provare a ridirsi: l'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 109–127.

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.



## TRACES DE L'AUTO/TRADUCTION DANS LES ROMANS DE NANCY HUSTON

VALERIA SPERTI – *Università di Napoli "Federico II"*

Dès 1981, date de publication du premier récit, *Les Variations Goldberg*, jusqu'au *Club des miracles relatifs*, publié en 2016, – sans oublier *Plainsong* qui inaugure le procédé de l'autotraduction simultanée – l'écrivaine parsème ses procédés fictionnels d'indices autobiographiques concernant sa réflexion sur le bilinguisme, l'identité, la traduction et sa pratique. L'analyse de ces indices trace un parcours significatif qui sera mis en évidence et qui conduit l'œuvre houstonienne vers la prise en compte intradiégétique de deux langues. En particulier, la rencontre avec l'autre-de-soi traductif se retrouve au niveau intratextuel dans les thèmes abordés et dans des formes d'écriture impliquant l'énonciation et l'énoncé. Ces dernières sont plus spécifiquement l'objet de mon article : tout en n'étant pas des traductions interlinguistiques au sens propre, elles acquièrent une signification en tant que figures d'interprétation fictionnelles et autobiographiques, mettant souvent en jeu deux ou plusieurs langues. L'analyse de l'énonciation s'intéressera à des phénomènes récurrents : la mise en scène d'un personnage central qui fait fonction de narratrice-interprète, la présence de deux plans narratifs enchâssés l'un dans l'autre et le recours aux références intermédiaires.

Ces éléments collaborent à l'amplification du sens ; les enchâssements narratifs, auxquels Nancy Huston a habitué son lecteur, servent à l'introduire dans l'atelier de la création littéraire, lui montrant la charpente autobiographique de son imaginaire narratif et autotraductif.

Since the publication of her first novel, *Les Variations Goldberg*, in 1981, up until *Le Club des miracles relatifs* in 2016 – going through *Plainsong*, which ushered in the process of simultaneous self-translation – the author has sprinkled her fiction with autobiographical cues concerning bilingualism, identity, translation and its practice. The analysis of those cues traces an itinerary that eventually takes Huston's work to account for the two languages in the intradiegetic narration. Specifically, the encounter with the translating-other happens at the intratextual level, both in the themes explored by the narration and in the writing techniques concerning utterance and enunciation. The latter are precisely the object of my article: while they are not strictly interlinguistic translations, they acquire a meaning as fictional and autobiographical interpretation devices, often bringing into play two or more languages. The analysis of enunciation will reveal recurrent phenomena: the presentation of a central character who acts as a narrator-interpreter, the presence of two intertwined narrative levels, and the recourse to intermediality.

These elements amplify meaning: the narrative intertwinings, peculiar to Nancy Huston's fiction, introduce the reader in the atelier of literary creation, where the autobiographical framework of her narrative and autobiographical imaginary is displayed.

### I INTRODUCTION

Arrivée à Paris de l'outre-Atlantique anglophone en 1973, à l'âge de ses vingt ans, Nancy Huston se construit une identité bilingue. Elle revendique le français nouvellement appris et immédiatement aimé devenant la langue de son écriture essayistique et littéraire. Quelques années plus tard elle assimilera son translinguisme<sup>1</sup> au phénomène de la « surconscience linguistique »<sup>2</sup> qu'elle évoque dans sa correspondance avec l'au-

1 Le terme est la traduction française du néologisme de Steven G. Kellman (2000) indiquant les écrivains qui pratiquent la littérature (partiellement ou entièrement) en une langue seconde. Cf. STEVEN G. KELLMAN, *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000.

2 Lise Gauvin a enquêté les rapports que les auteurs francophones entretiennent avec leur langue. La surconscience linguistique serait « une conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et de création » (LISE GAUVIN, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 209).

teure algérienne Leïla Sebbar.<sup>3</sup> Cette apperception de son dédoublement linguistique se configure, pour l'écrivaine, comme le résultat d'une expérience personnelle, d'un 'exil'<sup>4</sup> socialement privilégié, connoté d'une *Sehnsucht* aux allures romantiques<sup>5</sup> qui continue de ressourcer l'inspiration romanesque et la réflexion critique de l'écrivaine « canadienne et française ».<sup>6</sup>

En 1981 Nancy Huston débute en littérature avec un récit, *Les Variations Goldberg*.<sup>7</sup> Suivent deux romans intimistes – *Histoire d'Omayya* et *Trois fois septembre*<sup>8</sup> – composés en français, tout comme le premier. Quatre ans s'écoulent encore, du moins sur les rayons des librairies, avant que Nancy Huston ne publie dans sa langue maternelle, l'anglais, qu'elle reprend pour la première fois pour composer *Plainsong/Cantique des plaines*.<sup>9</sup> Néanmoins, le retour de l'écrivaine à ses origines linguistiques – sans doute mûri à l'ombre d'un travail personnel dont la pseudotraduction charpentant son troisième roman serait le reflet – avait commencé bien avant, en 1989, tout en étant officiellement sanctionné quatre ans plus tard par l'édition simultanée des versions anglaise et française du roman. Le décalage entre la composition et les publications de ce livre pivot, né d'une véritable exigence de retour à la langue dans son acception plus profonde, est empreint de difficultés éditoriales, notamment dans le monde anglophone. C'est un paradoxe, à bien y penser, puisque le récit de *Plainsong*<sup>10</sup> plonge ses racines dans l'Alberta et que l'histoire de cette province canadienne, dont l'écrivaine est originaire, est présentée en diachronie, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, à travers l'existence d'un de ses habitants – Paddon – descendant de colons. La vision de Paddon se fait en contrepoint de celle de Miranda, sa maîtresse d'origine indienne, qui lui propose une autre version de l'histoire de l'Alberta, passée à la loupe de l'usurpation et de la minorisation des Premières Nations. En aval des deux publications, d'après polémiques nées à la suite d'un prestigieux prix littéraire décerné au Québec à la version française du roman prouvent combien ce retour au pays natal – linguistique et géographique – a été semé d'obstacles.<sup>11</sup> La critique s'est penchée sur les différentes phases de l'écriture hustonienne, de la pensée biculturelle<sup>12</sup> et

- 3 Cf. NANCY HUSTON et LEÏLA SEBBAR, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, Bernard-Barrault, 1986. Leïla Sebbar, née en 1941 en Algérie française et coloniale, s'installe à Paris au même âge que Nancy Huston et pour les mêmes raisons, poursuivre ses études.
- 4 Cet exil débute par un séjour à Paris où Nancy Huston suit les séminaires de sémiologie que Roland Barthes tient à l'École de hautes études en sciences sociales.
- 5 L'écrivaine considère l'exil sous ses aspects linguistique et identitaire, s'interrogeant sur les éléments mélancoliques du deuil identitaire, sur l'authenticité d'une personnalité et, *a fortiori*, d'une écriture translingue.
- 6 NANCY HUSTON, *En Français dans le texte*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 263–269, p. 264 (article publié pour la première fois en 1994) et *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1999.
- 7 NANCY HUSTON, *Les Variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981.
- 8 NANCY HUSTON, *Histoire d'Omayya*, Paris, Seuil, 1985; *Trois fois septembre*, Paris, Seuil, 1989.
- 9 NANCY HUSTON, *Cantique des plaines*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1993; *Plainsong*, Toronto, Harper Collins, 1993.
- 10 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit.
- 11 Cf. NATHALIE PETROWSKI, *Bar Payant*, in «La Presse» (18 novembre 1993).
- 12 Cf. NATHALIE EL NOSSERY, *L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston*, in «Contemporary French and Francophone Studies», XI (2007), pp. 389–397, p. 390.

de la composition bilingue de certains romans – notamment *Instruments de ténèbres*<sup>13</sup> – à l'analyse de ses autotraductions,<sup>14</sup> comparant les versions anglaise et française de ses romans. *Danse noire*, publié en 2013,<sup>15</sup> inscrit la figure du dédoublement linguistique dans le récit où, dans les deux éditions originales, le français et l'anglais et leurs jargons s'alternent entre le texte et les notes de bas de page. Quant aux éléments autobiographiques reliés aux dimensions théoriques et concrètes de l'écriture, ils sont examinés et débattus dans les essais qui, comme l'affirme à plusieurs reprises l'auteure, déploient des réflexions à haute teneur autobiographique sur ses thèmes de prédilection : l'entre-deux identitaire, le bilinguisme et la traduction.<sup>16</sup>

Il est bien connu que, dans les œuvres des écrivains translingues, l'autobiographie se prête davantage à l'autotraduction, bien que la définition de l'écriture du moi soit ouverte à des questionnements génériques. Comme l'affirme Alain Ausoni : « ...les récits de vie translingues s'inscrivent dans l'évolution du genre autobiographique et y contribuent. Car il semble enfin qu'au fil du vingtième siècle, et particulièrement en France, ce genre soit devenu une plateforme de choix pour des écrivains soucieux de dire la centralité de l'expérience de la langue dans la constitution du sujet ».<sup>17</sup>

Il n'en va pas ainsi pour Nancy Huston : dans son œuvre il manque une corrélation directe entre le genre littéraire autobiographique et sa posture traductive. Par contre, il apparaît clairement que le geste autotraductif investit davantage la production romanesque.<sup>18</sup> Au-delà de la nécessité d'être reconnue en tant qu'auteure et anglophone et francophone, l'urgence d'écrire dans sa langue maternelle a été sans doute accentuée par des événements majeurs. En amont, les séquelles d'une maladie neurologique auraient incité l'écrivaine dans cette détermination et, en aval, les polémiques soulevées lors de l'attribution du Prix canadien pour *Cantique des plaines* l'auraient convaincue d'opter pour la pratique autotraductive simultanée, comme stratégie défensive contre ses détracteurs.

13 NANCY HUSTON, *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1996, cf. CHRISTINE KLEIN-LATAUD, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, in «TTR : traduction, terminologie, rédaction», IX (1996), pp. 211–231, <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>.

14 Cf. NANCY SENIOR, *Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong / Cantique des plaines*, in «Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal», XLVI/4 (2001), pp. 675–686.

15 NANCY HUSTON, *Danse noire*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2013.

16 HUSTON et SEBBAR, *Lettres parisiennes*, cit. ; *Festins fragiles*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 31–35 (article publié pour la première fois en 1994) ; HUSTON, *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, cit. ; NANCY HUSTON, ALAIN GIRARD-DAUDON et STÉPHANE BERNARD, *Ce que Nancy savait*, in «Initiales», X (2001), pp. 5–16 ; NANCY HUSTON, *Carnets de l'incarnation. Textes choisis 2002-2015*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2016. Cf. aussi GUYLAINE MASSOUTRE, *Nature et culture*, in «Le Devoir» (25 octobre 2014), <http://www.ledevoir.com/culture/livres/421941/nature-et-culture>.

17 ALAIN AUSONI, *En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie*, in *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, sous la dir. de Fabien ARRIBERT-NARCE et Alain AUSONI, Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 63–84, p. 68.

18 La production essayistique a été sporadiquement traduite et le dernier recueil d'essais (HUSTON, *Carnets de l'incarnation*, cit.) contient des extraits du journal intime de l'écrivaine. Quant au choix hustonien de la langue de rédaction de ses romans et des autotraductions, cf. VALERIA SPERTI, *L'ambiguità linguistica di Nancy Huston*, in *Autotraduzione e riscrittura*, sous la dir. d'Andrea CECCHERELLI, Monica PEROTTO et Gabriella Elina IMPOSTI, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 381–394.

Dans cet article je passerai d'abord en revue certains indices récurrents relatifs à la traduction et à l'autotraduction présents *dans* la production romanesque de Nancy Huston, démontrant l'importance croissante de ces signes thématico-stylistiques d'un roman à l'autre. Dans ce but, après avoir marqué les étapes les plus importantes de ce parcours, je consacrerai une analyse plus approfondie à *Danse noire*<sup>19</sup> et à *Bad Girl*.<sup>20</sup> L'examen de ces traces révélera peut-être que la fiction hustonienne contient de nombreuses références autobiographiques qu'on tentera de qualifier. En effet, le jeu 'scopique' entre regarder et être regardé semble le lot de plusieurs narrateurs hustoniens. Ce jeu amène le lecteur à soulever le voile de la fiction pour voir la charpente du roman et entrer ainsi directement dans le laboratoire de la création fictionnelle de l'écrivaine.

## 2 QUELQUES CONSTANTES THÉMATIQUES ET STYLISTIQUES DE L'ŒUVRE ROMANESQUE

Trois éléments récurrents me semblent connoter la création romanesque de l'écrivaine. Tout d'abord une narration bien accrochée aux mots<sup>21</sup> et aux intrigues, présentée dans les essais comme une « technique de survie »<sup>22</sup> aux vertus salvatrices. Dès son début littéraire, Nancy Huston multiplie hyperboliquement les éléments fictionnels de ses romans, tout en passant simultanément sa « conscience nomadique »<sup>23</sup> au crible d'une introspection originale qui transforme l'érosion identitaire et linguistique en un élan créateur particulièrement vital.<sup>24</sup> Loin de le nuancer, au fil de sa production, Nancy Huston insiste sur son intérêt vital à « doter, par ses fabulations, le réel de Sens ».<sup>25</sup>

La deuxième constante est l'importance attribuée aux différents idiomes : l'entrée en littérature dans la langue nouvellement apprise, le français, est considérée par l'auteure comme une réaction à des blessures personnelles et existentielles.<sup>26</sup> « Pour ma part j'ai commencé par écrire en français afin d'échapper à ma langue maternelle [...] ayant pris mon envol grâce à la liberté et à la légèreté que me conférait le français, l'illu-

19 HUSTON, *Danse noire*, cit.

20 NANCY HUSTON, *Bad Girl*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2014.

21 Cf. ANNE-ROSINE DELBART, *Changement de langue et polyphonie romanesque*, in *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, sous la dir. de Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ, Québec, Nota Bene, 2002, pp. 43–63. C'est ce trop-plein narratif – le foisonnement des intrigues fictionnelles et des modes de représentation – qui, selon Delbart, inscrit la production hustonienne dans une écriture de la rupture récurrente dans la littérature francophone contemporaine, foncièrement différente de la littérature française actuelle, dont le minimalisme prend parfois la forme du nombrilisme.

22 NANCY HUSTON, *L'Espèce fabulatrice*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2008, p. 9.

23 ROSI BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

24 Cf., à ce propos, VALERIA SPERTI, *Nancy Huston entre essai et fiction*, in *Polygraphies, les frontières du littéraire*, sous la dir. de Jean-Paul DUFLET et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 215–233, p. 222.

25 HUSTON, *L'Espèce fabulatrice*, cit., p. 17.

26 Deux événements ont marqué l'écrivaine : le départ de sa mère, qui quitte le toit familial sans ses enfants, quand Nancy est âgée de six ans, et son désir de fuir son père dont le cerveau est « perturbé et perturbant » (HUSTON, *Bad Girl*, cit., p. 130).



sion qu'elle m'octroyait de n'avoir pas d'enfance, pas d'inconscient, pas de racines, pas de déterminisme ».<sup>27</sup>

Toutefois, il convient de voir que le « théâtre de l'exil »,<sup>28</sup> bâti sur ce mimétisme de l'étranger et écrit en français, langue nouvelle 'décontaminée', n'est pas une planche de salut solide. L'étrangeté, perçue d'abord comme un masque protecteur, se mue en « étrangeté »,<sup>29</sup> révélant son caractère inauthentique : la question linguistique débouche sur une impasse existentielle et créative. Cette puissante autocensure est maîtrisée, malgré les obstacles mentionnés, dans *Plainsong*, inaugurant la pratique de « l'autotraduction simultanée ».<sup>30</sup> Pour en arriver là, l'écriture et la traduction deviennent l'endroit et l'envers d'un 'tricotage' scripturaire particulier, par lequel la narratrice « reprise[r] et répare[r], mot après mot, les déchirures de son esprit »,<sup>31</sup> conférant ainsi à cet entrelacement une teneur hautement autobiographique. La 'pulsion' autotraductive se nourrit de motivations intimes, telle une asymétrie psychologique qui révèle, de la part de l'écrivaine, un désir d'autonomie dans les deux langues et de contrôle sur ses textes à travers cette pratique où les fils de la réécriture et de l'autotraduction s'entrelacent.

Ce procédé implique forcément des convergences entre thèmes fictionnels présents dans ses romans et contenus autobiographiques et autotraductifs. Le troisième élément est donc celui des indices autobiographiques et traductifs souvent dissimulés dans la vie des autres, dans l'existence romanesque de ses personnages, dont la plupart sont en mal d'identité et confrontés à une détresse personnelle et linguistique. Ces références subtiles attestent non seulement la présence d'un filtre poreux entre la fiction et les essais – ces derniers explorant d'un point de vue personnel les questions sociales et littéraires les plus variées – mais c'est leur mise en fiction qui stimule la réflexion théorique de l'auteure sur le bilinguisme, l'identité, la traduction et sa pratique. Parmi ces indices, la relevance thématique de la filiation et de la hantise face à l'abandon me paraissent tout aussi importantes.<sup>32</sup> Le renoncement à la filiation linguistique est à la base de l'entre-deux identitaire houstonien et la traduction, par son travail sur les deux versants, relèverait la maille que l'écriture monolingue avait défaite.

Et encore, il faut mentionner qu'au niveau de l'énoncé, les romans houstoniens affichent une présence importante d'éléments allophones d'une grande variété – dans le choix des langues et des formes d'expressions.<sup>33</sup> Ces éléments sont tantôt contextualisés et/ou traduits pour une meilleure compréhension de la part du lecteur, tantôt laissés tels quels, pour interrompre l'unité du tissu narratif monolingue.

À bien voir, les thèmes narratifs du dédoublement et de l'hétérolinguisme<sup>34</sup> pour-

27 NANCY HUSTON, *Traduttore non è traditore*, in *Pour une littérature-monde*, sous la dir. de Michel LE BRIS et Jean ROUAUD, Paris, Gallimard, 2007, pp. 151–160, pp. 154 e 156.

28 HUSTON, *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, cit., p. 30.

29 HUSTON et SEBBAR, *Lettres parisiennes*, cit., p. 34.

30 RAINIER GRUTMAN, *Self-translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, sous la dir. de Mona BAKER et Gabriela SALDANHA, London, Routledge, 2009, pp. 258–260, p. 260.

31 HUSTON, *Bad Girl*, cit., p. 130.

32 Cf. EL NOSSERY, *L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston*, cit., p. 390.

33 Parmi les langues utilisées on retrouve le français, l'anglais, le joul, la Cri langue, l'italien et le latin.

34 Sur la question de l'hétérolinguisme, mot forgé par Rainier Grutman à partir de l'analyse de la littérature

raient être une projection romanesque et intradiégétique de traits autobiographiques, comme la rencontre avec l'autre-de-soi et l'autotraduction. S'il en est ainsi, les questions identitaires et linguistiques, devenues des autobiographèmes, prendraient corps dans le texte autour des thèmes abordés et autour d'une diégèse énonciative spécifique impliquant le dédoublement. Ce sont surtout les ressorts énonciatifs qui me paraissent ici cruciaux. En effet, il est significatif qu'un binôme, composé d'un personnage central, souvent une femme – la narratrice-interprète – et de deux plans narratifs enchâssés l'un dans l'autre, apparaisse régulièrement dans plusieurs romans, de *Trois fois septembre* à *Bad Girl*,<sup>35</sup> en passant par *Cantique des plaines*, *Instruments des ténèbres* et *Danse noire*.<sup>36</sup> Des références intermédiaires viennent parfois s'y ajouter, complétant ainsi le cadre d'indices thématique-stylistiques désignant la projection personnelle du dédoublement linguistique et identitaire sur l'écriture fictionnelle. L'intermédialité joue dans la fiction le même rôle que le contrepoint en musique, créant une pluralité de motifs stylistiques qui se répondent, engendrant des effets suggestifs qui fonctionnent en amplificateurs de sens. Il en est ainsi pour *Les Variations Goldberg*, *Cantique des plaines* et *Lignes de faille* où la représentation littéraire se confronte et s'enrichit tour à tour de la musique de Bach, du rythme monotone des chansons folkloriques et des chants religieux grégoriens psalmodiés par les colons, sans oublier la voix envoûtante et asémantique de l'héroïne de *Lignes de faille*. Dans *La Virevolte*<sup>37</sup> les changements personnels de Lin, la protagoniste du roman, se répercutent sur la danse. *Infrarouge* est écrit en tenant compte du dispositif photographique qui s'y déploie, tout comme *Danse noire*<sup>38</sup> interagit avec le scénario cinématographique qui l'inspire et avec la capoeira qui lui prête son rythme.

Bien que présente dans l'intrigue de presque tous ses récits, la traduction passe inaperçue, parce qu'elle est un *medium* et parce qu'elle est souvent occultée par des éléments référentiels et fictionnels hyperboliques visant à créer un monde où les déboires de l'histoire ont souvent une issue dramatique, mais où le bruissement des langues joue pourtant un rôle essentiel, se renouant ainsi avec l'autobiographie de l'auteure.

Dans cette boulimie d'identités, reliée à la prolifération du sujet de l'écriture, les pratiques de la traduction et de l'autotraduction sont investies à l'extérieur et à l'intérieur de la fiction selon des modalités hétérogènes et tout aussi originales. Ces pratiques varient au fil de la production romanesque et l'on peut supposer que leur rôle s'accroît lorsque l'autotraduction intertextuelle devient problématique.

En effet, après la publication simultanée de *Cantique des plaines* et de *Plainsong*,<sup>39</sup> l'écrivaine portera la traduction aussi bien à l'intérieur des romans, dans leur composition, affichant en même temps une relation fortement dialogique entre les langues qui laisse une large place à la trace et/ou à la figure d'autrui, à sa voix, à son écriture.

canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. RAINIER GRUTMAN, *Refraction and Recognition. Literary Multilingualism in Translation*, in «Target. International Journal on Translation Studies», XVIII (2006), pp. 17–47.

35 HUSTON, *Trois fois septembre*, cit. ; *Bad Girl*, cit.

36 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit. ; *Instruments des ténèbres*, cit. ; *Danse noire*, cit.

37 NANCY HUSTON, *La Virevolte*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1994.

38 HUSTON, *Danse noire*, cit.

39 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit. ; *Plainsong*, cit.

Ces interférences montreraient-elles que l'œuvre fictionnelle de Nancy Huston évolue vers la prise en compte intradiégétique de deux langues, tout comme elle évolue vers la prise en compte personnelle de ses deux identités dans la représentation littéraire ?

### 3 FIGURES DE LA NARRATRICE ENCRYPTÉES DANS LES ROMANS

*Les Variations Goldberg*, premier roman publié en 1981, possède déjà dans son titre la forme même de l'intermédialité musicale ; la translation intersémiotique entre musique et écriture est personnifiée par l'héroïne, une pianiste, Liliane, qui est aussi bien une interprète professionnelle. Le rythme de l'écriture s'accorde avec celui de l'exécution musicale pendant laquelle Liliane réfléchit sur le clavecin, sur le son et sur sa relation avec la parole. Une panoplie de trente voix d'amis l'accompagne : leurs pensées, s'exprimant dans les formes énonciatives les plus variées, miment le cadre serré de chaque *Variatio* du chef-d'œuvre de Bach. Le sous-titre *romance* joue entre musique et parole, évoquant le murmure des hommes et des femmes, pris dans le filet de leurs pensées. L'exécution de la claveciniste devient ainsi une mise en abyme de la performance de l'écrivaine, ayant choisi une langue autre, le français, pour ce premier ouvrage. Le tissu monolingue de la narration – une juxtaposition de monologues intérieurs – est interrompu par plusieurs effets plurilinguistiques, notamment des locutions en joual et en anglais. La *Variatio V*, ayant comme sous-titre *Joual*,<sup>40</sup> présente des éléments linguistiques issus du jargon québécois. De même, la *Variatio XI* affiche non seulement des vers de chansons enfantines en anglais, mais le monologue intérieur se construit à partir d'une imbrication subtile et dérangement entre les deux langues :

Avant que je ne parle le français – affirme un des amis de Liliane – j'aimais bien ce mot *burjoys* ; on jouait avec mon frère à prononcer les mots français les plus sophistiqués avec un accent anglais épouvantable : “You're looking awfully svelt and deboner today, ma chair”.<sup>41</sup>

Enfin, selon ses propres mots, dans la vie de Liliane l'acte traductif, relié à son travail d'interprète, tout comme l'exécution musicale, sont « l'expression de quelqu'un d'autre qui passe à travers [son] corps ».<sup>42</sup>

L'œuvre suivante, *Trois fois septembre*, publiée en 1989, est à mon sens un roman charnière dans l'œuvre hustonienne pour les questions abordées ici, même s'il n'est pas des plus réussis. Elle y entame, par un détour tortueux, un rapprochement avec la langue anglaise à travers la lecture et la traduction du journal d'une jeune américaine, Selena. Troublée par son suicide, sa meilleure amie Solange, une française vivant aux États-Unis, lit et transpose en français à sa mère le journal et les lettres que son amie américaine lui a laissées. Cette tâche herméneutique – presque une injonction amicale et morale – a été confiée à Solange par Selena « dans un français maladroit » ;<sup>43</sup> dans la fiction elle assume une valeur métaphorique qui va bien au-delà de sa connotation interlinguistique.

40 HUSTON, *Les Variations Goldberg*, cit., p. 49.

41 *Ibid.*, pp. 97-98.

42 *Ibid.*, p. 202.

43 HUSTON, *Trois fois septembre*, cit., p. 22.

Encryptée dans le roman comme un thème narratif, la pseudotraduction est présente dans la fiction, tel un fantasme de l'autre/de l'auteure, mais absente de l'écriture. Dans le récit, lecture et traduction sont représentées comme deux pratiques simultanées, inséparables l'une de l'autre. Par sa représentation du geste traductif, la pseudotraduction de Solange devient ainsi un autobiographème, l'indice de la transition de la narratrice vers la réappropriation de l'anglais, et de l'écrivaine vers la pratique autotraductive intertextuelle. En ce sens Nancy Huston répondait sans doute à un besoin intérieur, à la nécessité d'être pleinement reconnue en tant qu'auteure anglophone. Par l'enchâssement de deux plans diégétiques, la langue anglaise donne forme, *in absentia*, au processus créatif du roman qui peut donc bien être considéré comme une mise en abyme de l'écrivaine aux prises avec le dilemme entre ses deux langues.

La pseudotraduction intratextuelle de Selena se change en autotraduction intertextuelle dans la version française de *Plainsong, Cantique des plaines* : ce roman affiche encore une structure narrative binaire, qui par sa fréquence est en passe de devenir l'autobiographème de la duplicité géographique, linguistique et identitaire, orchestrée par la narration. De son appartement montréalais, Paula, comme l'écrivaine, délaisse la langue française pour retracer, par le biais d'une biographie, l'existence de son grand-père Paddon, d'après le manuscrit qu'il avait écrit et que la mère de Paula lui avait confié à sa mort. Elle évoque ainsi la mémoire historique de la vie dans les grandes plaines de l'Alberta. Les mots de la narratrice sillonnent les « vieilles pages noircies »<sup>44</sup> écrites par son grand-père, dont elle cite quelques extraits, en distinguant sa voix par l'italique. Ainsi un entrelacement, un dialogue se tissent-ils entre la vie et les pensées de Paddon et l'interprétation de sa petite-fille Paula. « Créer une fiction à partir des mots de l'autre, mais surtout à partir des mots de l'autre langue est une figure du double qu'il est possible de relier à la projection dans le texte du dédoublement linguistique de l'écrivaine. Le lecteur est ainsi introduit dans son atelier et regarde, de ce point de vue intérieur, la fiction hustonienne et les langues qui la composent ».<sup>45</sup> Le pseudomanuscrit de Paddon – imaginé en anglais tout comme l'étaient les écrits intimes de Selena – est l'hypotexte fictif que l'hypertexte – le récit de Paula – traduit en roman.<sup>46</sup> Et à nouveau un dialogue traductif émerge entre la narratrice se confrontant ici directement à un « tu », celui de son grand-père : « Come on, Paddon, tell us how it was ! ».<sup>47</sup> Cette voix témoigne de l'importance de l'instance énonciative du discours, personnalisant la vie de son grand-père et on la retrouve, sous la même forme, dans maintes œuvres de Nancy Huston, notamment dans les textes consa-

44 HUSTON, *Cantique des plaines*, cit., p. 9.

45 VALERIA SPERTI, *Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston*, in « Tradução em Revista », XVI (2014), pp. 69–82, p. 7. Après avoir pratiqué l'autotraduction consécutive (cf. GRUTMAN, *Self-translation*, cit., p. 260) avec *Histoire d'Omayya*, avec *Cantique des plaines* Nancy Huston se justifie, face aux détracteurs du Prix littéraire canadien, d'avoir écrit dans sa langue maternelle. C'est l'occasion pour elle de formuler le cadre théorique de sa pratique autotraductive, soulignant le côté créatif de ses traductions et de s'adonner désormais, pour ses romans, à la traduction simultanée, le double original – publié simultanément – comme stratégie défensive, subvertissant la dichotomie traditionnelle entre texte premier et texte traduit.

46 Dans la version française, bien entendu.

47 Cf. l'entretien avec Nancy Huston à l'occasion de la présentation de *Bad Girl*, Librairie Mollat, 14 octobre 2014 : <https://www.youtube.com/watch?v=qcN11OnryJw> (consulté : octobre 2016).

crés à Romain Gary et à Samuel Beckett, mais surtout dans un autre roman où il est encore question d'un récit de femme : *Instruments des ténèbres*.<sup>48</sup>

À partir des années 90, sans doute à la suite des vicissitudes de *Plainsong*,<sup>49</sup> Nancy Huston a nuancé, en les rendant plus complexes, les rapports entre les deux langues dans sa création romanesque : ils ne sont plus réciproquement exclusifs, mais à chaque fois négociés et souvent ambigus.<sup>50</sup> Mettant en relief son aspect créatif, Nancy Huston en vient à considérer la pratique autotraductive intertextuelle comme une réécriture parfois pénible et épuisante, mais dotée de pouvoirs lénitifs, telle un remède capable de guérir, au moins temporairement, sa division identitaire qu'elle considère à la base de son *mi-linguisme*<sup>51</sup> auquel son destin d'expatriée l'a confrontée. Que la pratique traductive soit au centre de ses intérêts, cela est confirmé par la production de nombreux essais sur le bilinguisme, l'identité et ses déclinaisons linguistiques entre idiome maternel et idiome acquis et par l'importance que les deux langues affichent dans la création romanesque que Nancy Huston publie entre 1993 et 1997.<sup>52</sup> L'importance attribuée à la fonction herméneutique de la traduction simultanée, où une version est illuminée, voire transformée par l'autre et vice-versa, et unie à la revendication de son ambiguïté linguistique et identitaire, concourent à l'enracinement du processus autotraductif dans la narration.<sup>53</sup> La traduction devient une loupe à travers laquelle le monde se transpose sur la page imprimée : en écrivant Nancy Huston traduit.

*Les Variations Goldberg, Cantique des plaines, Instruments des ténèbres et Danse noire*,<sup>54</sup> mais aussi *Tombeau de Romain Gary, Limbes/Limbo* et *Bad Girl*<sup>55</sup> affichent un dialogue entre le « je » et le « tu » qui documente une diégèse personnelle particulière où le lecteur ressent l'approche phatique et conative entre la narratrice et son narrataire, invoqué mais rarement présent et répondant. La parole narrative se charge d'une composante émotive forte qui apprécie, juge, commente, interprète les mots et les gestes du personnage. Les thèmes de l'identité culturelle et linguistique sont au centre de la recherche romanesque de l'écrivaine et ils en illuminent le parcours de réflexion essayistique qui se situe en aval de la création romanesque :

48 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit.

49 HUSTON, *Plainsong*, cit.

50 Cf. SPERTI, *L'ambiguïté linguistica di Nancy Huston*, cit., p. 382.

51 Nancy Huston dérive l'idée d'un manque substantiel relié à la présence des deux langues dans sa vie littéraire d'Elsa Triolet, à laquelle elle emprunte l'expression « demi-destin » et « destin traduit » (HUSTON et SEBBAR, *Lettres parisiennes*, cit., p. 77).

52 Cf. NANCY HUSTON, *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 237–262 (article publié pour la première fois en 1993) ; *En Français dans le texte*, cit. (article publié pour la première fois en 1994) ; HUSTON, *Festins fragiles*, cit. ; NANCY HUSTON, *Le déclin de l'identité ?*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 49–65 (article publié pour la première fois en 1996).

53 Cf. PASCALE SARDIN, *Samuel Beckett/Nancy Huston ou le bilinguisme des malentendus en contrefaçon : deux expériences similaires ?*, in *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, sous la dir. d'Axel GASQUET et Modesta SUÁREZ, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2007, pp. 257–269.

54 HUSTON, *Les Variations Goldberg*, cit. ; *Cantique des plaines*, cit. ; *Instruments des ténèbres*, cit. ; *Danse noire*, cit.

55 NANCY HUSTON, *Tombeau de Romain Gary*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995 ; *Limbes/Limbo*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2000 ; *Bad Girl*, cit.

...the self-representation of the author in her essays shows that, on the one hand, specific biographical events – the chosen exile, the false bilingualism, the double nationality – have had a fundamental influence on Huston's approach to literature and on the shaping of her personal poetics. On the other hand, Huston states that it is from her novels that she extrapolates new material for questions and issues, which are then masterly explored in essays.<sup>56</sup>

C'est l'élan créatif et romanesque qui soulève des questionnements affrontés *a posteriori* dans les essais.

Un autre exemple intéressant est offert par les écrits consacrés à Romain Gary et à Samuel Beckett où observation critique, mimétisme stylistique et narration biographique se combinent de manière inattendue. Dans ce travail d'écriture mimétique, Nancy Huston recherche sa filiation dans ces modèles littéraires aimés et parcourus avec une verve riche en empathie, dans le souhait d'établir les bases d'une fratrie symbolique sur lesquelles consolider sa pratique littéraire et traductive.

*Instruments de ténèbres*,<sup>57</sup> publié en français en 1996 et en anglais en 1997 connaît un succès considérable en France. Dans le roman se relayent deux histoires différentes : celle de Nadia, une femme newyorkaise des années 60 qui confie à son journal sa détresse de femme désireuse d'être mère et Barbe, une jeune fille du Berry à l'époque du règne de Louis XIV, qui est injustement accusée de sorcellerie. L'alternance rigoureuse des deux histoires, chapitre après chapitre, reflète le va-et-vient linguistique de sa rédaction qui, pour la première fois, selon les affirmations de l'auteure, est bilingue.<sup>58</sup> En fait, l'écriture passe de l'anglais du journal intime au français du roman historique, les deux textes s'inscrivant sous la même voix narrative, celle de Nadia qui, tour à tour, alterne le ton personnel du journal à celui de la fiction extradiégétique relatant les vicissitudes de la paysanne berrichonne démunie et innocemment mise sous procès.

L'intrigue est particulièrement riche en échos autobiographiques. L'enchâssement diégétique, en tant que stratégie de composition, imbrique deux pays géographiquement lointains et fait résonner la distance historique qui les sépare, représentant ainsi l'identité divisée de l'auteure dans cette oscillation entre un monde anglophone et francophone. Nadia, tout comme l'écrivaine, affirme avoir « besoin du dédoublement, de la duplicité » pour « comparer, combiner, séduire, traduire, trahir ». <sup>59</sup> Les deux récits – appelés *Carnet* et *Sonate* – se succèdent régulièrement en se recoupant ; comme il advient dans les traductions, l'un garde les traces de la rédaction de l'autre. Nadia surmonte la détresse

56 GIORGIA FALCERI, *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», II (2014), pp. 51-66, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/35>, a p. 60.

57 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit. ; *Instruments of Darkness*, Toronto, Little, Brown and Company, 1997.

58 Cf. MICHÈLE GAZIER, MARTINE LAVAL et EMMANUELLE BOUCHEZ, *Français dans le texte, entretien avec Nancy Huston*, in «Télérama» (1997), <http://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>.

59 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit., p. 20.

de sa solitude, la mort de son frère jumeau<sup>60</sup> et la séparation d'avec sa famille,<sup>61</sup> en écrivant l'histoire de la jeune paysanne. De même, l'écriture à cheval entre deux langues est pour Nancy Huston un remède important.

Si l'autotraduction est ici, encore une fois, un événement extratextuel (l'éditeur français ayant refusé la publication du roman bilingue que l'écrivaine aurait souhaitée et qu'elle réalisera plus tard sous une autre forme avec *Danse noire*), il est vrai que Nadia exprime toutefois, dans le *Carnet Scordatura*, (à la date du 6 février) une réflexion intéressante qui traduit – c'est bien le mot – la vision de Nancy Huston : « Tout est traduction désormais. [...] L'original n'existe pas. L'original est comme le paradis : perdu par définition ». <sup>62</sup> Si cette affirmation remet en question la binarité entre texte source et texte cible que le concept de réécriture avait déjà ébranlée, elle pose la représentation littéraire même sous le signe de la traduction. « Le *Carnet* devient ainsi le double autobiographique du travail de rédaction de Nancy Huston, une ouverture du laboratoire de l'écrivaine, qui laisse percer le regard du lecteur dans le processus de composition et de traduction ». <sup>63</sup> L'écriture et la traduction sont aussi importantes dans la définition identitaire de Nancy, l'écrivaine, que de Nadia, l'héroïne du roman.

Une mention à part mérite l'hétérolinguisme des personnages : la co-présence de plusieurs langues est le signe d'une fragmentation identitaire que l'on retrouve avec une insistance et des accents nouveaux dans les romans suivants, *L'Empreinte de l'ange* sorti en 1998 et dans le titre même de *Dolce Agonia* publié en 2001. <sup>64</sup>

En particulier, dans *Lignes de faille* (2005), roman composé en anglais, les histoires des quatre personnages – tous âgés de six ans et tous rejetons de générations précédentes appartenant à la même famille – se déroulent pour la plupart en Amérique du nord avec des déménagements significatifs du Canada en Israël et en Allemagne. Chaque personnage affronte, aime ou déteste la langue de l'autre : allemand, arabe, hébreu, polonais et anglais. Kristina-Erra, la femme fondatrice de la famille, a oublié sa langue maternelle et sa recherche des origines, à la suite d'innombrables péripéties, est douteuse, tout comme celle de Nancy Huston a été littérairement trompeuse. Sol hait la langue et la nourriture de l'Allemagne, Randall apprend l'hébreu et l'arabe, mais il sera tout aussi incapable de franchir la distance qui les sépare. Quant à Kristina-Erra (personnage dont l'identité nominale est elle aussi problématique), elle croit que sa langue maternelle est l'allemand, puis le polonais, pour découvrir à la fin de la guerre que c'était l'ukrainien, une langue à jamais perdue, puisqu'elle a été adoptée au Canada où elle est devenue anglophone. <sup>65</sup> L'hétérolinguisme si présent dans la fiction a partie liée avec la pratique de la traduction :

60 Le frère jumeau de Nadia était mort à la naissance : « On était deux là-dedans. Je vécus neuf mois avec mon frère. C'est lui qui fut étranglé dans la confusion innommable de notre naissance, alors que je m'en tirai avec la moindre égratignure » (*ibid.* P. 65).

61 Cf. DIANA HOLMES, *No common places : exile as loss and gain in the work of Nancy Huston and other writers from elsewhere*, in «Dalhousie French Studies», XXXIII (2010), pp. 33–42, pp. 35–40.

62 HUSTON, *Instruments des ténèbres*, cit., p. 106.

63 SPERTI, *Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston*, cit., p. 77.

64 NANCY HUSTON, *L'Empreinte de l'ange*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1998 ; *Dolce Agonia*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2001.

65 VALERIA SPERTI, *Lo scarto linguistico in Lignes de faille di Nancy Huston*, in «Oltreoceano», v (2011), pp. 81–88, Cf.

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.<sup>66</sup>

#### 4 LA NARRATRICE S'AUTOTRADUIT EN BAS DE PAGE : *DANSE NOIRE*

*Danse noire*,<sup>67</sup> roman plurilingue et toutefois « linguistiquement pervers »,<sup>68</sup> entrelace trois destins individuels et générationnels appartenant à une même famille : Milo – un scénariste renommé et épris de la capoeira – son grand-père Neil – un avocat dublinois, ami de James Joyce et de William Butler Yeats, forcé de s'exiler au Québec pour des raisons politiques et qui s'occupera de Milo – et Awinita, la mère de Milo, une prostituée Crie habitant Montréal qui, victime de la drogue, abandonne son nouveau-né, qui sera finalement recueilli par Neil. Le roman est représenté sous forme de scénario cinématographique : scandée par les bruitages, les fondus, l'indication des positions de la caméra, des focus, des voix-off et de la fin des tournages, l'histoire oscille dans le temps et, dans l'espace, entre l'Irlande, le Canada et le Brésil. Le dispositif cinématographique s'accompagne de la capoeira – la danse brésilienne symbole du jeu et de la lutte contre les négriers oppresseurs – tandis que l'écriture se déploie en dix chants, le nombre correspondant au rituel de la capoeira, dont elle emprunte le rythme lancinant. L'écrivain affirme que le roman a été composé en anglais, sauf quelques passages en joual. Dans la version française, la traduction des dialogues en anglais est en bas de page et, puisqu'elle se réfère souvent à l'anglais parlé par les natifs algonquiens, Nancy Huston a décidé pour l'adaptation d'utiliser la 'parlure' québécoise des années cinquante, s'attirant par là quelques critiques, même si cette langue fait désormais partie de sa musique intérieure. Par le destin des personnages qui ont été ballottés d'un pays à l'autre à la suite de leur histoire personnelle, la narratrice représente le phénomène du demi-linguisme qu'elle a sans doute expérimenté dans ses premiers temps à Paris. Le roman insiste sur les difficultés communicatives de ceux qui viennent d'arriver dans un pays étranger et qui souffrent de ne pouvoir en capter correctement la langue. Les notes où est reproduite la traduction ne sont pas sans rappeler le sous-titrage de film ; elles confèrent de l'authenticité au roman et renvoient au contexte cinématographique, sans l'esprit de synthèse propre à cette technique. La référence intermédiaire est importante, car au fur et à mesure que le héros Milo, gravement malade, raconte son histoire et celle de ses ancêtres à son meilleur ami, le metteur en scène Paul Schwartz, cette dernière devient scénario de film. Pour la première fois dans la fiction hustonienne, l'autotraduction partielle en bas de page se juxtapose à l'autre langue,

66 *Ivi*, p. 85.

67 HUSTON, *Danse noire*, cit.

68 RICHARD BOISVERT, *Danse noire de Nancy Huston : le rythme du cœur. Entretien*, in «Le Soleil» (6 octobre 2013).



celle du roman.<sup>69</sup> La multiplication des idiomes, des registres linguistiques en français, anglais, anglo-canadiens et langue Cri, forcent le lecteur à un va-et-vient fréquent entre notes et texte.<sup>70</sup> La traduction, bien qu'en position subalterne au texte, s'offre finalement à l'attention du lecteur, en couronnant le rêve houstonien de la co-présence linguistique déjà tentée dans *Instruments des ténèbres*. Les thèmes de *Danse noire* sont résolument autobiographiques : la filiation et l'identité. La traduction intratextuelle se pourvoit donc d'une connotation autoréférentielle, car elle projette dans le roman la traduction que l'auteure pratique habituellement pour diffuser ses romans dans l'autre de ses deux idiomes. Elle approche le lecteur à la complexité de l'opération traductive et accompagne ces transpositions en note avec des focalisations romanesques et cinématographiques : le lecteur acquiert la perspective de chaque personnage. De cette façon le texte pose la question de l'origine et de la transmission, concrétisées dans la transposition en bas de page. Le besoin de fuir ce que l'on est pour se reconstruire quelque part ailleurs et se retrouver, ce sont des thèmes bien familiers au lecteur houstonien. Relier le fameux syntagme cinématographique « On coupe », qui parsème le récit, à l'interruption du monolinguisme obtenue avec les renvois en bas de la page pour la traduction est certainement un effet voulu et recherché qui fait de l'autotraduction un jeu affirmatif de création et de l'écriture le lieu d'une incontournable recherche autobiographique.

## 5 LA NARRATRICE SE RACONTE : *BAD GIRL*

Nancy Huston accomplit un véritable tour de force autobiographique avec *Bad Girl*, publié en 2014 et connoté par un pacte autobiographique inédit et flottant, où la narratrice s'adresse à elle-même, tout en ayant changé son nom en Dorrit,<sup>71</sup> sorte de double fantasmé. Le récit se présente comme un dialogue pressant – dont le rythme rappelle celui des ouvrages consacrés à Samuel Beckett et Romain Gary – et à la deuxième personne entre l'écrivaine qu'elle est devenue et le fœtus qu'elle a été : « *Toi*, c'est toi, Dorrit. Celle qui écrit. Toi à tous les âges, et même avant d'avoir un âge, avant d'écrire avant d'être un soi. Celle qui écrit [...]. Un personnage. ». Et en exerçant, à la fin du récit, si la citation de Roland Barthes – « Tout ceci doit-être considéré comme dit par un personnage de roman »<sup>72</sup> – laisse planer le doute sur la nature du récit, il me semble que l'allusion à l'importance de la fabulation qui l'a faite écrivaine l'emporte sur les inquiétudes génériques. Le sous-titre, *Classes de littérature*, semble le confirmer.

De la perspective inédite d'une autobiographie intra-utérine, Nancy Huston retrace et relie sa naissance à la vie, à l'écriture et à la littérature. Elle affirme que les lettres maternelles, signe de l'absence irréparable à la suite de la séparation de ses parents, ont déterminé sa préférence pour la deuxième personne :

69 L'auteure a traduit *Danse noire* en anglais en suivant le même procédé casse-tête renversé. Plus en général, comme nous l'avons déjà mentionné, Nancy Huston choisit la langue de rédaction de chaque roman en fonction de l'idiome parlé par ses personnages, du décor et des circonstances de l'histoire.

70 Cf. ELIZABETH KLOSTY BEAUJOUR, *Nancy Huston's Danse Noire*, in «CUNY Academic Works» (2014), [http://academicworks.cuny.edu/gc\\_pubs/46](http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/46).

71 La référence est au roman homonyme de Dickens (*Little Dorrit*, London, Bradbury & Evans, 1857).

72 HUSTON, *Bad Girl*, cit., pp. 11, 259.

Dorrit, ma douce petite Dorrit, comment vas-tu ma gentille Dorrit adorée ? Ses lettres t'aideront à rester en vie et quand, plus tard, tu te mettras à écrire des livres, la deuxième personne sera toujours celle que tu préfères, étant donné que [...] il et elle mettraient trop de distance entre toi et tes personnages bien-aimés, tu veux leur parler tout le temps [...] c'est pourquoi, livre après livre, tu diras *you, you, you* et *tu, tu, tu*, et il en ira de même, Dorrit, pour ce livre-ci, où ta vie elle-même sera transformée en lettre, et toi, veux, veux pas, [...] en femme de lettres.<sup>73</sup>

Si la généalogie individuelle est présentée comme une erreur, celle de l'écriture autobiographique est présentée comme un épanouissement : « Quatre-vingt-dix pour cent de ton œuvre littéraire est contenue dans cet après-midi », <sup>74</sup> moment fatidique où la mère annonce son départ à ses enfants et où la fille décide, inconsciemment encore, qu'elle va devenir écrivain.

Le titre en anglais annonce l'importance de l'origine canadienne anglophone de l'auteure et affiche sa culpabilité d'avoir été une mauvaise fille, toujours soumise aux regards réprobateurs d'autrui. *Bad Girl* rassemble deux-cents courts chapitres, chacun atteignant rarement la longueur d'une page. Ces feuillets fragmentaires, dépourvus de numérotation, sont une collection d'impressions, de petites anecdotes regroupant mémoires personnels et souvenirs familiaux, dans un double dessein. D'un côté, cette approche de la représentation personnelle n'est pas sans rappeler le projet auto-socio-biographique d'Annie Ernaux dont la référence est citée dans le récit et qui ambitionne diluer l'écriture de l'intimité dans le corps social. De l'autre, cette écriture hors de soi représente sans doute le désir de Nancy Huston d'inscrire son existence sous le signe des « classes de littérature » mentionnées par le sous-titre, rapprochant la vie des autres à la sienne, sa mère à elle, mais de fait ne comblant pas la séparation entre ses deux moi, qui se maintient après la reconstitution de sa filiation intellectuelle et personnelle, après ce retour par l'écriture au Canada, et après la réconciliation avec sa mère et avec son pays qui se met en place dans le récit.

La parole de la narratrice, dont le destinataire est le fœtus silencieux en train de se former dans le ventre maternel, est tournée vers l'avenir et détecte dans les mensonges enfantins les signes anticipateurs de l'écriture romanesque forcément fictionnelle et du changement linguistique inscrit, lui aussi, sous le signe de la littérature :

Comme Beckett, tu quitteras ta mère patrie et feras semblant d'appartenir à une autre. [...] Tu feras semblant que ton pays d'adoption est ton pays, et sa langue ta langue [...] tout comme tu as menti au long de l'enfance. [...] Tu te parleras à la troisième personne, transformant chacun de tes gestes en une scène, et ta vie quotidienne en un roman.<sup>75</sup>

Tout tourne autour d'un événement tragique, d'un abandon qui a eu lieu. Mais le récit dit comment Nancy Huston abandonne, à son tour, sa mère patrie à vingt ans et trouve l'art qui lui sauvera la vie.

Le tu alterdiégétique<sup>76</sup> ramène le fœtus au rôle d'auditeur, bien qu'il soit le person-

73 *Ibid.* p. 254.

74 *Ibid.* p. 236.

75 *Ibid.* pp. 104, 165.

76 Cf. PIERRE GASPARINI, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 174.

nage principal du récit, laissant la part belle à la narratrice qui joue ici son rôle d'écrivaine, évitant le « je » qu'elle considère « un truc gluant »,<sup>77</sup> des sables mouvants dans lesquels il est facile de s'enliser. Le « tu » repousse les limites du moi<sup>78</sup> et la forme vocative permet à la narratrice d'accorder le passé de son histoire familiale, le présent de l'embryon et le futur de la narratrice écrivaine. Le rythme rapide qui caractérise le texte provoque un effet d'ensorcellement : le narrataire, envoûté par la langue, s'identifie au fœtus et, sollicité directement, il participe de cette évocation intra-utérine, un mixte de maternage tranquilisant et d'incitations péremptoires.<sup>79</sup>

Cet usage cognitif du récit autobiographique repose sur une dialectique entre ce que l'on est et ce qu'on aurait pu devenir, en recherchant dans les jalons de ce parcours la cohérence qui répare aux ruptures, aux trahisons et aux mensonges inévitables dans la vie de tout un chacun. Le liquide amniotique agit comme un liquide révélateur de « tous ces jolis débris, lettres, photos et souvenirs qui flottent [...] avec toi, petite Dorrit ». <sup>80</sup>

*Bad Girl* montre que Nancy Huston, même lorsqu'elle établit un pacte autobiographique avec son lecteur implicite, a besoin du « tu », d'un « tu » marquant à la fois la distance et la proximité, pour souligner l'importance que son autre-de-soi revêt dans sa vie personnelle et artistique. D'un côté, cette présence contribue à éviter le « je » comme présence autobiographique abusée et notoirement haïssable, de l'autre, elle met en place une fonction conative importante,<sup>81</sup> apte à évoquer avec une empathie différente qui prend en compte l'autre, et aussi bien, en ce cas, l'autre-de-soi, le « tu » silencieux baignant dans le liquide amniotique.

L'autobiographème hustonien évoqué plus haut se retrouve ici dans l'énonciation vocative entre « tu » et « je », le modèle étant celui de la division : celle causée par la séparation mère-fille et celle qui a grandi dans le moi de l'auteure. En ce sens, *Bad Girl* reprend par sa configuration fragmentaire et par la forme du dialogue alterdiégétique, le statut de la lettre. Il se fait ainsi l'écho de la correspondance que la mère de Nancy Huston envoyait à sa fille pour tenter de réparer à son absence. Ainsi, le dialogue intra-utérin entre la narratrice, devenue écrivaine, et son fœtus sans défense, sans parole, réfléchit comme en miroir l'absence subie pendant l'enfance. Tout semble converger vers une prise en compte

77 MARIO CLOUTIER, *Nancy Huston : mettre au monde. Entretien*, in «La Presse» (1<sup>er</sup> novembre 2014), <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201410/31/01-4814591-nancy-huston-mettre-au-monde.php>.

78 Cf. MARY GALLAGHER, *Nancy Huston ou la relation proliférante*, in *Vision/Division ; l'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta DVORAK et Jane KOUSTAS, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, pp. 24-35, pp. 23-29.

79 HUSTON, *Bad Girl*, cit., pp. 86 e 257.

80 *Ibid.* p. 62 et cf. VALERIA SPERTI, *Le récit de filiation dans l'œuvre de Nancy Huston : mémoire et identité de « Cantique des plaines » à « Bad girl »*, in «Oltreoceano», XI (2016), pp. 129-139, p. 135.

81 Gérard Genette à ce propos précise : « À l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue [...] correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction "phatique" (vérifier le contact) et la fonction "conative" (agir sur le destinataire) de Jakobson » (GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262).

autobiographique de l'écriture, où la langue de composition n'affleure plus dans le texte<sup>82</sup> laissant la large place au jeu 'scopique' entre regarder et être regardée, déjà évoqué plus haut, qui se charge ici d'une valeur symbolique et pathétique.

## 6 CONCLUSION

L'autotraduction investit la production romanesque de Nancy Huston qui contient de nombreuses références autobiographiques. Le parcours évoqué dans cet article montre l'importance croissante de certains signes thématique-stylistiques reliés à la traduction et à l'autobiographie qui se répètent en écho d'un roman à l'autre, se répercutant dans toute l'œuvre de l'écrivaine. Au niveau de la diégèse, la présence de deux plans narratifs et le jeu d'énonciation se déployant à travers le « tu » alterdiégétique mettent en relief la présence d'une posture 'scopique' qui oscille entre regarder et être regardé et que l'on retrouve dans le récit autobiographique, *Bad Girl*. Dans cette autobiographie inattendue, la narratrice montre à son double à venir les divisions futures qui l'habiteront et l'importance de la littérature et de la traduction dans sa vie adulte. Plus en général, ces décalages énonciatifs sont autant de brèches qui dévoilent au lecteur la charpente du récit et le laboratoire de l'écrivaine, une sorte de dévoilement nécessaire à travers lequel Nancy Huston semble vouloir atteindre la vérité et la raison d'être de son travail scripturaire en compagnie de son lecteur. Ils soulignent aussi que la narration a besoin d'une interprétation, d'une traduction que le narrateur rend possible par le biais de l'enchâssement des histoires, reprenant ainsi une séparation entre hypotexte et hypertexte qui appartient aussi bien à l'interprétation et à la traduction.

Au niveau de l'énonciation, l'hétérolinguisme des personnages et la présence de jargons comme le joual, que l'on retrouve peu ou prou dans toutes les fictions hustoniennes, posent la question de la richesse du multilinguisme et du danger du demi-linguisme. Ils sont la marque autobiographique de l'écrivaine qui jongle entre les langues depuis son enfance. Plusieurs traces thématiques se reliant à l'autobiographie et à l'autotraduction sont présentes dans les personnages fictionnels qui se confrontent à des détresses identitaires et linguistiques, à la hantise de la filiation ou de l'abandon qui ne sont pas sans rappeler celles qu'a vécues Nancy Huston. Un autre élément important est la récurrence de l'intermédialité : la musique, une passion personnelle de l'auteure, mais aussi le chant, le cinéma, la photographie et la danse constituent un contrepoint dans la narration qui agit de la même manière que l'enchâssement diégétique, amplifiant le sens et traduisant par d'autres dispositifs les vicissitudes des personnages.

Enfin, il me semble qu'un fil rouge particulièrement significatif se tisse entre *Danse noire* et *Bad Girl*. Dans le premier la traduction en bas de page se juxtapose à la langue du roman, créant une contemporanéité que Nancy Huston avait jusque-là vainement

82 Nancy Huston affirme avoir commencé à écrire *Bad Girl* en anglais, suivant le principe bien connu de la racontabilité, mais qu'elle a décidé de continuer en français, après avoir remarqué qu'elle était passée, sans s'en rendre compte, à la rédaction en français ; cf. AUGUSTIN TRAPENARD, *Nancy Huston, plus qu'une "bad girl"...* Conversation avec l'écrivaine, in «France inter» (30 octobre 2014), <http://www.franceinter.fr/emission-boomerang-nancy-huston-plus-quune-bad-girl>.

recherchée. Par cette co-présence le roman approche le lecteur à la complexité de l'opération traductive et de l'adaptation en se servant aussi de références au cinéma et à la danse. Quant à la transposition en bas de page, par sa hiérarchisation linguistique elle devient une métaphore de l'origine et de la transmission, deux thèmes clés du roman. *Bad Girl* fait de Nancy Huston et de son double intra-utérin, Dorrit, à la fois un personnage et une entité pronominale autre – encore un « tu » – laissant la narration en suspens entre le temps de la gestation et le temps de la littérature. Ce « tu » encore si difficile à assumer à la première personne flotte dans le liquide amniotique des mots et des langues. Au lecteur qui l'observe en train de se regarder, la narratrice dévoile encore une fois la chambre obscure de son imaginaire narratif et autotraductif.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUSONI, ALAIN, *En d'autres mots : écriture translingue et autobiographie*, in *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, sous la dir. de Fabien ARRIBERT-NARCE et Alain AUSONI, Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 63–84. (Citato a p. 131.)
- BEAUJOUR, ELIZABETH KLOSTY, *Nancy Huston's Danse Noire*, in «CUNY Academic Works» (2014), [http://academicworks.cuny.edu/gc\\_pubs/46](http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/46). (Citato a p. 141.)
- BOISVERT, RICHARD, *Danse noire de Nancy Huston : le rythme du cœur. Entretien*, in «Le Soleil» (6 octobre 2013). (Citato a p. 140.)
- BRAIDOTTI, ROSI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994. (Citato a p. 132.)
- CLOUTIER, MARIO, *Nancy Huston : mettre au monde. Entretien*, in «La Presse» (1<sup>er</sup> novembre 2014), <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201410/31/01-4814591-nancy-huston-mettre-au-monde.php>. (Citato a p. 143.)
- DELBART, ANNE-ROSINE, *Changement de langue et polyphonie romanesque*, in *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, sous la dir. de Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ, Québec, Nota Bene, 2002, pp. 43–63. (Citato a p. 132.)
- DICKENS, CHARLES, *Little Dorrit*, London, Bradbury & Evans, 1857. (Citato a p. 141.)
- EL NOSSERY, NATHALIE, *L'étrangeté rassurante de la "bi-langue" chez Abdelkébir Khattibi et Nancy Huston*, in «Contemporary French and Francophone Studies», XI (2007), pp. 389–397. (Citato alle pp. 130, 133.)
- FALCERI, GIORGIA, *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», II (2014), pp. 51–66, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/35>. (Citato a p. 138.)
- GALLAGHER, MARY, *Nancy Huston ou la relation proliférante*, in *Vision/Division ; l'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta DVORAK et Jane KOUSTAS, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, pp. 24–35. (Citato a p. 143.)
- GASPARINI, PIERRE, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004. (Citato a p. 142.)
- GAUVIN, LISE, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000. (Citato a p. 129.)

- GAZIER, MICHÈLE, MARTINE LAVAL et EMMANUELLE BOUCHEZ, *Français dans le texte, entretien avec Nancy Huston*, in «Télérama» (1997), <http://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>. (Citato a p. 138.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. (Citato a p. 143.)
- GRUTMAN, RAINIER, *Refraction and Recognition. Literary Multilingualism in Translation*, in «Target. International Journal on Translation Studies», XVIII (2006), pp. 17–47. (Citato a p. 134.)
- *Self-translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, sous la dir. de Mona BAKER et Gabriela SALDANHA, London, Routledge, 2009, pp. 258–260. (Citato alle pp. 133, 136.)
- HOLMES, DIANA, *No common places : exile as loss and gain in the work of Nancy Huston and other writers from elsewhere*, in «Dalhousie French Studies», XXXIII (2010), pp. 33–42. (Citato a p. 139.)
- HUSTON, NANCY, *Bad Girl*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2014. (Citato alle pp. 132–134, 137, 141–143.)
- *Cantique des plaines*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1993. (Citato alle pp. 130, 134, 136, 137.)
- *Carnets de l'incarnation. Textes choisis 2002-2015*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2016. (Citato a p. 131.)
- *Danse noire*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2013. (Citato alle pp. 131, 132, 134, 137, 140.)
- *Dolce Agonia*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2001. (Citato a p. 139.)
- *En Français dans le texte*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 263–269. (Citato alle pp. 130, 137.)
- *Festins fragiles*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 31–35. (Citato alle pp. 131, 137.)
- *Histoire d'Omaya*, Paris, Seuil, 1985. (Citato a p. 130.)
- *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1996. (Citato alle pp. 131, 134, 137–139.)
- *Instruments of Darkness*, Toronto, Little, Brown et Company, 1997. (Citato a p. 138.)
- *La Virevolte*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1994. (Citato a p. 134.)
- *Le déclin de l'identité ?*, in *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, pp. 49–65. (Citato a p. 137.)
- *L'Empreinte de l'ange*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1998. (Citato a p. 139.)
- *Les Variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981. (Citato alle pp. 130, 135, 137.)
- *L'Espèce fabulatrice*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2008. (Citato a p. 132.)
- *Limbes/Limbo*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2000. (Citato a p. 137.)
- *Nord Perdu*, suivi de *Douze France*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1999. (Citato alle pp. 130, 131, 133.)
- *Plainsong*, Toronto, Harper Collins, 1993. (Citato alle pp. 130, 134, 137.)
- *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*, in *Désirs et réalités*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, pp. 237–262. (Citato a p. 137.)
- *Tombeau de Romain Gary*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995. (Citato a p. 137.)

- *Traduttore non è traditore*, in *Pour une littérature-monde*, sous la dir. de Michel LE BRIS et Jean ROUAUD, Paris, Gallimard, 2007, pp. 151–160. (Citato a p. 133.)
- *Trois fois septembre*, Paris, Seuil, 1989. (Citato alle pp. 130, 134, 135.)
- HUSTON, NANCY, ALAIN GIRARD-DAUDON et STÉPHANE BERNARD, *Ce que Nancy savait*, in «Initiales», x (2001), pp. 5–16. (Citato a p. 131.)
- HUSTON, NANCY et LEÏLA SEBBAR, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, Bernard-Barrault, 1986. (Citato alle pp. 130, 131, 133, 137.)
- KELLMAN, STEVEN G., *The Translingual Imagination*, London, University of Nebraska Press, 2000. (Citato a p. 129.)
- KLEIN-LATAUD, CHRISTINE, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, in «TTR : traduction, terminologie, rédaction», ix (1996), pp. 211–231, <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>. (Citato a p. 131.)
- MASSOUTRE, GUYLAINE, *Nature et culture*, in «Le Devoir» (25 octobre 2014), <http://www.ledevoir.com/culture/livres/421941/nature-et-culture>. (Citato a p. 131.)
- PETROWSKI, NATHALIE, *Bar Payant*, in «La Presse» (18 novembre 1993). (Citato a p. 130.)
- SARDIN, PASCALE, *Samuel Beckett/Nancy Huston ou le bilinguisme des malentendus en contrefaçon : deux expériences similaires ?*, in *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, sous la dir. d'Axel GASQUET et Modesta SUÁREZ, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2007, pp. 257–269. (Citato a p. 137.)
- SENIOR, NANCY, *Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's Plainsong / Cantique des plaines*, in «Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal», XLVI/4 (2001), pp. 675–686. (Citato a p. 131.)
- SPERTI, VALERIA, *Autotraduction et figures du dédoublement dans la production de Nancy Huston*, in «Tradução em Revista», XVI (2014), pp. 69–82. (Citato alle pp. 136, 139.)
- *L'ambiguità linguistica di Nancy Huston*, in *Autotraduzione e riscrittura*, sous la dir. d'Andrea CECCHERELLI, Monica PEROTTO et Gabriella Elina IMPOSTI, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 381–394. (Citato alle pp. 131, 137.)
- *Le récit de filiation dans l'œuvre de Nancy Huston : mémoire et identité de « Cantique des plaines » à « Bad girl »*, in «Oltreoceano», XI (2016), pp. 129–139. (Citato a p. 143.)
- *Lo scarto linguistico in Lignes de faille di Nancy Huston*, in «Oltreoceano», V (2011), pp. 81–88. (Citato alle pp. 139, 140.)
- *Nancy Huston entre essai et fiction*, in *Polygraphies, les frontières du littéraire*, sous la dir. de Jean-Paul DUFUET et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 215–233. (Citato a p. 132.)
- TRAPENARD, AUGUSTIN, *Nancy Huston, plus qu'une "bad girl"...Conversation avec l'écrivaine*, in «France inter» (30 octobre 2014), <http://www.franceinter.fr/emission-boomerang-nancy-huston-plus-quune-bad-girl>. (Citato a p. 144.)

## PAROLE CHIAVE

Nancy Huston ; autotraduzione ; autobiographie ; *Danse noire*; *Bad Girl*; énonciation ; intermedialité ; hétérolinguisme ; journal intime ; self-translation.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Valeria Sperti insegna les littératures française et francophone au Département des Sciences Humaines de l'Université de Naples « Federico II ». Elle est l'auteure d'ouvrages sur l'espace autobiographique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar (*Écriture et mémoire. "Le Labyrinthe du Monde" de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999), sur la représentation du dictateur dans les romans subsahariens francophones despostindépendances (*La parola esautorata. Figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Napoli, Liguori, 2000) et sur le statut de la reproduction photographique dans le roman de l'extrême contemporain (*Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005). Elle s'intéresse actuellement aux nouveaux régimes de regard mis en place dans la prose contemporaine française et francophone (Nelly Arcan, J.-M.G. Le Clézio, Patrick Modiano) et aux écrivains expatriés qui s'autotraduisent. Sur l'autotraduction, elle a publié des essais et des articles sur Nancy Huston (*Autotraduzione. Testi e contesti*, Bologna, 2013, « Oltreoceano » XI [2016] et V [2011], « Tradução em Revista », XVI/1 [2014]) et Vassilis Alexakis (« Interfrancophonies » VI [2015]) et sur les rapports de collaboration entre auteur et traducteur (*L'autotraduction littéraire*, sous la dir. d'Alessandra Ferraro et Rainer Grutman, Paris, Garnier, 2015).

[valspe@gmail.com](mailto:valspe@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALERIA SPERTI, *Traces de l'auto/traduction dans les romans de Nancy Huston*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 129–148.

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.



# ¿QUIÉN PUEDE HABLAR POR LOS DE OBABA? UNA RELECTURA DE *OBABAKOAK* DE BERNARDO ATXAGA EN VISTA DE UN CUENTO PERDIDO EN LA AUTOTRADUCCIÓN

NAMI KANEKO

*Tokyo University of Foreign Studies-Universidad del País Vasco UPV/EHU*

*Obabakoak*, obra más emblemática del escritor vasco Bernardo Atxaga, fue publicada originalmente en lengua vasca en 1988 y autotraducida al castellano el año siguiente. El presente artículo propone una relectura de la obra en clave autobiográfica, prestando especial atención a *Jose Francisco*, uno de los relatos que conforman la versión original de *Obabakoak*, siendo el único excluido de la autotraducción al castellano, por lo que no se puede leer sino en la lengua original. Atxaga escribió entre 1978 y 1988 una serie de cuentos en los que iría configurándose el mundo ficticio de Obaba, trasunto de su pueblo natal y *topos* del mencionado libro. *Jose Francisco*, el primero de esos cuentos, cabe considerarse como la transformación de un hecho real que el propio autor conoció de cerca en su pueblo y que contaría en su posterior libro *Nevadako egunak (Días de Nevada)*, publicado en 2013. Teniendo en cuenta ese dato biográfico desconocido durante años, se realiza una lectura cruzada entre el texto original de *Obabakoak* y sus versiones o reescrituras para analizar la forma narrativa y el lenguaje empleados en *Jose Francisco*. De esa manera, además de indagarse sobre las posibles razones de la desaparición del cuento en la versión autotraducida de la obra, se destaca la importancia de reparar no solamente en lo que se traduce, sino también en lo que no se traduce en la autotraducción, haciéndose así más visibles en este caso tanto la red de autorreferencias en la obra de Atxaga como el proceso creativo de este escritor-autotraductor.

*Obabakoak*, the most emblematic work of Bernardo Atxaga, was originally published in Basque in 1988 and self-translated into Spanish the following year. This paper proposes an autobiographical re-reading of this collection of short stories, paying special attention to *Jose Francisco*, the only story excluded from the Spanish version and therefore not available in any other language but the original. Between 1978 and 1988, Atxaga wrote a series of short stories in which the fictional world of Obaba, inspired by his birthplace, would take form to later become the *topos* of the mentioned book. *Jose Francisco*, the earliest of those stories, can be regarded as the transformation of a real episode which Atxaga himself witnessed closely in his town and would narrate in his later work *Nevadako egunak (Días de Nevada)*, published in 2013. Taking into account this biographical information revealed in recent years, this paper performs a cross reading between the original text of *Obabakoak* and its versions or rewritings to analyze the language and narrative form used in *Jose Francisco*. After exploring possible reasons for the story's disappearance in the self-translated version of the book, the present paper concludes by stressing the importance of considering not only what is translated, but also what is not translated in self-translation, which in this case helps us gain a more profound view about the complex web of self-references in Atxaga's works, as well as about the creative process of this writer/self-translator.

## I LA DIMENSIÓN AUTOBIOGRÁFICA DEL MUNDO DE OBABA

*Obabakoak*, obra más emblemática del escritor vasco Bernardo Atxaga y ganadora del Premio Nacional de Narrativa de España en 1989, fue publicada originalmente en lengua vasca en 1988<sup>1</sup> y autotraducida al castellano el año siguiente.<sup>2</sup> Su título significa literalmente «los de Obaba», haciendo referencia al pueblo ficticio que ha servido de escena en buena parte de su obra narrativa. En Obaba se sitúan muchas de las narraciones

1 BERNARDO ATXAGA, *Obabakoak* [1988], Donostia, Erein, 1988.

2 BERNARDO ATXAGA, *Obabakoak* [1989], trad. por Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1989.

incluidas en *Obabakoak* y otros relatos destacables de la década de 1980;<sup>3</sup> luego, en los años 1990 solo se asomaría en la novela *Gizona bere bakardadean/El hombre solo*,<sup>4</sup> en la cual se menciona que su protagonista es originario de Obaba, pero en 2003 reaparece plenamente en *Soinujolearen semea/El hijo del acordeonista*<sup>5</sup> como principal escenario de la historia. Con esa novela, Atxaga pareció despedirse del mundo de Obaba, pero no ocurrió así. En *Lekuak*<sup>6</sup> [Lugares], una colección de textos misceláneos, las reflexiones sobre su Obaba literaria ocupan la primera sección del libro, junto con los recuerdos de su pueblo natal, Asteasu, inspiración de la anterior. Más recientemente, desde que el escritor dio un giro hacia una escritura memorística a caballo entre la realidad y la ficción, los personajes de obras anteriores ambientadas en Obaba (sobre todo, de *Obabakoak* y *Soinujolearen semea*) han vuelto a aparecer mezclados con las memorias de la infancia y adolescencia del autor en Asteasu, como se observa en *Nevadako egunak/Días de Nevada*<sup>7</sup> y *Txoriak kolpeka*<sup>8</sup> [Pájaros que golpean].

Si bien es cierto que Obaba es un lugar indeterminado e imaginario, cabe afirmar que es, al mismo tiempo, «una geografía vivida [...] que remite a espacios presentes en la infancia del autor».<sup>9</sup> De hecho, su geografía, aunque difusa en su representación literaria, tiene mucho en común con la de Asteasu, una localidad de la provincia de Guipúzcoa, en el País Vasco español, situada a unos 20 kilómetros de la costa cantábrica y en una zona montañosa, que actualmente cuenta con unos 1.500 habitantes, la mayoría de los cuales son vascoparlantes. Además, la relación entre estos dos lugares, uno ficticio y otro real, se ha intensificado aún más últimamente, en gran medida por iniciativa del propio autor. En otoño de 2015, se inauguró *Muskerraren bidea* [Camino del lagarto] en Asteasu, un paseo que intenta «unir el Obaba imaginario con el Asteasu real e histórico»,<sup>10</sup> según informa la página oficial de Atxaga. Se trata de un recorrido de dos kilómetros por la localidad que cuenta con múltiples paneles y audios en los cuales el propio escritor da explicaciones, incluyendo anécdotas personales, sobre «varios temas culturales directamente relacionados con el territorio Asteasu-Obaba, como por ejemplo sus personajes, la lengua, la literatura, etc.».<sup>11</sup> A la inauguración de la ruta siguió la publicación del libro

3 Nos referimos a los tres relatos que se editaron en castellano bajo el título *Historias de Obaba* (trad. por Aránzazu Sabán y Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1995): *Dos letters* (originalmente publicado como *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian*, Donostia, Erein, 1984), *Cuando la serpiente mira al pájaro*, (*Sugeak txoriari beginatzan dionean*, Donostia, Erein, 1984) y *Dos hermanos* (*Bi anai*, Donostia, Erein, 1985; *Dos hermanos*, trad. por Bernardo Atxaga, Madrid, Ollero & Ramos, 1995).

4 BERNARDO ATXAGA, *Gizona bere bakardadean*, Iruña, Pamiela, 1993; BERNARDO ATXAGA, *El hombre solo*, trad. por Aránzazu Sabán y Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1994.

5 BERNARDO ATXAGA, *Soinujolearen semea*, Iruña, Pamiela, 2003; *El hijo del acordeonista*, trad. por Asun Garikano y Bernardo Atxaga, Madrid, Alfaguara, 2004.

6 BERNARDO ATXAGA, *Lekuak*, Iruña, Pamiela, 2005.

7 BERNARDO ATXAGA, *Nevadako egunak*, Iruña, Pamiela, 2013; *Días de Nevada*, trad. por Asun Garikano y Bernardo Atxaga, Madrid, Alfaguara, 2014.

8 BERNARDO ATXAGA, *Txoriak kolpeka*, Iruña, Pamiela, 2014.

9 MARI JOSE OLAZIREGI, *Los lugares de la memoria en la narrativa de Bernardo Atxaga*, en Bernardo Atxaga, ed. por Irène Andres-Suárez y Antonio Rivas, Neuchâtel-Madrid, Universidad de Neuchâtel & Arco/Libros, 2011, pp. 44-62, p. 49.

10 *Se ha presentado el paseo que unirá el Obaba imaginario y el Asteasu real*, en «Atxaga» (26/11/2015), <http://www.atxaga.eus/news/1448447785>.

11 *Ivi*.

con el mismo nombre,<sup>12</sup> donde dichas explicaciones de Atxaga sobre lugares y personajes de interés de Asteasu aparecen acompañadas de textos extraídos de varias obras suyas relacionadas con ellos. De esa manera, Obaba nos aparece de nuevo como un espacio lleno de historias vividas y encontradas en la geografía física de Asteasu, inseparable tanto de la experiencia vital del escritor como de la memoria cultural de su lugar de origen.

En este contexto, nos parece oportuno volver nuestra mirada a *Obabakoak* (en adelante, *OBB*), en que se configuró ese mundo llamado Obaba. Según nuestro conocimiento, aunque algunos críticos ya han señalado el aspecto autobiográfico de esa geografía imaginaria y de algunas de las obras ahí ambientadas,<sup>13</sup> los estudios sobre *OBB* han analizado la obra en términos de literatura fantástica, intertextualidad, plagio o tradición literaria, y las consideraciones sobre su dimensión autobiográfica no han sobrepasado la mera mención a la conexión Obaba-Asteasu o al texto *A modo de autobiografía*, que cierra la edición castellana. Sin embargo, nos parece muy significativo el hecho de que Atxaga haya mantenido durante más de tres décadas –esto es, la mayor parte de su trayectoria literaria– un hilo constante de reflexiones sobre el mundo de Obaba y el pueblo natal que lo inspiró, hasta el punto de que esas reflexiones, ya disponibles tanto en los libros arriba mencionados como en otros formatos como entrevistas o conferencias, llegan a componer un corpus bastante amplio.<sup>14</sup> Con ello, tenemos una cada vez más abundante referencia a las experiencias vividas por el autor que, según sus palabras, no marcaron solamente su infancia, sino también su manera de mirar la realidad, su «forma de estar en el mundo».<sup>15</sup> Por lo tanto, creemos que dichos materiales nos permitirán realizar una relectura de *OBB* en clave autobiográfica.

Para abordar este tema, prestaremos especial atención a *Jose Francisco* (en adelante, *JF*), uno de los cuentos que conforman la versión original de *OBB*, pero que fue excluido de la autotraducción al castellano, por lo que no se puede leer sino en la lengua original, es decir, en vasco o euskera. Nos fijaremos en este cuento por varias razones. Por encima de todo, cabe resaltar que es la única narración de *OBB* que no se ha autotraducido

12 BERNARDO ATXAGA, *Muskerraren bidea*, Iruña, Pamiela, 2015.

13 Cf. AITZPEA AZKORBEBEITIA, *Bernardo Atxagaren testuetara hurbilpen bat Harrera-Teoriaren eskutik*, en «Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo», XXIX (1995), pp. 455-498, p. 470; IÑAKI ALDEKOA, *Obabakoak hamargarren urtemugan (1988-1998): Abangoardiatik Villamedianara*, en *Mendebaldea eta narraziogintza*, Donostia, Erein, 1998, pp. 177-198, pp. 195-198; LOURDES OTAEGI, *Bernardo Atxaga. Egilearen hitza*, Bilbao, Labayru Ikastegia & BBK, 1999, pp. 52-53; LOURDES OTAEGI, *Obabakoak (1988)*, en *Euskal Literaturaren Hiztegia*, 2008, <http://www.ehu.es/ehg/literatura/?p=900>; PAULA SPRAGUE, *Obaba: narrar/imaginar un espacio vivido*, en «Explicación de textos literarios», XXIX (2000), pp. 43-52; JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE, *Bernardo Atxaga. Los demonios personales de un escritor*, San Sebastián, Saturrarán, 2000, pp. 37-80; MARI JOSE OLAZIREGI, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, pp. 42-43, 77-79; *Los lugares de la memoria en la narrativa de Bernardo Atxaga*, cit.; JOSÉ MARIA POZUELO YVANCOS, *Las formas autobiográficas como ejes narrativos de El hijo del acordeonista de Bernardo Atxaga*, en *Bernardo Atxaga*, ed. por Irène Andres-Suárez y Antonio Rivas, Neuchâtel-Madrid, Universidad de Neuchâtel & Arco/Libros, 2011, pp. 27-41.

14 Además de todo ello, sería necesario mencionar el documental *Leku butsak, hitz beteak (Lugares vacíos, palabras llenas)*, 2012), dirigido por Joxeanjel Arbelaitz y con guión de Atxaga, en el cual el escritor habla de su vida y de las claves de su literatura (sobre todo, el mundo de Obaba, al que se refiere desde el principio).

15 BERNARDO ATXAGA, *El mundo de Obaba*, en «El País Semanal», 44-51 (2004), <http://www.atxaga.eus/testuak-textos/el-mundo-de-obaba>, p. 46.

al castellano y, por ende, no aparece tampoco en las traducciones realizadas a partir de dicha lengua.<sup>16</sup> Por ello, es un relato completamente desconocido por los lectores no vascoparlantes, y uno de los menos comentados de *OBB* incluso por los críticos locales.<sup>17</sup> Sin embargo, la eliminación de *JF* es uno de los mayores cambios introducidos en la autotraducción de *OBB*, de modo que merecería un análisis detallado. Aunque Bernardo Atxaga es uno de los autotraductores que se mencionan con mayor frecuencia en el ámbito de la traductología en España,<sup>18</sup> los trabajos concretos sobre la autotraducción de *OBB* y otras obras suyas han sido escasos.<sup>19</sup> Esperamos que nuestro trabajo pueda contribuir

- <sup>16</sup> *OBB* se ha traducido a casi una treintena de lenguas hasta la fecha, pero no tenemos noticia de traducciones realizadas a partir de la versión original en euskera (cf. JULIO CÉSAR SANTOYO, *Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la península ibérica*, en «GLOTTOPOL», xxv (2015), pp. 47-58, p. 56). Se trata del libro más traducido del autor y en toda la historia de la literatura escrita en lengua vasca (ELIZABETE MANTEROLA, *La literatura vasca traducida*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 126). Para los datos más actuales sobre las traducciones de *OBB* y otras obras de Atxaga, consúltese la página oficial del escritor <http://www.atxaga.eus> o el *Catálogo de las traducciones de la literatura en lengua vasca* (ELI) en la página web de la Universidad del País Vasco <http://www.ehu.eus/ehg/eli/>.
- <sup>17</sup> Ascunce, en uno de los pocos trabajos que han comparado el original en euskera y la versión castellana de *OBB*, hace referencia a la ausencia de *JF* en la segunda, pero no analiza el cuento porque el objeto de su estudio es la versión castellana (ASCUNCE, *Bernardo Atxaga*, cit., pp. 37-80). Existen algunos trabajos de académicos vascoparlantes en que se menciona dicho cuento, pero no se le ha prestado demasiada atención como a otros cuentos, y sobre todo en comparación con *Camilo Lizardi*, uno de los relatos más comentados de *OBB* y con el cual, como veremos, existen numerosos paralelismos (cf. IÑAKI ALDEKOA, *Antzarrak eta ispilua*, Donostia, Erein, 1992; OLAZIREGI, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, cit.; JOSEBA GABILONDO, *Obabazkoak. Alegoria topologiko baten irakurketa politikoa*, en *Nazioaren hondarrak*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, pp. 91-119; VANESA AROZAMENA, *The Interaction between Orality and Literacy in the Basque Country*, University of Minnesota, tesis doctoral, 2011).
- <sup>18</sup> Es bastante frecuente encontrar el nombre de Atxaga en artículos tanto académicos como de divulgación dedicados al fenómeno de la autotraducción en España (cf. JEAN ALSINA, *Lectura y autotraducción en la narrativa española actual*, en «Quimera», CCX/9 (2002), pp. 39-45; MIGUEL ÁNGEL VILLENNA, *Autores con dos lenguas, ¿traducir o reescribir?*, en «El País» (28/10/06), [http://elpais.com/diario/2006/10/28/babelia/1161992351\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/28/babelia/1161992351_850215.html); RAINIER GRUTMAN, *La autotraducción en la galaxia de las lenguas*, en «Quaderns. Revista de traducció», xvi (2009), pp. 123-134; JULIO CÉSAR SANTOYO, *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, en «Quimera», CCX/9 (2002), pp. 27-32; JULIO CÉSAR SANTOYO, *On mirrors, dynamics and self-translations*, en *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. por Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 27-38; SANTOYO, *Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la península ibérica*, cit.). Asimismo, en algunos volúmenes colectivos sobre la autotraducción aparecen varios trabajos que hacen mención a las obras autotraducidas de Atxaga (cf. ENRIC GALLÉN, FRANCISCO LAFARGA y LUIS PEGENAUTE (eds.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Bern, Peter Lang, 2010; XOSÉ MANUEL DASILVA y HELENA TANQUEIRO (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011).
- <sup>19</sup> Como señala Manterola, entre los estudios realizados sobre la obra de Atxaga, han sido pocos los que se han centrado en la autotraducción (ELIZABETE MANTEROLA, *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia. Bernardo Atxagaren lanen itzulpen moten arteko alderaketa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, tesis doctoral, 2012, pp. 157-158). En algunos se hace referencia a la versión autotraducida al castellano, pero no se analiza en detalle (cf. ASCUNCE, *Bernardo Atxaga*, cit.; UR APALATEGUI, *La naissance de l'écrivain basque. L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris, L'Harmattan, 2000; OLAZIREGI, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, cit.). Sólo unos pocos han analizado la autotraducción al castellano de obras en concreto como *Sara izeneko gizona/Un espía llamado Sara*, o *Soinujolearen semea/El hijo del acordeonista* (JOSÉ MANUEL LÓPEZ GASENI, *Un caso de autotraducción: la(s) obra(s) de Bernardo Atxaga*, en «Trasvases culturales: literatura, cine, traducción», III (2001), pp. 261-268; MARIO SANTANA, *On Visible and Invisible Languages. Bernardo Atxaga's Soinujolearen semea in Translation*, en *Writers In Between*

a llenar esas lagunas y arrojar nueva luz sobre algunos aspectos de la autotraducción de Atxaga.

En el presente artículo trataremos de aproximarnos al cuento perdido en la autotraducción desde dos perspectivas; por una parte, a través de una serie de lecturas cruzadas entre la obra y la experiencia vital del autor, y por otra, entre el texto original en euskera de *OB* y sus versiones o reescrituras tanto en esta lengua como en castellano, incluyendo la autotraducción. Como punto de partida, repararemos en el sustrato real de *JF*, dado que, como aduciremos, la historia narrada en dicho relato está relacionada con un hecho real que el propio autor conoció de cerca en su adolescencia. A continuación, procederemos a examinar ese dato revelado en los últimos años para luego abordar el análisis del cuento en cuestión.

## 2 EL SUSTRATO REAL DE *JOSE FRANCISCO* Y EL LENGUAJE DE *OBABA*

Atxaga escribió entre 1978 y 1988 una serie de relatos en los que iría configurándose el pueblo ficticio de Obaba, trasunto de su Asteasu natal, entre los cuales el cuento que se publicaría en *OB* como *Jose Francisco* fue el primero en ver la luz.<sup>20</sup> Además de su significativo lugar en la evolución de esa geografía imaginaria que sería el núcleo del universo literario del autor, es preciso señalar que, tal y como hemos avanzado, el cuento cabe considerarse como la transformación de un hecho real que el propio Atxaga había vivido de muy cerca en su pueblo. Se trata de la muerte de su primo autista, un acontecimiento que parece haberle impresionado mucho, tanto que se puede observar su eco en otro libro suyo, *Bi anai/Dos hermanos*,<sup>21</sup> también ambientado en Obaba, y más recientemente en *Nevadako egunak/Días de Nevada*,<sup>22</sup> obra híbrida de inequívoco contenido autobiográfico, donde el narrador revisita los recuerdos de su primo fallecido, llamado, precisamente, Jose Francisco.

Sin embargo, al principio esa conexión entre *JF* y su primo autista no era evidente, porque, según nuestro conocimiento, Atxaga no hizo mención de ese dato biográfico

---

*Languages. Minority Literatures in the Global Scene*, ed. por Mari Jose Olaziregi, Reno, Center for Basque Studies/University of Nevada, 2009, pp. 213-229). En los mencionados trabajos, por lo general, las transformaciones presentes en el texto autotraducido con respecto al original se han atribuido a la necesidad de adecuar el texto al público meta en castellano y a la relación jerarquizada entre las dos lenguas implicadas, en la que el sistema literario receptor, el español, se sitúa en la posición dominante frente al eusquérico. Sin quitar importancia a tales observaciones en clave sociológica, el presente artículo pretende analizar *OB* partiendo de la premisa de que, siendo la autotraducción una *reescritura* realizada por el propio autor, las modificaciones añadidas en el texto autotraducido no solo se producen como consecuencia del acto de traslado de una literatura a otra en su confrontación mutua, sino también en función de la temática y poética desarrolladas tanto dentro de la evolución de una obra particular como en la continuidad de la trayectoria del escritor que trabaja en dos lenguas (MENAKHEM PERRY, *Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers. The Case of Mendele Mokher Sforim*, en «Poetics Today», 11/4 (1981), pp. 181-192). Desde esta perspectiva, creemos que un análisis atento de la obra autotraducida en ambas lenguas puede enriquecer las lecturas anteriores y contribuir a una comprensión más completa de la obra.

20 BERNARDO ATXAGA, *Francisco Javier*, en 21, Donostia, Hordago, 1978, pp. 305-312.

21 ATXAGA, *Bi anai*, cit.; *Dos hermanos*, cit.

22 ATXAGA, *Nevadako egunak*, cit.; *Días de Nevada*, cit.

en ninguna de las innumerables entrevistas realizadas con ocasión de la publicación de *OBB*, o por lo menos nunca estableció con claridad la relación entre ambos. En cambio, lo que sí mencionaba desde el principio era la historia de Victor, niño salvaje que fue encontrado en los bosques de la región francesa de Aveyron a finales del siglo XVIII, cuyo caso es conocido sobre todo por los escritos del médico que le atendió, Jean Itard.<sup>23</sup> Según contaba Atxaga en algunas de las primeras entrevistas tras la publicación de *OBB*, el libro del doctor Itard había sido uno de sus libros de cabecera: «No sé por qué, pero siempre me he emocionado con historias de niños salvajes. Es un tema muy oscuro. Ahí hay muchos temas. Para mí es un tremendo motivo de reflexión. Tanto sobre nuestra naturaleza como sobre la sociedad».<sup>24</sup>

En efecto, los niños salvajes tienen una presencia notable en varios cuentos incluidos en *OBB*: en *Camilo Lizardi erretoxe jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena* (en castellano: *Exposición de la carta del canónigo Camilo Lizardi*), se cuenta la historia de Javier, niño de padres desconocidos, que ha desaparecido en los montes de Obaba, supuestamente transformándose en un jabalí blanco; en *JF*, se narra la tragedia de otro niño de Obaba (Jose Francisco), fruto de una relación anormal entre dos hermanos y una mujer, que será abandonado por sus padres debido a su discapacidad y naturaleza violenta; en *Post tenebras spero lucem*, nos encontramos con un alumno inadaptado (Manuel) en la escuela de una zona apartada de Obaba, huérfano que ha pasado toda su infancia trabajando de pastor en el monte.

Según hemos podido corroborar, una de las pocas ocasiones en que Atxaga mencionó a su primo autista en las entrevistas relacionadas con *OBB* sería en una conversación que se publicó en la revista gallega *Grial* en 1995, significativamente reproducida de forma parcial en el libro *Lekuak*.<sup>25</sup> En esta entrevista en la que Atxaga ofrece algunos datos acerca de la relación entre su obra y su experiencia vital, después de hablar de algunas fuentes que le sirvieron de inspiración para el relato de Camilo Lizardi (la historia de un jabalí que había oído en Asteasu, por un lado, y los escritos del doctor Itard sobre Victor de l'Aveyron, por otro), el escritor confiesa, aunque sin referirse a *JF*, que tuvo un primo autista y que quizá por ello se interesó tanto por el tema de los niños salvajes. A este respecto, también nos llama la atención el relato *Zazpi aldiz elur* [Siete veces nieve],<sup>26</sup> en que Atxaga, después de muchos años, volvió a referirse a la historia de Victor, pero con un detalle nuevo: esta vez empieza a hablar del niño abandonado mencionando la hipótesis de que, a juzgar desde una perspectiva actual, fue autista. Y también añade que, a pesar de los esfuerzos del doctor Itard para enseñarle a hablar y a comportarse de manera civilizada, Victor siguió sin expresarse con palabras y balanceando su cuerpo incesantemente.<sup>27</sup>

23 *Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron*, 1801.

24 IÑAKI URÍA, *Bernardo Atxaga*: «Bakoitzak idazten du ez bakarrik nahi duena baizik eta ahal duena», en «Argia», MCCX (1988), pp. 38-42, <http://www.argia.com/argia-astekaria/1210/bernardo-atxaga-bakoitzak-idazten-du-ez-bakarrik-nahi-duena-baizik-eta-ahal-duena> (nuestra traducción). Cf. ANJEL LERTXUNDI, *Bernardo Atxaga*, en «El Urogallo», XLI (1989), pp. 40-43, p. 43.

25 ATXAGA, *Lekuak*, cit., pp. 27-28.

26 BERNARDO ATXAGA, *Zazpi aldiz elur*, en «Erlea», I (2009), pp. 81-87.

27 *Ivi*, p. 82.

Fue en una conferencia titulada «*Obabakoak liburuaren sorrera*» [El origen del libro *OBB*], impartida en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco en otoño de 2011, donde Atxaga hizo pública, sin dejar duda alguna, la relación entre el cuento *JF* y la historia de su primo autista.<sup>28</sup> En esa conferencia, el autor reconoció que no supo manejar bien su propia experiencia cuando escribió dicho cuento, y sugirió que estaba intentando volver a contarla de otra manera. Unos años después, cuando apareció *Nevadako egunak/Días de Nevada*<sup>29</sup> –mitad novela, mitad crónica de una estancia del escritor en la ciudad de Reno, EE.UU., donde se mezclan la realidad y la ficción, los sueños y la memoria de su infancia y juventud–, una de las 150 piezas que componen el libro se titulaba *Jose Francisco (oroitzapena)*.<sup>30</sup>

En dicho fragmento, el narrador –claro trasunto de Atxaga– habla de su primo Jose Francisco Albizu, que murió con quince años, cuando él mismo tenía dieciséis o diecisiete. Las descripciones del niño coinciden a grandes rasgos con las del personaje del cuento de *OBB*: desde pequeño, movía el cuerpo sin cesar, sobre todo la cabeza; tenía una fuerza enorme y pegaba a su familia, o se agredía y hería a sí mismo; era un niño hermoso, alto y rubio, de ojos azules; no aprendió a hablar y la familia pensaba que era sordomudo.<sup>31</sup> Sin embargo, hay una diferencia destacable entre el cuento *JF* y la narración incluida en *Nevadako egunak*: en la segunda, se cuenta que el niño fue diagnosticado con ‘autismo’, palabra que iría sumándose al «nuevo léxico» del narrador, su familia y la gente de su pueblo, junto con otras como ‘electroshock’ o ‘atar’ (la única palabra que aprendió Jose Francisco en su vida por haber estado ingresado en una clínica psiquiátrica de Madrid y que sonaba extraña en un entorno en que la mayor parte de la gente sabía poco español, esto es, en un pequeño pueblo vasco de la década de 1960).<sup>32</sup>

Sin entrar todavía en el cuento *JF*, cabe señalar que la carencia (o el desconocimiento) de un cierto léxico y su influencia tanto en el lenguaje como en la percepción de la realidad han sido un tema recurrente en obras de Atxaga<sup>33</sup> y, para el autor, ese fenómeno es una

28 BERNARDO ATXAGA, *Obabakoak liburuaren sorrera*, conferencia pronunciada en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco, 21-II-2011, <https://ehutb.ehu.es/es/serial/2158.html>. Queremos agradecer a la profesora Lourdes Otaegi de la UPV por aportarnos este dato y facilitarnos el acceso a la grabación de la citada conferencia.

29 ATXAGA, *Nevadako egunak*, cit.; *Días de Nevada*, cit.

30 ATXAGA, *Nevadako egunak*, cit., pp. 179-204. En castellano, *José Francisco (recuerdo)*, en *Días de Nevada*, cit., pp. 164-190.

31 ATXAGA, *Nevadako egunak*, cit., pp. 179-182; *Días de Nevada*, cit., pp. 165-167.

32 ATXAGA, *Nevadako egunak*, cit., pp. 182-183, 197; *Días de Nevada*, cit., pp. 167-168, 182.

33 Sin ir más lejos, la historia del lagarto que aparece en la última parte de *OBB* es un buen ejemplo de ello. Según se cuenta en la obra, en el pueblo de Obaba existía la superstición de que si alguien se quedaba dormido en la hierba se le podía meter un lagarto por la oreja y se comiera el cerebro causando enfermedades mentales. Como señala OLAZIREGI, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, cit., pp. 86-87, en el País Vasco hay muchas narraciones populares similares, y es sabido que Atxaga se basó sobre todo en una historia contada por su paisana Mikela Elizegi (1869-1967) en el libro *Pello Errotaren bizitza* [La vida de Pello Errota] (1963). Según el autor: «Mikela Elizegi daba testimonio de la muerte de su abuela, y decía: “Le silbaba la respiración, y empezó a sospechar si no se le habría metido dentro una serpiente, porque acostumbraba a descansar tumbada en la hierba bajo un manzano. Antes de morir, hizo que los médicos le dieran su palabra: no la enterrarían sin antes haberle sacado aquella serpiente que silbaba dentro de su cuerpo”. En una nota a pie de página, el responsable del libro – el sacerdote jesuita Antonio Zavala – transcribía el dictamen del médico, donde se hablaba, no de serpientes, sino de una enfermedad pulmonar grave» (ATXAGA, *El mundo de Obaba*, cit.,

característica tan local como universal que se observa entre gentes ‘antiguas’, empleando el adjetivo utilizado por el escritor sobre todo para definir el mundo de Obaba.<sup>34</sup> Por ejemplo, veamos un pasaje de su novela *Soinujolearen semea/El hijo del acordeonista*<sup>35</sup> que citamos de la versión autotraducida al castellano:

En 1960, e incluso en 1970, los campesinos de Obaba tenían ese *aire* antiguo que les hacía parecer, en sentido estricto, de otra patria. Se cumplía en ellos la definición de L.P. Hartley: «El pasado es un país extranjero donde se habla diferente».<sup>36</sup> Ejemplo de ello eran Lubis, Pancho, Ubanbe y otros muchos de Obaba [...]. Muchas palabras que hoy son de uso frecuente [tales como *depresión, obsesivo, paranoico* o *neurótico*] jamás salían de sus bocas. Sencillamente, no las conocían [...]. Yo nunca [las] oí de labios de Lubis, Pancho o Ubanbe. Ellos resolvían el asunto mediante dos sencillas frases: «Estoy contento» o «no estoy muy contento» [...]. Eran de otra patria, eran antiguos, de una época anterior a la proliferación de los diarios íntimos.<sup>37</sup>

El citado pasaje es, en realidad, la reescritura de un fragmento de la versión original en euskera de *OBB*,<sup>38</sup> curiosamente desaparecido en su versión castellana junto con el cuento *JF*, donde el narrador autodiegético reflexiona que los campesinos y pastores – en este caso, del pueblito castellano de Villamediana– se parecen más a la gente de otros

p. 50). En la citada conferencia de 2011, Atxaga vuelve a mencionar esa historia y, rechazando el calificativo de *realismo mágico* que se ha utilizado a menudo al referirse a los cuentos de *OBB*, argumenta que las palabras de la abuela de Elizegi muestran «una visión muy interior del mundo», que estaba presente en los pueblos del País Vasco hasta no hace mucho tiempo. Además de varios relatos de *OBB* y la novela *Soinujolearen semea*, cabría mencionar otras obras en las que aparece el mismo tema, tales como los poemas *Trikuarena* (*El erizo*, en *Poemas & híbridos*, Visor, 1990) y *Adan eta bizitza* (*La vida según Adán*, en VV.AA., *Siete poetas vascos*, Pamiela, 2009) o el relato *Pirpo eta Txanberlain, hiltzaikeak* (*Pirpo y Chanberlán, asesinos*, en *Alfabeto de las pulgas*, Pamiela, 2013; originalmente publicado en *Soinujolearen semea*, cit.).

34 ATXAGA, *El mundo de Obaba*, cit. En este artículo de ensayo, posteriormente reeditado en el libro *Lekuak* (2005), Atxaga narra el largo proceso que ha necesitado para encontrar la palabra justa (*antigüedad*), frente al calificativo *rural* que ha solido usarse de manera peyorativa, para definir el mundo que conoció en su infancia y que más tarde bautizaría con el nombre de Obaba en sus obras. En palabras del autor: «Antiguo era, ciertamente, el lugar que conocí en mi niñez; antiguos eran, en general, todos los lugares que, como Extremadura, Castilla o Galicia, estaban habitados por campesinos. Naturalmente, ya no lo son. Cuando se impusieron la televisión y otros aparatos, el pasado, lo que de él había sobrevivido, se deshizo con rapidez, como una tela vieja. Es raro pensarlo, pero los que nacimos antes de 1960 hemos podido ser testigos de la desaparición de una forma de pensar y de vivir que, en más de un aspecto, llevaba miles de años sobre la tierra. Yo lo vi con mis propios ojos» (*ivi*, p. 51).

35 ATXAGA, *Soinujolearen semea*, cit.; *El hijo del acordeonista*, cit.

36 Al citar a L.P. Hartley, Atxaga cambia ligeramente la frase original («The past is a foreign country: they do things differently there», *The Go-Between*, 1953, la cursiva es nuestra) y pone énfasis en la diferencia del lenguaje utilizado por esa gente que pertenece al mundo ‘antiguo’.

37 ATXAGA, *El hijo del acordeonista*, cit., pp. 69-70 (cursivas en el original). En la versión original en euskera, *Soinujolearen semea*, cit., pp. 65-66.

38 Concretamente, se trata de la quinta de las once narraciones que forman *Hamaika hitz Villamedianako herriaren oboretan eta bat gebiago* [Once palabras en honor del pueblo de Villamediana y una más], relato que corresponde a la segunda parte de la edición castellana del libro (*Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana*). La versión castellana del relato tiene dos narraciones menos que la versión en euskera. Cabe señalar que esta historia también tiene un sustrato real: las experiencias vividas por el propio Atxaga durante su estancia en el pueblo de Villamediana (cf. BERNARDO ATXAGA, *Horas extras*, Madrid, Alianza Editorial, 1997).



siglos que a sus contemporáneos de las ciudades, «porque nuestros antepasados tampoco tenían costumbre de hablar de sí mismos; ni los anteriores a Jesús, ni los de la Edad Media, ni los mucho más cercanos a nosotros». <sup>39</sup> Como el autor repetiría en otro texto unos años más tarde:

[E]se decoro –o esa reserva, según cómo se mire– no es ya de este mundo [...]. Ellos no saben hablar de sí mismos. No saben o no quieren.

Al comienzo de sus *Confesiones* Rousseau escribió:

«Doy comienzo a una obra de la que no hay ejemplos, y que tampoco tendrá continuadores. Quiero mostrar a mis semejantes lo que es un hombre en toda la verdad de su naturaleza, y ese hombre seré yo.»

Rousseau tenía razón sobre lo primero, pues nunca hasta entonces se había escrito algo tan íntimo, pero no sobre lo segundo. Ciertamente es que sus «continuadores» tardaron –Pascal, que vivió en el siglo XVIII, tenía a Montaigne por bobo, precisamente por su empeño en «pintarse a sí mismo»–, pero al final, después de la época romántica y sus diarios con llavecita, después de la vulgarización del vocabulario psicoanalítico, establecida ya la aldea universal con su morbo y sus chismes, aquel supuesto suyo de que su obra no tendría continuadores ha sido contestado de todas las maneras posibles. <sup>40</sup>

Para Atxaga, no obstante, la ruptura más decisiva no se produjo con la aparición de los escritos íntimos y la escritura autobiográfica posterior a Rousseau y los románticos, porque, en aquel entonces, esa nueva costumbre de expresar la intimidad todavía era exclusiva de un grupo social limitado:

Sin embargo, ya se habían dado los primeros pasos para separarse de aquella tendencia discreta de los tiempos antiguos. Y –ya en nuestro siglo– cuando se extendieron las teorías del médico de Viena, y así las palabras inventadas o renovadas por él, tales como *depresión*, *neurosis*, *trauma* y otras similares innumerables, llegaron a los léxicos más comunes, entonces sí, la ruptura fue total; ruptura con la gente antigua; ruptura con los que no tuvieron oportunidad de dominar aquella forma de hablar, con los campesinos y pastores. <sup>41</sup>

Si bien es cierto que en los citados textos se aprecia una cierta admiración por la sencilla y discreta forma de hablar de aquella gente ‘antigua’, <sup>42</sup> para Atxaga, el hecho de que esa gente fuera ajena al lenguaje psiquiátrico no solo quiere decir que no supieran hablar de sí mismos. Más bien, se trata de personas que «morían sin darse a conocer y, lo que era más triste, sin conocerse a sí mismas»; <sup>43</sup> gente privada de recursos para dejar testimonio de su vida.

Para el autor de *OB*, este hecho ha producido unas consecuencias graves en el sentido tanto sociohistórico como literario. A nivel social, la gente con dicha característica coincidía con un determinado sector de la sociedad vasca del que él mismo provenía: los

39 ATXAGA, *Obabakoak* [1988], cit., p. 150 (nuestra traducción).

40 ATXAGA, *Horas extras*, cit., pp. 39-40.

41 ATXAGA, *Obabakoak* [1988], cit., pp. 151-152 (nuestra traducción).

42 Cf. *ivi*, p. 153; *Soinujolearen semea*, cit., pp. 63-66; *El hijo del acordeonista*, cit., pp. 67-70.

43 ATXAGA, *Días de Nevada*, cit., p. 99.

*euskaldunes* (vascoparlantes) que han vivido en entornos tradicionales como su pueblo natal. Es preciso tener en cuenta que el euskera es una lengua minoritaria que ha sobrevivido históricamente entre las clases bajas (campesinos, pastores, pescadores...), generalmente monolingües y analfabetas en su propia lengua hasta bien entrado el siglo XX, las cuales, a pesar de haber constituido gran parte de la población vasca durante siglos, estaban dominadas y eran despreciadas por las clases hegemónicas, que utilizaban otras lenguas (el latín, el castellano, el francés...) para producir tanto los discursos políticos como los textos literarios.<sup>44</sup> En definitiva, ha sido una lengua *subalterna*, utilizando el concepto desarrollado por Gayatri Ch. Spivak,<sup>45</sup> propia de una gente carente de una voz política ni de un discurso escrito.<sup>46</sup>

De esa «nada» o «proscripción de la representación» sociopolítica y literaria emerge la literatura en lengua vasca,<sup>47</sup> así como el proyecto literario de Atxaga que abarcaría *OB* y otras obras que giran en torno al territorio Obaba-Asteasu:

Nosotros hemos tenido la curiosa fortuna de ser un pueblo muy observado; referencias a nuestra lengua y a nuestra gente pueden encontrarse en Leibniz, en Rousseau, en Brecht, en Nabokov, en infinidad de gentes [...]. Pero ocurre que nosotros, que hemos escuchado a nuestros padres, a nuestros abuelos, a nuestros amigos, no nos sentimos muy cómodos en esos textos. Hemos encontrado en ellos, no ya una representación de nuestra vida, sino sus juicios previos, su previsión acerca de lo que esperaban encontrar [...].

Si, como dice Primo Levi, una de las obligaciones del escritor es «recoger el extraño discurso de nuestros padres, antes de que desaparezca de la tierra», yo estoy dispuesto a asumirla; desde mi propia previsión, claro, e interesada quizá, y tan discutible como la de cualquiera, pero la única que al fin y al cabo soy capaz de desarrollar.<sup>48</sup>

Fue así cómo se ideó el mundo de Obaba. Tal y como aclaró el autor al publicar *OB*, ese nombre, tomado de una canción de cuna vizcaína, representaba para él el primer sonido que pronuncia el niño,<sup>49</sup> «el primer sonido después del silencio»:

Inventar el nombre de Obaba fue como descubrir la fórmula, el abracadabra. Yo me di cuenta de que no quería hablar del mundo rural, sino de un mundo anterior a la historia, antes de que los campesinos vascos entraran en la historia y se hablara de ellos: de una época sin palabras. Sobre mi familia no habían hablado nunca ellos mismos, habían sido hablados por otros [...]. *El reto fue que yo, que*

44 Cf. KARMELE ROTAETXE, *Basque as a Literary Language*, en *A Comparative History of Literature in the Iberian Peninsula*, ed. por Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y César Domínguez, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2010, vol. I, pp. 445-456, pp. 445-446; IVÁN IGARTUA y XABIER ZABALZA, *Euskararen historia laburra*, Donostia, Etxepare Euskal Institutua, 2012; JOSEBA GABILONDO, *Before Babel. A History of Basque Literatures*, USA, Barbaroak, 2016, pp. 11-12.

45 GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Can the subaltern speak?*, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, Basingstoke, Macmillan, 1998, pp. 271-313.

46 Cf. GABILONDO, *Before Babel*, cit., pp. 11-12; JOSEBA SARRIONANDIA, *¿Somos como moros en la niebla?*, Iruña, Pamiela, 2012, pp. 672-685.

47 *Ivi*, p. 672.

48 LERTXUNDI, *Bernardo Atxaga*, cit., p. 42.

49 OLAZIREGI, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, cit., p. 77.

vengo de ese mundo, pudiera hacerlos hablar, ser una especie de médium de ese mundo con el cual estoy directamente emparentado.<sup>50</sup>

### 3 JOSE FRANCISCO, O UN INTENTO DE HACER HABLAR A LOS DE OBABA

Como hemos visto, cabe afirmar que, de acuerdo con una declaración posterior de Atxaga, en el origen de *OBB* había «un motor ideológico, intelectual y ético», «una reivindicación» tanto personal como colectiva: dar la palabra a aquel mundo olvidado y rescatar la voz y la memoria de los antepasados *euskaldunes* desde su largo silencio.<sup>51</sup> Para ello, el autor decidió escribir sobre su propio lugar no a través de una mirada exterior o ‘turística’, sino desde dentro basándose en las experiencias vividas, con una interioridad como la que mostraba Mikela Elizegi en su testimonio oral recogido por un sacerdote de su propia boca.<sup>52</sup> Si releemos *OBB* desde ese prisma, nos percataremos de la peculiaridad de *JF* entre otros relatos que forman el libro. De hecho, este cuento es excepcional no necesariamente por su lenguaje crudo y salpicado de oralidad al que Atxaga atribuyó la imposibilidad de traducirlo al castellano y su consecuente exclusión de la versión castellana de *OBB*, sino porque es el único cuento en que aparece un nativo de Obaba como sujeto de narración para hablar de su vida y de los sucesos que ha vivido en el pueblo. En otras palabras, en dicho cuento se aprecian de manera más paradigmática los esfuerzos del autor para ‘hacer hablar’ a la gente de Obaba, pero, a pesar de ello, esa narración desaparece en la autotraducción al castellano de *OBB*. Ahora pasaremos a analizar este cuento para indagar sobre las posibles razones de dicha exclusión.

Como mencionábamos antes, *JF*, originalmente publicado en una antología,<sup>53</sup> es el primero de los cuentos publicados entre 1978 y 1988 que luego conformarían *OBB*, e igual que otros muchos relatos que tuvieron una primera vida autónoma, experimentó numerosas modificaciones al ser incorporado en el libro.<sup>54</sup> En la versión en euskera de *OBB*, *Jose Francisco: Obabako erretorretxean azaldutako bigarren aitortza* [Jose Francisco: la segunda confesión aparecida en casa del canónigo de Obaba] es el segundo cuento de la primera parte del libro. El primer cuento, *Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena*<sup>55</sup> [Exposición de la carta encontrada en casa del canónigo Camilo Lizardi], corresponde al segundo relato de la versión castellana del libro (*Exposición de la carta del canónigo Camilo Lizardi*) y, como podemos observar en los títulos originales, existe una clara conexión entre ambos cuentos. De hecho, si comparamos las dos versiones existentes de *JF*, podemos comprobar que los principales cambios intro-

50 MARTÍN SOLARES, *Noticia de Obaba y otros territorios*, en «Vuelta», CCLII (1997), pp. 31-34, p. 31 (las cursivas son nuestras).

51 ATXAGA, *Lekuak*, cit., pp. 29-36. Cf. BERNARDO ATXAGA, *Realidad vasca: miradas y resultados*, en «Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca», II (1992), pp. 73-83; OTAEGI, *Bernardo Atxaga*, cit., pp. 52-53.

52 Sobre M. Elizegi, véase la nota 33 al pie de página.

53 ATXAGA, *Francisco Javier*, cit.

54 Cf. OLAZIREGI, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, cit., pp. 83-85; IÑAKI ALDEKOA, *Historia de la literatura vasca*, Donostia, Erein, 2004, pp. 212-218; OTAEGI, *Obabakoak (1988)*, cit.

55 Este relato fue publicado independientemente en 1982 tras ganar la edición XII del Premio Ciudad de Irún. Fue en ese cuento donde el nombre del pueblo Obaba se mencionó por primera vez.

ducidos al incorporarse en *OBB* respondían a la necesidad de adecuar la estructura del cuento a la de *Camilo Lizardi* (en adelante, *CL*).<sup>56</sup>

En la primera versión de *JF*, se nos presenta directamente la confesión del narrador-protagonista, en forma de una carta escrita por él mismo según se desvela solo al final de la narración, aunque su estilo se acerca al lenguaje coloquial hablado. En cambio, en la versión publicada en *OBB* diez años más tarde, se añaden dos modificaciones destacables. En primer lugar, el nivel narrativo está duplicado, del mismo modo que en *CL*. Así, los dos cuentos que abren *Obabakoak* en su versión original en euskera empiezan con la historia de un hallazgo en la casa cural del pueblo de Obaba, contada en ambos casos por un mismo narrador homodiegético, quien nos ofrece diversos datos sobre la confesión que contiene el material encontrado (una carta, en el caso de *CL*, y un hilo magnético, en *JF*), la cual intenta transcribir y reconstruir. De esa manera, el segundo plano narrativo se sitúa en las secuencias transcritas de la confesión hallada, en que el narrador autodiegético de cada relato –el canónigo Lizardi en el primero, y Francisco, padre del niño llamado Jose Francisco, en el segundo– va exponiendo su dolorosa experiencia, cada uno a su manera, con rodeos y vacilaciones. Por otra parte, al mismo tiempo que se duplica el nivel narrativo, se precisa que las dos confesiones han sido encontradas a la vez y en una situación similar, perteneciendo aparentemente a la misma época (a principios del siglo XX). Así, la relación entre los dos cuentos, que ya presentaban varios puntos en común en su primera versión (confesión, historia de un niño abandonado y desaparecido en el monte, soledad del narrador...), es mucho más manifiesta en *OBB*.

En segundo lugar, en la versión final de *JF*, lo que en su primera versión era una carta se convierte en un testimonio oral grabado en hilo magnético.<sup>57</sup> Con este cambio se pretende subrayar el contraste entre las dos confesiones. Por una parte, se acentúa la dificultad y baja probabilidad de que ese tipo de testimonio se guardara para ser encontrado varias décadas después. Tal y como nos informa el mencionado narrador-transcriptor al inicio del cuento *JF*, esta segunda confesión «no estaba escrita en ningún papel» como la carta de Lizardi, es decir, no era fácil que un «investigador de papeles» (*paper aztertzaile*) como él pudiera encontrarla. Fue un ayudante local, aficionado a los aparatos antiguos, quien se dio cuenta de la presencia de una «caja negra», objeto de nulo interés para alguien que buscaba documentos antiguos, en el sótano de la casa cural de Obaba y descubrió la «narración de un hombre, de media hora de duración» grabada en él.<sup>58</sup> De esa manera, dicha confesión se nos presenta ahora como un hallazgo inesperado y casi imposible, además, teniendo en cuenta que el soporte que la recoge está totalmente obsoleto.

Por otra parte, dicho cambio de lo escrito a lo oral hace resaltar aún más la diferencia fundamental entre los narradores de las dos confesiones. El narrador de la primera,

<sup>56</sup> Con respecto a este cuento, la primera publicación y su versión incluida en *OBB* son casi idénticas salvo algunas pequeñas correcciones ortográficas, por lo que cabría afirmar que *CL* estaba más desarrollado que *JF* ya en su primera versión.

<sup>57</sup> No pocos críticos lo han confundido con la cinta magnética, pero el hilo magnético es un invento más antiguo; «el magnetófono de otro tiempo», como se precisa en el texto (ATXAGA, *Obabakoak* [1988], cit., p. 23). En adelante, todas las citas de *JF* son traducciones nuestras.

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 23-25.

Lizardi, es un hombre culto («tal como demuestra su elegante grafía, muy barroca, y la forma, perifrástica, llena de símiles y citas»<sup>59</sup>), incluso «mucho más culto de lo que solía ser el sacerdocio de entonces»,<sup>60</sup> que viene de fuera para hacerse cargo de la rectoría de Obaba, mientras que la segunda está narrada por un campesino carente de estudios, que vive en un desolado paraje del pueblo. Este hombre, Francisco, que aparentemente nunca ha salido del lugar, es sin duda una de aquellas personas ‘antiguas’ de/por las que Atxaga quiso hablar y a las que quiso dar voz en *OBB*, a juzgar por sus palabras que califican de «hombre de mucha cultura» (*eskola haundiko gizona*) a un forastero que sabía qué significaba el término ‘neurastenia’ y qué era un cine, o también por el hecho de que tanto él como su familia y otros lugareños se quedan pasmados ante una radio de la que sale una «voz extraña», como si hablara «desde otro mundo».<sup>61</sup>

La historia que él relata es, como reconoce el propio autor, la más trágica de *OBB*<sup>62</sup> y sumamente desconsoladora. «Confusa y sin rumbo» como suelen ser la mayoría de las narraciones orales, Francisco empieza a contar «cómo se le iba apagando la vida» al paraje donde vive y a su familia<sup>63</sup> (debido al cierre de las minas y de la central eléctrica, la emigración a Montevideo del hermano mayor y su posterior silencio, el trastorno mental y la muerte de su madre causados por lo anterior...) hasta que nació un hijo, fruto de la relación que su hermano menor (Joxe) y él habían mantenido una noche con la misma mujer. Como hemos referido en el apartado anterior, el niño (Jose Francisco), supuestamente sordomudo, empezó a crear problemas por su enorme fuerza, hasta tal punto que los hermanos tenían que mantenerlo atado a un árbol. Un día, Francisco intentó matarlo, pero acabó abandonándolo en bosques lejanos, provocando el suicidio de la desesperada madre. Los hermanos se arrepintieron, pero ya era tarde. Una semana después, el hijo abandonado empezó a atacar la casa y mató a Joxe. Entonces, Francisco decide acabar con la vida de su hijo y la suya propia, y por eso graba (o ‘marca’, en su léxico)<sup>64</sup> en el mencionado aparato de hilo magnético su explicación sobre todos aquellos sucesos para que la escuchara el párroco de Obaba, con el deseo de que nadie fuera culpado por lo que iba a hacer.

El lenguaje oral utilizado para esta narración es, según el autor, propio de la gente a la que él mismo denominó ‘cherokees’, «los vascos nacidos en pueblos situados a más de cien metros sobre el nivel del mar», es decir, en la zona fundamentalmente monolingüe vascófona.<sup>65</sup> Como hemos adelantado, Atxaga, preguntado por la ausencia de *JF* en la

59 ATXAGA, *Obabakoak* [1989], cit., p. 59.

60 ATXAGA, *Obabakoak* [1988], cit., 9 (nuestra traducción).

61 *Ivi*, pp. 29, 32.

62 JOSÉ MANUEL FAJARDO, *Bernardo Atxaga: «Escribo como boxea Cassius Clay, con la guardia abierta»*, en «Cambio 16», CMLXVIII (1990), pp. 78-80, p. 80.

63 ATXAGA, *Obabakoak* [1988], cit., pp. 27, 30 (nuestra traducción).

64 *Ivi*, pp. 23, 40.

65 Cf. LERTXUNDI, *Bernardo Atxaga*, cit., pp. 40-42; LUIS FERNÁNDEZ, *Bernardo Atxaga: vasco cheroquí que escribe en euskera*, en «Man», XXVI (1989), pp. 114-118, p. 116; FAJARDO, *Bernardo Atxaga: «Escribo como boxea Cassius Clay, con la guardia abierta»*, cit., p. 80; OLAZIREGI, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, cit., p. 115. Sería necesario precisar que, hoy en día, ya casi no existen vascófonos monolingües (menos del 1% de toda la población): en la actualidad prácticamente todos los vascoparlantes son bilingües, mientras que más de la mitad de la población vasca es monolingüe en castellano o francés (cf. IGARTUA y ZABALTA, *Euskararen*

autotraducción al castellano de *OB* en varias entrevistas realizadas tras su publicación, respondió siempre con el mismo argumento: le resultó imposible encontrar un lenguaje en castellano equivalente al que utilizó en euskera.<sup>66</sup> Sin embargo, el análisis que acabamos de realizar nos lleva a sospechar la posibilidad de razones de otra índole.

Primero, cabría tener en cuenta el mencionado proceso de reescritura que el cuento experimentó antes de adoptar su forma final publicada en la versión en euskera de *OB*. Como hemos visto, Atxaga incluyó numerosas modificaciones para que la narración de Francisco fuera lo más verosímil posible, duplicando el nivel narrativo para introducir diversos datos sobre la confesión encontrada y, al mismo tiempo, sugiriendo la práctica imposibilidad de hallar ese tipo de testimonios orales de tiempos atrás y de recuperarlos del silencio en que se van sumergiendo todos los personajes menos el narrador, *isil-isilik* (totalmente callados, silenciosamente), tal y como se repite en el texto.

Reparando en ese inmenso silencio que rodea la narración del protagonista – así como el cometido de Atxaga de dar voz a *obabakoak* o «los de Obaba» –, es preciso señalar que la versión final de *JF* se estructura alrededor de un absoluto e irrompible silencio: la mudez de Jose Francisco. Además de la modificación que viene a atribuir el origen de la tragedia familiar al hecho de que el niño no aprendiera a hablar,<sup>67</sup> merece especial atención el siguiente comentario del narrador-transcriptor de *JF* sobre la grabación hallada, también añadido en la versión de *OB*, que se ofrece poco antes de la transcripción de la confesión de Francisco:

Al inicio del hilo magnético –esto también hay que mencionarlo, claro– aparecen tres voces diferentes a la de Francisco, cantando o hablando. Sin duda, son pruebas del día en que compraron el aparato, las cuales han quedado de modo casi incomprensible. Aún así, se puede entender muy claramente, al comienzo de ese fragmento, una frase pronunciada por la única mujer del grupo:

‘¿No dices nada, niño? ¿Ahora tampoco?’

A esta frase, en intervalo de un minuto, le sigue la historia de Francisco.<sup>68</sup>

En este momento, el lector todavía no sabe quién es el niño al que habla esa mujer, ni se entera, hasta bien avanzada la narración del protagonista, de que ella es la madre de Jose Francisco, intentando en vano hacer hablar al niño ante el aparato de grabación. Esa figura del niño condenado al silencio, que ni habla ni responde, aparece ahora como un verdadero *subalterno* ante el cual cualquier intento de ‘hacerle hablar’ resulta un fracaso, si tenemos en cuenta la famosa sentencia de Spivak: «el subalterno no puede hablar». Entonces, ¿no se podría decir que en el texto de *JF*, ya antes de que comience la confesión de Francisco, está inscrita la imposibilidad de su enunciación, o mejor dicho, el fracaso del intento del autor de darle voz? Desde esa perspectiva, el hecho de que el autor no pudiera o no quisiera autotraducirlo al castellano no podría ser sino una prueba de ello.

*historia laburra*, cit., p. 7).

66 Cf. EVA LARRAURI, *En un país llamado Obaba*, en «El País» (27/II/89), <http://elpais.com/diario/1989/11/27/cultura/628124410,%20850215.html>; FAJARDO, *Bernardo Atxaga: «Escribo como boxea Cassius Clay, con la guardia abierta»*, cit., p. 80; JUAN GARZIA, *Conversación con Bernardo Atxaga sobre la traducción de Obabakoak*, en «Quimera», CCX (2002), pp. 53-57, p. 54.

67 ATXAGA, *Obabakoak* [1988], cit., p. 34. Cf. ATXAGA, *Francisco Javier*, cit., p. 310.

68 ATXAGA, *Obabakoak* [1988], cit., p. 26 (nuestra traducción).

## 4 EPÍLOGO

Mediante el análisis de un cuento perdido en la versión autotraducida al castellano de *OBB*, hemos tenido ocasión de apreciar algunos puntos interesantes de la autotraducción de Bernardo Atxaga. Para terminar el presente artículo, nos gustaría añadir a continuación algunas reflexiones acerca de estos aspectos.

Atxaga es un autor que principalmente escribe en euskera y se autotraduce al castellano. Por lo general, en las autotraducciones al castellano de sus obras se encuentran no pocas modificaciones. En este trabajo nos hemos centrado en un aspecto que nos parece destacable; se trata de la eliminación de unos fragmentos o incluso un capítulo entero en el trasvase del euskera al castellano, un fenómeno que se observa no solo en *Obabakoak*<sup>69</sup> sino también en otras obras como las ya mencionadas *Soinujolearen semea/El hijo del acordeonista*<sup>70</sup> o *Nevadako egunak/Días de Nevada*.<sup>71</sup> En relación a ello hemos hablado de los casos del pasaje del relato de Villamediana (véase p.156) y del cuento *Jose Francisco* de *OBB*. En ambos casos, como hemos señalado en el segundo apartado, un texto suprimido en la autotraducción se recicla más tarde para ser reescrito y desarrollado en otras obras. A nuestro parecer, este fenómeno indicaría dos cosas.

El primer punto está relacionado con los motivos para eliminar ciertos textos del original. En el caso de *JF*, hemos aludido a la posibilidad de que el autor, a la hora de autotraducirlo, se diera cuenta de que no consiguió lo que pretendía al escribir ese cuento (hacer hablar a la gente de Obaba), o, por lo menos, no le convenciera el resultado. Esta interpretación parece coincidir con su posterior intento de reescribir la historia del mismo personaje en *Nevadako egunak*,<sup>72</sup> desde una perspectiva diferente y con otro estilo (esta vez, dentro de una narración memorística, en lugar de una ficción situada en un pasado remoto). En cambio, en cuanto al fragmento en que se planteaba la cuestión del lenguaje de las gentes ‘antiguas’, esa reflexión inspirada por los pastores de un pueblo castellano se recicló finalmente para definir a la gente de Obaba en *Soinujolearen semea*,<sup>73</sup> novela también de no poca impronta autobiográfica donde el destino de la ‘vieja lengua’ (el euskera) y la muerte de las palabras antiguas que se utilizaban en Obaba ocupan un lugar importante.<sup>74</sup> En este caso, el fragmento original se reescribe y cobra mayor protagonismo en una obra posterior, al mismo tiempo que se inserta en el mundo de Obaba. Como indicábamos en el segundo apartado, ambos textos, incluidos exclusivamente en la versión original en euskera de *OBB*, tienen como trasfondo una experiencia vivida por el propio autor. Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que estos textos excluidos en la autotraducción al castellano de *OBB*, independientemente de la opinión del autor acerca de su resultado, han tenido una función importante en la evolución de la obra narrativa de Atxaga, y que nos revelan una parte del proceso de su escritura; cómo se alimenta, para ser más precisos, de su experiencia vital para crear tanto el mundo que él denomina

69 *Ivi; Obabakoak* [1989], cit.

70 ATXAGA, *Soinujolearen semea*, cit.; *El hijo del acordeonista*, cit.

71 ATXAGA, *Nevadako egunak*, cit.; ATXAGA, *Días de Nevada*, cit.

72 ATXAGA, *Nevadako egunak*, cit.; ATXAGA, *Días de Nevada*, cit.

73 ATXAGA, *Soinujolearen semea*, cit.; *El hijo del acordeonista*, cit.

74 Cf. SANTANA, *On Visible and Invisible Languages*, cit.

Obaba como sus obras ambientadas en ese espacio íntimo.

El segundo punto tiene que ver con las reescrituras que hemos observado a lo largo de este trabajo en los textos de Atxaga. Por un lado, cabe señalar que la autotraducción al castellano de este escritor vasco no es sino una –y no necesariamente la última– de las reescrituras que experimentan sus textos. Esas reescrituras, además, se inscriben en una complicada red de autorreferencias, también característica de las obras de Atxaga, en la que se repiten ciertas historias, personajes, temas o motivos narrativos.<sup>75</sup> La figura del niño con discapacidad mental y el tema de la carencia léxica, en que hemos reparado para analizar el cuento de *JF*, son muestra de ello, y hemos visto que ambos elementos, recurrentes en la obra del autor, tienen su primera manifestación en unos textos que desaparecen en la autotraducción al castellano de *OBB*. Este hecho implicaría que dicha red de autorreferencias en obras de Atxaga, así como las huellas del proceso creativo en sus textos, se hacen más visibles si nos fijamos no solamente en lo que se traduce, sino también en lo que no se traduce en la autotraducción. Parece paradójico, o quizá no tanto: de hecho, la versión original en euskera de *OBB* que incluye el relato de *JF* ha sido reeditada durante casi treinta años, y el narrador-protagonista sigue contando su vida en su propia lengua, en espera de ser leído y escuchado.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALDEKOA, IÑAKI, *Antzarra eta ispilua*, Donostia, Erein, 1992. (Citato a p. 152.)  
 — *Historia de la literatura vasca*, Donostia, Erein, 2004. (Citato a p. 159.)  
 — *Obabakoak hamargarren urtemugan (1988-1998): Abangoardiatik Villamedianara, en Mendebaldea eta narraziogintza*, Donostia, Erein, 1998, pp. 177-198. (Citato a p. 151.)  
 ALSINA, JEAN, *Lectura y autotraducción en la narrativa española actual*, en «Quimera», CCX/9 (2002), pp. 39-45. (Citato a p. 152.)  
 APALATEGUI, UR, *La naissance de l'écrivain basque. L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris, L'Harmattan, 2000. (Citato a p. 152.)  
 AROZAMENA, VANESA, *The Interaction between Orality and Literacy in the Basque Country*, University of Minnesota, tesis doctoral, 2011. (Citato a p. 152.)  
 ASCUNCE, JOSÉ ÁNGEL, *Bernardo Atxaga. Los demonios personales de un escritor*, San Sebastián, Saturrarán, 2000. (Citato alle pp. 151, 152.)  
 ATXAGA, BERNARDO, *Bi anai*, Donostia, Erein, 1985. (Citato alle pp. 150, 153.)  
 — *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian*, Donostia, Erein, 1984. (Citato a p. 150.)  
 — *Días de Nevada*, trad. por Asun Garikano y Bernardo Atxaga, Madrid, Alfaguara, 2014. (Citato alle pp. 150, 153, 155, 157, 163.)  
 — *Dos hermanos*, trad. por Bernardo Atxaga, Madrid, Ollero & Ramos, 1995. (Citato alle pp. 150, 153.)  
 — *El hijo del acordeonista*, trad. por Asun Garikano y Bernardo Atxaga, Madrid, Alfaguara, 2004. (Citato alle pp. 150, 156, 157, 163.)

<sup>75</sup> Cf. MARI JOSE OLAZIREGI, *Waking the Hedgehog. The Literary Universe of Bernardo Atxaga*, Reno, Center for Basque Studies/University of Nevada, 2005, pp. 259-261.



- *El hombre solo*, trad. por Aránzazu Sabán y Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1994. (Citato a p. 150.)
- *El mundo de Obaba*, en «El País Semanal», 44-51 (2004), <http://www.atxaga.eus/testuak-textos/el-mundo-de-obaba>. (Citato alle pp. 151, 155, 156.)
- *Francisco Javier*, en 21, Donostia, Hordago, 1978, pp. 305-312. (Citato alle pp. 153, 159, 162.)
- *Gizona bere bakardadean*, Iruña, Pamiela, 1993. (Citato a p. 150.)
- *Historias de Obaba*, trad. por Aránzazu Sabán y Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1995.
- *Horas extras*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. (Citato alle pp. 156, 157.)
- *Lekuak*, Iruña, Pamiela, 2005. (Citato alle pp. 150, 154, 159.)
- *Muskerraren bidea*, Iruña, Pamiela, 2015. (Citato a p. 151.)
- *Nevadako egunak*, Iruña, Pamiela, 2013. (Citato alle pp. 150, 153, 155, 163.)
- *Obabakoak* [1988], Donostia, Erein, 1988. (Citato alle pp. 149, 157, 160-162.)
- *Obabakoak* [1989], trad. por Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1989. (Citato alle pp. 149, 161, 163.)
- *Obabakoak liburuararen sorrera*, conferencia pronunciada en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco, 21-II-2011, <https://ehutb.ehu.es/es/serial/2158.html>. (Citato a p. 155.)
- *Realidad vasca: miradas y resultados*, en «Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca», 11 (1992), pp. 73-83. (Citato a p. 159.)
- *Soinujolearen semea*, Iruña, Pamiela, 2003. (Citato alle pp. 150, 156, 157, 163.)
- *Sugeak txoriari begiratzten dionean*, Donostia, Erein, 1984. (Citato a p. 150.)
- *Txoriak kolpeka*, Iruña, Pamiela, 2014. (Citato a p. 150.)
- *Zazpi aldiz elur*, en «Erlea», 1 (2009), pp. 81-87. (Citato a p. 154.)
- AZKORBEBEITIA, AITZPEA, *Bernardo Atxagaren testuetara hurbilpen bat Harrera-Teoriaren eskutik*, en «Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo», XXIX (1995), pp. 455-498. (Citato a p. 151.)
- DASILVA, XOSÉ MANUEL y HELENA TANQUEIRO (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011. (Citato a p. 152.)
- FAJARDO, JOSÉ MANUEL, *Bernardo Atxaga: «Escribo como boxea Cassius Clay, con la guardia abierta»*, en «Cambio 16», CMLXVIII (1990), pp. 78-80. (Citato alle pp. 161, 162.)
- FERNÁNDEZ, LUIS, *Bernardo Atxaga: vasco cheroqui que escribe en euskera*, en «Man», XXVI (1989), pp. 114-118. (Citato a p. 161.)
- GABILONDO, JOSEBA, *Before Babel. A History of Basque Literatures*, USA, Barbaroak, 2016. (Citato a p. 158.)
- *Obabazkoak. Alegoria topologiko baten irakurketa politikoa*, en *Nazioaren hondarrak*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, pp. 91-119. (Citato a p. 152.)
- GALLÉN, ENRIC, FRANCISCO LAFARGA y LUIS PEGENAUTE (eds.), *Traducción y auto-traducción en las literaturas ibéricas*, Bern, Peter Lang, 2010. (Citato a p. 152.)
- GARZIA, JUAN, *Conversación con Bernardo Atxaga sobre la traducción de Obabakoak*, en «Quimera», CCX (2002), pp. 53-57. (Citato a p. 162.)

- GRUTMAN, RAINIER, *La autotraducción en la galaxia de las lenguas*, en «Quaderns. Revista de traducció», XVI (2009), pp. 123-134. (Citato a p. 152.)
- IGARTUA, IVÁN y XABIER ZABALZA, *Euskararen historia laburra*, Donostia, Etxepare Euskal Institutua, 2012. (Citato alle pp. 158, 161.)
- LARRAURI, EVA, *En un país llamado Obaba*, en «El País» (27/11/89), <http://elpais.com/diario/1989/11/27/cultura/628124410,%20850215.html>. (Citato a p. 162.)
- LERTXUNDI, ANJEL, *Bernardo Atxaga*, en «El Urogallo», XLI (1989), pp. 40-43. (Citato alle pp. 154, 158, 161.)
- LÓPEZ GASENI, JOSÉ MANUEL, *Un caso de autotraducción: la(s) obra(s) de Bernardo Atxaga*, en «Trasvases culturales: literatura, cine, traducción», III (2001), pp. 261-268. (Citato a p. 152.)
- MANTEROLA, ELIZABETE, *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia. Bernardo Atxagaren lanen itzulpen moten arteko alderaketa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, tesis doctoral, 2012. (Citato a p. 152.)
- *La literatura vasca traducida*, Bern, Peter Lang, 2014. (Citato a p. 152.)
- OLAZIREGI, MARI JOSE, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002. (Citato alle pp. 151, 152, 155, 158, 159, 161.)
- *Los lugares de la memoria en la narrativa de Bernardo Atxaga*, en *Bernardo Atxaga*, ed. por Irène Andres-Suárez y Antonio Rivas, Neuchâtel-Madrid, Universidad de Neuchâtel & Arco/Libros, 2011, pp. 44-62. (Citato alle pp. 150, 151.)
- *Waking the Hedgehog. The Literary Universe of Bernardo Atxaga*, Reno, Center for Basque Studies/University of Nevada, 2005. (Citato a p. 164.)
- OTAEGI, LOURDES, *Bernardo Atxaga. Egilearen hitza*, Bilbao, Labayru Ikastegia & BBK, 1999. (Citato alle pp. 151, 159.)
- *Obabakoak (1988)*, en *Euskal Literaturaren Hiztegia*, 2008, <http://www.ehu.es/ehg/literatura/?p=900>. (Citato alle pp. 151, 159.)
- PERRY, MENAKHEM, *Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers. The Case of Mendele Mokher Sforim*, en «Poetics Today», II/4 (1981), pp. 181-192. (Citato a p. 153.)
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARIA, *Las formas autobiográficas como ejes narrativos de El hijo del acordeonista de Bernardo Atxaga*, en *Bernardo Atxaga*, ed. por Irène Andres-Suárez y Antonio Rivas, Neuchâtel-Madrid, Universidad de Neuchâtel & Arco/Libros, 2011, pp. 27-41. (Citato a p. 151.)
- ROTAETXE, KARMELE, *Basque as a Literary Language*, en *A Comparative History of Literature in the Iberian Peninsula*, ed. por Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y César Domínguez, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2010, vol. I, pp. 445-456. (Citato a p. 158.)
- SANTANA, MARIO, *On Visible and Invisible Languages. Bernardo Atxaga's Soinujo-learn semea in Translation*, en *Writers In Between Languages. Minority Literatures in the Global Scene*, ed. por Mari Jose Olaziregi, Reno, Center for Basque Studies/University of Nevada, 2009, pp. 213-229. (Citato alle pp. 152, 163.)

- SANTOYO, JULIO CÉSAR, *Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la península ibérica*, en «GLOTTOPOL», xxv (2015), pp. 47-58. (Citato a p. 152.)
- *On mirrors, dynamics and self-translations*, en *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. por Anthony Cordingley, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 27-38. (Citato a p. 152.)
- *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, en «Quimera», ccx/9 (2002), pp. 27-32. (Citato a p. 152.)
- SARRIONANDIA, JOSEBA, *¿Somos como moros en la niebla?*, Iruña, Pamiela, 2012. (Citato a p. 158.)
- Versión traducida por J. Rodríguez Hidalgo y revisada y ampliada por el autor; originalmente en euskera, *Moroak gara bebelaino artean?*, Iruña, Pamiela, 2010.
- Se ha presentado el paseo que unirá el Obaba imaginario y el Asteasu real*, en «Atxaga» (26/11/2015), <http://www.atxaga.eus/news/1448447785>. (Citato a p. 150.)
- SOLARES, MARTÍN, *Noticia de Obaba y otros territorios*, en «Vuelta», cclii (1997), pp. 31-34. (Citato a p. 159.)
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY, *Can the subaltern speak?*, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, Basingstoke, Macmillan, 1998, pp. 271-313. (Citato a p. 158.)
- SPRAGUE, PAULA, *Obaba: narrar/imaginar un espacio vivido*, en «Explicación de textos literarios», xxix (2000), pp. 43-52. (Citato a p. 151.)
- URIA, IÑAKI, *Bernardo Atxaga: «Bakoitzak idazten du ez bakarrik nahi duena baizik eta ahal duena»*, en «Argia», mccx (1988), pp. 38-42, <http://www.argia.com/argia-astekaria/1210/bernardo-atxaga-bakoitzak-idazten-du-eh-bakarrik-nahi-duena-baizik-eta-ahal-duena>. (Citato a p. 154.)
- VILLENA, MIGUEL ÁNGEL, *Autores con dos lenguas, ¿traducir o reescribir?*, en «El País» (28/10/06), [http://elpais.com/diario/2006/10/28/babelia/1161992351\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/28/babelia/1161992351_850215.html). (Citato a p. 152.)

## PAROLE CHIAVE

*Obabakoak*; Bernardo Atxaga; literatura vasca; lingua vasca; español; memoria; autotraducción; reescritura; subalternidad.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Nami Kaneko es doctoranda del Graduate School of Global Studies de la Tokyo University of Foreign Studies (TUFS) y del programa Literatura Comparada y Estudios Literarios de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Titular de Licenciatura y Máster en Lengua y Cultura Hispánicas por la TUFS, actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre la obra de Bernardo Atxaga, con especial interés por la relación entre la creación literaria y la traducción en lenguas minorizadas y en entornos multilingües. Ganadora del Premio a la Promoción Académica de la Asociación Japonesa de Hispanistas por su artículo sobre la novela *Soinujolearen semea/El hijo del acordeonista* de Atxaga (in «Hispánica», LIX [2015], pp. 61-83), y de la II edición del Premio a la Mejor Traducción de Japón por su traducción al japonés de la novela *Mussche/Lo que mueve el mundo* de Kirmen Uribe (Hakusuisha, 2015).

[nami.kaneko@gmail.com](mailto:nami.kaneko@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

NAMI KANEKO, *¿Quién puede hablar por los de Obaba? Una relectura de Obabakoak de Bernardo Atxaga en vista de un cuento perdido en la autotraducción*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 149–168.

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.

## ET L'AUTOTRADUCTION DANS L'ÉCRITURE DE SOI ? REMARQUES À PARTIR DE *QUANT À JE (KANTAJE)* DE KATALIN MOLNÁR

ALAIN AUSONI – *Université de Lausanne*

La francophonie translingue s'est largement construite à coup de textes autobiographiques. Traduits du français ou vers le français par des auteurs comme Nancy Huston, Vassilis Alexakis ou Georges-Arthur Goldschmidt, certains de ces textes existent en deux langues. D'autres textes autobiographiques d'auteurs non-natifs n'existent qu'en français mais contiennent des passages autotraduits. C'est le cas de *Quant à je (kantaje)* (1996) de l'autoproclamée « écrivain français de souche hongroise » Katalin Molnár. Comme nous l'apprend la longue note explicative finale de ce livre singulier, le dire de soi y prend la forme particulière d'un agrégat de textes dont certains sont des autotraductions d'extraits écrits par Molnár dans d'autres langues que le français. Si l'autobiographie littéraire vise aussi à démontrer comment s'est imposé le métier d'écrire, ce procédé permet à Molnár de donner à lire qui elle est comme écrivain malgré l'absence de traduction de ses textes hongrois en français. Il rend aussi manifeste le fait que les archives d'une vie existent en langues et contribue à marquer la rupture énonciative propre à la pratique de l'écriture de soi.

Life-writing is central to the translingual literary production in French and a substantial proportion of texts in this corpus are self-translations. It is well known that writers like Nancy Huston, Vassilis Alexakis or Georges-Arthur Goldschmidt have produced two versions of (some of) their autobiographical texts through self-translation. What is however less studied is the fact that some translingual autobiographical texts, which exist only in French, contain clearly identified self-translated passages. Such is the case of Katalin Molnár's *Quant à je (kantaje)* (1996). In the absence of any translation from her Hungarian texts, this device allows for a presentation of Molnár's literary activity before she switched to French. It also manifests the multilingualism of her personal archive and marks in language the enunciative break proper to life-writing.

Les études sur l'autotraduction littéraire se sont prioritairement focalisées jusqu'ici sur la mise en relation de deux textes.<sup>1</sup> Cela s'explique sans doute pour partie par une reprise des cadres conceptuels des études traductologiques. Qu'on les mobilise en philologue, traquant des variantes, en sociologue, révélant les forces qui conditionnent la place des versions d'un texte dans les marchés littéraires locaux ou globaux, ou que, suite aux travaux de Lawrence Venuti<sup>2</sup> et André Lefevere<sup>3</sup> notamment, on porte son attention sur l'agentivité du traducteur et la créativité de l'acte de traduire, il s'agit toujours de confronter deux écrits.<sup>4</sup>

Or, comme on le verra à partir de l'exemple d'un livre autobiographique marquant de Katalin Molnár, la genèse d'un texte peut être une opération dans laquelle interviennent plusieurs langues. Si le lecteur a un texte monolingue entre les mains, c'est que la traduction ou l'autotraduction ont joué avant sa publication, participant ainsi du processus de la création littéraire. (Auto)traduction « simultanée », si l'on veut, ou aussi « créative » ou « générative » pourquoi pas, cette pratique peut s'appréhender grâce à l'ex-

1 Pour un panorama récent de ce domaine de recherche, voir ALESSANDRA FERRARO et RAINIER GRUTMAN (éds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

2 LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995.

3 ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992.

4 Pour une brève mise en perspective historique, voir SUSAN BASNETT, *Rejoinder*, in «Orbis Litterarum», LXVIII/3 (2013), pp. 282–289.

ploration des avant-textes d'un écrivain et grâce à sa thématization dans ses textes ou ses interventions.<sup>5</sup>

Qu'elles soient génétiques ou discursives, les approches de ce phénomène doivent faire avec une forme de mise en scène : donner accès à certains brouillons (mais lesquels ?) ou se présenter comme autotraducteur sont des gestes posturaux par lesquels les écrivains peuvent rejouer leur position dans le milieu littéraire. Cela est particulièrement vrai quand ces gestes concernent les formes littéraires de l'écriture de soi, en ce qu'elles sont les plus propres à la construction de scénographies auctoriales.<sup>6</sup>

## I ÉCRITURE DE SOI ET AUTOTRADUCTION

L'écriture de soi occupe une large place dans la production littéraire en langue française d'écrivains qui ont plus d'une langue d'écriture.<sup>7</sup> On s'en convaincra à la lecture de cette liste non exhaustive d'auteurs plurilingues qui ont tous livré des textes autobiographiques en français : Emil Cioran, Elsa Triolet, Vladimir Nabokov, Julien / Julian Green, Elie Wiesel, Romain Gary, Jorge Semprun, Georges-Arthur Goldschmidt, Hector Bianciotti, Vassilis Alexakis, Nancy Huston, Atiq Rahimi, Katalin Molnár. La demande d'autobiographie qui semble leur être adressée par le milieu littéraire se fonde volontiers sur deux types de questions. La première, « comment peut-on écrire en plusieurs langues ? », témoigne à la fois de la prégnance de la sacralisation de la langue maternelle, héritée du romantisme, en matière de création et de la graduelle constitution, au fil du 20<sup>e</sup> siècle, du changement de langue d'écriture, de la pratique littéraire plurilingue ou de l'autotraduction en expériences transformatrices dignes d'être explorées par l'écriture intime. La seconde : « pourquoi le français ? », qui appelle aussi le dire de soi, manifeste une anxiété autour de la place du français dans le concert des langues et un désir d'assurer la préservation de son pouvoir gravitationnel dans la galaxie littéraire en particulier.

Pour ces écrivains plurilingues, l'écriture de soi et l'autotraduction apparaissent dans une forte interconnexion. Comme George Steiner l'avait fait remarquer en des termes très proches de ceux qu'on utilise souvent pour qualifier la pratique autobiographique, le modèle herméneutique de l'autotraduction peut être vu comme un modèle de « Narcissistic trial or authentication ».<sup>8</sup> Répétition d'un processus qui conflue les temps et les espaces autant que reproduction d'un texte, l'opération a de bonnes chances d'être vécue comme une « rencontre littéraire qui ouvre des espaces autobiographiques ».<sup>9</sup> Mais on peut tout aussi bien prendre la question dans l'autre sens et considérer que, pour qui écrit

5 Pour une approche génétique de l'autotraduction, voir notamment CHIARA MONTINI, *Le rôle du bilinguisme dans la genèse de Mercier et Camier de Samuel Beckett*, in *Multilinguisme et créativité littéraire*, sous la dir. d'Olga ANOKHINA, Louvain-la-Neuve, Harmattan / Academia, 2012, pp. 129-144.

6 Voir JÉRÔME MEIZOZ, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

7 C'est l'objet de ALAIN AUSONI, *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2017 (à paraître).

8 « Épreuve narcissique ou d'authentification » (ma traduction), GEORGE STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 336.

9 PASCHALIS NIKOLAOU, *Notes on Translating the Self*, in *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, sous la dir. d'Eugenia LOFFREDO et Manuela PERTEGHELLA, Londres, Continuum, 2006, pp. 19-32, p. 27.

dans une langue autre que sa langue première, le dire de soi engage des procédés autotraductifs. C'est ce qu'exprime avec force le titre choisi par Eva Hoffman pour son célèbre récit de vie translingue, *Lost in Translation. Life in a New Language*,<sup>10</sup> qui caractérise à la fois l'expérience de la vie entre les langues et celle de sa mise en mots.

Par autotraduction, certains écrits autobiographiques existent en deux langues. Le plus souvent, comme c'est le cas de certains textes de Vassilis Alexakis, Nancy Huston ou Georges-Arthur Goldschmidt, ils sont traduits du français, langue de la reconnaissance littéraire, vers une autre langue. Il s'agit en somme souvent de rapatrier une œuvre déterritorialisée. Même dans le cas de Huston qui se traduit vers l'anglais, langue hypercentrale, on pourra parler pour ces trois auteurs d'*infratraduction*,<sup>11</sup> puisque l'autotraduction est dirigée vers un espace littéraire dans lequel ils comptent moins de lecteurs, font moins parler d'eux, ou sont publiés chez des éditeurs dont on peut dire qu'ils sont, en comparaison, moins prestigieux.

D'autres textes autobiographiques d'auteurs non-natifs n'existent qu'en français. Si cela n'exclut pas qu'ils contiennent des passages autotraduits, très rares semblent être les cas où ce processus est signalé. Un exemple marquant vient à l'esprit : *Quant à je (kantaje)* (1996) de l'autoproclamée « écrivain français de souche hongroise » Katalin Molnár.<sup>12</sup> Si l'écriture de soi vise aussi à faire le point sur la manière dont s'est imposé le métier d'écrire, l'autotraduction permet à Molnár de donner à lire qui elle est comme écrivain malgré l'absence de traduction de ses textes hongrois en français. Comme la traduction de documents personnels, l'autotraduction rend par ailleurs manifeste le fait que les archives d'une vie existent *en langues*. Elle marque l'étrangeté à soi-même qu'induit tout geste autobiographique et signale la particularité de celui qui se déroule par delà les langues.

Avant d'explorer ces fonctions de l'autotraduction dans les écrits autobiographiques par l'étude de la pratique littéraire de Molnár, prenons le temps de nous arrêter un instant sur une prémisses centrale mais très peu problématisée des réflexions sur le lien entre la langue d'expression et la référentialité du dire de soi.

## 2 LANGUE D'EXPRESSION ET RÉFÉRENTIALITÉ DU DIRE DE SOI

La critique poststructuraliste, qui modèle encore fortement nos manières d'appréhender le texte littéraire, a fait peser un fort soupçon d'arbitrarité sur toute pratique autobiographique. Très brièvement dit, on a remis en doute la portée référentielle de toute forme d'écriture de soi.<sup>13</sup> En se focalisant sur les modalités illocutives qui rendent possible la communication autobiographique, les travaux de Philippe Lejeune, s'ils ont eu le grand mérite de constituer l'écriture autobiographique en objet d'études digne d'inté-

<sup>10</sup> EVA HOFFMAN, *Lost in Translation. Life in a New Language*, London, Minerva, 1991.

<sup>11</sup> Cf. RAINIER GRUTMAN, *Francophonie et autotraduction*, in «Interfrancophonies», VI (2015), pp. 1-17, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf), p. 6.

<sup>12</sup> KATALIN MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, Paris, P.O.L., 1996, non paginé.

<sup>13</sup> Voir RAPHAËL BARONI, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, pp. 251-280.

rêt,<sup>14</sup> n'ont pas véritablement fourni d'outil pour évaluer la fidélité du geste autobiographique. Ils ne se sont pas opposés à une doxa qui voudrait, dans ses formulations les plus extrêmes telles que John P. Roos les rapportait il y a de nombreuses années déjà, que « les 'faits' ne sont pas des faits réels mais seulement des figures du discours ou du texte. [...] il n'y a pas de vie à raconter, pas de 'je' racontant la vie, et même si ces instances existaient, il y aurait de toute façon tant de facteurs de médiation intervenant que l'histoire qui en résulterait n'aurait rien à voir avec l'intention originale ».<sup>15</sup>

Or, pour ce qui nous intéresse, il se trouve qu'une prise en compte de la « médiation » de la langue a pu renforcer cette perspective soupçonneuse sur la référentialité du dire de soi. Sous l'influence de ce qu'on a appelé l'hypothèse de la relativité linguistique – dont la formulation la plus célèbre postule que « users of markedly different grammars are pointed by their grammars toward different types of observations and different evaluations of externally similar acts of observation, and hence are not equivalent as observers but must arrive at somewhat different views of the world »<sup>16</sup> – des sociolinguistes se sont employés à montrer que, pour les sujets plurilingues, la portée et la précision de la mémoire autobiographique, tout comme la charge émotive des souvenirs, pouvaient dépendre de la langue dans laquelle des expériences étaient rappelées.<sup>17</sup>

Sans remettre en cause ni les protocoles, ni les résultats de ces études, on peut être réticent à les extrapoler sans précaution à la pratique autobiographique des écrivains plurilingues. Prenons par exemple un passage souvent cité où Julien Green, célèbre écrivain aux œuvres française et anglaise, se souvient des effets de sa pratique autotraductive sur la forme de certains de ses textes autobiographiques. Dans le but de reprendre en anglais un récit dont les premières pages avaient été composées en français, Green décida un jour de les traduire lui-même. Il aboutit au constat déconcertant qu'il était en réalité en train d'écrire « un autre livre », « d'un ton si complètement différent du texte français que tout l'éclairage était transformé » et dont « on aurait pu douter [qu'il] fût du même auteur ». Il ne pouvait dès lors qu'arriver à cette conclusion : « en anglais, j'étais devenu quelqu'un d'autre », et signaler que cette expérience lui permit de mieux se représenter « le problème des écrivains étrangers qui doivent en quelque sorte renaître dans une langue qui n'est pas la leur ».<sup>18</sup>

Plutôt que de voir dans ce témoignage la preuve d'une nécessaire « infidélité » du témoignage autobiographique ou de se poser la question de savoir dans laquelle de ses langues d'écriture un écrivain plurilingue serait le plus « proche » de son vécu,<sup>19</sup> on peut considérer que la parole s'ancre dans un affect qui la précède et qu'elle ne peut que se trouver dans un « 'retard' insurmontable » sur le vécu qui l'engendre.<sup>20</sup> L'écriture de

14 Voir en particulier PHILIPPE LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

15 John P. Roos, cité dans BARONI, *L'Œuvre du temps*, cit., pp. 251-252.

16 BENJAMIN WHORF, *Language, thought, and reality*, sous la dir. de J. B. CARROLL, New York, Wiley, 1956, p. 221.

17 ANETA PAVLENKO, *Bilingualism and Thought in the 20<sup>th</sup> Century*, in *Thinking and Speaking in Two Languages*, sous la dir. d'Aneta PAVLENKO, Bristol, Multilingual Matters, 2011, pp. 1-28.

18 JULIEN GREEN, *Une expérience en anglais*, in *Le Langage et son double*, Paris, Fayard, 2004, p. 197.

19 Cf. INÉS GARCÍA DE LA PUENTE, *Autobiography in self-translation : language towards experience in Esmeralda Santiago's Cuando era Puertorriqueña*, in « The Translator », XX/2 (2014), pp. 215-227, p. 225.

20 Voir BARONI, *L'Œuvre du temps*, cit., p. 254.



soi entre les langues, en tant qu'expérience qui a bien des chances de créer une étrangeté à soi, gagnerait alors à être comprise comme une manière salvatrice de mettre en lumière le caractère inépuisable de l'expérience et comme une mise en garde contre le danger de clôture interprétative qui guette tout récit autobiographique. Et si, parmi les textes autobiographiques des écrivains cités plus haut, il y en a un qui se garde d'arrêter le sens d'une vie et d'essentialiser les langues du sujet plurilingue, c'est bien *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár que nous allons lire maintenant.

### 3 L'AUTOTRADUCTION COMME MODALITÉ DU « TRANSCRIRE » CHEZ MOLNÁR

Comme cela est retracé dans *Quant à je (kantaje)*, le français est pour Molnár une langue de hasard : une langue littéralement tirée au sort, le directeur de son lycée hongrois ne pouvant satisfaire tous les élèves qui, par admiration pour les Beatles notamment, désiraient apprendre l'anglais plutôt que le français. Une quinzaine d'années plus tard, sa rencontre inattendue d'un Français lui offre soudainement la possibilité d'une nouvelle vie, loin de l'échec de son premier mariage, dans un pays inconnu où elle arrive en 1979, à l'âge de 28 ans, ses deux jeunes enfants sous le bras.

Installée en Île-de-France, c'est en hongrois que Molnár publie ses premiers textes.<sup>21</sup> Des circonstances de son passage au français, on n'apprendra rien dans son texte autobiographique, et c'est symptomatique. Il s'oppose ainsi à toute une tradition d'écriture translingue de soi où la mise en récit de ce passage est centrale. Pour des écrivains comme Andreï Makine ou Hector Bianciotti, par exemple, elle est l'occasion de valoriser et de démontrer les pouvoirs de la littérature française alors que dans des textes comme ceux de Vassilis Alexakis ou de Nancy Huston elle fonde la présentation de la pratique translingue en privilège littéraire et provoque à la fois la nécessité d'un investissement de l'écriture intime. Or, dans *Quant à je (kantaje)*, l'intérêt n'est pas pour Molnár de figurer le changement de langue comme le principe d'une rupture existentielle et littéraire permettant et appelant l'écriture de soi mais de faire le point sur ce qu'on peut retirer littérairement de l'insécurité linguistique qu'il peut occasionner. De son œuvre et de la langue qu'elle s'est forgée, on a dit qu'elles constituent « un attentat spécifique contre la langue nationale », justifiant qu'on la place dans la flatteuse compagnie de Joyce ou de Beckett au rang des « révolutionnaires » de la littérature.<sup>22</sup> La révolution (pour autant qu'il faille en chercher une) a surtout trait à l'intime : même si Molnár donne aussi une dimension politique à son entreprise, son texte se lit d'abord comme un acte personnel de situation. Écrivant dans un français qu'elle veut « fôtif », elle explore à nouveaux frais sa disposition, supra-linguistique, d'être « fautive » dans la langue et un peu, car cela semble être indissociable à ses yeux, dans la vie.<sup>23</sup>

21 KATALIN MOLNÁR, *Vmely rejtett helyről, a beszélő felől indulva és azt elhagyva*, Budapest, Magyar Műhely, 1987, *De te ki vagy*, éd. de l'auteur, 1990.

22 PASCALE CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 480.

23 MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, cit., p. 37.

Plutôt que de faire le point sur ce qui le constituerait en propre ou sur les étapes de son développement, tout dans *Quant à je (kantaje)* vise à faire apparaître le sujet autobiographique comme le lieu d'une intersection de discours, qu'ils soient écrits ou oraux, personnels ou tiers. L'autotraduction française d'extraits de textes écrits dans d'autres langues participe de ce phénomène. Dans ce texte singulier, elle côtoie le pastiche, la transcription de la parole, l'adaptation, la transformation et la traduction : toute une variété de pratiques textuelles que Molnár ramène à une même activité qui est celle du *transcrire*.

Centrale dans la pratique littéraire de Molnár, la transcription est présentée dès les premières pages de *Quant à je (kantaje)* comme un « écrire au-delà », qui remplit des fonctions existentielles et stylistiques :

Parce que « transcrire », c'est « rire » à la fin, jouer à ça, chercher un peu de consolation là où il n'y en a pas, se donner quelque chose qui à nous n'est pas donné, *écrire au-delà*, de l'autre côté de la montagne, faire autre chose avec quelque chose qui existe déjà, implanter un texte dans une autre langue, sous une autre forme, dans une autre structure, transformer les fautes en vertus et vice versa, une telle opération est difficile, difficile est ce mot, deux consonnes au début et quatre au milieu, mes deux langues n'aiment pas ça (donk jèmpaça !), plein de fautes on peut faire avec un mot comme ça.<sup>24</sup>

*Quant à je (kantaje)* est cette « autre structure » qui accueille les textes que l'auteur a transcrits. Se fondant sur une interprétation très littérale et formaliste de la définition deleuzienne de l'art comme création d'« agrégats sensibles »,<sup>25</sup> Molnár présente son texte comme un « agrégat ». Inventée pour l'occasion, cette indication générique présentée sur la couverture – ou peut-être devrait-on y voir, encore plus ostensiblement, un sous-titre – expose d'une part le caractère composite du texte et signale d'autre part le trouble que génère pour Molnár la participation à un genre institué.<sup>26</sup>

Volontiers péjoratif, le mot agrégat est souvent utilisé dans la langue commune pour signifier que quelque chose manque de cohésion. Dans un dispositif spéculaire, Molnár reproduit dans son livre un extrait d'une lettre écrite à son éditeur avant sa parution dans laquelle, exposant sa méthode, elle s'affronte à la possibilité d'une telle lecture :

Me demande si vous ne serez pas déçu. Vous avez connu des textes sagement construits de moi et voilà que je vous envoie quelque chose quelque chose qui perçu comme, disons, un affreusement fumeux galimatias pourrait être (on di ché-nou : « chè fülè chè foarkoa », c'est-à-dire sans queue ni tête) parskedonk, ai pris les textes et disséqués, donk, ai pris les textes et coupés en morceaux et mélangés, donk, par conséquent vouvoyé ? ÇAvouvoyé ? voyékejérezon ? / é ! kalmévou !

24 *ibid.* Pp. 17-18, je souligne. Pour une analyse du rôle de cette écriture « phonétique » dans *Quant à je*, voir AUSONI, *Mémoires d'outre-langue*, cit.

25 « Le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la philosophie, créer des concepts », GILLES DELEUZE, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 1990, p. 168, cité par MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, cit., p. 232.

26 Pour une étude de la forme du composite dans la littérature contemporaine qui donne une large place à l'analyse de la forme de *Quant à je (kantaje)*, voir ELISABETH CARDONNE-ARLYCK, *Articles en tous genres : le composite*, in *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Marc DAMBRE et Monique GOSSÉLIN-NOAT, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 305-317.

kalmévou ! atroi onsarach dakor ? / céaMOIketuparl komça ? céaMOIketuparl ?!  
cètankuléla, céaMOIkilparlkomçaputin ! vazi aproch !<sup>27</sup>

Comme on le voit, le discours métalittéraire n'échappe pas lui-même à l'agrégation puisqu'une transcription phonétique d'un « dialogue » du film *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz entre en collision avec la situation d'interlocution première.

Reprenant la définition commune de l'agrégat comme « assemblage hétérogène d'éléments qui adhèrent solidement entre eux », Molnár explique que son texte se compose de trois types d'éléments. Des « textes autonomes, souvent éclatés », c'est-à-dire des textes de création coupés et dont les « morceaux » sont présentés le plus souvent dans l'ordre original mais en alternance avec ceux d'autres textes ; des « pièces rapportées », traductions ou transcriptions de textes littéraires ou de documents divers,<sup>28</sup> et enfin, collés à ces textes par endroits « comme petits coquillages aux moules », on trouve des « éléments étrangers » qui font tenir l'assemblage : « avec un couteau pointu on les détachera assez facilement ».<sup>29</sup> En marge du texte, un dispositif de renvois permet d'échapper à la linéarité du texte-agrégat pour faire une lecture suivie des « textes autonomes » et « des pièces rapportées ».<sup>30</sup> Les trois textes autotraduits que comprend *Quant à je* appartiennent à la première des catégories présentées ci-dessus : ce sont des textes de création que Molnár « transcrit » en français, en les découpant parfois en plusieurs parties, pour les disposer dans son agrégat textuel.

#### 4 AUTOTRADUCTION ET PRÉSENTATION DE SOI

Le recours à l'autotraduction, sans parler encore de sa nature, gagne à être vu comme un geste postural. Tous les écrivains plurilingues ne traduisent pas leurs propres textes, considérant parfois cette pratique comme une corvée qui ne relèverait pas de l'activité littéraire. Il s'en trouve par ailleurs qui ne regrettent pas que les textes écrits dans l'une de leurs langues ne puissent pas être lus par les lecteurs de leur autre langue. Molnár n'en est pas. Au contraire, par l'explicitation de sa pratique autotraductive, elle se présente comme quelqu'un qui ne doit pas son statut d'écrivain à son passage au français et consolide un art poétique centré sur la pratique de la transcription, s'opposant ainsi à l'idée de la pureté du texte ou de la langue littéraire.

Deux des textes autotraduits de *Quant à je*, « sans prédicat » et « je monte sur un bateau », présentent en français des extraits de deux « livres poétiques » que Molnár avait fait paraître en hongrois.<sup>31</sup> Ces livres n'ayant pas été traduits, l'autotraduction apparaît comme un moyen de se donner à voir comme écrivain. Car, contrairement à ses pairs monolingues, l'écrivain plurilingue ne peut pas nécessairement renvoyer ou faire allusion à

27 Je rends ici par des majuscules les lettres qui apparaissent dans une police spécialement créée pour le livre et qui, par la mise en évidence certains sons, a pour but de marquer l'intonation. Voir les remerciements de Molnár à son typographe, MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, cit., p. 239.

28 KATALIN MOLNÁR, *Konfërans pour lé zilétrés*, Romainville, Al Dante, 1999, p. 232.

29 *Ibid.* P. 235.

30 MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, cit., p. 236.

31 Voir MOLNÁR, *Vmely rejteett helyről, a beszélő felől indulva és azt elhagyva*, cit. et *De te ki vagy*, cit. C'est Molnár qui écrit ces titres sans majuscule.

ses textes antérieurs, ni présupposer qu'ils sont connus du lecteur. Si on considère qu'une des finalités de l'écriture de soi est, pour un écrivain, de faire le point sur la manière dont le littéraire a fini par occuper une place centrale dans sa vie, cette lacune pose problème. Pour y remédier, Molnár ne peut que sélectionner des extraits qu'elle se chargera de traduire. De cette sélection restreinte se dessine une image de l'auteur en poète farouchement rétive à toute assignation identitaire, laquelle donne une assise supplémentaire au projet autobiographique singulier entrepris dans *Quant à je*.

Ainsi, « je monte sur un bateau » – autotraduction d'un extrait du livre intitulé, de manière programmatique, *mais qui es-tu?* en français – présente un « je » inassignable, foyer de désirs concurrents et contradictoires :

je monte sur un bateau pour chercher un nouveau pays  
 oh ! Jules Roubinek  
 oh ! l'incident à Fachoda  
 je conserve le résidu des forces afghanes réactionnaires en moi  
 et il y a aussi Nyassaland  
 (la profonde décomposition)  
 je monte sur un bateau pour trouver un nouveau pays  
 le son avalé des semi-consonnes  
 le cycle de production des sucres bruts  
 oh ! l'incident à Fachoda  
 oh ! figures aveugles dans l'octobre italien  
 je monte sur un bateau pour empêcher le déclin de Sparte  
 les passages à niveau des nœuds ferroviaires  
 les graines bleuâtres de vieux bolcheviques  
 à toi Jules Roubinek je n'en donne pas  
 le déclin de Sparte, nous ne le connaissons pas et nous ne le connaissons pas  
 je monte sur un bateau pour trouver le son avalé des semi-consonnes  
 l'en-soi des choses n'existe pas  
 [...] <sup>32</sup>

Face à un écrit sorti de son contexte et déboussolé dans la danse des variations qui se jouent dans les reprises anaphoriques, le lecteur ne peut comprendre le « je » de cet extrait que comme une juxtaposition d'aspirations diverses et parfois contradictoires. Que « l'en-soi des choses n'existe pas », comme le professe le narrateur de cet extrait, est aussi ce que suggère *Quant à je* pour tout ce qui concerne le sujet autobiographique, les langues nationales et la littérature. L'autotraduction participe de cette force opposée à toute essentialisation : le texte hongrois n'est qu'une variante possible, et l'inscription de son autotraduction française dans un nouveau contexte lui confère de nouvelles potentialités de signification.

Deuxième texte autotraduit, « sans prédicat » regroupe des textes fabriqués à l'aide d'un dictionnaire des synonymes qui, selon Molnár, « ne contiennent pas de prédicat ». Dans l'extrait suivant, on voit que la prolifération des synonymes, par le « retard » qu'elle occasionne, nourrit la nécessité textuelle de ne jamais caractériser le sujet, comme on a vu que cela se passait aussi, d'une autre manière, dans « je monte sur un bateau » :

<sup>32</sup> MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, cit., p. 68.

oui *céça*, prendre quelque chose à quelqu'un qui sera traité pour cela de dé-génééré, une chose secrète, confidentielle et la mettre dans un lieu caché, dans un autre endroit, avec beaucoup de détermination et ayant l'intention de sanctionner, dans une boîte aux lettres, comme avertissement, comme mise en demeure, pour y mettre fin, afin d'en finir, ou dans un autre endroit, pas forcément très loin, là où il ne serait pas visible, de façon que l'on ne puisse pas le retrouver, volontairement ce dont il aurait besoin.<sup>33</sup>

L'autotraduction ne fait ici que prolonger le mouvement de l'épanorthose du texte original : elle donne forme à une nouvelle manière de dire, ou de déplacer le sens, sans que rien de plus ne soit attribué au sujet.

Ces autotraductions attestent de l'existence littéraire de Molnár, fût-elle assez confidentielle, avant son passage à l'écriture en français. Elles inscrivent l'attitude déroutante envers la signification qui se donne à lire dans l'agrégat textuel de *Quant à je* dans le prolongement d'une entreprise littéraire commencée en France, mais en hongrois. Leur insertion dans son écrit autobiographique présente *de facto* Molnár comme une autotraductrice. Ce geste postural renforce la prégnance textuelle de son esthétique de la transcription et ses attaques contre toute rhétorique d'essentialisation des identités. Le titre de son livre le dit d'ailleurs fort bien. Détournement de l'expression « quant à moi », il détourne l'entreprise autobiographique de la recherche de ce qui constituerait le sujet autobiographique *en propre*.

## 5 AUTOTRADUCTION ET MARQUAGE DE LA RUPTURE AUTOBIOGRAPHIQUE

Quelque forme qu'elle prenne, l'écriture autobiographique présuppose une forme de mise à distance du temps narré, propice à la réflexivité. Pour les écrivains plurilingues, le passage des langues peut permettre de marquer une telle rupture. Les archives de leur vie existant en plusieurs langues, leur exploration dans un texte monolingue engage des procédés (auto)traductifs. Dans *Quant à je*, Molnár a souvent choisi d'exposer le passage des langues en optant pour des traductions étrangéifiantes. Pour ne citer qu'un des textes concernés, on peut s'arrêter sur « France-vers-dedans écrites lettres » qui est composé de traductions d'extraits des lettres hongroises reçues par Molnár lors de son premier séjour en France.

Comme son titre l'annonce, elle a cherché à rendre certaines propriétés syntaxiques de sa langue maternelle dans le texte français. Voilà par exemple une traduction de l'annonce de la détérioration de l'état de santé de son père : « Chère petite-fille-mienne, Koati-petite-mienne ! Maintenant viens-je liz hôpital-de-dedans. Parlai-je li Poapoa médecin-sien-avec. Cela-pour écris-je urgemment ».<sup>34</sup> Par ce procédé, Molnár fait coup double. Elle donne à *voir* d'une part comment sa vie hongroise l'a rattrapée lors de son premier séjour en France. Et, comme elle l'avait fait en présentant les deux textes cités plus haut

<sup>33</sup> *Ibid.* P. 33.

<sup>34</sup> *Ibid.* P. 217.

comme des autotraductions, elle signale les matériaux étrangers que traite son écriture autobiographique en français.

Dans *Quant à je*, l'autotraduction permet de créer une autre forme de mise à distance du temps narré, comme on peut le voir avec le troisième fragment autotraduit, *Pétrouchka*, « variante française » (l'expression est de Molnár) d'un texte écrit et lu en italien au festival InterAzioni de Cagliari en 1991 :<sup>35</sup>

[...] Pétrouchka non pleurer mais venir danser avec nous ! venir vite ! venir dans cercle et laisser ta natte sautiller ! tu être blonde comme Marylin, she's too, Pétrouchka non pleurer ! ton petit chat revenir, sûrement revenir tu savoir ? tu pouvoir danser pendant que tu attendre, tu savoir ? tu pouvoir pleurer pendant que tu danser, mais pourquoi pleurer ? tu non penser avec chat ! méchant animal ! il laisser tu, il partir et non laisser trace, maintenant autre individu caresser il, sorry, tu non pouvoir croire dans chat, tu prendre sable dans main et tu ouvrir doigt et tu voir sable couler et tu non pouvoir attraper, cela être compliqué, very complicated you know mais tu non pleurer ! tu pleurer seulement quand ta maman tirer trop ta natte, autrement tu non pleurer, only if you really must ! allons bon ! tu non voir que tu être comme petit chat ? allons bon ! tu être petit chat ! venir petit chat ! venir danser !<sup>36</sup>

Cette transcription commentée de la comptine populaire du même titre rappelle les textes du premier recueil que Molnár a publié en français : *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits* (1995). Dans une note autobiographique à ce texte, Molnár explique que sa méthode d'écriture s'inspire d'une lettre codée que son frère lui a envoyée en remplaçant chaque mot par les coordonnées (numéros de page et de ligne) de sa place dans le dictionnaire.<sup>37</sup> Émerveillée par cette transmission d'un message presque sans grammaire, Molnár a orienté une part de son activité littéraire vers la production de textes à la syntaxe aussi basique que possible. Dans un français sans verbes conjugués, sans marques du pluriel pour les noms, où les pronoms sujets remplacent le plus souvent les pronoms toniques et où les structures syntaxiques sont simplifiées au maximum, la négation étant par exemple simplement exprimée par le syntagme « non » placé avant le verbe à l'infinitif, elle s'est mise à transcrire des chants populaires hongrois, souvent militaires ou patriotiques, qu'elle avait (pour la plupart) chantés ou entendus dans sa jeunesse. Une fois transcrits, dépouillés de leur rythme, de leurs rimes et de tout ce qui en fait des airs familiers qu'on reprend sans y penser, ces chants deviennent inchantables. L'extrême simplicité de leur mise en mots expose la teneur, violente dans ce cas, de leur message. Il en va de même pour la comptine « russe » transcrite dans *Quant à je*. On ne sait pas dans quelle langue Molnár l'a originellement entendue ou chantée. Mais une fois la comptine transcrite et autotraduite de l'italien ne reste, dans toute sa brutale simplicité, que l'injonction à danser plutôt que d'exprimer le chagrin de la perte par des pleurs.

Dans *Quant à je*, l'autotraduction de « Pétrouchka » est insérée à la suite du récit d'un épisode triste de la vie de Molnár. Empruntant un parcours inhabituel dans sa ville, il lui est arrivé un jour de passer dans la rue d'un ex-compagnon et de l'apercevoir

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 235.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 67.

<sup>37</sup> Cf. KATALIN MOLNÁR, *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*, Nîmes, Fourbis, 1995, p. 2.

dans l'appartement qu'ils avaient partagé, ce qui a déclenché chez elle une forte « anvid-pleuré ». <sup>38</sup> Calquer cette comptine sur cet événement traumatique, c'est d'une certaine manière s'en séparer pour être à même de décrypter les émotions qui s'y sont jouées. Par le fait de l'autotraduction, on peut dire que cette médiation (ou ce transfert) <sup>39</sup> est comme redoublée et que la mise à distance de l'événement se marque aussi en langue. Voir ainsi l'autotraduction par la lorgnette du lien entre littérature et émotions ce n'est après tout que prendre Molnár au mot. Rappelons qu'elle concevait cette activité, comme toutes les autres formes du transcrire, comme une manière de « chercher un peu de consolation là où il n'y en a pas ». <sup>40</sup>

Et Molnár de s'autoriser alors, comme l'enjoint la chanson, à *danser la perte*. Qu'il s'agisse, comme ici, de celle d'un amour passé ou, plus généralement, de celles de sa langue première et de son histoire hongroise, on serait bien en peine de trouver une meilleure image pour exprimer le rôle de la transcription, et donc de l'autotraduction, dans l'économie de ce texte de plaisir.

Au terme de cette brève exploration d'un texte de Molnár, on espère avoir pu suggérer l'intérêt de faire le point sur l'autotraduction non seulement comme répétition d'un processus d'écriture mais comme procédé constitutif de textes littéraires publiés dans une seule langue. Un nouveau corpus de textes émerge alors, qui ne se laisse souvent pas comprendre dans le cadre de l'étude des littératures nationales. Quand les écrivains décident de mettre en lumière le rôle moteur de ce type d'autotraduction, ils enjoignent le lecteur à les lire au sein de ce corpus et, en particulier quand le texte concerné est autobiographique, signalent la veine plurilingue dont procède leur pratique littéraire. L'appréhension du phénomène du translinguisme littéraire s'en trouve transformée. Passage des langues certes, mais non sur le plan biographique, comme on passerait à l'ennemi. Ce sont leurs textes que Molnár et bien d'autres écrivains translingues conçoivent comme un lieu de passage des langues.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMATI MEHLER, JACQUELINE, SIMONA ARGENTIERI et JORGE CANESTRI, *La Babel de l'inconscient. Langue maternelle, langues étrangères et psychanalyse*, trad. par Maya GARBOUA, Paris, PUF, 1994. (Citato a p. 179.)

AUSONI, ALAIN, *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2017 (à paraître). (Citato alle pp. 170, 174.)

BARONI, RAPHAËL, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009. (Citato alle pp. 171, 172.)

BASNETT, SUSAN, *Rejoinder*, in «Orbis Litterarum», LXVIII/3 (2013), pp. 282–289. (Citato a p. 169.)

CARDONNE-ARLYCK, ELISABETH, *Articles en tous genres : le composite*, in *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 305–317. (Citato a p. 174.)

<sup>38</sup> MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, cit., p. 66.

<sup>39</sup> Pour un large panorama des liens entre plurilinguisme et psychanalyse, voir JACQUELINE AMATI MEHLER, SIMONA ARGENTIERI et JORGE CANESTRI, *La Babel de l'inconscient. Langue maternelle, langues étrangères et psychanalyse*, trad. par Maya GARBOUA, Paris, PUF, 1994.

<sup>40</sup> MOLNÁR, *Quant à je (kantaje)*, cit., p. 17.

- CASANOVA, PASCALE, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008. (Citato a p. 173.)
- DELEUZE, GILLES, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 1990. (Citato a p. 174.)
- FERRARO, ALESSANDRA et RAINIER GRUTMAN (éds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016. (Citato a p. 169.)
- GARCÍA DE LA PUENTE, INÉS, *Autobiography in self-translation: language towards experience in Esmeralda Santiago's Cuando era Puertorriqueña*, in «The Translator», XX/2 (2014), pp. 215–227. (Citato a p. 172.)
- GREEN, JULIEN, *Une expérience en anglais*, in *Le Langage et son double*, Paris, Fayard, 2004. (Citato a p. 172.)
- GRUTMAN, RAINIER, *Francophonie et autotraduction*, in «Interfrancophonies», VI (2015), pp. 1–17, [http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf). (Citato a p. 171.)
- HOFFMAN, EVA, *Lost in Translation. Life in a New Language*, London, Minerva, 1991. (Citato a p. 171.)
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992. (Citato a p. 169.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. (Citato a p. 172.)
- MEIZOZ, JÉRÔME, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011. (Citato a p. 170.)
- MOLNÁR, KATALIN, *De te ki vagy*, éd. de l'auteur, 1990. (Citato alle pp. 173, 175.)
- *Konférans pour lé zilétrés*, Romainville, Al Dante, 1999. (Citato a p. 175.)
- *poèmes Incorrecs et mauvais Chants chants Transcrits*, Nîmes, Fourbis, 1995. (Citato a p. 178.)
- *Quant à je (kantaje)*, Paris, P.O.L., 1996. (Citato alle pp. 171, 173–179.)
- *Vmely rejtett helyről, a beszélő felől indulva és azt elhagyva*, Budapest, Magyar Műhely, 1987. (Citato alle pp. 173, 175.)
- MONTINI, CHIARA, *Le rôle du bilinguisme dans la genèse de Mercier et Camier de Samuel Beckett*, in *Multilinguisme et créativité littéraire*, sous la dir. d'Olga ANOKHINA, Louvain-la-Neuve, Harmattan /Academia, 2012, pp. 129–144. (Citato a p. 170.)
- NIKOLAOU, PASCHALIS, *Notes on Translating the Self*, in *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, sous la dir. d'Eugenia LOFFREDO et Manuela PERTEGHELLA, Londres, Continuum, 2006, pp. 19–32. (Citato a p. 170.)
- PAVLENKO, ANETA, *Bilingualism and Thought in the 20<sup>th</sup> Century*, in *Thinking and Speaking in Two Languages*, sous la dir. d'Aneta PAVLENKO, Bristol, Multilingual Matters, 2011. (Citato a p. 172.)
- STEINER, GEORGE, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975. (Citato a p. 170.)
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995. (Citato a p. 169.)
- WHORF, BENJAMIN, *Language, thought, and reality*, sous la dir. de J. B. CARROLL, New York, Wiley, 1956. (Citato a p. 172.)



## PAROLE CHIAVE

Molnár ; Écriture de soi ; Autotraduction.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Alain Ausoni est Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne. Docteur de l'Université d'Oxford, il prépare une monographie sur l'écriture translingue de soi. Il a coédité un volume sur les formes contemporaines de l'écriture de soi (*L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Bern, Peter Lang, 2013) ; livré plusieurs articles et notices sur des écrivains translingues contemporains ainsi qu'un article sur l'autotraduction chez Huston et Alexakis (*Bouteilles à la mère : autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis*, dans *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, sous la dir. de Christian Lagarde et Helena Tanqueiro, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 71-78).

[alain.ausoni@unil.ch](mailto:alain.ausoni@unil.ch)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALAIN AUSONI, *Et l'autotraduction dans l'écriture de soi ? Remarques à partir de Quant à je (kantaje) de Katalin Molnár*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 169–181.

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.



# SAGGI



## GERMANICA: LA TRAVAGLIATA NASCITA DI UN'ANTOLOGIA DI NARRATORI TEDESCHI NELL'ITALIA DEGLI ANNI QUARANTA

MARIAGRAZIA FARINA – *Università di Salerno*

Nel 1942, presso la prestigiosa casa editrice Bompiani, esce *Germanica. Antologia di narratori tedeschi* a cura di Leone Traverso. Si tratta di un ponderoso volume che raccoglie traduzioni di trentaquattro testi rappresentativi della letteratura tedesca. Benché non sia il curatore di prima scelta, Traverso è noto nel mondo culturale italiano soprattutto per la sua attività di traduttore. L'antologia nasce grazie all'importante contributo di Elio Vittorini che, già curatore di *Americana*, è anche il committente di *Germanica*. Il ruolo di Vittorini è fondamentale anche per questa raccolta, non solo per quanto riguarda la scelta degli autori, ma anche per quella delle illustrazioni e per l'impostazione generale del volume. Inoltre, molteplici sono le affinità tra l'antologia vittoriniana di letteratura americana e quella di Traverso. La diffusione della letteratura tedesca in Italia sembra ricevere un impulso impareggiabile da una pubblicazione così notevole come *Germanica*, sia per la mole, sia per la qualità dei testi, degli autori rappresentati e dei traduttori medesimi, molti dei quali figurano tra i migliori del momento. Ciononostante, l'accoglienza che il pubblico riserva al volume è molto fredda e tale rimarrà nel tempo. Il mio intervento intende delineare una breve storia della nascita di *Germanica*, che può essere l'indispensabile premessa sia di un tentativo di comprensione sia di auspicabili ricerche future.

*Germanica. Antologia di narratori tedeschi* was edited by Leone Traverso and eventually published by such a prestigious publishing house as Bompiani in 1942. It is a weighty anthology, one which gathers the Italian translations of thirty-four texts considered representative of German literature. Although Traverso was not selected as first editor, at the time he was well known on the Italian literary scene for his translations from German. Actually, the collection was commissioned by Elio Vittorini (who had already edited *Americana*) and saw the light thanks to a significant contribution of his. Vittorini's role was crucial in that he helped Traverso select the authors to be included in *Germanica* as well as the illustrations and the general structure of the work. In actual fact, Traverso's *Germanica* shares many similarities with Vittorini's *Americana*. The circulation of German literature in Italy seemed to increase to unprecedented levels in the wake of such a remarkable publication, by virtue of its size, the quality of the texts and the authors included as well as of the translators involved, many of whom stood among the most appreciated translators of the time. Nevertheless, Traverso's anthology was met with a rather cold reception by the public for a long time. My essay aims to outline the genesis of *Germanica*, which amounts to a first step for any attempt to gain a better understanding of it and may pave the way for future studies.

Nel novembre del 1942, in pieno regime fascista, la casa editrice Bompiani pubblica *Germanica. Antologia di narratori tedeschi* a cura di Leone Traverso, all'epoca già noto scrittore e traduttore dal tedesco. Si tratta di un volume che raccoglie le traduzioni di testi rappresentativi di trentadue scrittori tedeschi di un vasto periodo compreso tra il Seicento e il Novecento. Sebbene all'antologia partecipino alcuni fra i migliori traduttori del momento, non si riscontrano a tutt'oggi significativi studi e contributi critici a riguardo. Il presente articolo, parte di un lavoro più ampio non ancora concluso, intende ricostruire, sulla base di una documentazione ancora per gran parte inedita, la difficile storia della nascita di questa antologia, nell'intento non solo di fornire una solida piattaforma a ogni eventuale e auspicabile ricerca futura, ma anche di avviare un discorso sulle ragioni del silenzio che fin dalla sua pubblicazione la colpisce, nonostante il suo evidente valore sia letterario sia culturale.

La storia delle traduzioni italiane di testi della letteratura tedesca è recente e non è mai stata sistematicamente ricostruita.<sup>1</sup> Nonostante ciò, è possibile riconoscere alcune indiscusse tappe fondamentali, una delle quali si pone senza dubbio negli anni Trenta del secolo scorso.

Il progetto editoriale di *Germanica* nasce nel 1940, alla fine di un decennio particolarmente significativo per le traduzioni italiane di testi di lingua tedesca. Infatti, se negli anni Venti del Novecento il numero delle traduzioni di opere provenienti dal mondo tedesco è comunque irrisorio, in un panorama che risulta privo di sistematicità e di un progetto editoriale di rilievo, gli anni Trenta vedono una vera e propria svolta segnata dal contributo di «una nuova leva di mediatori culturali qualificati», dalla «disponibilità di un'editoria in crescita, alla ricerca di nuovi prodotti da immettere sul mercato» e infine dalla «risposta positiva da parte del pubblico»,<sup>2</sup> anche per effetto delle simpatie politiche del fascismo. In questi anni, la casa editrice che offre il maggior numero di titoli tedeschi è la Sperling & Kupfer, sotto il cui marchio, nel 1929, Lavinia Mazzucchetti<sup>3</sup> lancia la collana Narratori nordici, che si occupa di letteratura straniera, in particolare di quella tedesca. Oltre che dalla stessa Mazzucchetti, un ruolo capitale per la diffusione di testi della letteratura tedesca è ricoperto, in questi stessi anni, da Giuseppe Antonio Borgese e Arturo Farinelli.<sup>4</sup>

Cruciale è senza dubbio il 1933, che, oltre a essere l'anno dell'ascesa dei nazisti al pote-

- 1 Su tale lacuna riflette Giuseppe Bevilacqua alla fine degli anni Settanta (cfr. GIUSEPPE BEVILACQUA, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*. Atti del sesto convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, giugno 1977), Padova, Antenore, 1978, pp. 59-66, a p. 59). Da allora non si sono registrati studi esaustivi e, a dimostrare che la strada della ricerca in questo ambito è ancora lunga, è il recente progetto FIRB dell'Istituto Italiano di Studi Germanici coordinato da Michele Sisto dal titolo *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza*, attualmente in corso di svolgimento. La stessa sorte è toccata anche ad altre letterature, date le enormi difficoltà di elaborazione di una storia della traduzione letteraria *tout court* in Italia. La prova più evidente di questa lacuna si riscontra già a partire dall'esigua bibliografia sull'argomento. Infatti, sono soltanto due i testi più recenti e aggiornati che si cimentano nel problematico compito di una ricostruzione di tale storia: LAURA ALCINI, *Storia e teoria della traduzione letteraria in Italia*, Perugia, Guerra, 1998 e NUNZIO RUGGIERO, *Per una storia della traduzione letteraria in Italia. Il testo in prosa*, Napoli, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, 2012. L'opera di Alcini, inizialmente progettata in diversi volumi, si è però fermata al primo, che arriva soltanto fino al Rinascimento. Per quanto concerne l'indagine condotta da Ruggiero, poi, il suo limite è quello di fermarsi alle soglie del Novecento.
- 2 LIBORIO MARIO RUBINO, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio, 2002, p. 77.
- 3 La milanese Lavinia Mazzucchetti, insieme con Giuliana Pozzo, Alessandra Scalero ed Enrico Rocca, è una figura chiave di questo panorama. Costoro agiscono come dei veri e propri mediatori culturali e, oltre a dedicarsi direttamente alla traduzione di testi della letteratura tedesca, influenzano apertamente le scelte delle case editrici italiane, curando anche i rapporti con scrittori ed editori stranieri. Cfr. PAOLA DEL ZOPPO, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi Germanici», III-IV (2013), pp. 373-443, alle pp. 376-377.
- 4 Già docenti di letteratura tedesca all'università, Borgese e Farinelli diventano anche direttori di due importanti collane di letteratura straniera. Il primo, che insegna a Milano, dal 1930 dirige la collana La biblioteca romantica per la Mondadori, nella quale vengono ospitate, in traduzione, opere straniere del Settecento e dell'Ottocento. Il secondo, invece, già titolare di cattedra presso l'ateneo torinese, dal 1931 è direttore di Grandi scrittori stranieri della UTET, collana che pubblicherà, tra gli altri, alcuni dei grandi classici della letteratura di lingua tedesca. Cfr. *ivi*, pp. 375-376.

re, è anche quello in cui si registra un forte aumento delle traduzioni di narrativa tedesca coeva in Italia e in cui la Mondadori afferma il suo predominio nel campo della traduzione di narrativa straniera. Tra gli autori che predilige, molti, per motivi politici, sono costretti a lasciare la Germania per la via dell'esilio. Neppure in Italia, però, le loro opere troveranno, con il passare del tempo, un asilo sicuro: autori come Stefan Zweig, Lion Feuchtwanger e lo stesso Mann, verranno banditi dal regime fascista e si vedranno superati nel mercato da scrittori più "allineati" o che sfuggono la censura praticando il culto dell'interiorità.<sup>5</sup> Non mancano tuttavia iniziative editoriali che, in maniera più o meno cifrata, criticano le nefandezze del nazismo o pubblicizzano autori tedeschi contrari alla dittatura ovvero testi che la dittatura condanna.<sup>6</sup>

In questo panorama *Germanica* viene a occupare una posizione ispirata a cautela: nomi come Heinrich Mann, Alfred Döblin, Bertolt Brecht e Franz Werfel vengono esclusi,<sup>7</sup> anche se la scelta delle tavole, le quali riproducono, tra l'altro, opere di pittori come Franz Marc, Otto Müller ed Emil Nolde, assolutamente invisibili alla politica culturale nazista, non si può dire di certo conformista.<sup>8</sup> In ogni caso, il valore di *Germanica* non appare tanto nella scelta degli autori e dei brani, quanto nella partecipazione di molti traduttori di spicco della cultura italiana del momento. Alcuni di loro, come Leone Traverso e Tommaso Landolfi, hanno fatto parte del gruppo di intellettuali che si incontravano nel noto caffè letterario fiorentino Le Giubbe Rosse. Elio Vittorini, Eugenio Montale, Carlo Bo, Tommaso Landolfi, Renato Poggioli sono solo alcuni dei frequentatori del caffè con cui Traverso viene a contatto. Costoro sono accomunati dall'affiancare l'attività di scrittori a quella di traduttori e, pur non essendo degli specialisti, manifestano interesse per una data lingua e letteratura straniera.<sup>9</sup> Tra loro, proprio Elio Vittorini diventerà non solo il curatore della famosissima antologia *Americana*, ma anche il committente dell'antologia curata da Traverso.

Al pari di *Germanica*, *Americana* ospita brani in prosa. Com'è noto, la storia di questa raccolta di narrativa americana è abbastanza problematica, se si considera che è già pronta nel 1941, ma che, una volta pubblicata, viene immediatamente ritirata dal mercato per motivi politici. Il ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini non approva né l'introduzione né i commenti di Vittorini, che considera troppo filoamericani. Per quanto *Germanica* possa far pensare, per le stesse ragioni politiche, a un'accoglienza diversa da parte del ministero, la storia della sua nascita e della sua ricezione non appare meno difficile. Ciononostante, grazie alla cospicua disponibilità di carteggi, quasi sempre inediti, che vedono protagonisti il curatore, i traduttori e gli esponenti della casa editrice, possiamo ricostruire piuttosto bene le vicende che ne determinano la storia.

<sup>5</sup> Cfr. RUBINO, *I mille demoni della modernità*, cit., pp. 85-98.

<sup>6</sup> Ad esempio, tra il 1934 e il 1937 vengono pubblicati diversi testi di autori come Alfred Döblin, Franz Kafka ed i fratelli Mann. Cfr. DEL ZOPPO, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, cit., alle pp. 423-425, 428 e 377.

<sup>7</sup> Ciononostante, nell'introduzione alla sezione *Vie nuove* della sua antologia, Traverso dispensa chiari elogi agli scrittori suddetti.

<sup>8</sup> Cfr. RUBINO, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 101.

<sup>9</sup> Cfr. CARLO BO, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, in *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 182-196.

La più antica lettera in cui si parla di *Germanica* risale al novembre 1940. L'editore Valentino Bompiani scrive a Pavolini, comunicandogli la sua volontà di affiancare altre antologie di letteratura straniera alla già nota *Americana*. Tra le diverse raccolte proposte viene citata anche *Germanica*. Il dato interessante di questa lettera è che, almeno a quella data, e cioè in una fase del tutto preliminare del progetto, la curatela della suddetta antologia dovrebbe essere affidata al germanista italiano Mario Pensa.<sup>10</sup> Intellettuale cattolico dai molteplici interessi, Pensa può essere una buona scelta per Bompiani a causa del suo eclettismo e della sua buona conoscenza della lingua e della letteratura tedesca. Tuttavia, negli anni Quaranta il germanista pugliese risiede in Norvegia.<sup>11</sup> La sua lontananza dall'Italia spiegherebbe il cambio di direzione da parte dell'editore che, forse a malincuore e non senza il *placet* di Vittorini, sceglie di orientarsi su Leone Traverso.

Il progetto di *Germanica* nasce pochi mesi dopo, ossia all'inizio del 1941, quando Elio Vittorini, in qualità di direttore della collana Pantheon, dedicata alle opere di letteratura straniera, commissiona un'antologia di scrittori tedeschi a Traverso.<sup>12</sup> Oltre ad aver curato *Americana* e *Teatro spagnolo*, raccolta di testi drammatici spagnoli in traduzione, Vittorini segue scrupolosamente anche la preparazione di tutti gli altri volumi di Pantheon. Per la sua raccolta Vittorini predilige il lavoro di traduttori che siano in primo luogo degli scrittori o personalità di spicco della cultura coeva.<sup>13</sup> Questo si verifica, seppure in misura minore, anche nel caso di *Germanica*, per la quale lavorano scrittori come Tommaso Landolfi e traduttori puri come Emma Sola, molti dei quali si sono già dedicati alla prima ricezione di testi capitali della letteratura e della cultura tedesca in Italia. Un'altra importante somiglianza è la predilezione per brani inediti, principio questo dettato proprio da Vittorini.<sup>14</sup> Sempre per volontà del committente, anche la struttura dell'antologia di narratori tedeschi ricalca esattamente quella di *Americana*. Entrambe le antologie sono volumi ponderosi divisi in diverse sezioni che presentano brani che, diacronicamente, ripercorrono la storia letteraria dei paesi presi in considerazione. Una particolarità interessante che accomuna le due antologie è la parte iconografica. Come *Americana* presenta un'ampia scelta di fotografie atte a rappresentare il mondo americano, così *Germanica* è corredata da numerose tavole, le quali riproducono opere pittoriche di autori di lingua tedesca, da Daniel Chodowiecki a Gustav Klimt, per lo più riferite al periodo dei brani tradotti e cronologicamente ordinate. Se le scelte di Vittorini per *Americana* riflettono la volontà di far conoscere al grande pubblico di quegli anni la tradizio-

10 Cfr. lettera di Valentino Bompiani ad Alessandro Pavolini del 30 novembre 1940 (da Milano a Roma), Archivio Centrale dello Stato (da ora in avanti indicato con la sigla ACS), Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, busta 116, fasc. 403 (Valentino Bompiani - editore).

11 Già dal 1939, infatti, Pensa lavora come docente universitario presso l'ateneo di Oslo, dove resterà fino al 1943. Cfr. la pagina internet [http://www.archiviostorico.unibo.it/System/27/684/pensa\\_mario.pdf](http://www.archiviostorico.unibo.it/System/27/684/pensa_mario.pdf) (consultata il 2 febbraio 2017).

12 È lo stesso Traverso che afferma, nel suo *curriculum*, che il committente è Vittorini. Cfr. LEONE TRAVERSO, *Curriculum*, in «Studi Urbinati», XLV (1971), pp. 11-14.

13 I traduttori che hanno partecipato ad *Americana* sono: Giansiro Ferrata, Alberto Moravia, Enrico Fulchignoni, Umberto Morra, Piero Gadda Conti, Cesare Pavese, Carlo Linati, Guido Piovene, Eugenio Montale e lo stesso Vittorini.

14 Quando sta progettando *Americana*, Vittorini esprime la sua preferenza per dei testi che non sono stati ancora tradotti in italiano; anche per *Germanica* ci sarà la stessa pretesa. Cfr. ELIO VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p. 105 e p. 123.



ne letteraria americana, come confermano anche la suddivisione in sezioni e le note che introducono ciascuna sezione, per quanto riguarda *Germanica*, che segue esattamente lo stesso schema, non si può affermare lo stesso, dal momento che la letteratura tedesca, specialmente dopo il 1925 circa, anche grazie alla politica culturale del fascismo, si può dire sia ben presente nel panorama italiano.<sup>15</sup> Tuttavia, tenendo presente che dopo il 1938 il numero di autori tedeschi tradotti cala sensibilmente,<sup>16</sup> il progetto di *Germanica* acquista un peso particolare. Fino a *Germanica* non sembrano esistere antologie così ampie e organizzate, che diano un quadro così vasto e ordinato delle loro “voci”.<sup>17</sup> Senza contare che, come per *Americana*, la traduzione dei testi viene affidata ai migliori traduttori del tempo, tra cui lo stesso Traverso, il quale, anche se non è stato la prima scelta dell'editore, era già uno stimato germanista e traduttore<sup>18</sup>, nonché probabile compagno di scambi intellettuali di Vittorini, dal momento che frequentavano entrambi, negli stessi anni, Le Giubbe Rosse di Firenze.

Nonostante molte delle lettere del carteggio Vittorini-Traverso sembrano essere andate perdute, è comunque possibile asserire con certezza che Vittorini commissiona *Germanica* a Traverso tra gennaio e la prima metà di febbraio del 1941. A dimostrarlo sono alcune delle lettere che lo stesso Traverso invia ai futuri collaboratori di *Germanica*, datate a partire dal 18 febbraio del '41. Per quella data, quindi, Traverso ha già ricevuto l'incarico da Vittorini.

L'antologia di narratori tedeschi ha una storia molto travagliata dal punto di vista editoriale. La pubblicazione, infatti, prevista già per il 1941, sarà differita al novembre dell'anno successivo. I motivi di questo ritardo sono molteplici. *In primis* l'ampio nu-

<sup>15</sup> Cfr. DEL ZOPPO, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, cit., pp. 374-377.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 378. Il 1938 sarà poi un anno cruciale, in quanto, oltre ad un inasprimento dei controlli da parte dello stato, viene anche redatto un elenco di proscrizione degli autori ebrei, contenente 355 nomi. Numerosi sono da questo momento in poi i sequestri di opere di autori ebrei o presunti tali (cfr. NATASCIA BARRALE, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma, Carocci, 2012, pp. 57-61). Nel settembre dello stesso anno, inoltre, si riunisce per la prima volta la Commissione per la bonifica libraria, che assume il controllo diretto della censura, e dopo due mesi viene firmato l'accordo culturale italo-tedesco. A causa di tale accordo, dopo il 1938, il numero degli autori tedeschi tradotti nel nostro paese si riduce drasticamente. Con questo patto il regime nazista, che fino ad allora, pur avendo mal visto la pubblicazione in Italia di opere che andavano contro di esso, ha mantenuto una posizione cauta, ora impone la sua volontà apertamente. Per una storia delle tappe che portano all'accordo, si consiglia la lettura del seguente saggio: JENS PETERSEN, *L'accordo culturale fra l'Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in *Fascismo e Nazionalsocialismo*, a cura di Karl Dietrich Bracher e Leo Valiani, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 331-387.

<sup>17</sup> Da una consultazione del *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca* è emerso che, nel novero delle antologie di prosa nate prima del 1942, anno di pubblicazione di *Germanica*, c'è soltanto quella di Giuseppe Frizzi e altri autori dal titolo *Cento lettere d'amore*, raccolta del 1940 edita per Le lingue estere di Milano. Cfr. ISTITUTO ITALIANO DI STUDI GERMANICI IN ROMA (a cura di), *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca (1900-1965)*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1966-1968, vol. I, pp. 133-134.

<sup>18</sup> Traverso inizia le prime traduzioni dal tedesco negli anni Trenta. Tra i suoi lavori di questo periodo occorre citare la sua versione delle *Elegie duinesi* di Rilke (RAINER MARIA RILKE, *Elegie duinesi*, trad. da Leone Traverso, Firenze, Parenti, 1937), la significativa pubblicazione delle poesie di George con testo a fronte (STEFAN GEORGE, *Poesie*, trad. da Leone Traverso, Modena, Guanda, 1939), e numerose traduzioni comparse su svariati ed importanti periodici dell'epoca come «Letteratura», «Frontespizio», «Prospettive» ed altri. Tra gli autori da lui tradotti per queste riviste figurano Kleist, Hölderlin, George, Trakl, Binding, Benn e Hofmannsthal, solo per quanto riguarda i tedeschi. Infatti, Traverso vi traduce anche testi di grandi autori delle altre letterature straniere come Eliot, Joyce, Pound, ma anche Swinburne, Eluard e Jimenéz.

mero dei traduttori che vi partecipano, in un periodo tra l'altro molto critico della storia italiana. Spesso gli incaricati, già oberati di lavoro, accettano dal curatore molti più brani di quelli che effettivamente riescono a tradurre.<sup>19</sup> Alcuni collaboratori, poi, incontrano delle difficoltà nella resa italiana dei testi tedeschi,<sup>20</sup> mentre altri dichiarano apertamente di non gradire i testi che vengono loro assegnati,<sup>21</sup> costringendo il curatore ad affidare il lavoro ad altri. In secondo luogo, la censura fascista si è abbattuta anche su *Germanica*, portando ad una certa alterazione della struttura iniziale dell'opera. Infine, va citato il difficile rapporto che si instaura tra Leone Traverso da una parte ed Elio Vittorini e Valentino Bompiani dall'altra. Gli screzi sono soprattutto di natura economica e riguardano i compensi destinati non solo al curatore, ma anche a tutti i collaboratori coinvolti. A ciò va anche aggiunto che, per quanto riguarda la cura dell'opera, Traverso non è, come si è detto, la prima scelta di Bompiani. Il fatto che Traverso venga scelto per ripiego potrebbe aver contribuito ad inasprire il già difficile rapporto tra le due parti.

A quanto sembra, il primo traduttore ad essere interpellato è Giaime Pintor, al quale giunge una richiesta di collaborazione il 18 febbraio 1941. Scrive Traverso: «Bompiani m'ha incaricato di compilare un'antologia sulla narrativa tedesca (da Goethe e Schiller ai nostri giorni)».<sup>22</sup> Nonostante questa asserzione, nel corso del tempo l'impostazione della raccolta subirà variazioni considerevoli, tanto che i primi testi presentati saranno quelli di autori che precedono di oltre un secolo Goethe e Schiller, ossia Johann Michael Moscherosch e Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Traverso, poi, insiste sul fatto che la sua raccolta dovrà essere «di gusto moderno e adatta ai lettori italiani»,<sup>23</sup> sperando, scrive ancora, che Pintor partecipi a un progetto «per cui si sono mobilitati i nostri migliori traduttori dal tedesco».<sup>24</sup> Gli altri traduttori incaricati sono, infatti, Vincenzo Maria Villa, Rodolfo Paoli, Tommaso Landolfi, Giansiro Ferrata, Alberto Spaini, Emma Sola, Bianca Ugo, Cristina Baseggio, Gabriella Bemporad (che, per motivi razziali, si firma Gabriella Benci) e lo stesso Traverso. Tra questi, Emma Sola, ad esempio, è stata la prima in assoluto a tradurre alcuni testi di Nietzsche, Alberto Spaini ha già tradotto e curato capolavori veri e propri della letteratura tedesca come *Die Leiden des jungen Werthers* [*I dolori del giovane Werther*] e *Italienische Reise* [*Viaggio in Italia*] di Goethe, per non parlare dello stesso Traverso, che, a quella data, ha già pubblicato la traduzione delle *Duineser Elegien* [*Elegie Duinesi*] di Rilke e *Die Frau im Fenster* [*La donna nel balcone*]

19 Si veda il particolare caso di Carlo Emilio Gadda, che accetta di tradurre diversi brani da Jean Paul, ma che poi è costretto a rinunciare del tutto a collaborare alla raccolta. Cfr. CARLO EMILIO GADDA, *Lettere a Leone Traverso (1939-1953)*, in «I quaderni dell'ingegnere», IV (2013), a cura di Francesco Venturi, pp. 113-146.

20 Per esempio, Pintor, nella lettera del 1° aprile 1941 indirizzata a Traverso, parla di alcune difficoltà iniziali relative alla traduzione della *Gräfin Dolores* [*Povertà, ricchezza, colpa ed espiazione della Contessa Dolores*] di Achim von Arnim. Cfr. lettera del 1° aprile 1941 (da Torino a Firenze), Archivio Urbinato (d'ora in avanti indicato con la sigla AU), Fondo Leone Traverso.

21 È questo il caso di Giansiro Ferrata, il quale dice di aver provato a tradurre *Meretlein*, un capitolo di *Der grüne Heinrich* [*Il verde Enrico*] di Gottfried Keller, e che il testo non gli è piaciuto. Cfr. cartolina postale di Giansiro Ferrata a Leone Traverso del 12 agosto 1941 (da Varese a Conselve), AU, Fondo Traverso. Sicuramente a causa della riluttanza a tradurlo di Ferrata, *Meretlein* sarà tradotto da Traverso medesimo.

22 Leone Traverso, cit. in MARIA CECILIA CALABRI, *Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor*, Torino, Utet, 2007, p. 205.

23 Leone Traverso, cit. in *ibidem*.

24 Leone Traverso, cit. in *ibidem*.

di Hofmannsthal per l'editore Parenti e le poesie di George per la casa editrice Guanda. Traverso dunque è molto attento alla scelta dei suoi collaboratori. Nondimeno, non tutti i traduttori che vengono interpellati o che sono ritenuti all'altezza accettano di fatto l'incarico: tra questi figurano Vincenzo Errante,<sup>25</sup> Bonaventura Tecchi<sup>26</sup> e addirittura Carlo Emilio Gadda,<sup>27</sup> solo per citarne alcuni.

Dopo pochi giorni Pintor accetta l'incarico.<sup>28</sup> Da questo momento in poi, Traverso dà inizio ad un frenetico scambio di lettere con la maggior parte dei traduttori della futura antologia. Quello che sembra costituire un *unicum* è il caso di Gabriella Bemporad, nel senso che costei sembra essere stata la sola a proporsi come eventuale collaboratrice, suggerendo la traduzione di un testo rappresentativo di Adalbert Stifter.<sup>29</sup> Ciò dimostra una certa disponibilità di Traverso ad accettare consigli e proposte dai suoi collaboratori.

Verso la fine di febbraio, Traverso si mette in contatto anche con Rodolfo Paoli. Rilevante, anche se un po' criptica, in linea con lo stile piuttosto "ermetico" di Traverso, è la dichiarazione d'intenti che viene fatta in questa sede: l'obiettivo sarebbe quello di rendere noti agli italiani quegli elementi romantici ancora attuali.<sup>30</sup> Frutto della temperie culturale del decennio appena trascorso, *Germanica* non può infatti non risentire della "rinascita romantica" che si è registrata nell'ambito degli studi critici proprio negli anni Trenta.<sup>31</sup> Oltre a voler accogliere nella sua antologia testi di scrittori romantici in grado di adattarsi al gusto coevo,<sup>32</sup> Traverso sembra anche dare un forte contributo alla consacrazione di autori come Hofmannsthal e Rilke che lui già conosce<sup>33</sup> e nei quali riconosce quella modernità di tipo romantico che ne determinerà spesso l'attribuzione alla cosid-

25 Sembra che Traverso proponga anche a Errante di collaborare. Cfr. lettera di Vincenzo Errante a Leone Traverso del 26 febbraio 1941 (da Milano a Conselve), AU, Fondo Traverso.

26 All'inizio, Tecchi accetta l'incarico, ma successivamente, per motivi di salute, è costretto a rinunciare definitivamente all'impresa. Cfr. cartolina postale di Bonaventura Tecchi a Leone Traverso del 25 maggio 1941 (da Bagnoregio a Conselve), AU, Fondo Traverso.

27 A Gadda viene in prima istanza commissionata la traduzione di Brentano (cfr. lettera di Leone Traverso a Rodolfo Paoli del 28 febbraio 1941 [da Conselve a Firenze], Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux (di seguito indicato con la sigla ACGV), Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso, Lettera 3), ma successivamente lo scrittore milanese si tirerà indietro.

28 Cfr. cartolina postale di Giaime Pintor a Leone Traverso del 20 febbraio 1941 (da Torino a Conselve), AU, Fondo Traverso.

29 Cfr. lettera di Gabriella Bemporad a Leone Traverso del 28 febbraio 1941 (da Firenze a Conselve), AU, Fondo Traverso. Alla fine, Traverso le farà tradurre Stifter, ma le commissionerà un testo diverso da quelli che lei propone, ossia *Bergkristall* [*Cristallo di rocca*].

30 Cfr. lettera del 21 febbraio 1941 di Leone Traverso a Rodolfo Paoli (da Conselve a Firenze), ACGV, Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso, Lettera 2.

31 Gli studi contemporanei sul Romanticismo, iniziati nel nostro Paese negli anni Dieci grazie all'imprescindibile contributo di Arturo Farinelli, si arrestano temporaneamente durante il primo conflitto mondiale, per poi riprendere negli anni Venti, intensificandosi particolarmente durante il decennio successivo. Cfr. EMILIA FIANDRA, *Itinerari romantici. Rassegna di studi critici sul Romanticismo tedesco in Italia*, Napoli, Istituto universitario orientale, 1984, pp. 23-24.

32 Cfr. cartolina postale di Giaime Pintor a Leone Traverso del 20 febbraio 1941 (da Torino a Conselve), AU, Fondo Traverso.

33 Traverso traduce infatti *Die Frau im Fenster* di Hofmannsthal già nel 1939 (HUGO VON HOFMANNSTHAL, *La donna nel balcone* [1897], trad. da Leone Traverso, Firenze, Parenti, 1939). Per quanto riguarda Rilke, come ricordato, traduce le *Duineser Elegien* nel 1937 (RILKE, *Elegie duinesi*, cit.).

detta *Neoromantik* di lingua tedesca. Il curatore dell'antologia desidera inoltre che le traduzioni siano inedite e che i brani compresi nell'antologia siano poco noti al pubblico italiano. Traverso richiede anche che i suddetti testi abbiano un senso compiuto e/o che siano completi.<sup>34</sup>

Dai carteggi veniamo a conoscenza del fatto che, per la fine di febbraio, Traverso ha distribuito e affidato i testi da tradurre a tutti i colleghi coinvolti. Nel frattempo, oltre a mantenere vivi i contatti con i traduttori, riceve delle direttive specifiche da Elio Vittorini,<sup>35</sup> il quale propone anche dei cambiamenti sostanziali, come, ad esempio, nella lettera del 29 marzo 1941.<sup>36</sup> Il ruolo esercitato da Vittorini sulla scelta dei brani da rappresentare non è per niente marginale visto che, per esempio, è proprio lui a volere che l'antologia abbia inizio da Grimmshausen, autore del tutto ignorato, in prima istanza, da Traverso. È sempre Vittorini, inoltre, ad insistere sulla necessità di scegliere testi inediti e completi e di non escludere autori come Rilke e Novalis. Traverso però non segue tutti i suoi consigli e le sue disposizioni: tra gli scrittori raccomandati in questa lettera escluderà, ad esempio, certi minori come Freytag e Voss. Ciononostante, quando si tratta di grandi figure della letteratura tedesca, Traverso si adegua alla volontà del curatore di *Americana*.

Intanto, il lavoro dei collaboratori procede, seppur lentamente. Sempre dalle lettere sappiamo che, agli inizi di maggio, alcuni di essi non hanno ancora ricevuto incarichi precisi sui brani da tradurre. Si arriva così all'estate e, sebbene il libro sia molto lontano dall'essere pronto per la stampa, il curatore ha già chiesto dei soldi alla Bompiani. A rallentare il lavoro influisce anche il ritardo di alcuni traduttori nella consegna delle bozze. Verso la fine di luglio, Vittorini spedisce una lettera a Traverso in cui lascia trapelare il punto di vista di un Bompiani non del tutto soddisfatto. Questi infatti dimostra di apprezzare solo alcune parti dell'antologia e al contempo è sicuro di poterne vendere, forse per questo motivo, un numero non elevato di copie. Secondo l'esperto parere di un Vittorini ormai esasperato, Bompiani pubblicherebbe *Germanica* soltanto per non scontentarne il curatore.<sup>37</sup> In altre lettere Vittorini, quasi certamente su sollecitazione di Bompiani, sembra addirittura spingere Traverso a rivolgersi ad altri editori per la pubblicazione. Probabilmente i frequenti tentativi di Traverso di farsi pagare i lavori in anticipo hanno teso i rapporti fino all'estremo.<sup>38</sup>

34 Cfr. lettera del 21 febbraio 1941 di Leone Traverso a Rodolfo Paoli (da Conselve a Firenze), ACGV, Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso, Lettera 2. È la stessa raccomandazione che fa a Pintor nella lettera del 18 febbraio.

35 Per un approfondimento sul lavoro svolto da Vittorini per l'editore Bompiani in questi anni, si consiglia la lettura di GIAN CARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 29-68.

36 Scrive infatti Vittorini: «Per Jean Paul, invece dei frammenti che indichi non potresti dare, completo, *Maria Wutz (Schulmeisterlein)*? Per Tieck *Il biondo Eckbert* è troppo lungo; faresti bene a fermarti su *Des Lebens Überfluss*. Per Keller, che ha tanti componimenti brevi, potresti, credo, scegliere tra essi invece di trarre un episodio dal *Verde Enrico*. Per Hebbel dare un estratto di autobiografia è troppo estraneo al carattere dell'opera: egli ha scritto alcune *Erzählungen*: scegli tra esse. Per Stifter sembra che esista un piccolo capolavoro di alcune decine di pagine: *Abdias*. Perché non darlo al posto del frammento che hai indicato?» (VITTORINI, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 123).

37 Cfr. lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 22 luglio 1941, Archivio del Centro APICE di Milano (di seguito indicato con la sigla AA), Fondo Elio Vittorini, Corrispondenza inviata, busta 2.

38 Il curatore tenta varie volte di farsi pagare i lavori in anticipo, atto questo che avrà creato non pochi fastidi all'editore ed ai suoi assistenti. Cfr. a tal proposito la lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 22 luglio

Le trattative sull'impostazione del lavoro continuano anche ad agosto. L'unica lettera edita di quel periodo mette in risalto, ancora una volta, la disapprovazione di certi aspetti della raccolta da parte dell'editore, che, nel caso specifico, critica l'introduzione, trovandola «faticosa, stentata e povera di idee». <sup>39</sup> Vittorini cerca perciò di convincere Traverso ad apportare i cambiamenti necessari, sottolineando che l'antologia, alquanto ponderosa e perciò in grado di catturare l'attenzione della critica, uscirà a suo nome. Ciononostante, il curatore non sembra obbedire alle richieste del committente. Dopo un paio di mesi, il 21 ottobre, il direttore di Pantheon scrive ancora una lunghissima lettera a Traverso, che continua a creargli numerosi problemi. Vittorini vuole che l'antologia esca entro il mese di dicembre, dal momento che, secondo un primo preventivo, è necessario che entro un anno vengano pubblicate non meno di quattro antologie. Successivamente, si fa cenno ad una richiesta di retribuzione anticipata, da parte di Traverso, per delle opere il cui progetto è ancora *in nuce*. Vittorini, che ovviamente è costretto a negargli il denaro, aggiunge che la mancata consegna dell'antologia nei tempi stabiliti getterebbe discredito anche su lui stesso, dal momento che questi sembra aver mentito all'editore sul materiale già ricevuto, al fine di poter pagare anticipatamente Traverso. <sup>40</sup>

Contemporaneamente, poi, Traverso si sfoga con alcuni dei suoi collaboratori riguardo al suo lavoro di curatore e alle divergenze di opinione con Bompiani e Vittorini. Particolarmente illuminante in tal senso risulta una lettera inedita senza data spedita a Giaime Pintor. Qui Traverso confida all'amico di aver chiesto a Vittorini di essere liberato dall'incarico di scrivere la prefazione e i pezzi di collegamento per *Germanica* per i seguenti motivi: la forte avversione che prova per la prosa critica, la necessità di terminare alcune traduzioni per altre case editrici e, non in ultimo, la forte spossatezza fisica che patisce a causa della grande mole di lavoro. Per tutte queste ragioni, che non sempre Vittorini comprende, Traverso propone a quest'ultimo di affidare la prefazione e i pezzi di collegamento proprio a Pintor:

Solo per la stima che ho di te proponevo il tuo nome, e per la speranza che tu mi volessi – se potevi – soccorrere... pel resto, ci si potrebbe intendere sempre: e sulla questione economica (benché io abbia già ricevuto qualche acconto da Bompiani) e sulla questione, diciamo, di “prestigio”. (Sarei disposto a levare il mio nome dall'antologia, o, se credessi, affiancarlo al tuo o fare una nota esplicativa di tutta la faccenda etc.). <sup>41</sup>

1941, AA, Fondo Elio Vittorini, Corrispondenza inviata, busta 2. Dalle fonti consultate non è stato possibile comprendere cosa di preciso non piacesse a Bompiani dell'antologia di Traverso. Per questo motivo, si sono potute avanzare solo alcune deboli ipotesi.

<sup>39</sup> VITTORINI, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 150. L'introduzione di Traverso si rivelerà infatti molto diversa da quella di *Americana*, che presenta un taglio critico ed è molto più completa di quella scritta per l'antologia di narrativa tedesca.

<sup>40</sup> Scrive Vittorini: «Non resta dunque che la *Germanica* a sostenere il castello del tuo credito. Ma se ora non porti a termine almeno la questione della *Germanica* mi troverò screditato anch'io, non tu soltanto. Perché, tra l'altro, per farti avere le ultime 1500 lire che hai avute, ho dovuto dichiararmi in possesso di tutto il materiale dell'antologia, comprese le presentazioni degli autori (per le quali, non ti nascondo, sono particolarmente in ansia dopo il menefreghismo di Bo)» (*ivi*, pp. 162-163).

<sup>41</sup> Lettera senza data di Leone Traverso a Giaime Pintor, ACS, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso.

Traverso sarebbe dunque addirittura disposto a rinunciare al progetto e, di conseguenza, ad apporre il suo nome di curatore sull'antologia. Talvolta, poi, sono gli stessi traduttori e perfino la curatrice delle illustrazioni, Helma Brock-De Gironcoli, a lamentarsi con Traverso per le disposizioni di Vittorini, che si rivela molto deciso nell'impartire le sue direttive e abbastanza autonomo nella scelta delle immagini da inserire nel volume.<sup>42</sup> Addirittura, ne sceglie alcune per conto suo e, da quanto emerge da una lettera della Brock a Traverso, pare che decida di non mostrarle alla De Gironcoli.<sup>43</sup>

Dopo lunghi mesi di lavoro, nel settembre 1942 *Germanica* viene accettata dal Ministero della Cultura Popolare, anche se con qualche compromesso che poco convince Vittorini. Da una nota presente alla fine della lettera che Vittorini invia a Bompiani il 22 settembre, veniamo a conoscenza del fatto che, sebbene l'antologia di Traverso sia stata accettata dal Ministero, vengono espunti sia un giudizio di Thomas Mann del quale non si sa di più, sia il racconto *Die Judenbuche* [*Il Faggio degli Ebrei*] di Annette Dröste-Hulshoff, mancanza questa che, secondo il direttore di Pantheon, è inaccettabile, dal momento che si tratta di un testo molto conosciuto in Germania.<sup>44</sup> Questo episodio mette in luce come la censura fascista, seppure in misura comprensibilmente minore rispetto ad *Americana*, lasci il suo segno anche su questa raccolta, condizionandone in parte i contenuti. Infatti, Thomas Mann, all'epoca già premio Nobel e in esilio, rappresenta uno dei grandi assenti dell'antologia, come del resto lo sono anche scrittori del calibro di Alfred Döblin o Franz Kafka, sicuramente esclusi per le loro origini ebraiche.

A novembre, finalmente, l'antologia viene pubblicata per intero. Ciò che colpisce è l'accoglienza fredda che gran parte della critica le riserva. Le maggiori riviste letterarie dell'epoca non ospitano alcuna presentazione della raccolta di Traverso.<sup>45</sup> Quella che ad oggi sembra essere l'unica vera recensione, infatti, si trova su «Pesci rossi», mensile di attualità letteraria della stessa Bompiani.<sup>46</sup> Si tratta dunque di una critica che ovviamente

42 Non a caso, Giancarlo Ferretti definisce Vittorini «il tirannico detentore di un potere decisionale non soltanto letterario [...]» (cfr. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, cit., p. 35).

43 Cfr. lettera di Helma Brock a Leone Traverso del 1° novembre 1941 (da Venezia a Conselve), AU, Fondo Traverso. I dissapori tra la Brock e Vittorini continuano anche nei mesi successivi, tanto che la signora De Gironcoli scriverà a Traverso che Vittorini, oltre a mancare di gusto, le fa addirittura passare la voglia di lavorare con lui. A tal proposito, cfr. lettera di Helma Brock a Leone Traverso del 23 dicembre 1941 (da Treviso a Conselve) e quella del 2 gennaio 1942 (da Treviso a Conselve), entrambe conservate nel Fondo Traverso dell'Archivio Urbinato.

44 «Nota. Cherubini mi fa sapere che *Germanica* è approvata, salvo l'eliminazione di un giudizio di Thomas Mann e del racconto *Il Faggio degli Ebrei* di Annette Dröste-Hulshoff. Eliminare il giudizio di Thomas Mann è presto fatto, ma *Il Faggio degli Ebrei* è un lavoro famoso in Germania, e i tedeschi ne giudicherebbero inspiegabile la mancanza. Tutte le collezioni di Classici Tedeschi lo contengono, compresa la Reclams. Il Ministero potrebbe chiedere informazioni all'Ambasciata: basterebbe telefonasse al Consigliere di Legazione Dr. Hofmann, che è, mi sembra, l'addetto culturale» (VALENTINO BOMPIANI, *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 129).

45 Molte delle più importanti riviste letterarie contemporanee come «Cultura fascista», «Primato», «Il Selvaggio», «Gerarchia», «La critica», «Meridiano di Roma», «Leonardo», «L'Italia che scrive» e «Il giornale della libreria» non presentano alcuna recensione della raccolta. Anche la consultazione del quotidiano «La Nazione», giornale di necessità allineato al regime, su cui pure vengono accolte recensioni letterarie, non ha portato a nessun risultato significativo. Sul numero del 24 gennaio 1943 de «Il Bargello», rivista fondata e diretta dal ministro Pavolini, viene fatto solo un brevissimo annuncio della pubblicazione di *Germanica*.

46 Cfr. *Recensione a Narratori tedeschi*, in «Pesci rossi», XI/9-10 (1942), p. 3.

si contraddistingue per un tono molto positivo, esortando i lettori all'acquisto. Il primo elemento che sottolinea l'anonimo compilatore è il carattere di novità dei testi scelti dal curatore, per poi evidenziare che l'antologia è rivolta al «più largo pubblico»<sup>47</sup> e che sarà di aiuto anche al lettore meno esperto di letteratura tedesca.<sup>48</sup> Si fa infine un encomio alla forma e allo stile.

Nonostante quello che sembra essere un vero e proprio silenzio della critica e in contraddizione pertanto con quello che allo stato delle conoscenze sembra potersi definire un paese insuccesso è che, nel 1943 e poi anche nel 1944, usciranno rispettivamente una seconda ed una terza edizione. In realtà, nulla sembra cambiare nelle nuove edizioni che, dunque, possono essere considerate delle semplici ristampe. È questo uno dei tanti aspetti di *Germanica* e della sua storia che restano tuttora poco chiari, probabilmente anche a causa della perdita di molte delle carte della casa editrice. I contrasti fra Traverso e Bompiani hanno sicuramente influenzato l'atteggiamento dell'editore nei confronti di un volume che, a causa dei numerosi contrasti col curatore, ormai rappresenta per lui più un peso che un vantaggio. Tuttavia, la tiepida accoglienza riservata a *Germanica* cozza inevitabilmente con la portata dei testi e degli autori tradotti, sia perché l'attenzione viene rivolta a scrittori della letteratura tedesca di grande importanza, sia perché l'antologia rappresenta un trampolino di lancio per alcuni di questi autori che di lì a pochi anni saranno oggetto dei primi studi da parte dei germanisti italiani. Per esempio, Adalbert Stifter, che nell'antologia è rappresentato dalla poi famosa novella *Bergkristall* [*Cristallo di rocca*], era stato quasi del tutto ignorato fino agli inizi del Novecento, mentre un autore come Jean Paul non è ancora affatto oggetto di grande interesse nel momento in cui viene pubblicata *Germanica*.<sup>49</sup> Quanto agli svizzeri, se Keller e Meyer sono abbastanza conosciuti, Gotthelf rimane uno scrittore poco noto fino al 1950. Inoltre, anche certi scrittori fra i più famosi, nel momento in cui l'antologia vede la luce, sono stati poco studiati o tradotti nel nostro paese. Per quanto riguarda Goethe, ad esempio, Traverso sceglie due testi<sup>50</sup> che non appartengono ai suoi già noti capolavori, ampliandone e facilitandone quindi la ricezione. Sebbene poi, come scrive nell'introduzione all'antologia *Liriche e drammi*, lo stesso Traverso affermi che il «momento storico»<sup>51</sup> non sia maturo, almeno in Italia, per accogliere brani di uno scrittore «difficile» come Hofmannsthal, lo rappresenta nella sua antologia con la traduzione di Gabriella Bemporad.

Inoltre, *Germanica* ha anche il merito di presentare in prima traduzione italiana testi come *Die Zauberei im Herbst* [*Sortilegio d'autunno*] di von Eichendorff o *Der Besuch*

47 *Ibidem*.

48 «I movimenti storici e spirituali che favoriscono e accompagnano lo sviluppo della letteratura tedesca dalle origini a oggi, sono presentati via via in agili scorci che ne illuminano le radici gli effetti e la portata, orientando il lettore anche meno provvisto a comprendere la molteplice unità d'un ciclo evolutivo estremamente ricco per la civiltà europea» (*Ibidem*).

49 Cfr. LIONELLO VINCENTI, *Gli studi di letteratura tedesca*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, a cura di Carlo Antoni e Raffaele Mattioli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1966, pp. 41-68, a p. 56.

50 I due testi goethiani ospitati nell'antologia appartengono entrambi alle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* [*Conversazioni di profughi tedeschi*] e sono *Das Märchen* [*Fiaba*] e *La bella genovese*, titolo questo che viene attribuito arbitrariamente dal traduttore ad uno degli episodi presenti nelle *Unterhaltungen*.

51 LEONE TRAVERSO, *Introduzione*, in Hugo von Hofmannsthal, *Liriche e drammi*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Sansoni, 1942, p. 20.

[*La visita*] di Gotthelf, oltre a quello di introdurre nel panorama della letteratura italiana testi di autori allora poco conosciuti e destinati a trovare un posto tra i grandi della letteratura europea come Georg Büchner e la sua novella *Lenz*. Infine, se alcune traduzioni qui incluse ne riproducono di preesistenti, altre, nuove, verranno riprodotte in futuro e/o accolte in volumi dedicati alla traduzione delle opere di un solo autore.<sup>52</sup>

Uno dei motivi dell'indifferenza che accompagna l'uscita dell'antologia potrebbe in parte risiedere anche in una certa inefficacia dell'introduzione. Quest'ultima, infatti, è molto esigua, esibisce un tono spiccatamente lirico e risulta priva di un taglio critico e scientifico-analitico. Traverso, infatti, come si è visto, non accetta le opinioni di Bompiani e, sebbene consapevole della propria avversione nei confronti della speculazione critica e analitica, non interviene su un'introduzione che l'editore ha evidentemente valutato con ocularità. La sua introduzione manca anche di una dichiarazione di intenti, che, tra l'altro, avrebbe potuto sottolineare quanto fossero pregevoli i traduttori prescelti.<sup>53</sup> Non una parola, poi, viene spesa da Traverso sulla popolarità della letteratura tedesca presso il pubblico italiano né sulle motivazioni che lo hanno portato a scegliere i brani presenti. Infine, nell'introduzione di *Germanica* non esiste traccia di commento, di analisi o anche di una semplice guida alla lettura né viene fatta alcuna allusione allo stile degli autori considerati. In definitiva, la mancanza di un taglio critico nella sezione introduttiva potrebbe aver influito sulla fredda ricezione dell'antologia di narrativa tedesca da parte del pubblico, soprattutto quello più esperto di letteratura tedesca, che, a quanto si sa attualmente, non sembra essere particolarmente interessato all'antologia di Traverso.

Quel che è certo è che *Germanica* non ha avuto lo stesso successo, di pubblico e di critica, di *Americana*, l'antologia che, animata dall'entusiasmo di Vittorini per la letteratura d'oltreoceano, alimenta l'interesse per il cosiddetto mito americano. Sebbene la censura e gli interventi del regime tendano a frenarne la ricezione, *Americana* trova comunque un terreno fertile anche grazie al mito di cui si diceva. Nel caso di *Germanica*, invece, non si ha nulla di simile. L'assenza di un mito analogo a quello che nasce intorno all'America e ai suoi modelli culturali può aver ulteriormente condizionato la mancata ricezione dell'*Antologia di narratori tedeschi*, la quale non ha potuto neppure avvalersi del clamore che lo scandalo causato dalla censura procura comunque ad *Americana*.<sup>54</sup>

In definitiva, il progetto di *Germanica*, soprattutto se paragonato a quello di *Americana*, appare sfocato e, indubbiamente, indebolito dai dissapori tra curatore ed editore. Inoltre, ad influire sul risultato finale concorre sicuramente il fatto che Traverso, benché

52 È il caso di *Die Verlobung in St. Domingo* [*Fidanzamento a San Domingo*] tradotto da Traverso e ripubblicato in HEINRICH VON KLEIST, *Opere*, trad. da Leone Traverso, Firenze, Sansoni, 1959.

53 Ecco invece come Cecchi introduce l'antologia di letteratura americana curata da Vittorini: «Limitiamoci qui alla letteratura narrativa degli Stati Uniti. La presente antologia intende contribuire ad una sua conoscenza meno confusa e rudimentale; e la serietà dell'intento è subito comprovata dalla lista dei traduttori, che include alcuni tra i più notevoli nomi delle nostre lettere d'oggi». E poi ancora: «[...] intorno a questa antologia, e alle interpretazioni ch'essa promuove, vorrei trattenermi con una certa estensione e con ogni libertà di giudizio» (Emilio Cecchi, cit. in ELIO VITTORINI, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria, 2 voll., Milano, Bompiani, 1984, vol. II, p. 1037).

54 Scrive infatti Esposito: «[...] se tanto nota e citata è dunque la sua [di *Americana*] vicenda, ciò si deve non tanto all'infusso che essa poté esercitare in proposito quanto, paradossalmente, alla censura che la colpì e che le impedì quell'esercizio» (EDOARDO ESPOSITO, *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*, Milano, CUEM, 2009, p. 93).



abile, esperto e colto, non ha voluto o potuto dedicare a *Germanica* l'attenzione necessaria. Talvolta, con le sue frettolose introduzioni, Traverso "abbandona" il lettore, senza riuscire a rendere il suo lavoro interessante né per la critica né per il grande pubblico. Ciononostante, dal punto di vista attuale, *Germanica* appare un'iniziativa culturale di valore sia per la tipologia di testo che è sia per la grande qualità delle traduzioni che ospita.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALCINI, LAURA, *Storia e teoria della traduzione letteraria in Italia*, Perugia, Guerra, 1998. (Citato a p. 186.)
- BARRALE, NATASCIA, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 189.)
- BEVILACQUA, GIUSEPPE, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*. Atti del sesto convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, giugno 1977), Padova, Antenore, 1978, pp. 59-66. (Citato a p. 186.)
- BO, CARLO, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, in *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 182-196. (Citato a p. 187.)
- BOMPIANI, VALENTINO, *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988. (Citato a p. 194.)
- CALABRI, MARIA CECILIA, *Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor*, Torino, Utet, 2007. (Citato a p. 190.)
- DEL ZOPPO, PAOLA, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi Germanici», III-IV (2013), pp. 373-443. (Citato alle pp. 186, 187, 189.)
- ESPOSITO, EDOARDO, *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*, Milano, CUEM, 2009. (Citato a p. 196.)
- FERRETTI, GIAN CARLO, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992. (Citato alle pp. 192, 194.)
- FIANDRA, EMILIA, *Itinerari romantici. Rassegna di studi critici sul Romanticismo tedesco in Italia*, Napoli, Istituto universitario orientale, 1984. (Citato a p. 191.)
- GADDA, CARLO EMILIO, *Lettere a Leone Traverso (1939-1953)*, in «I quaderni dell'ingegnere», IV (2013), a cura di Francesco Venturi, pp. 113-146. (Citato a p. 190.)
- GEORGE, STEFAN, *Poesie*, trad. da Leone Traverso, Modena, Guanda, 1939. (Citato a p. 189.)
- ISTITUTO ITALIANO DI STUDI GERMANICI IN ROMA (a cura di), *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca (1900-1965)*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1966-1968. (Citato a p. 189.)
- PETERSEN, JENS, *L'accordo culturale fra l'Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in *Fascismo e Nazionalsocialismo*, a cura di Karl Dietrich Bracher e Leo Valiani, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 331-387. (Citato a p. 189.)
- Recensione a Narratori tedeschi*, in «Pesci rossi», XI/9-10 (1942), p. 3. (Citato a p. 194.)
- RILKE, RAINER MARIA, *Elegie duinesi*, trad. da Leone Traverso, Firenze, Parenti, 1937. (Citato alle pp. 189, 191.)

- RUBINO, LIBORIO MARIO, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio, 2002. (Citato alle pp. 186, 187.)
- RUGGIERO, NUNZIO, *Per una storia della traduzione letteraria in Italia. Il testo in prosa*, Napoli, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, 2012. (Citato a p. 186.)
- TRAVERSO, LEONE, *Curriculum*, in «Studi Urbinati», XLV (1971), pp. 11-14. (Citato a p. 188.)
- *Introduzione*, in Hugo von Hofmannsthal, *Liriche e drammi*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Sansoni, 1942. (Citato a p. 195.)
- VINCENTI, LIONELLO, *Gli studi di letteratura tedesca*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, a cura di Carlo Antoni e Raffaele Mattioli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1966, pp. 41-68. (Citato a p. 195.)
- VITTORINI, ELIO, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria, 2 voll., Milano, Bompiani, 1984. (Citato a p. 196.)
- *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985. (Citato alle pp. 188, 192, 193.)
- VON HOFMANNSTHAL, HUGO, *La donna nel balcone* [1897], trad. da Leone Traverso, Firenze, Parenti, 1939. (Citato a p. 191.)
- VON KLEIST, HEINRICH, *Opere*, trad. da Leone Traverso, Firenze, Sansoni, 1959. (Citato a p. 196.)

## FONTI D'ARCHIVIO

FIRENZE, Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso, Lettera 3, Leone Traverso a Rodolfo Paoli (lettera, 28/02/1941) (Citato a p. 191).

—, Lettera 2, Leone Traverso a Rodolfo Paoli (lettera, 21/02/1941). (Citato a p. 192).

MILANO, Archivio del Centro APICE, Fondo Elio Vittorini, Corrispondenza inviata, busta 2, Elio Vittorini a Leone Traverso (lettera, 22/07/1941). (Citato a p. 192).

ROMA, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso, Leone Traverso a Giaime Pintor (lettera senza data). (Citato a p. 193).

—, Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, busta 116, fasc. 403 (Valentino Bompiani – editore), Valentino Bompiani ad Alessandro Pavolini (lettera, 30/11/1940). (Citato a p. 188.)

URBINO, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso, Gabriella Bemporad a Leone Traverso (lettera, 28/02/1941). (Citato a p. 191).

—, Helma Brock a Leone Traverso (lettere, 01/11/1941, 23/12/1941, 02/01/1942). (Citato a p. 194).

—, Vincenzo Errante a Leone Traverso (lettera, 26/02/1941). (Citato a p. 191).

—, Giansiro Ferrata a Leone Traverso (cartolina postale, 12/08/1941). (Citato a p. 190).

—, Giaime Pintor a Leone Traverso (lettera, 01/04/1941; cartolina, 20/02/1941). (Citate alle pp. 190-191).

—, Bonaventura Tecchi a Leone Traverso del (cartolina postale, 25/05/1941). (Citato a p. 191).

## PAROLE CHIAVE

*Germanica*; antologia di narratori tedeschi; Leone Traverso; Elio Vittorini; *Americana*; Bompiani; Fascismo; traduzione; ricezione della letteratura tedesca in Italia.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Mariagrazia Farina sta concludendo il dottorato di ricerca in “Studi letterari, linguistici e storici” (curriculum letterario) presso l'Università degli Studi di Salerno. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la ricezione della letteratura tedesca in Italia nel Novecento, le traduzioni dal tedesco dello scrittore Tommaso Landolfi e l'intertestualità nelle opere di Hugo von Hofmannsthal. Ha pubblicato diversi contributi sulla rivista tedesca «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur». Nel 2016 e nel 2017 ha partecipato come relatrice alla nona e alla decima edizione della “Annual Graduate Conference in Italian Studies” organizzata dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Cork (Irlanda).

[mfarina1388@gmail.com](mailto:mfarina1388@gmail.com)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIAGRAZIA FARINA, *Germanica: la travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi nell'Italia degli anni Quaranta*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 185–200.

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.

## MODELLI EROICI E IDEOLOGIA DELLA GUERRA IN DINO BUZZATI

BRUNO MELLARINI – *Università di Trento*

L'articolo esamina le diverse declinazioni con cui il tema della guerra si presenta nell'opera di Dino Buzzati (1906-1972). Il corpus testuale selezionato comprende sia i testi maggiori (*Il deserto dei Tartari*) sia alcune opere considerate minori (da *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* a *Il mantello*, atto unico risalente al 1960). Un'attenzione particolare è stata inoltre rivolta alle pagine diaristiche tratte dalla raccolta *In quel preciso momento* (1950), nonché alle cronache di guerra che Buzzati redasse come corrispondente per il «Corriere della Sera». A partire da una riflessione antropologica sul *versus* inteso come dinamica conflittuale, si ricostruisce l'idea di una guerra romantica e idealizzata, legata ai miti letterari dell'eroismo e della *bella morte*; idea che si modifica, in particolare dopo la fine del secondo conflitto mondiale, lasciando spazio a una visione più realistica e sofferta, che conduce, al di là di qualsiasi mito eroico, alla constatazione della inutilità della guerra e, quindi, al suo esplicito rifiuto.

This article examines the different ways in which war is thematized in Dino Buzzati's work (1906-1972). The corpus under investigation consists of his main work (*Il deserto dei Tartari*) as well as some of his minor works (from *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* to *Il mantello*, a one-act short story written in 1960). Moreover, the article focuses on the diary pages collected in *In quel preciso momento* (1950) as well as on the war chronicles penned by Buzzati as a correspondent of the newspaper «Corriere della Sera». Starting from an anthropological reflection on the concept of *versus* as conflict dynamics, a romantic and idealized notion of war is found to resonate, one which is linked to such literary myths as heroism and *beautiful death*. However, by the end of the Second World War, Buzzati had changed his mind and gradually replaced his vision of war with a more realistic and painful one. This led him to dismiss any heroic myth, to realize the futility of war and to explicitly reject it.

### I INTRODUZIONE

Nella visione di Buzzati il *versus*, la dinamica conflittuale, si presenta come qualcosa di congenito, come un dato antropologicamente immutabile: l'ostilità, i sentimenti di odio e di avversione per i propri simili, le tendenze distruttive sono componenti ineliminabili della natura umana, aspetti che connotano e definiscono l'uomo nella sua naturalità, nella sua essenza più istintiva e profonda. Non a caso, dialogando con Yves Panafieu, Buzzati insisterà proprio sulla insuperabilità del peccato originale, lasciando trasparire una concezione che appare più protestante che cattolica, e che non ammette, nel suo pessimismo senza vie d'uscita, alcuna possibilità di cambiamento o di redenzione:

*Allora come interpreti i rapporti fra l'uomo e i suoi simili? [...]*

In genere son basati su una gran meschinità.

*Proveniente da che cosa?*

Dall'egoismo. Dal peccato originale, ecco. Perché secondo il peccato originale l'uomo è naturalmente portato verso il male e non verso il bene. È portato a godere del male altrui. Questa è la grande schifezza dell'uomo: egli gode del male altrui.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> YVES PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu, luglio-settembre 1971*, Paris, Y.P. Editions, 1995, pp. 79-80.

È da notare, peraltro, la sottolineatura con cui Buzzati ci ricorda non solo che l'uomo è incline al male, ma anche che tende «a godere del male altrui», evidenziando così l'attiva presenza di una componente di sadismo, di consapevole e deliberata crudeltà.

Esemplare, al riguardo, è il racconto *Il maestro del Giudizio universale*, ossia la *Presentazione* con cui Buzzati introduceva la raccolta dell'opera completa di Hieronymus Bosch.<sup>2</sup> Di particolare interesse è il brano finale, una sorta di 'visione' – non troppo dissimile da quelle che il maestro fiammingo proponeva nei suoi dipinti – nella quale emerge una sequenza accumulativa di verbi ordinati in *climax*; una sequenza martellante e asindetica,<sup>3</sup> furiosa e implacabile nel proporre una serie di azioni che paiono riferirsi a degli animali (o ai demoni dell'*Inferno* dantesco) ma che in realtà riguardano, come scrive Buzzati, «la vera essenza dell'umanità che ci circonda»: «Latravano, vomitavano, addentavano, sbavavano, infilzavano, dilaniavano, succhiavano, sbranavano. Così come noi ci sbraniamo giorno e notte, a vicenda, magari senza saperlo».<sup>4</sup>

Ma è da vedere anche un racconto piuttosto celebre come *Dolce notte* (appartenente alla raccolta *Il colombre*). Tipica parabola buzzatiana dell'inquietudine, vi si narra quanto avviene di notte, sotto la splendida luce della luna, in un giardino dove «tutto [...], era divina quiete e poesia».<sup>5</sup>

La *kermesse* della morte era cominciata al calare delle tenebre. Adesso era al colmo della frenesia. E sarebbe continuata fino all'alba. Dovunque era *massacro*, *carneficina*, *supplizio*. [...] Dai più minuscoli abitatori dei muschi, i rotiferi, i tardigradi, le amebe, le tecamebe, alle larve, ai ragni, ai carabidi, ai centopiedi, su, su, fino agli orbettini, agli scorpioni, ai rospi alle talpe, ai gufi, lo sterminato esercito degli assassini di strada si scatenava al macello, *trucidando*, *torturando*, *dilaniando*, *squartando*, *divorando*.<sup>6</sup>

Anche in questo caso per il nostro discorso risultano particolarmente interessanti le sequenze accumulative, che ci riportano all'atmosfera infernale descritta da Buzzati nel *Maestro del Giudizio Universale*, di cui si è detto. Ci soffermeremo sulle due che abbiamo evidenziato: la successione sinonimica, per cui la *guerra* notturna degli insetti e degli altri animali viene di volta in volta definita «massacro», «carneficina» e «supplizio», e, nello stesso tempo, l'impressionante serie di gerundi in asindeto in cui, all'interno di una intensificazione abbastanza evidente, Buzzati riprende un verbo, *dilaniare*, che era già nelle pagine del *Maestro* (dove, peraltro, compaiono verbi, per esempio *sbavare*, *infilzare* e *succhiare*, che potrebbero riferirsi senza difficoltà proprio alla vita degli animali, quasi a suggerire una sorta di vicinanza tra l'uomo e le bestie, accomunati dalla stessa radice istintuale e primitiva).

2 Cfr. GIULIA DELL'AQUILA, *Cronaca di una visione: Dino Buzzati e Hieronymus Bosch*, in «Italianistica», xxxviii/3 (2009), pp. 131-142.

3 Come ha scritto Giovanna Ioli, «il modello [...] è ancora annidato in quei quadri di Bosch, negli esseri orrendi che egli vedeva girare per le strade dell'Olanda quattro secoli fa» (GIOVANNA IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 165).

4 DINO BUZZATI, *Presentazione*, in *L'opera completa di Bosch*, Milano, Rizzoli, 1966, pp. 5-8, a p. 8.

5 DINO BUZZATI, *Dolce notte*, in *Il colombre e altri cinquanta racconti*, introduzione di Claudio Toscani, Milano, Mondadori, 1966, pp. 211-217, a p. 214.

6 *Ivi*, p. 215. I corsivi, a parte il primo, sono miei.

Al di là di questi aspetti retorico-stilistici, ci preme sottolineare soprattutto il significato profondo sotteso all'invenzione buzzatiana. È infatti evidente che Buzzati si serve della favola (e tale, per certi versi, è *Dolce notte*, anche se non vi compaiono animali parlanti) in chiave scopertamente allegorica: la «*kermesse della morte*» che si scatena nel giardino dolcemente illuminato dalla luce lunare viene ad essere l'allegoria di una situazione umana, la trascrizione di una realtà umana in cui dominano incontrastate (e continueranno a dominare) le pratiche dello scontro e della violenza, dell'odio e della sopraffazione reciproca (e andrebbero citate, in proposito, anche le pagine iniziali del racconto, in cui si ha una vera e propria messa in scena dell'*homo homini lupus*, per cui nella catena degli esseri che si divorano a vicenda s'impone una logica facilmente riconoscibile: vi è sempre un animale più grande o più forte che divora l'animale più piccolo e indifeso). D'altronde, le riflessioni con cui Buzzati chiude il racconto non lasciano dubbi al riguardo:

Terrore, angoscia, strazio, agonia, morte, per mille e mille altre creature di Dio è il sonno notturno di un giardino di trenta metri per venti. [...] E per l'intera superficie del mondo è lo stesso dovunque, appena scende la notte: *sterminio, annientamento e carnaio*. E quando la notte dilegua e il sole compare, un'altra carneficina comincia, con altri assassini di strada, con uguale ferocia. Così è stato dal tempo dei tempi e *così sarà per i secoli dei secoli*, fino alla consumazione del mondo.<sup>7</sup>

Definite, almeno sommariamente, le linee essenziali dell'antropologia buzzatiana (il cui pessimismo ci sembra richiamare analoghe considerazioni espresse dal regista Stanley Kubrick al tempo dell'uscita di *2001: Odissea nello spazio*),<sup>8</sup> si è deciso di delimitare lo studio del *versus* – potenzialmente estensibile ai più diversi ambiti di ricerca – prendendo in esame le forme e le modalità con cui il tema della guerra è stato declinato dallo scrittore bellunese nei testi narrativi e negli scritti giornalistici.

A tal fine, abbiamo selezionato un *corpus* testuale che desse ragione dell'evoluzione interna, anche in termini ideologici, dei modi con cui Buzzati affronta il tema della guerra, dando spazio sia ai testi maggiori (*Il deserto dei Tartari*, la cui prima edizione risale al 1940) sia alle opere considerate minori (da *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* a *Il mantello*, un atto unico risalente al 1960). Un'attenzione particolare è stata inoltre rivolta alle pagine diaristiche tratte dalla raccolta *In quel preciso momento* (1950), nonché alle cronache di guerra che Buzzati redasse, dal luglio del 1940, come corrispondente per il «Corriere della Sera».

## 2 L'IDEOLOGIA DELLA GUERRA

Osservata in trasparenza, la figura di Buzzati come scrittore e artista del Novecento rischia di sdoppiarsi in una sorta di ritratto bifronte, in un'immagine sottilmente divergente: se da una parte abbiamo l'artista poliedrico impegnato nella ricerca di tecniche

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 216. Corsivi miei.

<sup>8</sup> Al riguardo si veda ROBERTO ESCOBAR, *Il cuore assassino e la macchina da presa*, in «Il Sole 24 ore» (14 marzo 1999), p. 44.

espressive sempre nuove, e la cui esperienza sembra rientrare a buon diritto – come ha scritto Zanzotto – «nello sperimentalismo e nel polistilismo attuale»;<sup>9</sup> dall'altra abbiamo il Buzzati *uomo d'ordine*, borghese attempato (assai più che «stregato», come vorrebbe la nota formula proposta con successo da Debenedetti),<sup>10</sup> politicamente conservatore (se non reazionario) e sollecito difensore dei privilegi acquisiti per appartenenza di classe.<sup>11</sup>

Una dicotomia forse esagerata, che estremizza i termini del discorso ma che, in realtà, fa emergere un dato difficilmente contestabile: come osservava (e a ragione) Giuliano Gramigna, l'inquietudine di fondo, l'insicurezza psicologica dello scrittore dovevano trovare una compensazione necessaria e, per così dire, controbilanciante, nell'assunzione consapevole di una *forma mentis* borghese, intesa come adesione a un'istanza in cui si manifesta l'acquiescenza nei confronti di un «ordine» supremo ritenuto indiscutibile:

Borghese innanzi tutto è l'accettazione *globale*, preliminare a ogni atto di scrittura, dell'ordine, un ordine che non è solo letterario ma psicologico, sociale, un sistema di norme accettate fuori da ogni discussione, insieme elemento di sostegno e di gratificazione. Ne è una spia il posto privilegiato che nella narrativa e nella poesia di Buzzati viene assegnato alle metafore della vita militare, meglio sarebbe dire: a quella complessiva metafora che è la vita militare [...].<sup>12</sup>

È dunque all'interno di questa *forma mentis* borghese, di questo *habitus* mentale e ideologico così rigorosamente inquadrato da poter sembrare anti-moderno o, addirittura, pre-novecentesco,<sup>13</sup> che si devono leggere le dichiarazioni rilasciate da Buzzati a Panafieu sul tema della guerra; dichiarazioni che possono risultare, a rileggerle oggi, nostalgiche o anacronistiche, candidamente ingenuo o fastidiosamente irritanti (si ricordi che l'intervista risale al 1971, quando la guerra del Vietnam era ancora in pieno svolgimento). E in effetti Buzzati ci sorprende non poco quando sostiene, conversando con Panafieu, che la guerra non è il peggiore dei mali (molto peggio, per l'uomo, sarebbero il dolore, la malattia e la morte) e che l'uomo ne ha di fatto bisogno. Così leggiamo nel citato libro-intervista:

[...] quando si dice: «Ah la guerra è la cosa più orrenda!», io rispondo: no, la guerra non è la cosa più orrenda. La guerra è una cosa stupenda. Tant'è vero che tutti gli uomini che io conosco, arrivati a una certa età, le cose che ricordano

9 ANDREA ZANZOTTO, *Per Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*. Atti del Convegno (Venezia, 3-4 novembre 1980), a cura di Alvisè Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 77-82, a p. 82.

10 Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Buzzati e gli sguardi del «Di qua»*, in *Saggi*, a cura e con introd. di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1187-1194, a p. 1194.

11 In proposito cfr. GIORGIO BOCCA, *I rischi e i timori di un reazionario*, in «Il Giorno» (27 ottobre 1971) e WALTER PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 307.

12 GIULIANO GRAMIGNA, *Prefazione*, in *Dino Buzzati, Romanzi e racconti*, a cura di Giuliano Gramigna, Milano, Mondadori, 1975, pp. XI-XLV, alle pp. XX-XXI.

13 Sul problema della appartenenza o meno di Buzzati al Novecento si era già interrogato Cesare Garboli, proponendo alcune significative riflessioni (a dire il vero ben poco valorizzate dalla critica successiva): «Appartiene al Novecento, questo De Vigny redivivo? Uscito, si direbbe, da un circolo o da una mensa ufficiali? [...] E la cui parola d'ordine, il cui punto d'onore sembra essere solo il desiderio di sfidare e sdegnare la vita? Non saprei dirlo» (CESARE GARBOLI, *Dino delle montagne*, in «Il Mondo» (21 gennaio 1972)).



con maggiore trasporto nostalgia e amore, proprio, sono state le loro esperienze di guerra. [...] Io non ho fatto la guerra in trincea, non ho fatto la guerra tipo Verdun, che dev'essere stata una cosa orrenda [...]. Quindi ti ripeto: uno non può dire «Viva la guerra!»...Ma dall'altra parte, quel disprezzo assoluto è una cosa che trovo un po' sciocca, ch   poi la guerra   anche un bisogno dell'uomo [...]. Sar  una cosa tristissima, ma   anche un bisogno. Perch  l'uomo senza guerra, il giovane senza guerra finisce per star male, lo vediamo in tutto il mondo!<sup>14</sup>

Questa associazione tra guerra e giovent    elemento che ricorre anche nelle pagine diaristiche di *In quel preciso momento*, la raccolta di apologhi, racconti e memorie che Buzzati pubblic  la prima volta nel 1950: in particolare, quando in *Aprile 1945* rievoca la fine della guerra, Buzzati lascia trasparire accenti di nostalgia per quel periodo della sua vita che, sebbene obiettivamente difficile e anche rischioso, s'identifica per lui con gli slanci della giovinezza, con l'entusiasmo di una irripetibile disposizione eroica («ieri, ancora eravamo giovani, bene o male pronti alla sorte»), ed   pertanto oggetto di acuto rimpianto, soprattutto se paragonato alla piattezza e mediocrit  degli anni che sarebbero sopraggiunti: «E non avremo pi  gli anni di ieri, non incespicheremo pi  per le scale col batticuore insorgente, [...] ambigue parole di ufficiali in coperta non ci daranno pi  l'orgasmo, per tutta la restante vita non sirene, n  detonazioni, n  fughe, n  notti insonni di paura. Addio dunque per sempre».<sup>15</sup>

L'espedito retorico a cui Buzzati ricorre   trasparente: le reiterate, anaforiche negazioni<sup>16</sup> che strutturano il testo finiscono per evidenziare, anzich  la gioia per la pace riconquistata, il vuoto e la banalit  della «restante vita», cos  svuotata di ogni interesse e di ogni attrattiva da rendere impossibile il sogno di felicit  che avrebbe dovuto realizzarsi con la fine della guerra. La soluzione non pu  essere che antifrastica: la felicit  attesa, che sembrava a portata di mano dopo che «si   fatto silenzio sull'Europa», si rovescia nella scoperta della sua tragica impossibilit : «Giovani fino a ieri, da stasera vecchi e prudenti, e lo dovevamo sapere, ce lo potevamo aspettare, idioti che non siamo altro. Che felicit , vero? Ma perch  queste facce? Perch  non ridete dunque? Fate il vostro dovere».<sup>17</sup> La fine della guerra coincide insomma con la fine della giovinezza, ma anche con la fine dell'illusione eroica: di qui il rimpianto di Buzzati.

Non solo: lo scrittore addirittura ci spiazza quando afferma che la guerra non ha nulla a che vedere con l'odio; paradossalmente (ma solo dal nostro punto di vista) la componente dell'odio – quell'odio che Buzzati riconosceva, per esempio, negli intellettuali di fede marxista, animati da una profonda, incontenibile avversione nei confronti dei loro avversari ideologici – gli appare estranea alla logica della guerra, di cui Buzzati coglie, evidentemente, altri aspetti e altre dimensioni. Afferma infatti lo scrittore (citiamo ancora dall'intervista di Panafieu):

<sup>14</sup> PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 97-98.

<sup>15</sup> DINO BUZZATI, *Aprile 1945*, in *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 27-28, a p. 28.

<sup>16</sup> «Non udremo pi  misteriosi schianti nella notte che gelano il sangue [...]. Non pi  le Moire lanciate sul mondo a prendere uno qua uno l  senza preavviso, e sentirle perennemente nell'aria, notte e di, capricciose tiranne. Non pi , non pi , ecco tutto, Dio come siamo felici» (*ibidem*).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Ci potrà essere nella guerra civile. Ma nella guerra normale l'odio non esiste. La guerra noi la facevamo contro gli inglesi, – e in marina veniva fatta seriamente...Ma c'era quasi amore e affetto per l'inglese, non odio. Non c'è affatto odio nella guerra. Questo non bisogna dimenticarlo. Non c'è. In nessuna guerra (vera guerra)...E nella guerra che si è combattuta qui, fra italiani e austriaci, non c'era il minimo odio...Domandalo a tutti quelli che l'hanno fatta...Odio?... Ma neanche per idea!<sup>18</sup>

Ma che cos'è, allora, la guerra per Buzzati? Come si è detto, se da una parte egli prende le distanze dai fautori più oltranzisti della guerra, quali i futuristi, dall'altra ne ha una considerazione nel complesso positiva, fondata, essenzialmente, su una volontà di sublimazione, in forza della quale passano in secondo piano gli aspetti più inaccettabili quali la violenza, la distruttività indiscriminata, il sacrificio (spesso inutile) di vite umane (aspetti di cui Buzzati sembra comunque consapevole, seppure in modo apparentemente contraddittorio: «La guerra è distruzione, morte, sofferenze...Nessuno può sognar di dire: “Evviva la guerra!” come disse D'Annunzio»)<sup>19</sup>

Buzzati propone dunque una vera e propria estetizzazione della guerra, che diventa, in tal modo, un'azione quasi ritualizzata, regolata da dinamiche rispondenti a un codice specifico, a un'ideologia facilmente riconoscibile: l'ideologia del *beau geste*, dell'atto esemplare, dell'azione eroica fine a se stessa. Si ritorni, ancora una volta, al libro-intervista di Panafieu, dove troviamo, tra l'altro, un accenno a una carica di cavalleria contro i ribelli dell'Etiopia, cui lo stesso Buzzati ebbe modo di partecipare:

E mi è toccato – non di combattere, perché non ero armato – di partecipare, poiché cavalcavo insieme a loro, a una carica contro questi ribelli. È stata una cosa bellissima. Sembrava uno dei racconti di cosacchi o qualche episodio delle guerre dell'Ottocento. *Romanticamente* perfetto!... L'ambiente, gli spari, la galoppata...Una cosa stupenda! [...]

E poi la bellezza di certi spettacoli, che esteticamente sono degli spettacoli meravigliosi. Io ho assistito a delle cose terribili durante la guerra...Purtroppo [...] Ma ho assistito a delle catastrofi, vere e proprie catastrofi, di una bellezza tale che riempivano l'anima di ammirazione, proprio. Ché la bellezza estetica delle cose che si vedevano e si vedono in guerra è una cosa meravigliosa...<sup>20</sup>

Come appare evidente, Buzzati si muove tra proiezione letteraria (gli eventi bellici paragonati ai «racconti di cosacchi») e, come si diceva, volontà estetizzante, *intentio* trasfiguratrice. (Siamo quindi agli antipodi, tanto per essere chiari, rispetto alla concezione tragica della guerra espressa con forza da un autore come Brecht allorché raccoglieva, nel 1955, una serie di fotografie a testimonianza degli orrori causati su tutti i fronti dal secondo conflitto mondiale).<sup>21</sup>

Ma torniamo ai ricordi di Buzzati: a colpirci, soprattutto, è l'espressione «*romanticamente* perfetto», formula in cui si condensa il senso di Buzzati per la guerra, che non è mai, appunto, fatica dolore e sacrificio cruento, ma, piuttosto, esaltazione ed eroismo, affermazione di sé e manifestazione di giovinezza: siamo insomma lontanissimi dalla guerra

18 PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 98.

19 *Ivi*, p. 97.

20 *Ivi*, pp. 97-98.

21 Cfr. BERTOLT BRECHT, *L'abito della guerra*, trad. da Roberto Fertonani, Torino, Einaudi, 1972.

come scontro e distruzione di massa, devastazione e tragedia umana. Ciò che conta per Buzzati è la figura del singolo, dell'eroe inimitabile, di colui che «tiene duro e rimane *collet monté* anche quando viene la tragedia e la rovina di tutto quanto».<sup>22</sup> Al riguardo, le parole dello scrittore non lasciano alcun dubbio: «In questo sono molto conservatore. In questo sono militarista. L'ufficiale che in alta uniforme rimane impavido anche nella morte anche nella carneficina è una cosa che mi piace molto».<sup>23</sup>

Di questa tipologia eroica le cronache di guerra scritte da Buzzati offrono un'ampia messe di esempi; si consideri, anzitutto, il ritratto del «comandante» pubblicato sul «Corriere della Sera» il 18 giugno 1941, un ritratto forse di maniera, certamente condizionato dal clima d'esaltazione bellica tipico dell'epoca, ma che rispecchia alla perfezione gli ideali buzzatiani dell'eleganza militare e della morte gloriosa:<sup>24</sup>

[...] ho il sospetto – un'idea assurda certo – che specialmente per lui si compisse una specie di predestinazione. Quasi un'invidiosa vendetta contro di lui, che sapeva di non temere la morte, per metterlo alla massima prova. Egli fu quindi tratto repentinamente laggiù donde non ci sono strade per ritornare, all'ultimo approdo degli eroi. Non sopraffatto e umiliato; ma vittorioso di sé e della sorte, sì che ora trascorre su e giù, sereno, come un dì sulla coperta della sua nave, per i dolci prati degli Elisi, eternamente fioriti.<sup>25</sup>

Ma brani di questo genere si possono ritrovare anche nelle cronache dedicate alle battaglie navali nel Mediterraneo:

E adesso bisognerebbe raccontare le ultime epiche ore del cacciatopediniere che brucia sette ore sul mare, mentre gli uomini a bordo con tenacia di ferro lottano per salvarlo. Bisognerebbe fare il nome di quanti, e son più d'uno, muoiono col nome della Patria sulle labbra [...].<sup>26</sup>

«Comandante, venite» ripeté implorando l'ufficiale, mentre la nave in fiamme sprofondava. Neppure questa volta rispose. Egli volle che tutti scendessero; poi, da solo, fece un giro completo, un'ispezione d'addio, nella sua nave morente. Qua e là incontrava marinai feriti a morte, già disposti serenamente al distacco. «Comandante, benediteci,» gli dicevano «siamo contenti di morire con voi». La nave si inabissò di poppa. Nell'ultimo istante il comandante fu visto afferrarsi alla bandiera di bompresso, alla estrema prora, e tenersi ben forte per calare con essa nel fondo. Lo videro sparire sotto i flutti.<sup>27</sup>

Un altro *exemplum* eloquente è offerto dalla descrizione della seconda battaglia della Sirte, in cui non mancano, malgrado la drammaticità degli eventi narrati, i riferimenti

22 PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 95.

23 *Ibidem*.

24 A questo proposito cfr. LORENZA BIZZOTTO, *Buzzati e il ritratto eroico: «Un comandante»*, in *Buzzati giornalista*. Atti del congresso internazionale, a cura di Nella Giannetto et al., Milano, Mondadori, 2000, pp. 471-479.

25 DINO BUZZATI, *Un comandante*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 7-17, a p. 8.

26 DINO BUZZATI, *Scontro nel canale di Sicilia*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 264-274, a p. 270.

27 *Ivi*, pp. 266-267.

alla bellezza delle scene descritte (su cui Buzzati insiste a più riprese, anche ricorrendo a evidenti, studiate accensioni metaforiche, non estranee a uno stile per certi versi prossimo alla prosa d'arte):

A poco a poco si crea sul mare l'ambiente della battaglia: le vampe dei nostri cannoni, quelle lontane del nemico, i penduli sipari di nebbia, [...] le grandiose ondate con le loro bianche criniere, i nubi di fumo acre delle nostre salve, le schiume che ci investono fino all'altezza dei fumaioli [...]. Sulle onde sempre più cattive batte una luce livida e tempestosa. Tutto questo ha una fosca bellezza, che nessuno potrà dimenticare.<sup>28</sup>

Il rischio, per noi evidente, è quello della retorica, dell'enfasi insopportabile,<sup>29</sup> della celebrazione delle «virtù guerriere» mediante parole «cariche di eroismo come un poema antico»,<sup>30</sup> del recupero dell'oraziano *dulce et decorum est pro patria mori* (che diventa però inaccettabile non appena lo si riferisca a quella immane tragedia che fu la seconda guerra mondiale). Ma, lo ripetiamo, è anche un problema di distanziamento, di prospettiva storica: il linguaggio di queste cronache, che suona oggi così antiquato e, per certi versi, improponibile, era il linguaggio dell'epoca, il linguaggio della società e del regime dominante, rispetto al quale il *borghese* e conformista Buzzati apporta ben poche innovazioni.

Non ci sorprenderà, a questo punto, che il giornalista-scrittore citi addirittura Omero quale modello di riferimento,<sup>31</sup> denunciando, al tempo stesso, l'inadeguatezza, l'insufficienza del proprio linguaggio di fronte a episodi di coraggio ed eroismo per i quali ritiene di non disporre di parole adeguate: «Oggi vorremmo raccontare qualcosa sul contegno dei nostri marinai. Ma ci vorrebbe il canto di un Omero anziché una macchina per scrivere. Le frasi più belle, gli aggettivi più forti, divengono miserabile cosa di fronte a ciò che è successo».<sup>32</sup> In realtà, come si è visto, a Buzzati gli aggettivi non mancano: se l'epicizzazione, nonostante la presenza di «stilemi tipici della rappresentazione epica»,<sup>33</sup> è in realtà inarrivabile, l'enfasi retorica è a portata di mano, ed è tale da offrire soluzioni di immediata fruibilità per quella piccola e media borghesia che leggeva le cronache di guerra sulle pagine del «Corriere».

28 DINO BUZZATI, *La vittoriosa battaglia del golfo della Sirte*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 215-228, a p. 224.

29 Ma si veda anche, per una valutazione diversamente orientata rispetto alla nostra, quanto scrive Guido Vergani: «Era un singolare corrispondente di guerra, Buzzati: nessun trionfalismo, un basso calore di retorica, nessuna enfasi e invece un continuo affiorare della morte, dell'ultima frontiera, fra le righe della cronaca» (GUIDO VERGANI, *Buzzati inviato speciale*, in *Buzzati giornalista. Atti del congresso internazionale*, a cura di Nella Giannetto *et al.*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 45-52, a p. 47).

30 BUZZATI, *Scontro nel canale di Sicilia*, cit., p. 264.

31 Com'è noto, il modello omerico ritornerà nelle cronache sportive raccolte nel volume DINO BUZZATI, *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Mondadori, 1981; di particolare interesse, al riguardo, è il noto paragone in virtù del quale Bartali e Coppi sono associati alla coppia Ettore - Achille, su cui la critica buzzatiana si è più volte soffermata. Cfr. SILVIA ZANGRANDI, *Sovrapposizioni e incroci di comunicazione e creatività nella lingua di Dino Buzzati al Giro d'Italia*, in «Studi buzzatiani», VI (2001), pp. 73-91, alle pp. 74-75.

32 BUZZATI, *Scontro nel canale di Sicilia*, cit., p. 264.

33 BIZZOTTO, *Buzzati e il ritratto eroico: «Un comandante»*, cit., p. 475.

È dunque in questo senso – e solo in questo – che si deve leggere la portata del militarismo buzzatiano, su cui tanto – e anche a sproposito – si è parlato<sup>34</sup> (ma ha contribuito a fare chiarezza un grande poeta come Zanzotto, là dove scrive che «Buzzati [...] attraversa la paccottiglia del militarismo di maniera, per farci ritrovare codici e messaggi [...]»,<sup>35</sup> ossia per additarci le implicazioni più profonde, esistenzialmente impegnative, dell'ideologia militare, esprimendo così una sua posizione originale, che prende le distanze tanto dal «militarismo di maniera» quanto dall'«antimilitarismo» di maniera).

In questo militarismo così peculiare vi è d'altronde una componente psicologica che non può essere sottovalutata: ogni volta che rievoca la sua esperienza militare, Buzzati lo fa con parole che lasciano trasparire affetto, nostalgia, rimpianto per un mondo ch'egli ama anche perché lo esonera dal dover compiere delle scelte, concedendogli anzi, in cambio dell'obbedienza ai regolamenti disciplinari, una straordinaria libertà e leggerezza: «Io sono soprattutto un militarista convinto perché la vita militare è quella che dà maggior libertà. Cosa c'è di più bello, di più rassicurante di una vita in cui si sa esattamente che cosa si deve fare in ogni momento e non c'è l'angoscia di prendere delle decisioni?».<sup>36</sup> Il tema, insomma, dell'insicurezza psicologica dell'autore, e della vita militare come compensazione e risposta a questa insicurezza, cui già abbiamo fatto cenno.

Non possiamo chiudere questa rassegna senza ricordare, almeno *en passant*, le figure esemplari dell'eroismo letterario buzzatiano, così come ci si presentano nel suo romanzo più famoso: *Il deserto dei Tartari*.

È d'obbligo richiamare, anzitutto, il tenente Angustina, la cui morte (che di per sé non avrebbe nulla di glorioso, dato che non avviene in battaglia, sotto i colpi dei nemici, ma nel corso di una semplice azione esplorativa) viene riscattata proprio attraverso quel procedimento di estetizzazione di cui si è detto: la figura di Angustina giacente a terra e prossimo a morire viene infatti paragonata al dipinto raffigurante il Principe Sebastiano, anch'egli ferito a morte ma, con ogni evidenza, dopo aver sostenuto un'eroica battaglia. Si tratterebbe, dunque, di una estetizzazione di secondo grado: è infatti evidente che l'immagine del Principe Sebastiano non implica una rappresentazione realistica della morte ma, piuttosto, una sua proiezione ideale. Siamo quindi di fronte, ancora una volta, alla ricerca di un'immagine sublimata, depurata, come scrive Buzzati, della «sgradevole crudeltà fisica della morte»:<sup>37</sup>

Ora Angustina, oh non ch'egli ci pensasse, andava assomigliando al Principe Sebastiano ferito nel cuore della foresta; Angustina non aveva come lui la lucente corazza, né ai suoi piedi giaceva l'elmo sanguinolento, né la spada spezzata [...]. Eppure gli assomigliava moltissimo, identica la posizione delle membra, identico il drappeggio della mantella, identica quell'espressione di stanchezza definitiva.<sup>38</sup>

34 Al riguardo cfr. STEFANO JACOMUZZI, *I due sergenti: i «racconti militari» di Buzzati e Bonsanti*, in *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 109-136, a p. 113.

35 ZANZOTTO, *Per Dino Buzzati*, cit., p. 79.

36 CAMILLA CEDERNA, *Il personaggio Dino Buzzati* (intervista), in «L'Espresso» (6 febbraio 1972), citata in IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 64, nota 129.

37 DINO BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988, p. 131.

38 *Ibidem*.

È questa una pagina in cui emerge chiaramente quel mito eroico che, come si è visto, rappresenta una costante nell'ideologia di Buzzati. Il fatto singolare, a ben vedere, è che tale mito s'inserisce in una narrazione in cui la guerra viene tematizzata in termini di mancanza e di assoluta improbabilità dell'accadere, secondo le cadenze di «un'epica che continuamente si nega»:<sup>39</sup> è una guerra che di fatto non viene mai combattuta e che si dà, di conseguenza, soltanto in assenza; una guerra che si configura, di volta in volta, come sogno, fantasia eroica, presentimento, attesa di continuo protratta e di continuo delusa. Così, per esempio, nelle fantasticherie cui Drogo si abbandona per vincere la noia del servizio alla Fortezza:

Come al solito entrava al tramonto nell'animo di Drogo una specie di poetica animazione. Era l'ora delle speranze. E lui ritornava a meditare le eroiche fantasie tante volte costruite nei lunghi turni di guardia e ogni giorno perfezionate con nuovi particolari. In genere pensava a una disperata battaglia impegnata da lui, con pochi uomini, contro innumerevoli forze nemiche; come se quella notte la Ridotta Nuova fosse stata assediata da migliaia di Tartari.<sup>40</sup>

Non solo: quando pare che l'esercito nemico stia per avvicinarsi (e che, di conseguenza, stia per arrivare la guerra lungamente attesa), il protagonista Drogo sarà costretto ad allontanarsi dalla Fortezza, mettendo così in luce l'impossibilità di aderire a un modello eroico tradizionale, un modello che inevitabilmente tende a risolversi in quella «cattiva letteratura» (la letteratura del «gran gesto sul campo di battaglia») di cui ha parlato Bárberi Squarotti.<sup>41</sup>

La dignità e l'eroismo personale dovranno misurarsi alla fine con un nemico interno, con quella morte che l'uomo porta da sempre dentro di sé; la battaglia finale, in un evidente rovesciamento del paradigma eroico, in un progressivo ridimensionamento e abbassamento di ogni proiezione ideale, non potrà che essere quella con le proprie paure, con i propri timori di fronte all'avanzare dell'«ombra progressiva e concentrica»:<sup>42</sup>

[...] non c'era da combattere sulla sommità delle mura, fra rombi e grida esaltanti, sotto un azzurro cielo di primavera, non amici al fianco la cui vista rianimi il cuore, non l'acre odore di polvere e fucilate, né promesse di gloria. Tutto succederà nella stanza di una locanda ignota, al lume di una candela, nella più nuda solitudine. Non si combatte per tornar e coronati di fiori, in un mattino di sole, fra i sorrisi di giovani donne. Non c'è nessuno che guardi, nessuno che gli dirà bravo.

Oh, è una ben più dura battaglia di quella che lui un tempo sperava.<sup>43</sup>

39 JACOMUZZI, *I due sergenti: i «racconti militari» di Buzzati e Bonsanti*, cit., p. 132. Si veda inoltre quanto il critico scrive a p. 129: «Può anche essere che il momento rivelatore, l'arrivo dei Tartari (o chi per loro), [...], può anche essere che tutto questo avvenga [...], ma certo non avviene mai per noi, invitati a congedarci, a rinunciare definitivamente, quando più appare probabile, al nostro "bottino di gloria"».

40 BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, cit., p. 83.

41 GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La fortezza e la forma: «Il deserto dei Tartari»*, in *Dino Buzzati. Atti del Convegno* (Venezia, 3-4 novembre 1980), a cura di Alvis Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 139-156, a p. 153.

42 BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, cit., p. 217.

43 *Ivi*, p. 218.

In questo completo rovesciamento del modello di riferimento, Drogo diventa la figura emblematica di un paradossale eroismo antimilitarista; detto in altri termini, l'eroismo di fatto non viene negato, ma si riveste di forme e modalità nuove, che risultano importanti e significative, anche per forza di opposizione interna, soprattutto in relazione al clima pre-bellico in cui il romanzo vide la luce. Come ha scritto Vittorio Caratozzolo, «formato alla religione della guerra, il giovane Drogo è condotto dalla sua *quête* esistenziale a conoscere e a sperimentare l'esistenza di altre modalità di eroismo e di *ars moriendi*.<sup>44</sup>

### 3 PARADIGMI EROICI:

#### DALLA CANZONE DI GUERRA ALLA CORAZZATA TOD

Come si è visto, per Buzzati il giudizio morale sull'uomo e la valutazione della guerra sono tutt'altro che coincidenti: se da una parte abbiamo un'idea dell'uomo improntata a un cupo pessimismo, dall'altra emerge una concezione della guerra che rimanda a una visione romantica, ottocentesca, rivestita delle forme di un eroismo esteticamente impeccabile (anche se si tratta di una visione che si arricchisce e si complica già nel *Deserto dei Tartari*, dove si affrontano, nella narrazione delle morti di Drogo e di Angustina, due diverse forme di eroismo, fra loro antitetiche e non conciliabili).<sup>45</sup>

A questo proposito, è da vedere anche il racconto *La canzone di guerra* (appartenente alla raccolta *Paura alla Scala*), costruito in base ai principi compositivi della opposizione e della «progressione a rovescio». <sup>46</sup> Opposizione che emerge, per tutta la durata del racconto, nel contrasto dei due punti di vista, da una parte quello del re e dei suoi ministri, dall'altra quello degli «inconsapevoli soldati» portatori di un tragico destino: mentre arrivano di continuo notizie di vittorie su vittorie, che dovrebbero portare alla conquista del mondo e al conseguimento della gloria,<sup>47</sup> i soldati, inspiegabilmente, si ostinano a cantare canzoni tristi, che suonano di malaugurio in vista dell'esito finale della guerra e che sono, pertanto, invise al re. Così, ad esempio, suona la prima strofa: «Per campi e paesi, / il tamburo ha suonà / e gli anni passà / la via del ritorno, / la via del ritorno / nessun sa trovà». <sup>48</sup>

44 VITTORIO CARATOZZOLO, *Miti, letterature e filosofie nel Deserto dei Tartari*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XLIII (2002), pp. 137-166, a p. 143.

45 «La morte eroica di Angustina è più elegante, è come la sublimazione di quell'«insano capolavoro» creato nella Fortezza dal «formalismo militare»; la morte antierica di Drogo è più comune, più conforme a natura, più vera» (PIETRO DE MARCHI, *L'ultima carta. Il «racconto» di Barnabo e la «preghiera» di Drogo*, in *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 457-474, a p. 474).

46 Al riguardo si veda ILARIA CROTTI, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 27-28 e 44-46. Cfr. inoltre GRAMIGNA, *Prefazione*, cit., p. XXIV e IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 84.

47 Nell'*incipit* del racconto la gloria è vista come un facile bottino per i soldati «coronati di cento vittorie»: «Lieve era ad essi la vita perché il nemico era già in fuga e laggiù nelle lontane praterie non c'era più da mietere altro che gloria: di cui incoronarsi per il ritorno» (DINO BUZZATI, *La canzone di guerra*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 752-756, a p. 752).

48 *Ivi*, p. 754.

È a questo punto che scatta la dinamica della progressione rovesciata, di cui si è detto: quanto più i soldati si trovano ad avanzare (ma secondo un movimento che è solo apparente, destinato com'è a rovesciarsi nel suo contrario), tanto più sono condannati a regredire, per cui lo spazio provvisoriamente conquistato nelle «pianure remotissime» si trasforma ben presto nello spazio della sconfitta e della morte, lo spazio delle «monotone foreste» punteggiate di croci: «Finché (di vittoria in vittoria!) venne il giorno che la piazza dell'Incoronazione rimase deserta, le finestre della reggia sprangate, e alle porte della città il rombo di strani carriaggi stranieri che si approssimavano; e dagli invincibili eserciti erano nate, sulle pianure remotissime, foreste che prima non c'erano, monotone foreste di croci che si perdevano all'orizzonte e nient'altro». <sup>49</sup>

L'altro testo che intendiamo analizzare è *La corazzata* Tod (appartenente alla raccolta *Il crollo della Baliverna*), racconto che si presenta, fin dall'*incipit*, con tutti i crismi di una storia di *suspense*: si allude infatti a una vicenda in parte ancora misteriosa, ma destinata a essere chiarita in «un libro straordinario» di prossima pubblicazione, di cui è autore Hugo Regulus, capitano di corvetta tedesco, impegnato a condurre un'indagine sulla cosiddetta «Eventualità 9000», un progetto segreto risalente all'ultimo conflitto mondiale. Una vicenda che «a prima vista ha dell'incredibile e si distacca stranamente da qualsiasi altro episodio della guerra»: <sup>50</sup> e siamo già, con questi primi accenni, nel cuore del fantastico buzzatiano, al centro di quei racconti in bilico tra verosimiglianza e inverosimiglianza, sospesi nel passaggio «che porta da un mondo plausibile ad una estraniamento metafisica». <sup>51</sup>

Ma andiamo con ordine, evidenziando dapprima i segnali, le spie lessicali di quella *suspense* di cui si è detto. Anzitutto si può rilevare, a livello di termini e di sintagmi, una vera e propria disseminazione lessicale che ribadisce l'eccezionalità e la segretezza della vicenda (anche come aspetti associati e sovrapposti: si veda, di seguito, l'ultimo esempio citato). Riportiamo dunque alcuni esempi, ricordando che lo spoglio è limitato alle prime pagine del racconto (tra parentesi le indicazioni di pagina): «inaudito mostro» (1077), «segreto [...] stupefacente e tenebroso» (*ibidem*), «congiura del silenzio» (*ibidem*), «misteriosa storia» (1078), «terribile segreto» (*ibidem*), «cappa di silenzio» (*ibidem*), «formula segreta» (1079), «garanzia di segretezza» (1080), «ignota sede» (*ibidem*), «strani trasferimenti» (*ibidem*), «porta misteriosa» (*ibidem*), «muro impenetrabile» (1081), «destinazione sconosciuta» (*ibidem*), «preoccupante enigma» (*ibidem*), «mistero» (1083), «mistero di carattere mostruoso» (*ibidem*).

Ciò che si può osservare, al di là della ridondanza e della ricerca sinonimica con cui l'autore riprende lo stesso elemento variandolo di volta in volta (anche con effetti di amplificazione progressiva), è il gioco di rapporti interni che viene a crearsi, soprattutto nel senso del non-detto o del riferimento indiretto, puramente allusivo: solo per fare un esempio, il sintagma «inaudito mostro», che troviamo ad apertura di racconto, andrebbe letto sia in rapporto al titolo del racconto (essenziale, dunque, la funzione assunta dal

49 *Ivi*, p. 756.

50 DINO BUZZATI, *La corazzata* Tod, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 1077-1106, a p. 1077.

51 GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 334.



paratesto), sia in riferimento alla spiegazione che troviamo qualche pagina dopo, là dove si legge che potrebbe trattarsi (ma la cosa non è certa, essendo per ora solo una supposizione di Regulus) di «una nave da guerra di proporzioni eccezionali, progettata in segreto, costruita in un cantiere segreto, di nascosto varata, armata e messa a punto affinché all'improvviso comparisse sul mare a sterminare con pochi colpi le flotte dei nemici». <sup>52</sup> (Si ricordi che la vicenda si svolge tra il 1942 e il 1945, ossia nel pieno del secondo conflitto mondiale). Vi è insomma un emergere di significati che, in base alle regole della *suspense*, non è immediato ma affidato a una serie di rimandi interni, che il lettore modello (il lettore «implicito», per intenderci) è chiamato a riconoscere e ricostruire.

Accanto a questa, vi è un'altra serie lessicale, che appare focalizzata sul tema del viaggio e sull'itinerario percorso dalla gigantesca nave da guerra. Anche in tal caso limitiamo lo spoglio alle prime pagine del racconto: «pura pazzia» (1077), «confini estremi dell'oceano» (1078), «aura sovrumana» (1079), «avventura [...] disperata» (*ibidem*), «pura follia» (*ibidem*), «abissi australi» (*ibidem*), «progetto temerario» (1080), «partenza senza prospettive di ritorno» (1081), «acque [...] solitarie» (1086), «leggendaria nave» (*ibidem*), «orizzonte, [...] disabitato» (1090), «aperto mare» (1096).

Interessante è anche l'allocuzione del capitano Rupert George (allocuzione che si può leggere in parallelo a quella che Ulisse rivolge ai compagni nel canto XXVI dell'*Inferno* dantesco, anche per i richiami alla estrema difficoltà dell'impresa, nonché alla dura necessità di rescindere i legami familiari):

«Chi invece sceglie con libera volontà di rimanere a bordo sappia che non andrà incontro a gioie di sorta. Sarà una missione lunghissima, della cui fine non si può prevedere né la data, né il modo. Disagi, solitudine, *separazione assoluta dalle vostre famiglie*, ignoranza del proprio destino, sono tutto ciò che potete sperare. Vale la libertà tanto sacrificio? A ciascuno di voi tocca decidere. Ascoltate quindi la vostra coscienza. Io da lungo tempo ho già deciso». <sup>53</sup>

Alla fine, la maggioranza dei marinai deciderà di rimanere sulla nave assieme al capitano George per affrontare l'impresa sino alla sua tragica conclusione. Gli eventi si succedono così in rapida sequenza: la navigazione fino alla Terra del Fuoco, la battaglia con i vascelli scaturiti dall'abisso, lo sprofondamento finale nelle acque dell'oceano. Momento culminante è la descrizione del muro d'acqua, con il contestuale resoconto – estremamente sintetico ma efficacissimo sul piano della rappresentazione – del suo istantaneo formarsi, sciogliersi e perdersi nella finale – e in ogni senso conclusiva – caduta verticale:

A un tratto, nel preciso punto dove si trovava la corazzata Tod proruppe un picco d'acqua verticale, dalle pareti lisce e di dimensioni indescrivibili. Simile a un mostro, si drizzò in aria sorpassando l'altezza delle nubi. Qui restò immobile un secondo. Repentinamente tremò, si sciolse in cateratta, schiantandosi sul dorso grigio delle onde.

Quindi, di colpo, il nulla. <sup>54</sup>

<sup>52</sup> BUZZATI, *La corazzata Tod*, cit., p. 1085.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 1096. Corsivo mio.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 1106.

Quanto al senso ultimo dell'impresa, esso è facilmente ricavabile dalle parole che il capitano George rivolge ai suoi marinai: appurato che l'obiettivo è ormai soltanto quello di difendersi,<sup>55</sup> e di restare, finché sarà possibile, «libera e indipendente Germania»,<sup>56</sup> la sola possibilità che rimane è di combattere per una gloria che non avrà ricompensa al di fuori di se stessa: ancora una volta, è la ricerca del *beau geste*, la dedizione a un eroismo estremo e quasi sovrumano (così estremo da non prevedere alcuna forma di riconoscimento) a giustificare l'impresa disperata e, insieme, il sacrificio di sé: «Ho il dovere di farvi sapere che ci aspettano giorni, settimane, mesi, anni forse di duro sacrificio, e può darsi che ci aspetti la morte. Ma a noi, sappiatelo, è stato affidato l'ultimo brandello della devastata bandiera. A noi forse toccherà l'ultimo e più grave combattimento. Il quale ci potrà dare gloria ma non altro perché non ci saranno più speranze».<sup>57</sup>

In queste condizioni estreme, per cui la meta finale non è la vittoria ma il conseguimento della gloria, anche i nemici dovranno essere all'altezza dello scontro: non più americani o inglesi, essi si identificheranno con le oscure potenze infere, con i «vascelli delle tenebre» dalle «sinistre architetture». Ed è un'apparizione memorabile, in cui Buzzati dispiega tutta la sua fantasia più apocalittica:

All'estremo orizzonte australe, confusi nella caligine dell'alba, paurose ombre di bastimenti avanzavano in linea di fila. Navi vere o soltanto fantomatiche parvenze? [...]

Chi erano? Dai recessi occulti della Terra venivano gli ammiragli dell'apocalisse con le orbite vuote e nere simili a spelonche, per umiliare l'uomo? angeli o demoni popolavano quelle funebri fortezze? Forse era quello il nemico ultimo a cui alludeva il comandante George?<sup>58</sup>

È questo il momento culminante della vicenda: l'eroismo, sembra dire Buzzati, acquista senso e valore solo se non diventa enfasi, declamazione, vuota e reboante oratoria: il sacrificio dei marinai e degli ufficiali della corazzata *Tod* sarà affidato al silenzio, non avrà eco nel mondo perché tutti coloro che avevano avuto a che fare con l'«Eventualità 9000» sono tenuti a tacere in virtù di un patto segreto, la cui connotazione è di tipo sacrale.

Il racconto, che si presenta come un'anticipazione del libro-memorale di Hugo Regulus, può essere letto, a questo punto, come un tradimento di questa consegna, una sorta di disvelamento di una storia di eroismo e sacrificio che avrebbe dovuto rimanere nascosta, ignota al mondo. Si definisce così una struttura narrativa in certo modo circolare: la «misteriosa storia», il «terribile segreto» gravato da un'altrettanto misteriosa «cappa di silenzio» viene svelato grazie all'inchiesta e alla ricostruzione minuziosa di Regulus, ma nella conclusione, in base allo svolgersi dell'intreccio, si ha l'impressione che la storia ritorni in quell'oblio, in quell'oscurità da cui l'ha tratta l'indagine intrapresa

55 «Noi non attaccheremo più il nemico, siamo però decisi a difenderci. Noi saremo l'ultimo pezzo intatto della nostra patria» (*ivi*, p. 1095).

56 *Ibidem*.

57 *Ibidem*.

58 *Ivi*, pp. 1103-1104.

da Regulus:<sup>59</sup> alla fine nulla rimane sulla superficie del mare, né rottami né tracce della battaglia; tutto viene riassorbito nel silenzio, mentre restano, come unica, indecifrabile testimonianza dell'accaduto, solo i «brandelli di catramose nubi»<sup>60</sup> che solcano il cielo, quasi a lacerarlo in un'ultima accensione drammatica prima del definitivo silenzio.

#### 4 LA GUERRA RIPUDIATA:

##### *LA FAMOSA INVASIONE DEGLI ORSI IN SICILIA*

Ne *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, una favola illustrata che Buzzati edita in volume nel 1945, il *versus* s'instaura come opposizione tra il mondo animale e il mondo umano, nel contrasto tra la naturale, innata bontà delle bestie e la malvagità degli umani. Così nei versi con cui si apre la vicenda:

Dunque ascoltiamo senza batter ciglia  
la famosa invasione degli orsi in Sicilia.

La quale fu nel tempo dei tempi  
quando le bestie eran buone e gli uomini empi.<sup>61</sup>

Non ci si lasci però ingannare dalla facilità, se non dalla infantilità, dello spunto iniziale: come osserva Giovanna Ioli, *La famosa invasione* è «un libro tutt'altro che ingenuo»,<sup>62</sup> capace di offrire significanti e significati che trascendono la favola per bambini, la quale rappresenta solo il primo livello di lettura, quello più immediatamente accessibile (e non a caso Giulio Carnazzi, introducendo la raccolta delle *Opere scelte* per Mondadori si domanda retoricamente se l'*Invasione* non sia «anche una favola per adulti»<sup>63</sup>).

In effetti, mentre ripropone il tema del conflitto tra mondo umano e mondo animale, spesso presente nei suoi racconti, Buzzati riprende anche il tema della guerra, che però viene declinato (forse inaspettatamente, visto il destinatario a cui pensava) con accenti, in qualche caso sporadico ma comunque significativo, di crudo ed esplicito realismo. Se da una parte l'autore si mantiene fedele ai temi dell'eroismo e dell'eleganza militare (all'idea, insomma, della «bella morte»<sup>64</sup>), dall'altra si insinuano elementi di altro genere,

59 Anche in questo caso, valgono le osservazioni sintetiche ma penetranti di Gramigna: «[...] gli indici più eloquenti vengono fuori dagli scritti in cui il racconto diventa metafora di se stesso, è l'atto medesimo del narrare o la sua impossibilità» (GRAMIGNA, *Prefazione*, cit., pp. XLIV-XLV).

60 BUZZATI, *La corazzata* Tod, cit., p. 1106.

61 DINO BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, illustrato dall'Autore, Milano, Mondadori, 2015, p. 17.

62 IOLI, *Dino Buzzati*, cit., p. 67.

63 GIULIO CARNAZZI, *Introduzione*, in Dino Buzzati, *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988, pp. IX-L, a p. XXII.

64 Si vedano, al riguardo, le considerazioni di Re Leonzio a seguito dell'attacco portato agli orsi dai cinghiali volanti del Sire di Molfetta: «“Non vedi?” disse con una certa amarezza Re Leonzio. “Siamo rimasti soli. E adesso ci tocca morire. Cerchiamo almeno di morire decentemente!” (Tirò fuori dal fodero la spada.) “Moriremo da bravi soldati!”» (BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, illustrato dall'Autore, cit., p. 32).

che finiscono per incrinare la superficie rassicurante della favoletta a sfondo morale: soprattutto all'inizio, dove il tono narrativo è quello di una epicità elementare (siamo nel primo capitolo, in cui si narra la guerra intrapresa dagli orsi per sfuggire alla fame e al freddo, ma anche per riprendersi Tonio, il figlioletto di Re Leonzio ch'era stato rapito da due cacciatori), emergono tessere testuali che lasciano trasparire una concezione della guerra in parte diversa, una concezione che si distacca dal mito dell'eroismo per fare spazio a una rappresentazione più realistica, non priva di esplicite, disturbanti crudeltà (benché abilmente mascherate nell'andamento cantilenante creato dal susseguirsi di rime, assonanze e consonanze):

Ma che possono gli orsi armati di lance, frecce e fiocine  
 contro fucili, schioppi, cannoni e colubrine?  
 Il piombo scroscia, la neve si arrossa:  
 chi scaverà a tanti morti la fossa?  
 [...]  
 Basta che il panico si formi  
 non c'è più nessuno che lo fermi;  
 i morti si trasformano in vermi  
 e la rabbia del Granduca in corni.  
 Gli orsi gridano vittoria  
 il giorno finisce in gloria.<sup>65</sup>

La stessa modalità di rappresentazione è ravvisabile anche nel racconto della guerra preventiva con cui il Granduca, avvisato della futura discesa dalle montagne di «un'armata invincibile», cerca di eliminare tutti i possibili nemici ordinando una strage indiscriminata:

[...] ordinò ai suoi soldati di salire sulle montagne e di ammazzare tutti gli esseri viventi che avessero trovato. Così, pensava, non sarebbe rimasto sui monti nessuno e nessuno sarebbe potuto discenderne per conquistare il suo regno.  
 I soldati partirono armati fino ai denti e senza misericordia ammazzarono tutti gli esseri viventi incontrati lassù: erano vecchi taglialegna, pastorelli, scoiattoli, ghiri, marmotte, perfino uccelletti innocenti.<sup>66</sup>

Ne consegue una rappresentazione della guerra come macchina di morte, inarrestabile e assurda: ce n'è abbastanza per rivedere, se non ridimensionare, il famoso (e malinteso) militarismo buzzatiano.

In base a queste considerazioni, si dovrà valutare con attenzione anche la conclusione della favola: il finale, con la morte redentrice di Re Leonzio e il ritorno degli orsi all'Eden delle montagne, andrà letto non solo come riaffermazione di un motivo tipicamente buzzatiano (il rifiuto della «vile pianura» in quanto causa di corruzione morale, l'ascesi interiore e la purificazione connesse alla spazialità liberante della montagna), ma anche in relazione a un esplicito rifiuto della guerra, quella guerra che gli orsi hanno appreso

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 20.

a combattere impiegando le armi più evolute degli uomini (mentre, come si è visto, all'inizio della loro spedizione disponevano solo di lance e di frecce). Si veda in merito il discorso pronunciato da Re Leonzio prima di morire: «“Tornate alle montagne,” disse lentamente Leonzio. “Lasciate questa città dove avete trovato la ricchezza, ma non la pace dell'animo. Toglietevi di dosso quei ridicoli vestiti. Buttate via l'oro. Gettate i cannoni, i fucili e tutte le altre diavolerie che gli uomini vi hanno insegnato. Tornate quelli che eravate prima”».<sup>67</sup>

## 5 CONCLUSIONI

Ci siamo chiesti che cosa sia la guerra per Buzzati. Arrivati a questo punto, si può forse abbozzare una risposta più articolata e completa proponendo un parallelo tra l'esperienza della guerra e quella della montagna.

Com'è noto, la montagna si identifica per Buzzati con lo spazio deputato alla sfida, alla conoscenza e alla prova di sé:<sup>68</sup> considerazioni analoghe si possono però fare anche in riferimento alla guerra, che è una dimensione nella quale l'uomo mette alla prova se stesso e il proprio (eventuale) valore, ma anche, nello stesso tempo, una realtà spazialmente definita e circoscritta.

È peraltro lo stesso Buzzati a suggerire la centralità della metafora spaziale con le significazioni ad essa associate: la guerra, anzitutto, è uno spazio separato e separante, una dimensione distinta e del tutto svincolata dalla consueta esistenza quotidiana. A sostegno di queste affermazioni lo scrittore richiama le caratteristiche 'topologiche' dei vari corpi militari: gli aviatori, per esempio, sembrano contigui con i loro campi di volo alla dimensione cittadina, ma in realtà appartengono a un ordine di cose completamente diverso, compreso «entro le frontiere gelose della guerra», in quel «mondo a parte» dove «l'aria che si respira è la stessa che ci sarà domattina, in cielo straniero, nell'urlo della battaglia».<sup>69</sup> Se la guerra è, dunque, uno spazio altro e diverso, determinante sarà il concetto di *confine* (che è, come insegna Lotman, «il più importante segno topologico dello spazio»);<sup>70</sup> concetto che Buzzati riprende più volte nel testo che abbiamo citato, *La guerra è un posto lontano*: abbiamo infatti una serie di metafore («barriera misteriosa», «limite perimetrale della vita»,<sup>71</sup> etc.) che sottolineano proprio l'idea di un confine da varcare, di un oltre da raggiungere:

La guerra è un posto lontano, ecco una verità, coincidendo con l'ultima barriera della vita. E per arrivarci il viaggio è lungo, anche se qualche volta si fa in poche ore. Lungo è il tragitto che l'animo percorre la sera in cui si fugge di casa [...]

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>68</sup> Cfr. GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 230-241, ed ENRICO CAMANNI, *Introduzione*, in Dino Buzzati, *Le montagne di vetro. Articoli e racconti dal 1932 al 1971*, a cura di Enrico Camanni, Torino, Vivalda, 1989, pp. 9-18, a p. 11.

<sup>69</sup> DINO BUZZATI, *La guerra è un posto lontano*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 243-247, a p. 244.

<sup>70</sup> JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972-1985, p. 272.

<sup>71</sup> BUZZATI, *La guerra è un posto lontano*, cit., p. 247.

quando i piedi varcano la soglia e, tratti da forza meravigliosa, si avviano nella vaga direzione del nemico. [...] A poco a poco il soldato entra nel nuovo mondo duro, fiero e spensierato della guerra [...]. E la casa, la vita consueta, gli usati divertimenti, le immagini mille della propria esistenza diverranno un miraggio remoto, specie di improbabile sogno.<sup>72</sup>

La dimensione, come avviene per il Buzzati autore di racconti fantastici, è sempre quella dell'andare oltre, di un avanzamento progressivo nella direzione dell'oltranza, là dove si troverà la morte ma forse anche la gloria, la vittoria su di sé e la piena realizzazione dell'esistenza: è il caso – su cui ci siamo già soffermati – del «comandante» che affonda con la propria nave mentre è diretto «all'ultimo approdo degli eroi», ma anche, a ben vedere, dell'equipaggio della mitica corazzata *Tod*, la cui rotta verso sud alla volta degli «abissi australi» non è altro che un continuo attraversamento di confini, un superamento di spazi che si aprono al di là di ogni possibilità e immaginazione umana.<sup>73</sup>

È chiaro, peraltro, che la dimensione eroica s'intreccia inevitabilmente col discorso sulla morte. Un discorso retoricamente impostato (l'eufemismo è la figura principe) nel caso del «comandante», che è una figura del tutto trasfigurata, dai contorni evidentemente letterari: impassibile, impavido di fronte alla catastrofe finale, il comandante si prende il tempo per accendersi un'ultima sigaretta (ma, appunto, «come fosse una sigaretta qualsiasi»), per poi allontanarsi «verso prora» e prendere congedo dalla propria nave: «Si narra pure da alcuno che, in tal modo fumando, si sia allontanato verso prora, sulle lamiere già oblique, in silenzio, scomparendo tra nemi di fumo. Forse desiderava restare qualche istante ancora da solo, a pensare, per dire addio alla nave morente. E adesso, dove si trova? Lontano, abbiamo saputo, incredibilmente lontano».<sup>74</sup> Fin qui, dunque, il Buzzati che ben conosciamo, quello dell'eleganza militare e del mito eroico.

Ma non c'è solo questo: allorché racconta, in *22 anni dopo*, il ritorno alla Maddalena di un centinaio di marinai per commemorare l'affondamento dell'incrociatore *Trieste* (durante il quale morirono 54 uomini, mentre 35 furono i dispersi), Buzzati ci pare davvero lontano dall'essere un acritico sostenitore del militarismo. Si può dire, anzi, che in questa cronaca la gerarchia dei suoi valori si presenti come rovesciata: allo slancio della giovinezza subentrano il ripiegamento malinconico e il senso della sconfitta, alla sublimità eroica, l'amaro rimpianto e la constatazione dolente della inutilità della guerra: «Nell'atrio dell'albergo, là sulla riva, seduti in gruppetti, mentre si avvicina la sera, i cento vecchi marinai pieni di umidità tentano ancora: ti ricordi? ti ricordi? Ma non hanno più tanta voglia, li ha presi la tristezza del mare, degli anni, della giovinezza perduta, delle fanfare ammutolite, del *sangue buttato via così, in fondo per niente*».<sup>75</sup>

Alla fine, sembra dirci il Buzzati autore delle cronache di guerra, non esiste eroismo che possa compensare il dolore, la morte, l'inutile sacrificio dei soldati o dei marinai, la pena indicibile dei superstiti. Così in *Una visita difficile*, dove si racconta, appunto, della

72 *Ivi*, pp. 243-244.

73 A questo proposito si veda BRUNO MELLARINI, *Il mito e l'altrove. Saggi buzzatiani (1999-2016)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2017.

74 BUZZATI, *Un comandante*, cit., p. 17.

75 DINO BUZZATI, *22 anni dopo*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 311-317, a p. 317. Corsivo mio. (L'articolo apparve sul «Corriere della Sera» il 6 maggio 1965).

visita che il capitano di fregata B. fa alla madre di Battiloro, «un ragazzo molto semplice, quasi rozzo, un pescatore senza istruzione» ma che, ciò nonostante, «era morto in bellezza». <sup>76</sup>

Ancora una volta, si direbbe, l'ideale della «bella morte» <sup>77</sup> e, quindi, l'ennesima mistificazione letteraria, l'ennesimo cedimento a quella «cattiva letteratura» di cui si è detto; in realtà, a ben vedere, un ideale che in questo caso appare rovesciato, completamente svuotato di senso: di fronte al chiuso, impenetrabile e incomunicabile dolore della madre, la morte del giovane marinaio si rivela in tutta la sua dolorosa assurdità. È dunque qui, di fronte all'epifania del dolore materno, un dolore che non può essere comunicato né condiviso, che Buzzati sembra distaccarsi, almeno per una volta, dai miti letterari dell'eroismo e della bella morte:

Tutto poteva lasciar supporre ch'ella fosse ancora tra di noi; invece, senza che nessuno sapesse, lei si era incamminata adagio adagio dietro quei due figlioli, e ormai ne aveva fatta di strada. Invano il comandante B. era venuto fin qui a cercarla e ora la chiamava indietro perché gli rispondesse; lei andava avanti sulle orme dei figli perduti; ed era inutile che lui parlasse ancora, proprio come parlare a un fantasma. <sup>78</sup>

Ma vi sono anche altre testimonianze, di cui è necessario tenere conto: nel 1960, con l'atto unico *Il mantello* (tratto dall'omonima novella presente nella raccolta *I sette messaggeri* del '42), Buzzati dirà nel modo più esplicito possibile che cosa sia la guerra e quale sia il peso di dolore e sofferenza che essa trascina con sé; e lo dirà attraverso le parole dei «due vecchi», i bisnonni presenti sulla scena sotto forma di ritratti parlanti, la cui voce ammonitrice può essere udita solo dal protagonista, il reduce Giovanni:

I VECCHI Giovanni, sei troppo modesto. Diglielo, diglielo questo: *montagne, ghiaccio, fame, pianti*, pidocchi, bombe, sterco, schianti, *sonno, urla, paura, venti*; preghiere, pioggia, terra tra i denti. E poi gli occhi per sempre fermi, *pace, buio, eternità, vermi*. <sup>79</sup>

È questa, con ogni evidenza, la rappresentazione più realistica e fedele che Buzzati abbia dato della guerra; e non sarà un caso che lo stesso protagonista del dramma – quel Giovanni che ritorna morto dal fronte per una breve visita alla propria famiglia – non sia solo un emblema, una generica e astratta figura di soldato, ma, al contrario, un vero e proprio combattente, uno dei tanti che hanno trovato la morte in montagna durante la prima guerra mondiale (così come non sarà casuale, a ben vedere, il riferimento al Monte Ferro sul quale Giovanni ha combattuto). E se manca ancora un messaggio apertamente pacifista, è comunque chiara l'*intentio* polemica, la condanna implicita, la

<sup>76</sup> DINO BUZZATI, *Una visita difficile*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 302-308, a p. 302.

<sup>77</sup> Si veda al riguardo UMBERTO CURI, *L'apparire del bello. Nascita di un'idea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, pp. 23-33.

<sup>78</sup> BUZZATI, *Una visita difficile*, cit., pp. 307-308.

<sup>79</sup> DINO BUZZATI, *Il mantello. Atto unico*, in *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, pp. 129-152, a p. 149. Corsivi dell'Autore.

«strategia antimilitarista»<sup>80</sup> che muove le parole dei due lari fantasmaticamente presenti sulla scena.

In conclusione, ci sembra di poter dire questo: negli scritti di Buzzati si evidenziano due modi diversi di rapportarsi con la guerra, due modi che si devono considerare non contrapposti ma complementari, in certo modo coesistenti nella visione ideologica e poetica dell'autore: da un lato, come si è detto, s'impone un'idea mitizzata ed estetizzante della guerra, luogo deputato dell'eleganza e della morte eroica (ed è un ideale cui Buzzati resterà fedele per tutta la vita, come testimoniano le dichiarazioni rilasciate a Panafieu); dall'altro, emerge una visione che va oltre il mito letterario, e che si rende disponibile a cogliere anche gli aspetti più realistici e dolorosi, fino a respingere la guerra considerata nella sua sostanziale irrazionalità e inutilità (a riprova, oltre alla cronaca *22 anni dopo*, anche il messaggio esplicitamente pacifista su cui si chiude *La famosa invasione*).

Come ogni grande artista, anche Buzzati non è racchiudibile in una visione ideologica univocamente determinata: la sua concezione della guerra è complessa e stratificata, irriducibile a una visione a senso unico, mono-valoriale. Esaminando con attenzione gli scritti selezionati, si evidenzia la coesistenza di valori e interpretazioni diverse, che le dichiarazioni 'ideologiche' dell'autore finiscono, almeno in parte, per mascherare: se l'ideale militarista ne viene di fatto confermato (ma, attenzione, nei termini di cui si è detto: come ancoraggio esistenziale e compensazione di ordine psicologico), il giudizio espresso nei confronti della guerra è di per sé mobile e complesso, sicché avremo non solo diverse declinazioni del mito eroico (come emerge nell'opposizione tra i personaggi di Drogo e Angustina), ma anche la sua esplicita negazione di fronte alla scoperta della tragica, assurda inutilità della guerra.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BÁRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia, 1987. (Citato a p. 217.)
- *La fortezza e la forma: «Il deserto dei Tartari»*, in *Dino Buzzati*. Atti del Convegno (Venezia, 3-4 novembre 1980), a cura di Alvise Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 139-156. (Citato a p. 210.)
- BIZZOTTO, LORENZA, *Buzzati e il ritratto eroico: «Un comandante»*, in *Buzzati giornalista*. Atti del congresso internazionale, a cura di Nella Giannetto, Patrizia Dalla Rosa, Maria Angela Polesana et al., Milano, Mondadori, 2000, pp. 471-479. (Citato alle pp. 207, 208.)
- BOCCA, GIORGIO, *I rischi e i timori di un reazionario*, in «Il Giorno» (27 ottobre 1971). (Citato a p. 204.)
- BRECHT, BERTOLT, *L'abici della guerra*, trad. da Roberto Ferzonani, Torino, Einaudi, 1972. (Citato a p. 206.)

80 PAOLO PUPPA, *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991, a cura di Nella Giannetto, Patrizia Dalla Rosa e Isabella Pilo, Milano, Mondadori, 1994, pp. 55-64, a p. 61.



- BUZZATI, DINO, *22 anni dopo*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 311-317. (Citato a p. 218.)
- *Aprile 1945*, in *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 27-28. (Citato a p. 205.)
- *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Mondadori, 1981. (Citato a p. 208.)
- *Dolce notte*, in *Il colombre e altri cinquanta racconti*, introduzione di Claudio Toscani, Milano, Mondadori, 1966, pp. 211-217. (Citato alle pp. 202, 203.)
- *Il deserto dei Tartari*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988. (Citato alle pp. 209, 210.)
- *Il mantello. Atto unico*, in *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, pp. 129-152. (Citato a p. 219.)
- *La canzone di guerra*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 752-756. (Citato alle pp. 211, 212.)
- *La corazzata Tod*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 1077-1106. (Citato alle pp. 212-215.)
- *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, illustrato dall'Autore, Milano, Mondadori, 2015. (Citato alle pp. 215-217.)
- *La guerra è un posto lontano*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 243-247. (Citato alle pp. 217, 218.)
- *La vittoriosa battaglia del golfo della Sirte*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 215-228. (Citato a p. 208.)
- *Presentazione*, in *L'opera completa di Bosch*, Milano, Rizzoli, 1966, pp. 5-8. (Citato a p. 202.)
- *Scontro nel canale di Sicilia*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 264-274. (Citato alle pp. 207, 208.)
- *Un comandante*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 7-17. (Citato alle pp. 207, 218.)
- *Una visita difficile*, in *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 302-308. (Citato a p. 219.)
- CAMANNI, ENRICO, *Introduzione*, in Dino Buzzati, *Le montagne di vetro. Articoli e racconti dal 1932 al 1971*, a cura di Enrico Camanni, Torino, Vivalda, 1989, pp. 9-18. (Citato a p. 217.)
- CARATTOZZOLO, VITTORIO, *Miti, letterature e filosofie nel Deserto dei Tartari*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XLIII (2002), pp. 137-166. (Citato a p. 211.)
- CARNAZZI, GIULIO, *Introduzione*, in Dino Buzzati, *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1988, pp. IX-L. (Citato a p. 215.)
- CEDERNA, CAMILLA, *Il personaggio Dino Buzzati* (intervista), in «L'Espresso» (6 febbraio 1972). (Citato a p. 209.)
- CROTTI, ILARIA, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977. (Citato a p. 211.)
- CURI, UMBERTO, *L'apparire del bello. Nascita di un'idea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. (Citato a p. 219.)

- DE MARCHI, PIETRO, *L'ultima carta. Il 'racconto' di Bàrnabo e la 'preghiera' di Drogo*, in *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 457-474. (Citato a p. 211.)
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Buzzati e gli sguardi del «Di qua»*, in *Saggi*, a cura e con introd. di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1187-1194. (Citato a p. 204.)
- DELL'AQUILA, GIULIA, *Cronaca di una visione: Dino Buzzati e Hieronymus Bosch*, in «Italianistica», xxxviii/3 (2009), pp. 131-142. (Citato a p. 202.)
- ESCOBAR, ROBERTO, *Il cuore assassino e la macchina da presa*, in «Il Sole 24 ore» (14 marzo 1999), p. 44. (Citato a p. 203.)
- GARBOLI, CESARE, *Dino delle montagne*, in «Il Mondo» (21 gennaio 1972). (Citato a p. 204.)
- GRAMIGNA, GIULIANO, *Prefazione*, in Dino Buzzati, *Romanzi e racconti*, a cura di Giuliano Gramigna, Milano, Mondadori, 1975, pp. XI-XLV. (Citato alle pp. 204, 211, 215.)
- IOLI, GIOVANNA, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988. (Citato alle pp. 202, 209, 211, 215.)
- JACOMUZZI, STEFANO, *I due sergenti: i «racconti militari» di Buzzati e Bonsanti*, in *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 109-136. (Citato alle pp. 209, 210.)
- LOTMAN, JURIJ M., *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972-1985. (Citato a p. 217.)
- MANACORDA, GIULIANO, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1972. (Citato a p. 212.)
- MELLARINI, BRUNO, *Il mito e l'altrove. Saggi buzzatiani (1999-2016)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2017. (Citato a p. 218.)
- PANAFIEU, YVES, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu, luglio-settembre 1971*, Paris, Y.P. Editions, 1995. (Citato alle pp. 201, 205-207.)
- PEDULLÀ, WALTER, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973. (Citato a p. 204.)
- PUPPA, PAOLO, *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991, a cura di Nella Giannetto, Patrizia Dalla Rosa e Isabella Pilo, Milano, Mondadori, 1994, pp. 55-64. (Citato a p. 220.)
- VERGANI, GUIDO, *Buzzati inviato speciale*, in *Buzzati giornalista*. Atti del congresso internazionale, a cura di Nella Giannetto, Patrizia Dalla Rosa, Maria Angela Polesana et al., Milano, Mondadori, 2000, pp. 45-52. (Citato a p. 208.)
- ZANGRANDI, SILVIA, *Sovrapposizioni e incroci di comunicazione e creatività nella lingua di Dino Buzzati al Giro d'Italia*, in «Studi buzzatiani», vi (2001), pp. 73-91. (Citato a p. 208.)
- ZANZOTTO, ANDREA, *Per Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*. Atti del Convegno (Venezia, 3-4 novembre 1980), a cura di Alvisè Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 77-82. (Citato alle pp. 204, 209.)

## PAROLE CHIAVE

Dino Buzzati; guerra; modelli eroici; dinamiche conflittuali; militarismo e antimilitarismo.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Bruno Mellarini, docente di Lettere nelle scuole superiori di II grado, attualmente in congedo come dottorando presso l'Università di Trento, ha pubblicato articoli di critica letteraria sulle riviste «Studi buzzatiani», «Studi novecenteschi» e «Sinestesi». Su Buzzati, ha di recente pubblicato presso Fabrizio Serra il volume *Il mito e l'altrove. Saggi buzzatiani (1999-2016)*.

[bruno.mellarini@unitn.it](mailto:bruno.mellarini@unitn.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BRUNO MELLARINI, *Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 201–223.

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.



## IL 'FU EUGENIO MONTALE'. DERUBARE IL TEMPO TRA MEMORIA E DELITTO

SERGIO SCARTOZZI – *Università di Trento*

L'indagine intende proporre un quadro sintetico della complicata vicenda relativa al *Diario postumo* (1996). Attraverso la ripresa di motivi biografici e poetici, nonché della genesi e dell'*iter* editoriale connesso con la silloge, si è voluto delineare *in primis* un'ipotesi relativa alla paternità dei componimenti che costituiscono il *corpus*, è stato quindi possibile ragionare sulla strutturazione dell'opera in senso lato (dimensione poetica e poematica). Le fonti critiche, suddivise in tre macro-gruppi (sostenitori dell'autenticità, detrattori e mediatori), accompagnano l'analisi di un cospicuo numero di poesie postume. Particolare attenzione è stata rivolta alla ricerca di indizi su una possibile genesi centonaria-occasionale del lascito lirico. In questo senso un occhio di riguardo è andato al macrotesto montaliano. Si è voluto quindi relazionare i componimenti incriminati con liriche coeve e simili per contenuti e forma, senza escludere altri scenari rilevanti all'interno della *quaestio* attributiva. L'ipotesi di base ha considerato l'intervento diretto di una mano terza sui materiali poetici in sé intesi e sull'organizzazione globale del libro. Si conta perciò di aver sintetizzato le posizioni ermeneutiche pregresse e contemporanee e gli scenari aperti sul futuro studio del *Diario postumo*.

This paper attempts a synthesis of the complex history of Eugenio Montale's *Diario postumo* (1996). By referring to Montale's biography, his poetic motifs and the genesis and publishing history of this collection, a hypothesis has been formulated regarding the authorship of the poems and accounting for the poetic and poematic structure of the collection. Critical studies were previously grouped into a) those which supported the work's authenticity, b) those which rejected it and c) the so-called 'centrist' ones; and this has helped analyze a number of poems. Special attention is being paid to the clues hinting at the occasional genesis of each poem and of the collection in the first place. Accordingly, the paper focuses on the author's macrotext, i.e., on the comparison between the poems under direct scrutiny here and the poems, written by Montale in the same period, which happen to be similar as to their form and content to those collected in *Diario Postumo*. After addressing all the procedures typical of an attributive process, I could finally assume that this collection had a co-author, one who affected the poetic material as well as their global arrangement. Hopefully, this contribution provides a concise summary of past and contemporary interpretations of *Diario Postumo*, and presents the scenarios likely envisioned by future studies on it.

Nel cimitero di Miragno, su la fossa di quel povero ignoto che s'uccise alla *Stia*, c'è ancora la lapide dettata da Lodoletta: COLPITO DA AVVERSO FATI | MATTIA PASCAL | BIBLIOTECARIO | CVOR GENEROSO ANIMA APERTA | QVI VOLONTARIO | RIPOSA | LA PIETÀ DEI CONCITTADINI | QVESTA LAPIDE POSE. Io vi ho portato la corona di fiori promessa e ogni tanto mi reco a vedermi morto e sepolto là. Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno, s'accompagna con me, sorride, e – considerando la mia condizione – mi domanda: — Ma voi, insomma, si può sapere chi siete? Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo: — Eh, caro mio...Io sono il fu Mattia Pascal.

Luigi Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988, p. 233

Scrivendo Dante Isella in esergo alla polemica dell'estate 1997: «Vogliamo o no stabilire se siano di Montale le poesie del cosiddetto *Diario postumo*? Interessa a qualcuno che siano giudicate autentiche, e quindi, quale che ne sia il valore, da annettere debitamente al *corpus* della sua opera in versi, o che siano spurie, e quindi da escludere?»<sup>1</sup> La domanda e la straordinaria vicenda legata al libro misteriosamente materializzatosi tra il 1986 e il 1996, non hanno, al giorno d'oggi, conosciuto risposta o epilogo. L'apice della *querelle*

<sup>1</sup> DANTE ISELLA, *Dovuto a Montale*, Milano, Archinto Editore, 1997, p. 17.

ha certo coinciso con l'anno d'uscita, per i tipi Mondadori dello «Specchio», della silloge di ottantaquattro liriche rispondente, per l'appunto, al titolo di *Diario postumo. 66 poesie e altre*; un volume curato da Annalisa Cima e associato direttamente al nome di Eugenio Montale anche se, sotto molti aspetti, recante del poeta degli *Ossi di seppia*, delle *Occasioni* e della *Buferà* un faticoso anelito più che un consapevole sussurro *in limine mortis*.<sup>2</sup>

A vent'anni di distanza dal settembre-ottobre segnato dal vivace processo dell'ottavo libro si dispone di un'abbondante letteratura tematica.<sup>3</sup> Come di consueto, l'inchiesta ha presto delineato due schieramenti; entrambe le parti hanno quindi addotto argomentazioni di natura biografica, stilistica, poetica e poematica a sostegno delle proprie posizioni in merito al complesso rapporto tra Eugenio Montale, Annalisa Cima e il *Diario postumo*. Una *pars costruens* ha identificato i suoi paladini nella beneficiaria del lascito lirico, Rosanna Bettarini – co-curatrice de *L'opera in versi* – e Maria Corti, il 'superteste', cui aggiungere Angelo Marchese, Giuseppe Savoca, Oreste Macrì, Sergio Solmi e Andrea Zanzotto (solo per citare i maggiori). Di contro, la *pars destruens* ha annoverato tra le sue fila Dante Isella, il principale detrattore del *Diario*, Giorgio Orelli e, in tempi recenti, Federico Condello (rimanendo, anche in questo caso, fra i 'generali di brigata'). Le due ali estreme sono separate da un 'centro' dove diversi studiosi impegnati nella soluzione del caso hanno mantenuto un cauto atteggiamento e dove la scepsi ha suggerito alcune interpretazioni nuove, intriganti e, forse – nella gamma di sfumature aperta tra i poli di autenticità e autorialità –, delle conclusioni provvisorie sì, non distanti però dal vero.<sup>4</sup> Tra questi centristi, per così dire, vanno menzionati Paolo Canettieri, Paola Italia e Alberto Casadei.<sup>5</sup> Il presente lavoro non si pone l'obiettivo di sintetizzare la storia della raccolta del 1996, né mira a far luce sull'ultimo mistero montaliano attraverso il commento sistematico dei componimenti postumi. Consultando le principali ricerche prodotte a partire dallo «Specchio» mondadoriano, s'intende illustrare un'ipotesi

2 Per le citazioni liriche è stata consultata sistematicamente: EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, Milano, Einaudi, 1981. Ci si riferirà alle singole raccolte con le seguenti sigle: OS = *Ossi di seppia*; O = *Le occasioni*; B = *La bufera e altro*; S = *Satura*, D = *Diario del '71 e del '72*; Q = *Quaderno di quattro anni*; AV = *Altri versi*; DP = *Diario postumo*; OV = *L'opera in versi*.

3 Per una panoramica completa dello stato delle ricerche sul DP si rimanda alla sintesi bibliografica presente in FEDERICO CONDELLO, *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il «Diario postumo»*, Bologna, 2014, Bononia University Press, pp. 423-453.

4 «Quale palingenesi avrà contagiato il poeta, abbagliato dalla luce di una nuova poetica paradisiaca? [...] L'ipotesi di Dante Isella si viene qui parzialmente a correggere e a completare, ma non risulta meno vera. Non si tratta, probabilmente, di testi interamente apocrifi, da una totale contraffazione della curatrice, ma di una raccolta parzialmente autografa e parzialmente apocrifà» (PAOLO CANETTIERI e PAOLA ITALIA, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario Postumo" di Montale*, in «Cognitive Philology», VI (2013), p. vi).

5 «A una ricognizione minuziosa dei testi, si scopre che alcuni particolari che possono assumere il valore di indizio non quadrano: p. es., stando agli autografi e all'edizione critica, Montale solo qui avrebbe usato alcune grafie o forme mai impiegate in alcun altro testo in poesia o in prosa. Si può ipotizzare che solo nei testi del *Diario* Montale abbia cambiato alcune abitudini scrittorie tenute costantemente per tutta la vita? [...] In ogni caso il *Diario postumo* dimostra, così stando le cose, la sua natura di libro nato casualmente e senza nessuna fisionomia, anche rispetto a quelli coevi inseriti nell'*Opera in versi*» (ALBERTO CASADEI, *Notizie sul Diario postumo di Montale*, in «Italianistica», XLII (2013), pp. 288-290, p. 290).

non disinformata dei più stringenti argomenti *pro e contra*:<sup>6</sup> ebbene, il nostro obiettivo impone la considerazione di numerosi e ambigui indizi rappresentati da occasioni, meccanismi poetici, da evidenze linguistiche e metrico-stilistiche, da *corpora* documentari e avantesti (semi)secretati o evanescenti, i quali sono stati approfonditamente valutati in tre fondamentali sedi. Due di queste coincidono con i convegni del 1997 (Lugano, 24-26 ottobre)<sup>7</sup> e del 2014 (Bologna, 11 novembre),<sup>8</sup> la terza importante fonte è invece l'analisi di Condello: *I filologi e gli angeli*.<sup>9</sup>

Nate in un contesto intimo, le liriche del DP non costituiscono certo un evento di straordinaria rilevanza a livello poetico. Nel quadro della tendenza prosastica del Montale «in pigiama» – quello di *Satura*, del *Diario del '71 e del '72*, del *Quaderno di quattro anni* e di *Altri versi* – gli 'apocrifi d'autore' segnano semmai un'involuzione evidente. Nel brusco rientro all'interno di una poetica, di un'iconologia e di una psicologia recisamente abbandonate a partire dalla «catastrofe» buferina, il poeta genovese dà segno di un paradossale quanto sorprendente contro-disorientamento, una palingenesi<sup>10</sup> o una rinascita vitale e pseudo-religiosa nient'affatto coerente, per l'appunto, al nuovo regime «inclusivo» e realistico.<sup>11</sup> Osserva Giulia Mazzoni:

È come se ci si muovesse attorno a un centro vuoto di cui nessuno vuole parlare. Perché la prima cosa che viene in mente a chi legga queste poesie non è la loro dubbia paternità, ma la loro indubbia irrilevanza. Chi ha una cultura letteraria e cerca, nelle opere, una forma di conoscenza della realtà, fatica a prendere sul serio

- 6 Si desidera ringraziare il professor Andrea Comboni e la dottoressa Giulia Arpino per il loro preziosissimo apporto alla ricerca. Il saggio, infatti è nato nel contesto del seminario *L'attribuzione e i suoi fantasmi* (Scuola di dottorato in "Le Forme del Testo", a.a. 2015-2016).
- 7 *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*. Lugano 24-26 ottobre 1997, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998. Il volume può dirsi massimo compendio critico dello schieramento degli autenticisti.
- 8 «*A carte scoperte*». È di Eugenio Montale il «*Diario postumo*»? Bologna (Biblioteca dell'Archiginnasio – Università degli Studi «Alma Mater», Dipartimento di Italianistica e di Filologia Classica). Gli atti del Convegno sono tutt'ora in corso di pubblicazione. Alcuni rilevanti spunti provenienti dalla giornata bolognese verranno estratti dagli appunti annotati dallo scrivente, presente all'appuntamento.
- 9 Si veda la nota 3 a fronte.
- 10 «Il *Diario postumo* è tutto percorso da una grande fantasia familiare in cui il poeta opera una sorta di triangolazione mobile tra la moglie morta ("la mosca"), se stesso e l'interlocutrice, chiamata anche con appellativi al maschile ("Agile messaggero", "mio guerriero", "smarrito adolescente"). In questo romanzo familiare egli assume il ruolo ora di padre ora di madre. [...] È la luce che la donna reca nella vita e nella storia a indicare una possibile via d'uscita dalla prigione del determinismo in cui sembrava essersi chiuso il mondo di Montale, a partire dagli *Ossi*, dove, nonostante si affacciasse la speranza di un incontro col "fantasma che ti salva", il poeta dubitava che la salvezza per lui fosse possibile: "Penso che per i più non sia salvezza" (*Casa sul mare*)», GIUSEPPE SAVOCA, *Concordanza del «Diario postumo» di Montale*, Firenze, Olschki, 1997, p. xiv).
- 11 «Io sono un poeta che ha scritto un'autobiografia poetica senza cessare di battere alle porte dell'impossibile. Non oserei parlare di mito, nella mia poesia, ma c'è il desiderio d'interrogare la vita. All'inizio ero scettico, influenzato da Schopenhauer. Ma nei miei versi della maturità ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attenda una risposta. C'è nozione di Dio, nella mia poesia: ma a patto di togliere a Dio ogni attributo dogmatico. E io sono un cristiano: ma un cristiano che non appartiene a nessuna chiesa» (EUGENIO MONTALE, «Gazzette de Lousanne», 1965, in CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., p. 299).

il *Diario postumo*. Può solo sperare che non appartenga all'autore delle *Occasioni* e della *Bufera*.<sup>12</sup>

Lasciando da parte giudizi sulla 'goffaggine' dei versi tardi (per prendere a prestito da Orelli), il riconoscimento o meno della mano di Montale dietro alle liriche è certo un punto da fissare definitivamente.<sup>13</sup> La critica, in ciò, chiede aiuto alla filologia:<sup>14</sup> stante che l'analisi della forma e dei contenuti tenderebbe a escludere questi componimenti dalla bibliografia montaliana – o perlomeno a ridimensionarne lo *status* di compiuta autenticità – può allora soccorrere la ricostruzione della genesi e della trasmissione del lascito artistico. La natura eccezionale di DP concentra qui le sue particolarità: lo abbiamo detto poc'anzi, la silloge ha infatti, oltre a un autore dichiarato, una co-autrice (pur solo, ufficialmente, curatrice dell'opera); si tratta di una costante presenza implicata nell'opera a un livello genetico, filosofico e editoriale, con qualche sospetto, infine, di effettiva influenza artistica. In sintesi, l'indiziata numero uno nel «processo attributivo del secolo» è stata ed è tuttora Annalisa Cima. Merita dunque ricostruire *in primis* il decennio abbondante (1967-1981) d'amicizia tra l'intellettuale meneghina classe '41 e il poeta ligure di stanza a Milano, via Bigli numero 15.

## I «ARIA DI MONTALE». I COLLOQUI DI SAFFO E ALCEO

*Le occasioni del «Diario postumo»* di Cima, recentemente pubblicate da Ares, restituiscono in tono ora diaristico, ora romanzesco<sup>15</sup> un giusto sunto della relazione di amicizia e dell'apprendistato artistico-filosofico condivisi dall'autrice con Eugenio Montale.<sup>16</sup> Nonostante alcune variazioni sceniche, buona parte delle conversazioni riportate

12 GIULIA MAZZONI, *Il Diario postumo di Montale e la critica letteraria*, in «Allegoria», XXXI (1999), pp. 107-III, p. 108.

13 «Lo si è detto: la ricerca dovrà proseguire. E questo è un bene. La ricerca proseguirà, con i suoi ritmi e i suoi modi. Ma vogliamo fissare, nel frattempo, almeno un punto minimale? Vogliamo o no ammettere – per quanto sappiamo, e per quanto è legittimo e insieme obbligatorio affermare – che la raccolta poetica nota come *Diario postumo* non dovrebbe figurare e circolare, fino a ulteriori accertamenti, sotto il nome di Eugenio Montale? Che il suo immediato e drastico confino entro il novero dei testi dubbi o fortemente dubbi è l'unica soluzione ragionevole cui la ricerca possa fin qui condurre?» (CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., p. 419).

14 «Se è vero, infatti, che la sola valutazione paleografica non è sufficiente (un testo per essere d'autore non deve per forza essere autografo, se così fosse dovremmo escludere lo stesso *Canzoniere* dal novero dei testi petrarcheschi...), anche il criterio dell'analisi stilistica è un'arma a doppio taglio, che si è vista in azione durante la polemica del 1997. [...] Vi possono essere infatti testi composti ex novo e scritti dall'autore o da un suo "copista", oppure testi raccolti oralmente dall'autore e poi trascritti e ulteriormente rielaborati. Ciò complica ulteriormente l'analisi, poiché, in questo secondo caso, i testi potrebbero avere una certa percentuale di autorialità per quanto riguarda il loro contenuto, anche se i manoscritti che li testimoniano vengono riconosciuti come apocrifi» (CANETTIERI e ITALIA, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il «Dario Postumo» di Montale*, cit., pp. ix-x).

15 Si vedano in questo senso le descrizioni proposte dall'autrice di certi incontri con personalità rientranti a diverso titolo nell'universo del DP: Giovanni Spadolini (p. 102), Carmelo Bene (p. 107), Felice Chilanti (*Frammenti di una biografia personale, infra*, p. 41), nonché i referti di alcune "rivelazioni" suscitate dalla stessa Cima in Montale (p. 108).

16 ANNALISA CIMA, *Le occasioni del «Diario postumo». Tredici anni di amicizia con Eugenio Montale*, Milano, Edizioni Ares, 2012. Il libro ha il merito di riproporre una scansione lineare degli eventi e colloqui



nel compendio del 2012 ha avuto luogo nel salotto della casa milanese di Montale. La 'cimice', ovvero il registratore, è stato il terzo attore del triangolo; una «consuetudine» per la giovane interlocutrice,<sup>17</sup> un oggetto verso cui Montale altrove non ha mancato di confessare indubbio fastidio.<sup>18</sup> Con l'ausilio dunque di memoria e fantasia da un lato, di documenti e nastri dall'altro, il nostro racconto affonda le radici nel 1967, allorché, in seguito al *diktat* montaliano, Vanni Scheiwiller condusse dal poeta la misteriosa artista da lui edita nel «Pesce d'oro»:

«Con tante persone noiose che m'introduci, sempre pronte a chiedermi due righe o una breve prefazione, possibile che tu non m'abbia mai presentato questa tua autrice, così originale da preferire la compagnia di Aldo Palazzeschi e di Luchino Visconti? Non dovrei sopportare, questa volta, facce da menagramo o questuanti sempre pronti a elemosinare qualcosa, inoltre tu la descrivi disinteressata, pianista che ha studiato canto, la pubblici come pittrice e parli entusiasticamente delle sue poesie. Insomma, cosa aspetti? Vai subito da lei con il mio invito: dille che l'attendo con ansia». [...] Vicino alla porta Vittorio Sereni lo salutò, e quando Vanni Scheiwiller disse: «Le presento Annalisa Cima», feci un passo verso Montale che mi guardava di sottocchi, come se già mi conoscesse. Con un tono di voce che non ammetteva repliche, il poeta intimò: «L'aspetto domani alle undici, a casa mia». E uscì senza aggiungere altro. [...] La conversazione fu subito piacevole, come tra vecchi amici. Restammo forse un'ora e, prima di lasciarci, Eugenio Montale m'invitò a tornare il giorno dopo.<sup>19</sup>

Giungiamo, con un salto, al primo «dono», ossia lo scambio di *Mattinata* (Montale) e *Terso profilo di mare* (Cima). Da questo spontaneo «contrabbando lirico», secondo la ricostruzione della Cima ha man mano assunto precisa fisionomia un progetto organico, il «segreto più ampio» di «Saffo e Alceo». Per quanto attiene i componimenti di DP, l'autrice ricorda che ogni lirica «nasceva da un preciso discorso, da un'occasione». I dialoghi, una volta penetrata la dura scorza montaliana,<sup>20</sup> si muovevano in un panorama tematico articolato sebbene mai immemore di argomenti e preoccupazioni

che hanno sostanziato il rapporto Montale-Cima; una relazione considerata sin dagli albori da molte delle voci intervenute nel dibattito, nonché variamente riassunta dalla stessa Annalisa Cima in diverse circostanze: cfr. ANNALISA CIMA, *Incontro Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1996; ANNALISA CIMA, *Frammenti di una biografia personale*, in «Autografo», XLI (2000), pp. 33-42; EUGENIO MONTALE, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima, Mondadori, Milano, 1996, pp. ix-xi. Insieme a queste fonti si rimanda a ANGELO MARCHESE, *Prefazione*, in Eugenio Montale, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima, Mondadori, Milano, 1996, pp. xv-xxvi e a CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit. (in particolare, pp. 22-110 e 267-324).

17 «Avevo con me un piccolo registratore, Vanni voleva lo portassi per la veridicità delle frasi dette dagli autori» (CIMA, *Frammenti di una biografia personale*, cit., p. 33).

18 «Montale mi raccontò la sua vita. Non volle che usassi il registratore: "Le macchine mi gelano" confessò. "È come quando m'intervistano per la televisione e mi chiedono di parlare di tutta la mia opera in cinquanta secondi, ruotando lentamente la testa da destra verso sinistra"» (GIULIO NASCIBENI, *Ritratto di Montale*, in Eugenio Montale, *Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano 1977, BUR, 1977, pp. 14-15).

19 CIMA, *Le occasioni del «Diario postumo»*, cit., pp. 18-19 e 25.

20 «Montale deve essere scoperto come tutte le cose non facili, con semplicità, perché si ritira come un riccio di fronte a chi indaga. Quando è sicuro della persona che gli sta di fronte, allora ama parlare di sé, degli altri con allegria malignità, con frasi scherzose», p. 10. Da notare l'incongruenza tra il ritratto delle *Occasioni del*

artistico-filosofiche.<sup>21</sup> Da Leibniz agli accademici invadenti, dal ‘sentimento del tempo’ alla Dickinson, dalla critica degna di nota (Contini, Segre, Macrì, Solmi, Jakobson, Starobinski) alla coeva «cultura mercificata»: il romanzo della Cima intreccia perciò i dati biografici (completi di anamnesi familiare di entrambi i protagonisti: nonno Francesco e famiglia Schlesinger-Cima da un lato; La Mosca, La Gina, Diamantina e le donne montaliane dall’altro),<sup>22</sup> i fatti storico-politici e la proiezione di un’ideale *societas* intellettuale richiamata a più riprese attraverso il progetto della «comune letteraria».<sup>23</sup> Dal *privé* – la fumosa camera di *Stanze*, se vogliamo – maestro e apprendista, ‘Musò’ e Morgana, giocano a «sfuggire alle regole del tempo» (come avrebbe ribadito la Cima più avanti, in relazione all’*intentio* montaliana celata dietro il *Diario*)<sup>24</sup> non senza esprimere, sul tempo, sul mondo, le loro ipotesi sperimentali. Nel mezzo trovano spazio opportune visite a testimonianza di molti dettagli realistici, come, per esempio, l’apparizione di Maria Corti alla consegna del plico di autografi e carte costituente avantesto e *dossier* testamentario di DP e degli *opera omnia*,<sup>25</sup> o il consulto medico relativo all’altalenante tratto scrittore di Montale.<sup>26</sup>

«*Diario postumo*» e quest’ultima immagine, nonché il ricorso ad un lessico costante applicato in diverse situazioni. ‘Menagramo’ ricomparirà nello spietato giudizio che Montale avrebbe dato a Cima di Dante Isella: «“Certo oltre che un arrivista è anche un menagramo. Le origini non si smentiscono suo padre trasportava casse da morto e lui vuole arrivare quando l’autore sta morendo per prepararsi un altro cadavere eccellente”. Così comincia la parte più severa del giudizio di Montale nelle conversazioni» (ANNALISA CIMA citata in CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., p. 294).

- 21 «Parlammo di eternità e di reversibilità. [...] Così di giorno in giorno, dalla forma dell’intuizione passavamo al modo del percepire, del sentire, dell’affermare» (CIMA, *Le occasioni del «Diario postumo»*, cit., pp. 75-76).
- 22 Si cita a titolo esemplificativo: «Una figura ricorrente nei nostri dialoghi era Mosca, la moglie morta nel 1963, Drusilla Tanzi. Montale introdusse il discorso sulla Mosca con commossa verità. Mi diceva che ormai usciva malvolentieri di casa: a lui, così incerto e tremante, mancava il braccio della Mosca. Con Gina era un’altra cosa; un po’ si vergognava di dipendere da una governante, e poi non lo divertiva. Al contrario, lo deprimeva: “*Elle est une servante*”, diceva sempre di lei», *ivi*, p. 45.
- 23 «Nelle nostre conversazioni ritornavamo spesso sull’argomento della “comune”: non una comune alla Fourier, ma una via di mezzo tra un convento e un castello, una comune gestita come un residence-albergo. Era questa, in sintesi, la nostra idea», *ivi*, pp. 52-53. Il progetto può aver anticipato l’istituzione della «Fondazione Schlesinger», cui aderirono, tra gli altri Eugenio Montale, Gianfranco Contini, Cesare Segre e molte delle figure che compaiono esplicitamente all’interno di CIMA, *Le occasioni del «Diario postumo»*, cit.
- 24 Cfr. ANNALISA CIMA, *Montale postumo e l’accademico spregiudicato*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998, pp. 13-20.
- 25 «Come si sa, il caso, *le hasard* dei francesi, *tyché* dei greci ha spesso nella vita un potere determinante. In quel giorno alla mia presenza Montale consegnò alla Cima un notevole gruppo di fogli manoscritti, ciascuno della misura media di una normale busta da lettera; alcuni erano fogli bianchi, altri giallo paglierino, altri azzurri, oltre a cartoline su cui erano scritti dei versi e fodere di busta da lettera spiegazzate, anch’esse con versi a matita e a penna. Più tardi seppi che i cartoncini colorati erano un omaggio di Vanni Scheiwiller, comodi, a detta di Montale, per essere riempiti “lontano da qualsiasi sguardo”» (MARIA CORTI, *La storia lontana del Diario postumo*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998, p. 43). Si rimanda a CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., pp. 158-164.
- 26 «Come egli stesso aveva spiegato, tremava per un’accentuata forma nervosa, che lo aveva colpito sin da giovane. Quando era arrabbiato o claustrofobico tremava: era troppo sensibile ai fattori negativi che lo circondavano. Un tremore psichico, come l’avrebbe definito un amico medico al quale chiedemmo spiegazioni» (CIMA, *Le occasioni del «Diario postumo»*, cit., p. 36). Si legga inoltre: «Soltanto una volta mi capitò di incontrare il suo medico, che espose una teoria interessante: Montale non aveva morbo di Parkinson, ma una sensibilità nervosa per cui gli bastava l’arrivo di una persona antipatica, che la tazzina del caffè fra le sue

Il riproporsi insistito di alcuni elementi – quasi costanti di una fiaba personalissima: la totale sintonia poetico-filosofica,<sup>27</sup> il rifugio nel salotto, nella ‘comune’ – istituiscono velocemente un legame privilegiato tra Montale e Annalisa Cima. Il ruolo tutelare, come sempre nel Genovese, è di competenza femminile: una importante intercessione della Cima in difesa del ‘nonno putativo’ ha corrisposto con l’iniziativa editoriale di *Incontro Montale*.<sup>28</sup> È bene tener conto di quest’opera, prima di spostarsi sulle poesie del *Diario postumo*, per alcune ragioni non secondarie:

La genesi del libro è abbastanza curiosa. Venni convocata alla Rusconi dal direttore editoriale: disse che desideravano un libro di conversazioni con Montale e che l’avrebbero pagato qualsiasi cifra. Naturalmente, tra le righe, data la loro impostazione, si voleva far risultare che Montale fosse un reazionario. [...] Risposi che non accettavo. Compresi però che avrebbero tentato di farlo intervistare da qualcun altro, per poi svisare Montale: fare di lui un retrivo reazionario, invece dell’anticonformista coraggioso che non amò i chierici neri né quelli rossi. Telefonai subito, in presenza dello stesso direttore editoriale, a Montale, per avvisarlo del tranello che gli stavano preparando. [...] Non appena le copie staffetta del volume furono pronte, le spedimmo ad alcuni critici amati da Montale, ma non a Continini (glielo inviammo molto tempo dopo), perché Montale volle fargli uno scherzo. [...] Montale rispose: «Puoi scrivere che abbiamo ricalcato le idee di *Autodafé*, senza nessuna variazione: un saggio critico forse un po’ deludente, perché fatto di *repêchages*». Poi riattaccò il telefono, ridendo e commentando: «Vedrai che non aspetterà il librino, si fiderà di me e cadrà in errore».<sup>29</sup>

Dante Isella, nella sua tesi sull’apocrifia del DP e sull’inattendibilità dei *corpora* testamentari, ha considerato il libro del 1973 la prima prevaricazione della memoria e del materiale montaliani. È inevitabile cogliere nel breve saggio-intervista edito da Scheiwiller numerose eco degli *Auto da fé* e delle prose montaliane di vario genere.<sup>30</sup> Aggiungendo al dato del prestito il ridimensionamento stilistico del luogo originario, si ottiene la riproposizione in tono minore di una sinfonia familiare. La distorsione linguistica e una diffusa trascuratezza delle norme grammaticali e lessicali, non riesce a camuffare completamente le presumibili fonti attinte dall’intervistatrice.<sup>31</sup> «Aria di Montale» insomma...

mani si metteva a tremare; uscito l’ospite indesiderato, il tremolio scompariva» (CORTI, *La storia lontana del Diario postumo*, cit., p. 44). Quello della grafia disomogenea non solo tra il Montale giovane e quello maturo, ma all’interno della forbice 1963-1980 (in cui sono nati i componimenti del DP insieme con quelli del *Diario del ’71 e del ’72*, del *Quaderno di quattro anni* e di *Altri versi*) è uno degli argomenti principali sfruttati dalla *pars destruens*. Cfr. CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., pp. 390-421. Per un controcanto si invita alla lettura di ANTONIETTA SELIS VENTURINO, *La scrittura di Montale*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998, pp. 151-156.

27 «La nostra reciproca comprensione andò al di là della passione comune per la poesia, la musica e la pittura: era un’amicizia che per Montale divenne una proiezione di sé in una persona più giovane e per me la continuazione di quel rapporto meraviglioso che m’aveva legata al nonno Francesco», *ivi*, p. 30.

28 ANNALISA CIMA, *Incontro Montale*, con uno schizzo inedito di Marino Marini, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1973.

29 CIMA, *Le occasioni del «Diario postumo»*, cit., pp. 55-56.

30 Per l’analisi dei *loci similari*, prestiti o citazioni interne alle prose autoriali e al volume del ’73 si consulti ISELLA, *Dovuto a Montale*, cit., pp. 13-16. Certo il riferimento ai «chierici» rossi e neri, non può non condurre a *Botta e risposta II*; molti altri sono i *déjà vu* simili.

31 Cfr. CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., pp. 268-272.

nulla esclude in ogni caso la convergenza dei colloqui Cima-Montale su temi, riflessioni e spunti affidati dal poeta agli scritti editi; conversazioni registrate dall'interlocutrice, infine trascritte e adattate alla nuova sede.

Questa è l'ipotesi che si desidera verificare anche all'interno del DP, cioè la compar-tecipazione di Annalisa Cima ad un livello passivo (in veste d'amica e confidente), inter-medio (in qualità di animatrice delle conversazioni pomeridiane di via Bigli) e attivo (nel ruolo di censore e interpolatore della materia risultante dai colloqui) oltreché all'ispi-razione, alla composizione e ordinamento dei componimenti all'interno della raccolta. Una pista non scartata dallo stesso Isella,<sup>32</sup> e sostenuta da Canettieri e Italia.<sup>33</sup> Se l'an-ticamera di *Incontro Montale*, seguita dalla pubblicazione di *Eugenio Montale. Profilo di un autore*<sup>34</sup> – pur a titolo diverso, entrambe opere controverse – dà indizio di una certa inclinazione alla divulgazione di confessioni pensate e concesse per essere parte del 'segreto' privato e domestico, le liriche comparse nel corso del decennio '86-'96 fanno di questa circoscritta passione, di questa esclusiva bisca intellettuale il loro maggior sog-getto. La lettura di alcune poesie del DP con un occhio rivolto alla stagione degli *Ossi*, delle *Occasioni* e della *Bufera* consente di pedinare angelo e spettro, altrimenti falsario e falsato (o autentica banda di auto-falsari), all'interno del circuito di rimandi, ammicca-menti, *repêchages* attorno ai quali si coagula il complicato e diffuso autocitazionismo del pseudo-ottavo libro.

## 2 AUTENTICITÀ, DÉJÀ VU E AUTORIALITÀ NEL *DIARIO POSTUMO*

Dal 1997 ad oggi molti critici hanno interrogato il *Diario* nel tentativo di decodificare un *usus citandi*, un meccanismo ri-plasmatore sistematico del Montale postumo. Scrive a tal proposito De Caro: «l'affollarsi dei rinvii al giovane poeta degli *Ossi* sbalordisce per la sua programmaticità: il sintomo denuncia una intenzione e l'intenzione si organizza in una poetica».<sup>35</sup> Per avere un'idea relativamente completa del panorama disponibile,

32 «Che il *Diario postumo* possa convogliare anche spezzoni d'autore è ipotesi da non respingere. Ma come verificarla? Si tratta, molto probabilmente, di frasi colte al volo nella conversazione orale col poeta, come quella imprigionata nell'introduzione al libretto di via Bigli del '68; frasi serbate nella memoria propria o di un registratore, poi montate con la tecnica centonaria dell'intervista del '73 e "promosse in fretta a versi"» (ISELLA, *Dovuto a Montale*, cit., p. 15).

33 «Se i testi "dubbi" fossero stati registrati e fossero stati scritti – *ex post* – apocrifamente, si creerebbe un *mon-strum* che avrebbe il massimo tasso di autorialità nei contenuti e il minimo nella forma, nella materialità del testo. È un'ipotesi non implausibile, da momento che, anche nelle *Occasioni del "Diario postumo"* di Anna-lisa Cima, il vero protagonista del testo risulta, appunto, il registratore, citato a più riprese come *medium* nel rapporto tra i due poeti (così infatti sono rappresentati la giovane poetessa e il vecchio vate). [...] Di fronte a quest'ultima ipotesi, la casistica che si pone è quindi triplice: 1. testi ideati da Montale e scritti da Montale; 2. testi raccolti oralmente dalla Cima dalla voce di Montale e scritti da altri; 3. testi misti, raccolti oralmente dalla Cima dalla voce di Montale, mescolati con testi ideati da altri e scritti da altri» (CANETTIERI e ITALIA, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Dario Postumo" di Montale*, cit., p. xi; si veda nota 6).

34 ANNALISA CIMA e CESARE SEGRE (a cura di), *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, Milano 1977, BUR, 1977.

35 PAOLO DE CARO, *Il mondo, le virtù, l'angelo e Dio nel Diario postumo di Eugenio Montale*, in «La Capitanata», XXV-XXX (1988-1993), pp. 13-66, a p. 35.

alle attente letture critico-stilistiche di Angelo Marchese,<sup>36</sup> Vincenzo Di Benedetto<sup>37</sup> ed Emerico Giachery<sup>38</sup> contenute negli Atti del 1998, alla rapida seppur incisiva ricognizione iselliana del '96,<sup>39</sup> vanno sommati gli interventi coevi di Di Biase,<sup>40</sup> Forti<sup>41</sup> e Faggi,<sup>42</sup> e quello immediatamente precedente del già citato De Caro. In tempi recenti sono tornati a ragionare su stile, lessico e memoria interna nel DP tanto Bettarini (riprendendo buona parte dei giudizi espressi negli anni d'intensa discussione),<sup>43</sup> quanto i menzionati Canet- tieri e Italia, insieme a Casadei<sup>44</sup> e Baldissoni.<sup>45</sup> Condello ha inoltre dedicato un'intera sezione all'interno de *I filologi e gli angeli* all'analisi delle poesie sospette.<sup>46</sup>

Come presto si nota dalla lunga (purché sommaria) lista di studi, il nodo della continiana «memoria di sé» (nella forma della citazione o ripresa più o meno occultata) si è abbondantemente prestato a sostegno delle posizioni *pro* come di quelle *contra* l'autenticità del *Diario postumo*. «Non occorre bere l'intera botte per dire che un vino è guasto» concludeva lapidariamente Isella nel suo famoso intervento sul «Corriere della Sera» (27 luglio 1997), sancendo così l'apocrifia del DP per effetto delle molte incongruenze interne e macrotestuali, nonché per l'immediato aspetto «centonario» dei componimenti. «Ecco che in una poesia ci sono troppi montalismi: quindi non è di Montale; come dire: l'assassino ha lasciato troppe tracce, impronte digitali, orme sul tappeto, cappelli sul letto, quindi è innocente; e viceversa» controbatteva Bettarini dalle colonne de «Il Sole 24 Ore», sostenendo non solo che la ripresa di soluzioni storiche fosse nel caso del DP – come in altri casi eccellenti<sup>47</sup> e nella stessa tarda produzione montaliana<sup>48</sup>

36 *Il mito della donna angelo nel «Diario postumo»*. Si legga inoltre di ANGELO MARCHESE, *L'autocitazione nel «Diario postumo» di Montale*, in «Otto/Novecento», xx-xxi (1996-1997), pp. 143-167.

37 VINCENZO DI BENEDETTO, *Sperimentazioni formali nel 'Diario postumo'*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998.

38 EMERICO GIACHERY, *Specificità del «Diario postumo»*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998.

39 Cfr. ISELLA, *Dovuto a Montale*, cit., dove sono riproposti integralmente i tre articoli pubblicati dal «Corriere della Sera» il 20 luglio, 27 luglio e 5 settembre 1997.

40 CARMINE DI BIASE, «*Diario postumo*», oltre la soglia, in «Esperienze Letterarie», XXI/3 (1996), pp. 21-32.

41 MARCO FORTI, *Montale: il «Diario postumo» nel centenario della nascita*, in «Nuova Antologia», CXXXI (1996), pp. 217-226.

42 VICO FAGGI, *Sul «Diario postumo» di Montale*, in «Oggi e domani», XXIV/6 (1996), pp. 10-13.

43 ROSANNA BETTARINI, *Scritti montaliani*, a cura di Alessandro Pancheri, Firenze, Le Lettere, 2009. Cfr. ROSANNA BETTARINI, *Il bello viene dopo*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 7-12.

44 CASADEI, *Notizie sul Diario postumo di Montale*, cit.

45 GIUSI BALDISSONE (a cura di), *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, Novara, Interlinea, 2014.

46 Cfr. CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., pp. 327-388.

47 «Per Dante l'autocitazione è un modo per riaffermare la continuità dinamica dell'opera-vita, la totalità di esperienza, di senso e di destino che per non pochi poeti e scrittori può offrire una fruttuosa chiave interpretativa. In Montale l'autocitazione indica una continuità quasi per meglio sottolineare uno stacco, la sostanziale diversità del rapporto dell'anziano con la vita, del poeta che ama ora comparire «in pigiama», che frequenta e mostra «il retrobottega», che trova più consono alla sua attuale condizione abitare per lo più «a pianterreno». Parodiche, di solito, le autocitazioni dell'ultimo Montale, indizio di una stagione di ripensamento riduttivo» (GIACHERY, *Specificità del «Diario postumo»*, cit., p. 80).

48 Si legga a tal proposito la dichiarazione montaliana: «Io vedo una certa continuità fra i primi tre libri; nei successivi c'è come il rovescio della medaglia, l'apertura del retrobottega del poeta. Il passaggio non è così

– un fenomeno usuale, ma che esso costituisse la riprova di come la regia alle spalle del *Diario* fosse inevitabilmente di Montale. Certo non tutte le poesie postume sono, anche solo esteriormente, extra-montaliane: *Nel giardino, Il clou, Il filologo, Secondo testamento* rientrano agilmente nella poetica ‘anti-poetica’ e, in un certo senso, anti-montaliana (nell’uso satirico e autolesionistico della citazione) aperta dal Vecchio con gli ‘a capo’ di *Satura*.

I componimenti considerevoli di DP dispongono oggi di un notevole corredo critico e le complesse stratificazioni dell’autoreferenzialità montaliana<sup>49</sup> sono riassunte molto bene da Condello in quattro punti. Esse si presentano come

1. le pure persistenze tematiche o i ‘miti personali’ del poeta, disponibili alle più diverse incarnazioni e declinazioni; [...]
2. la pura e semplice riemersione di *key-words* caratteristici in contesti diversi, fra loro non necessariamente in dialogo; [...]
3. il riuso di «linguaggio ‘alto’ in chiave comica e spesso autoironica»;
4. il tacito riferimento – ma senza intenzioni ironico-parodiche – a scelte lessicali isolate ma iper-caratterizzate, e ormai assunte come canoniche (a prescindere dalla loro natura di *hapax* o al massimo *dis legomena*).<sup>50</sup>

Questo citazionismo «metonimico»<sup>51</sup> presenta un Montale che «ha di mira precisi e concreti contesti nella loro interezza, talvolta addirittura *suites* compatte di testi fra loro contigui». La poesia «*Quando sarai imperatrice...*» (DP 3) propone invero un intrigante catalogo di luoghi del primo e del secondo Montale:

Quando sarai imperatrice  
**due amici contenderanno**  
 il tuo fianco  
 in veste di ministri-consiglieri.

netto: alcune poesie di *Satura* (come *L’Arno a Rovezzano*) potrebbero anche figurare ne *La bufera*, poi c’è l’intermezzo di *Xenia*, poi una parte più nuova, gnomica. Decisamente diaristici gli ultimi due libri, che si capiscono meglio conoscendo i precedenti. Sono poesie scritte giorno per giorno, appunti per poesie che poi non ho pensato di scrivere, perché gli appunti bastavano. L’unità è data dal loro assieme. [...] Ho voluto suonare il pianoforte in un’altra maniera, più discreta, più silenziosa. Ma tutto è venuto spontaneamente, non ho programmato nulla. [...] Nelle ultime raccolte ci sono riprese delle prime, come ci sono temi, spunti e personaggi della *Farfalla di Dinard*. Sono cambiati l’accento, la voce, l’intonazione» (ANNALISA CIMA e CESARE SEGRE, *Le relazioni di Montale*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano 1977, BUR, 1977, pp. 192-193).

49 Condello puntualizza le dinamiche auto-mnemoniche del Montale del DP in più schemi articolati: «1. concomitante prelievo di uno o più elementi secondari insignificanti, tratti dalla stessa pagina o gruppo di pagine, mal si concilia con l’ipotesi di un’autocitazione ponderata a finalità allusiva o laudativa, e rivela piuttosto, della procedura così attuata, la sostanziale meccanicità; 2. la faticosa riambientazione, entro il contesto d’arrivo, del lacerto strappato al testo-fonte – fra tanti esempi di suture malferme e incongruenze semantiche – suffraga la natura meccanica dell’operazione; 3. la totale assenza di qualsiasi spia d’allusività, congiunta alla puntuale banalizzazione dei nessi asportati e trapiantati, fa il resto» (CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., pp. 356-357).

50 *Ivi*, pp. 338-339.

51 «Una memoria sottilmente ‘metonimica’, quella del Montale postumo: o vogliamo dire una memoria piuttosto meccanica? A prima vista, la memoria di un sistematico *bricoleur*», *ivi*, p. 336.

Ma **nulla torna**  
**se non il rombo** lumeggiante  
 dei motori.

*Mi sorprende la vita stessa*  
*in quest'ora, amica*  
*l'ala del destino ignora se tra*  
*gli assenti noi saremo insieme.<sup>52</sup>*

Evidenziando in grassetto prestiti lessicali, riprese puntuali ed invece enfatizzando in corsiva aree che paiono proporre una rilettura o parafrasi di passi lirici più abbondanti e occultati col ricorso alla *variatio* terminologica, è possibile verificare come siano illustrati nella nostra poesia tanto il punto 4, quanto, per certi versi, il punto 1 di Condello. Al v. 2 appare evidente il collegamento di DP 3 con *Il tuo volto* (B): «due luci ti contendono | al borro ch'entra sotto | la volta degli spini» (vv. 4-6);<sup>53</sup> ai vv. 5-6 rientrano quindi in circolo *Carnevale di Gerti* («nulla torna se non forse | in questi disguidi del possibile», O, vv. 57-58),<sup>54</sup> *Costa San Giorgio* («Nulla ritorna, tutto non veduto | si riforma nel magico falò», O, vv. 20-21)<sup>55</sup> e il «rombo» di *Arsenio* (OS, v. 33) nonché di *Vecchi versi* (O, v. 20)<sup>56</sup> e di «Lettera da Ascona» (*Botta e risposta II*, S, v. 3).<sup>57</sup> Ai vv. 8-9 compaiono tracce di *A tarda notte* nella sorpresa che coglie il narratore («Fui sorpreso | dapprima, poi sperai che continuasse | l'equivoco», S, vv. 13-15), insieme con orme di «*Ora sia il tuo passo...*» («Mai più si muoverà | in quest'ora che s'indovina afosa», OS, vv. 12-13)<sup>58</sup> e di «*Non rifugiarti nell'ombra...*» («nel gioco d'aride onde | che impregna in quest'ora di disagio», OS, vv. 13-14). Un maggiore sebbene subacqueo prelievo 'atmosferico' interessa i vv. 8-11, quando cioè l'autore sembra rifarsi alla celebre chiusa di *Falsetto*: «Esiti al sommo del tremulo asse, | poi ridi, e come spiccata da un vento | t'abbatti fra le braccia | del tuo divino amico che t'afferra. || Ti guardiamo noi, della razza | di chi rimane a terra» (OS, vv. 46-51).<sup>59</sup>

Proseguendo con la scansione si arriva a *Mattinata* (DP 7) dove le due strategie citazionistiche di riferimento tendono ad appiattirsi in una soluzione intermedia e particolare:

*Sulla porta si profila*  
*un'aerea figura.*  
**Eccoti col girasole**  
*delle tue aureole.*  
 Né alcuna presenza potrà

52 «*Quando sarai imperatrice...*», DP, p. 5.

53 OV, cit., B, p. 202.

54 *Ivi*, p. 121.

55 *Ivi*, p. 167.

56 Cfr. *ivi*, pp. 81 e 111.

57 Interessante notare come anche il «moscafo», il cui «rombo» qui compare (vv. 3-4, pp. 159-160) ritornerà nel DP (vedi *infra*, p. 9, DP 49, v. 4).

58 OV, p. 20.

59 *Ivi*, p. 13.

turbare questa **gaiezza**  
che ci riproponi.

*Ad ogni apparizione  
fai rifiorire vegetazioni nuove.*  
Non hai un cliché:  
emergi singolare. È il segno  
che **travalica** gli umani.  
A noi, in questo anfiteatro  
di brutture, non resta  
che ricordo e *dulia*  
qual duplice ristoro.<sup>60</sup>

Al preciso ponte del v. 1 con *Marezzo* («Guarda il mondo del fondo che si profila», OS, v. 15)<sup>61</sup> e con *Altro effetto di luna* («La trama del carrubo che si profila | nuda contro l'azzurro sonnolento», O, vv. 1-2),<sup>62</sup> all'effetto scenico dell'immediata manifestazione muliebre che ricorda *Voce giunta con le folaghe* («eccoti fuor dal buio | che ti teneva», B, v. 6-7), va aggiunta l'eco – ai vv. 1-4, in questo caso piuttosto nitida – di «*Portami il girasole ch'io lo trapianti...*»: «Portami il girasole ch'io lo trapianti | nel mio terreno bruciato dal salino | [...] | Portami tu la pianta che conduce | dove sorgono bionde trasparenze | e vapora la vita quale essenza» (OS, vv. 1-2 e 9-10).<sup>63</sup> L'impronta dell'osso citato si estende per tutto lo spettro della poesia postuma, la quale enumera altri *repêchages* degni di nota, come al v. 6 (cfr. *Falsetto*, «La tua gaiezza impegna già il futuro»)<sup>64</sup> e al v. 9 (*Riviere*, «e nel sole | che v'investe, riviere, | rifiorire!», OS, vv. 64-66).<sup>65</sup> Come anticipato, *Mattinata* conosce un uso combinato di entrambe le strategie citazionistiche incontrate sinora e ciò è visibile in primo luogo ai vv. 11-12, i quali fanno contatto, per così dire, con *Stanze*: «Tocchi il segno, travàlich. Oh il ronzio | dell'arco ch'è scoccato, il solco che ara | il flutto e si rinchiede! Ed ora sale | l'ultima bolla in su. La dannazione | è forse questa vaneggiante amara | oscurità che scende su chi resta» (*Le occasioni*, vv. 35-40).<sup>66</sup> Dal riferimento evidente alla patina diffusa: la chiusa di DP 7 sembra parafrasare il componimento del Secondo libro; caso curioso specie se si tiene conto di un'altra fondamentale lirica del catalogo montaliano, molto più vicina cronologicamente a *Mattinata*: ai vv. 33-36 dell'*Angelo nero* (S) si legge infatti «il bruciaticcio, il grumo | che resta sui polpastrelli | è meno dello spolvero | dell'ultima tua piuma».<sup>67</sup>

Collegamenti soffici e ripetizioni occorrono anche ne *Il clou* (DP 10), sebbene la poesia dimostri una genesi “metonimico-citazionistica” *sui generis*:

60 *Mattinata*, DP, p. 9.

61 OV, p. 88.

62 *Ivi*, p. 118.

63 *Ivi*, p. 32.

64 *Ivi*, v. 38, p. 13.

65 *Ivi*, p. 102.

66 *Ivi*, p. 164.

67 *Ivi*, p. 370.



**Certo** che le Parche han filato  
 lo stame a addugliano  
 i cavi delle **nostre vite**.  
 Ma dei **confini tra finito**  
**e infinito**, e dello spazio  
 che ci separa dal baratro,  
 non ne sappiamo niente.  
*Siamo dentro un involucro*  
*serrati **fino al collo***  
*e nulla torna, se non forse*  
*il ricordo. Il clou*  
 non è **quaggiù – tu dici –**  
 è il prosiegua, l'eterno,  
 v'è metamorfosi non metempsicosi.  
 Ratio ultima rerum...id est deus.  
 E fu così che *il tuo parlare*  
*timoroso e ardente, mi rese*  
*in breve da ateo credente.*<sup>68</sup>

Il componimento-chiave della raccolta del '96, non risparmia numerosi *déjà vu* coerenti col *modus* rilevato nei casi appena esaminati. L'*incipit*, innanzitutto, ricalca quello di *La belle dame sans merci* (S)<sup>69</sup> e istituisce un denso colloquio con scelte lessicali affidate a liriche del *Diario del '71 e del '72*, del *Quaderno di quattro anni* e di *Altri versi*.<sup>70</sup> Il sintagma evidenziato al v. 3 porta ai due ossi «*Non rifugiarti nell'ombra...*» («non buttiamo già in un gorgo senza fondo | le nostre vite randage», vv. 15-16) e «*Noi non sappiamo quale sortiremo...*» («di la favola onde esprime | la nostra vita», vv. 19-20);<sup>71</sup> collocato tra i vv. 5-6, invece, il ripasso, per così dire, di «*Il fiore che ripete...*» («non ha tinte più liete né più chiare | dello spazio gettato tra me e te», O, vv. 4-5).<sup>72</sup> Al v. 9, «fino al collo» concorda con «*L'alluvione ha sommerso il Pack dei mobili...*» (S, v. 14)<sup>73</sup> e «*La buccia della Terra è più sottile...*» (AV, v. 5).<sup>74</sup> Immediatamente successivo al termine pregnante di DP 10, si incunea una specie di *pastiche* ottenuto mediante la giustapposizione di «*Pietà di sé, infinita pena e angoscia...*» («Pietà di sé, infinita pena e angoscia | di chi adora il quaggiù e spera e dispera | di un altro», S, vv. 1-3)<sup>75</sup> e *Carnevale di Gerti* («Come tutto si fa strano e difficile, come tutto è impossibile, tu dici», O, vv. 53-54),<sup>76</sup> prima della trasparente parafrasi di un celebre *xenion*. La chiusa de *Il clou* infat-

68 *Il clou*, DP, p. 12.

69 OV, p. 344.

70 *Verboten* (D, v. 4, *ivi*, p. 474), *Sotto la pergola* (Q, v. 8, p. 543), *In una città del nord* (Q, v. 3, p. 576), *La gloria o quasi* (AV, v. 12, p. 688) e *Postilla a 'Una visita'* (AV, v. 1, p. 707).

71 *Ivi*, pp. 29 e 56.

72 *Ivi*, *Mottetti*, p. 148.

73 *Ivi*, p. 310.

74 *Ivi*, p. 651.

75 *Xenia I*, 7, *ivi*, p. 287.

76 *Ivi*, p. 121.

ti, per contenuti e briciole lessicali, guarda a «*La tua parola così stenta e imprudente...*» («La tua parola così stenta e imprudente | resta la sola di cui m'appago») <sup>77</sup> e dimostra quindi come DP 10 possa essere nato o da un parallelo lavoro di Montale sulla prima *suite* lirica dedicata a Drusilla Tanzi e confluita nella silloge del 1970, oppure costituisca di questi materiali un ritaglio colloquiale, una versione alternativa forse registrata dalla Cima in uno dei dialoghi con Montale e sistemata (autonomamente? in coppia?) nel componimento postumo.

*La felicità* (DP 25) è una poesia geneticamente ed esteticamente affine a *Il clou*:

**Ieri sentii** che l'inverno mi aveva  
riservata una sorpresa lieta.  
Svelavi ad alta voce i miei pensieri  
– E se la **vita** fosse un **mistero vano**?  
– Resta nel tuo **eliso**, non essere crudele  
verso quel vago **sensò di speranza**  
che a noi, solo, **rimane**. *Ben altro*  
*è la felicità. Esiste, forse,*  
*ma non la conosciamo.* <sup>78</sup>

L'apertura del componimento (v. 1) si ispira a «*O rabido ventare di scirocco...*» («oggi sento | la mia immobilità come tormento», OS, vv. 22-23), <sup>79</sup> mentre al v. 4 è camuffato un significativo prelievo da *Flussi* («La verità è questo scialo | di triti fatti, vano | più che crudele», OS, vv. 18-28; concetto ribadito nell'*explicit*: «la vita è crudele più che vana», v. 47). <sup>80</sup> L'«eliso» del quinto verso evoca l'omonimo di *A mia madre* (B, v. 12) <sup>81</sup> e risveglia nella memoria gli altrettanto celebri «Eldoradi» di *Corno inglese* (OS, v. 8); <sup>82</sup> nel verso successivo va un sostanzioso recupero (musicale e ritmico) di «e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigionie | del senso che non dispera» (*Notizie dall'Amiata*, O, vv. 18-19). <sup>83</sup> È soprattutto la chiusura de *La felicità* a tradire alcune importanti impronte, localizzate nella scelta di «rimane» («E il gesto rimane: misura | il vuoto, ne sonda il confine», *Tempi di Bellosguardo*, O, vv. 33-34) <sup>84</sup> e della soluzione parimenti inconfondibile «Ben altro»; un esito, quest'ultimo, combaciante col «Ben altro è l'Amore – e fra gli alberi balena col tuo cruccio | e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata» dell'*Elegia di Pico Farnese* (O, vv. 35-37). <sup>85</sup> Insomma, DP 25 propone un ordito citazionistico esemplare: vi sono «prelievi mirati» le cui fonti – nell'ambito delle raccolte d'appartenenza (specie gli *Ossi* e le *Occasioni*) – si collocano l'una vicino all'altra, dando così l'impressione

<sup>77</sup> *Xenia* I, 8, *ivi*, p. 288.

<sup>78</sup> *La felicità*, DP, p. 27.

<sup>79</sup> OV, p. 68.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>83</sup> «*E tu seguissi le fragili architetture...*», *ivi*, p. 182.

<sup>84</sup> «*Derelitte sul poggio...*», *ivi*, p. 156.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 176.

di voler rileggere, in un certo senso, «*suites compacte*», sezioni, piuttosto che limitarsi al *tic* memoriale.

In «*Non lo sapremo mai se furono...*» (DP 49) l'autore dispone – come nel caso de *Il clou* – di alcuni segmenti lirici confluiti in una delle raccolte coeve (per composizione se non per compilazione) alla silloge del '96, ossia *Satura*. Al contempo, l'automemoria espressa nelle formule condelliane resiste nel suo incessante qualificare tono e forma lirici:

*Non sapremo mai se furono*  
 i passerì voraci a raccogliere  
 le briciole lasciate sul tavolo  
 del bar. Passò un **motoscooter**  
 e i **tessitori celesti** fuggirono  
 altrove a intrecciare volute.  
 In quel chiarore **grigiorosa**  
 del tramonto tardo estivo,  
 m'interrogai sul **giorno** ormai quasi **passato**:  
*risposero, col loro canto,*  
*i testimoni del nostro conversare.*<sup>86</sup>

L'*exordium* di DP 49 rammenta l'*agnosia* delle antiche e indimenticabili poesie degli *Ossi* e, a seguito dell'inserito pascoliano (la *Tovaglia* dei *Canti di Castelvecchio*) – entro cui ha comunque spazio un preciso calco 'satirico': la «briciola» di *Rebecca* (v. 18)<sup>87</sup> –, si legge del «motoscooter» che catapultata alla «Lettera da Asolo», la chiave di violino di *Botta e risposta II*: «il rombo | dei motoscafi impedisce il sonno fino alla prim'alba» (S, vv. 2-4).<sup>88</sup> La citazione più significativa è, in ogni caso, quella del v. 5, dove – oltre ad ispessire il retroterra pascoliano (si pensi a *La tessitrice*, sempre appartenente ai *Canti* del 1903) – l'autore del componimento postumo attinge da *Tempi di Bellosguardo* («dura opera, | tessitrici celesti, ch'è interrotta | sul telaio degli uomini», O, vv. 19-21).<sup>89</sup> Un altro puntuale 'ricordo' coinvolge il «grigiorosa» del settimo verso: un aggettivo di tradizione montaliana («grigiorosea nube | che a poco a poco in sé ti chiude», *Falsetto*, OS, vv. 2-3).<sup>90</sup> Completando il discorso sul citazionismo antologico, si cade al v. 9: «giorno ... passato» è tradito originalmente da «*Gloria del disteso mezzogiorno...*» («il mio giorno non è dunque passato», OS, v. 6),<sup>91</sup> conducendo verso una nuova chiusura dall'*air de famille*. Non si tratta di un'autentica parafrasi, quanto di una connessione al tipico personaggio del *revenant* – cfr. i vv. 10-11 di DP 49 con *L'arca* («La tempesta | primaverile scuote d'un latrato | di fedeltà la mia arca, o perduti», B, vv. 18-20).<sup>92</sup>

Da «*Non sapremo mai se furono...*» a «*Un alone che non vedi...*» (DP 69), il comportamento dello pseudo-Montale non muta; al contrario, il componimento illustra –

86 «*Non sapremo mai se furono*», DP, p. 51.

87 OV, S, p. 403.

88 «*Il solipsismo non è il tuo forte, come si dice...*», *ivi*, p. 346.

89 «*Il rumore degli émbriici distrutti...*», *ivi*, p. 152.

90 *Ivi*, p. 12.

91 *Ivi*, p. 37.

92 *Ivi*, p. 200.

come già aveva fatto *La felicità* – l’attitudine a costellare le nuove poesie di *tic* (di citazioni-toppe) dedotte a partire da un singolo modello e poi irrobustite con ulteriori puntelli citazionistici:

***Un alone che non vedi***  
*ti circonda, figlia della luce.*  
 Ti conduce **verso altri lidi.**  
 – Ha tutto – dice Gina –  
 ed è infelice –; certo non  
 può capire come soffre  
 chi sogna strade di cristallo,  
 calpestando ogni giorno  
 il **nero asfalto.**  
*Cuore d’altri non c’è*  
*simile al tuo:*  
**impetuoso** e lieve.  
 Cerbiatta con gli umili  
 e leone coi potenti.  
*Sei motivo d’orgoglio*  
*per chi vede in te*  
*il germoglio che darà testimonianze.*<sup>93</sup>

La struttura-ombra (a dire il vero nemmeno troppo oscura) di «*Un alone che non vedi...*» è quella di *Per un ‘Omaggio a Rimbaud’*: i vv. 1-2 s’innestano su quelli del componimento della *Bufera*: «nell’alone scarlatto in cui tu credi, | figlia del sole, serva del suo primo | pensiero e ormai padrona sua lassù...», vv. 10-12). Quindi, al v. 9, un altro importante ritorno riguarda il sintagma particolare «nero asfalto» («figlie della gardenia | sul nero ghiaccio dell’asfalto», vv. 6-7),<sup>94</sup> il quale conclude il segreto commercio postumobuferino. Da aggiungere ai *loci* familiari appena analizzati vi sono le riprese lessicali dei vv. 12 e 17, dove cioè DP 67 ricalca «*Sul muro grafito...*» (OS, v. 6)<sup>95</sup> e, soprattutto, *Piccolo testamento* (B, v. 9),<sup>96</sup> insieme con *Crisalide* in una sua redazione manoscritta inclusa da Contini e Bettarini nell’apparato dell’*Opera in versi* («germoglio che ci dà testimonianza», v. 14).<sup>97</sup> L’ultimo fenomeno a meritare attenzione è quello del *repêchage* parafrastrico: in «*Un alone che non vedi...*» tale meccanismo si registra all’altezza dei vv. 10-11 e 16-17; ossia nel momento in cui «la memoria corre» tanto alla maestosa invenzione di *Iride* (v. 22), «Cuore d’altri non è simile al tuo», quanto – in maniera diversa e sempre all’interno del fondamentale componimento del terzo libro – a «il tuo cuore conduce | nella notte del mondo, oltre il miraggio | dei fiori del deserto, tuoi germani» (B, vv. 33-35).<sup>98</sup>

93 «*Un alone che non vedi*», DP, p. 69.

94 OV, p. 234.

95 *Ivi*, p. 48.

96 *Ivi*, p. 267.

97 *Ivi*, «Varianti e autocommenti», p. 885.

98 *Ivi*, B, p. 239.

Dalla breve incursione nel DP si può trarre qualche conclusione in grado di corroborare – una volta compiuta un'ultima riflessione sulla variantistica montaliana – l'ipotesi preliminarmente esposta in apertura di discorso.

### 3 'VARIANTI D' *AUTRETOMBE*'. ALCUNE CONCLUSIONI SUL *DIARIO POSTUMO*

Una domanda, forse ingenua, ha determinato l'istituzione di un paragrafo preliminare alle considerazioni finali: se – accogliendo la teoria esposta da Isella prima, Canettieri e Italia poi, della genesi centonaria ed esclusivamente (o quasi) mnemonico-variantistica del DP – l'intenzione delle liriche postume par essere, per l'appunto, quella di attualizzare, riducendolo (in forma di citazione disattenta, dimessa, sottotono), il bagaglio poetico degli *Ossi*, delle *Occasioni* e della *Bufèra*, nonché quella di suggerire formule concorrenti o intercambiabili con quelle inserite nelle poesie raccolte e pubblicate nel lasso temporale 1967-1981, può la variantistica propriamente detta aiutare a far luce sul mistero della silloge del 1996? In breve, disponendo dell'apparato critico dell'*Opera in versi*, è utile studiare alcune attestate riduzioni montaliane e confrontarle con le presunte varianti d'autore (o varianti 'medianiche')<sup>99</sup> individuate in corso di analisi? Inoltre, insieme al *Diario postumo*, si conosce una seconda silloge postrema: *La casa di Olgiate e altre poesie*, un libro nato in circostanze simili a quelle del DP, solo che, in quest'ultima occasione, il lascito ha chiamato in causa Gina Tiozzi, la storica e fedele governante montaliana, rispondendo, inoltre, a un'*intentio* differente.<sup>100</sup>

Molte soluzioni sono offerte al critico desideroso di contribuire alla soluzione del caso. Non è stata tenuta infatti in conto la probabile interferenza di Annalisa Cima, un'in-

- <sup>99</sup> Su *Altri versi*: «Insomma noi non avevamo nessuna voglia di imbalsamarlo, lui era perfettamente sicuro dell'assoluta onestà delle nostre intenzioni, ma ad ogni buon conto, non si sa mai, ecco che ci raggiava dopo averci scavalcato, e oltre al beneplacito per le disperse e per il serbatoio delle varianti ci imponeva tacitamente quanto tenacemente di mettergli insieme un nuovo libro. [...] Così, medianicamente, come davanti a un classico tavolino a tre gambe, sono stati allestiti gli *Altri versi*» (BETTARINI, *Scritti montaliani*, cit., pp. 284-285).
- <sup>100</sup> «Sono poesie nate giorno per giorno. Il libro si è formato da sé: perché non pubblicarlo? Non sono tutte poesie. A volte sono semplici appunti: li ho lasciati perché sarebbe stato un errore amplificarli in poesie. Alcune di queste mie cose giocano proprio sulla loro brevità» (EUGENIO MONTALE citato da RENZO CREMANTE, *Introduzione*, in Eugenio Montale, *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi, Milano, Einaudi, 2006, p. vi. Si leggano inoltre i giudizi a proposito del *corpus* lirico: «Il volume comprende una cinquantina di testi poetici inediti – poco meno di mezzo migliaio di versi – di differente qualità e natura, anche per quanto concerne lo stato nella maggior parte dei casi ancora *in fieri*, instabile e provvisorio dell'elaborazione; quasi tutti, come generalmente accade nelle ultime raccolte montaliane, nati da *katà leptòn*, in un arco di tempo che va dal 1963 al 1980, dalla morte della moglie, la Mosca, alla vigilia, si può dire, della morte del poeta. [...] Una fitta trama di riferimenti testuali, tematici formali, linguistici, metrici, rinvia a poesie comprese nelle due raccolte appena citate [Q, AV], soprattutto nell'ultima; e il confronto può eventualmente fornire, per i singoli testi, reciproche integrazioni, utili o magari anche indispensabili illuminazioni. [...] Più che semplici varianti d'autore, in casi come questi dovremmo forse parlare, per seguire un suggerimento recente di Rosanna Bettarini, di una sorta di "ipotesi", dagli sviluppi talora, appunto, "irricognoscibile"; e tali pertanto da poter essere considerati, a giudizio dei curatori del presente volume, alla stregua di testi, ancorché inconditi, tuttavia dotati di un sufficiente grado di autonomia specifica, di una parvenza, almeno, di fisionomia propria. [...] C'è poi, naturalmente, la componente ironica, ma anche la necessità dell'autoironia» *ivi*, pp. v-x.

trusione forse quantificabile col ricorso alla lettura comparata delle poesie postume e di quelle appartenenti a *Terzo modo*. Nella raccolta della Cima, l'influenza di Montale è dalla stessa autrice serenamente confessata; il progetto, inoltre, ha visto partecipare il poeta genovese a diversi livelli (soprattutto promozionali e critici, stando alle dichiarazioni dell'autrice).<sup>101</sup> Lasciando da parte le ultime due prospettive delineate, si desidera concludere la nostra incursione nel DP proponendo per prima cosa due redazioni, estremamente diverse l'una dall'altra, di *Corno inglese* (OS). L'eccezionale pubblicazione degli *opera omnia* a cura di Contini e Bettarini è connessa al «miracolo» degli *Altri versi*. Un Montale infastidito dalla prospettiva di essere «bollato» e quindi spronato a dare un ultimo colpo di frusta, ha poi – contemporaneamente alla produzione dei nuovi versi – più volte tentato di far «incespicare» i suoi 'filologi custodi' proponendo loro estemporanee e scomode correzioni.<sup>102</sup> Si leggano forma originale e alternativa – inviata tramite lettera a Rosanna Bettarini il 13 novembre 1978 – dei primi quattro versi del componimento citato poc'anzi:

Il vento che stasera suona attento  
– ricorda un forte scotere di lame –  
gli strumenti dei fitti alberi e spazza  
l'orizzonte di rame<sup>103</sup>

Il vento che stasera ha suonato  
con un suo forte scuotere di lame  
gli strumenti degli alberi e ha sconvolto  
uno sfondo di mare<sup>104</sup>

Sorvolando sull'adozione di «sfondo di mare» a discapito di «orizzonte» – preferenza la quale, oltre a produrre un netto abbassamento di tono ed iconologia quasi ammicca al «terso profilo di mare» già incontrato nella sintesi... – la redazione tarda semplifica in maniera inevitabile dettato e struttura fortemente unitari di *Corno inglese*. Anche se la forma analogico-parallelistica avrebbe proposto i risultati più alti nelle sillogi mature e tarde (il più grande esempio di questa tipologia metrico-stilistica è, per intenderci, *L'anguilla* della *Bufera*), l'osso costruisce globalmente, per effetto di un continuo accumulo descrittivo e tonale, un movimento che si risolve prepotentemente e dolcemente insieme nell'*explicit* della lirica: «suonasse per te pure stasera | scordato strumento | cuore» (vv. 16-18). In altri termini, il poeta carica la molla per tutto il corso del componimento e quindi lascia che l'ingranaggio scatti in coincidenza della conclusione. La variante, specie nell'alterazione della *consecutio temporum*, impedisce, in un certo modo, questo caricamento, indebolendo, di conseguenza, il fulminante commiato originale e proponendo, per l'appunto, una soluzione parafrastica.

<sup>101</sup> Dichiarazioni riproposte da Cima nella premessa di *Terzo modo*. Il poeta genovese intervenne anche alla presentazione del volume; è molto significativa la storia che concerne la postfazione disponibile alle pp. 31 e seguenti del libro. Per un commento dell'intera vicenda si rimanda a CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., pp. 310-324. Si veda inoltre CIMA, *Le occasioni del «Diario postumo»*, cit., pp. 31-33.

<sup>102</sup> «Quando è stato chiesto a Contini se vedeva una differenza tra l'edizione critica d'un autore del passato e quella dedicata a un contemporaneo, lui ha risposto spedito che non ci vedeva differenza sostanziale; aggiungo soltanto, ma era implicito, che l'operazione, condotta nel labirinto d'una persona viva, è più affascinante, turbativa, e persino se si vuole pericolosa, perché infine anche una domanda concepita e formulata è già una mezza risposta, e non si può rischiare di farsi dire quello che si vorrebbe sentir rispondere, e che magari è razionale ma non reale, specie con uno come Montale che, s'è visto più volte, a un assediante troppo prolisso concederebbe qualsiasi cosa pur di farla finita» (BETTARINI, *Scritti montaliani*, cit., p. 281).

<sup>103</sup> OV, p. II.

<sup>104</sup> *Ivi*, «Varianti e autocommenti», p. 865.

La sistemazione, infine inserita dai curatori nel solo apparato critico, non si discosta dalla disponibilità discorsiva, colloquiale dei componimenti del DP. Ecco dunque che le poesie postume potrebbero costituire del Libro montaliano (non degli *opera omnia* in quanto non solo non ancora editi, ma nemmeno pianificati al tempo della composizione delle liriche confluite nel *Diario*) una lenta, meditata interpretazione man mano emersa nei limiti di un colloquio.<sup>105</sup> La «disposizione esclamativa», l'atteggiamento dialogico del Vecchio colpisce soprattutto nella silloge del '96: *Satura*, i *Diari*, il *Quaderno* e gli *Altri versi* presentano una poesia certo più 'leggibile' di quella del primo, secondo e soprattutto del terzo Montale; alla scorrevolezza non corrisponde però un altrettanto limpida comprensibilità. La feroce ironia montaliana (il più delle volte autolesionista) si esprime, non per niente, nell'abbondante ricorso all'autocitazione: un ripercorrere i propri passi per attuare una desacrazillazione, per cercare di espungere i propri versi dalle antologie e dalla memoria collettivi denunciandone l'insignificanza all'interno del sistema etico, culturale e spirituale contemporaneo. Tutto ciò è assente in DP, dove la traccia, la briciola è nella maggior parte dei casi, luminosa;<sup>106</sup> essa rappresenta la persistenza di una comunicazione ctonio-uranica (tenendo presente che molti dei personaggi della raccolta postuma sono riproposizione del *visiting angel* delle *Occasioni* e della *Bufera*) capace di commuovere, redimere e alla fine di elevare il poeta in direzione dell'eliso apparentemente vietato all'autore in tutta la ricerca umana e poetica del secondo dopoguerra.<sup>107</sup>

Tentando, in conclusione, di dare una risposta alla domanda di Isella: ad oggi molti degli scenari prospettati dai primi studi sul DP sono ancora aperti. Tanto perciò l'autorialità di un Montale in equilibrio tra conversione e fedeltà assoluta all'idea di poesia spuria, di una poesia su cui l'autore non controllo, nella quale egli, come il «trovarobe», inciampa. È in piedi la pista della stesura a quattro mani Montale-Cima: la tesi perciò del segreto e dello scherzo, per dirla in altro modo l'opzione dei 'doppi falsari'. È possibile che luoghi, formule, personaggi propri del *Diario* siano stati da Montale affidati ad appunti,

105 «Nel DP potremmo trovarci di fronte, in dosaggi non discriminabili, a 'oralità pura', 'oralità registrata', 'oralità più scrittura'; potremmo trovarci di fronte a "una scrittura (o transizione da un antigrafio scritto o orale) a posteriori. Una contraffazione che mescoli il grano al loglio, per compiere l'operazione più logica e naturale nella storia dei falsi, mescolare il falso con una buona dose di verità. E rendere l'operazione indistinguibile e indecifrabile" (PAOLA ITALIA, *Di inediti, apocriti e falsi. Il caso Montale*, in *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013, pp. 171-196).

106 «Invenzioni in questo gesto di gettare i dadi sul tappeto dell'ignoto, e novità in un testo nascosto sotto forma d'un "crimine" poetico processabile per "inverosimiglianza", tanto per sbalordire gli *habitués* dell'"omologazione"; ma testo tutto riconoscibile sia nel ricambio sia nella conservazione, nella *similitudo* e nella *dissimilitudo*, nello strappo e nella ricucitura, palpabile nel cumulo delle autocitazioni e dei ricordi di sé, più o meno volontari, che il vecchio poeta come Pollicino dissemina per farsi trovare» (BETARINI, *Scritti montaliani*, cit., p. 304).

107 «La diversità del *Diario postumo* è nella totale assenza di intenzioni ironiche desublimanti, di dissacrazioni autoparodiche proprie dello spirito comico-satirico allorché, per una sorta di profonda e sorgiva anamnesi, il Vecchio ripercorre nella trafila di autorinvii espliciti o nascosti isotopie semantiche antiche, che riportano in vita l'immagine del *visiting angel* reincarnata nella protagonista, con una tensione sentimentale e spirituale affatto nuova rispetto all'unica e inimitabile Clizia-Iride del grande canzoniere d'amore. Perciò, sebbene saldamente e sottilmente collegato alle quattro raccolte dell'ultimo decennio, il *Diario postumo* è soprattutto un libro parallelo, segreto, eslege (tanto da sorprendere e sconcertare i pigri scoliasti...) nuovo sia per i motivi essenziali, sia per la temperie sentimentale e fantastica, sia per il tono musicale che lo caratterizza» (MARCHESE, *L'autocitazione nel «Diario postumo» di Montale*, cit., p. 156).

a un *dossier* effettivamente consegnato alla giovane amica, la quale, intervenuta sul dono e appoggiandosi o inventando le celebri buste, abbia trovato l'espedito sia per attribuire al Genovese i componimenti, sia per strutturare una raccolta in più punti disarmante in quanto ad *ars divinatoria*.<sup>108</sup> Come sarà stato facile intendere, è l'epilogo intermedio a catturare la fantasia e l'attenzione di chi scrive: l'eventualità, quindi, che i colloqui di via Bigli tra l'anziano poeta desideroso di, o a suo modo costretto ad avere una finestra sul mondo – un'estrema occasione di vivere (anche perché «vivere – solo – di memorie non posso più»), di «sospendere l'*epoché*» e di rituffarsi per poco nel caos del mondo moderno (come confessa il firmatario della «Lettera da Asolo» di *Botta e risposta I*) – e la giovane apprendista – affascinata, dal canto suo, dalla figura dell'autoesiliato, del «nume in incognito», e desiderosa di 'urgergli' fino all'ultima preziosa goccia di sapere – abbiano contenuto e tutt'ora contengano il grande segreto del DP. Uno scherzo: architettato o meno, coerente o meno col meditato, iper-articolato e per certi versi sadico piano autoriale narrato dalla Cima nei suoi molti interventi sulla questione. Una beffa. Può trattarsi allora della realizzazione dei più cattivi e avanguardistici propositi di Montale: la paternità per così dire involontaria su un tipo di poesia, una forma d'arte morta eppure vivacissima, indistinguibile dal brusio incessante e insignificante del marciapiede.<sup>109</sup> Una volta tolto di mezzo il concetto di poesia (con *Satura*), Montale avrebbe così, infine, assassinato lo stesso poeta, lasciando come unica reliquia i «tizzi spenti» dell'*Angelo nero*, le parole «captate per errore» dalla centralista di *A tarda notte*, quelle che «rifiutano la sede | più propizia» 'appiccicandosi' dove possono.<sup>110</sup>

- 108 Cfr. CONDELLO, *I filologi e gli angeli*, cit., pp. 165-194. Sulla questione: «Fin dal 1986 Annalisa Cima mostra di saper prevedere perfettamente il contenuto delle undici buste. Escluso il 'bustone', naturalmente, che sarà la grande sorpresa del 1995, la poetessa non solo prevede, ma indovina tutto, con esattezza pari alla sicurezza dei pronostici. [...] Deciso "con" Montale: affermazione impegnativa, che implica la diretta collaborazione della Cima alla finale organizzazione del lascito. Ci si può chiedere – anzi, si dovrà farlo – cosa sia un ordine 'non cronologico' che pure "segue [...]" l'iter dei nostri discorsi, dei nostri incontri": la riproduzione di una sorta di canovaccio discorsivo prestabilito, di una preordinata gerarchia tematica? Difficile dirlo, perché l'affermazione è tanto oscura da rasentare l'ossimoro. Essa resta però stabile – e stabilmente imperscrutabile – negli anni a venire, anche se l'ordine deciso "con" Montale diviene genericamente un ordine deciso "da" Montale» (*ivi*, pp. 112-113; v. pp. 194-195).
- 109 «Ogni possibile logos in cui si celasse una sacralità negativa si è incenerito in chiacchiera. E non è un caso se il riporto di molti "materiali logici" dalla sede prosastica (e precisamente giornalistica, in cui erano stati usati di preferenza) alla sede poetica ha una sua funzione in questo ultimo atto; che è, insieme, appropriazione di territori e riconversione di costanti» (ANDREA ZANZOTTO, *Da Botta e risposta I a Satura*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano 1977, BUR, 1977, p. 120).
- 110 «Siamo dunque all'antipoetica di Montale, alla concezione della poesia come anelito alla scomparsa, alla cancellazione, alla dispersione nell'incognito in cui la parola, per sua stessa natura (la nietzscheana memorabilità del ritmo), si sottrae; una forma della sopravvivenza che qui parrebbe mutare di segno rispetto a *Satura* e agli ultimi libri, proprio nella riaffermazione della natura musicale del verso» (ROBERTO DEIDIER, *I sensibals della forma. Qualche nota su vita, musica, poesia*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, p. 50). Si legga inoltre Zanzotto: «Si potrebbe forse dire che il residuo, la scaglia, il frammento di realtà che erano l'oggetto di un disegno formato per armonie e dissonanze di linguaggio sul "dritto" del tappeto di una possibile realtà-poesia, diventano via via il farsi frantume e scaglia del linguaggio medesimo, della sua funzionalità sempre più scaduta nella deiezione e dissociata, esibita appunto a nodi e tagli sul "rovescio" di quello stesso tappeto di poesia che Montale non ha mai smesso di interessare. [...] La lingua umana si fa a sua volta scoria e Montale si prende la responsabilità di presentare l'ultima traccia di una gnosi ferocemente bloccata nella stessa radice dell'espressione, tanto da non



Salutiamoci con la suggestiva testimonianza di Calcagno, il quale vede nella complicata esistenza del “libricino” del '96 una riconoscibile etichetta montaliana, un sorriso beffardo nascosto tra le poche ma altamente controverse pagine postume.<sup>111</sup> Insomma, solo un punto risulta certo in tutta la storia: pare davvero che il «folletto», lanciando il sasso e ritraendo la mano, abbia avuto modo di scatenare il suo «parapiglia»<sup>112</sup> e si sia garantito un allegro e movimentato «aldilà»...<sup>113</sup>

Eppure, confesso, mi piacerebbe ancora averne [di dubbi]. Sentirei, in quella incertezza che qui rischia di essere dissipata, lo spirito del poeta che ho amato. Nella vita a cui egli non chiede lineamenti fissi, volti plausibili o possessi (“o possessi”, sottolineo) mi divertirebbe sapere che Montale vuole lasciarci aperto un margine, sia pure sottilissimo, di insicurezza.<sup>114</sup>

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

*Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*. Lugano 24-26 ottobre 1997, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998. (Citato a p. 227.)

BALDISSONE, GIUSI (a cura di), *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, Novara, Interlinea, 2014. (Citato a p. 233.)

riuscire quasi più a mettere a tema la deiezione, ma solo a esibirla» (ANDREA ZANZOTTO, *Testimonianza*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 157-162, a p. 158).

- 111 «L'alone dei morti, sotto forma di memoria, persiste. Sono gli *shining* del quotidiano. La letteratura, poi, in questo campo, per la sua natura erratica, riesce a giocare degli imprevedibili scherzi. È fatta della stessa natura dei sogni, pur affondando voluttuosamente nel reale. [...] Anche se riuscissimo a captare un fischio non saremmo in grado di intuirlo quale conferma o smentita. La natura stessa del suono, data l'innata prudenza del vecchio signore, lascerebbe comunque nello sconcerto. Nessuna indicazione. Viste poi le parti in campo, si potrebbe assistere a una nuova contesa, questa volta tra i musicologi in alterco per «riconoscere» la nota emessa: un sol...; no, era un la bemolle; oppure un si...» (GIUSEPPE MARCENARO, *A proposito di un "diario postumo"*, in «Nuova Antologia», CXXXII (1997), pp. 308-320, alle pp. 308-309).
- 112 «Ormai, quasi al termine del suo Libro, il poeta può gettare la bottiglia in mare, può distruggere, lui “che apre e nessuno chiude; che chiude e nessuno apre”, la chiave» (DE CARO, *Il mondo, le virtù, l'angelo e Dio nel Diario postumo di Eugenio Montale*, cit., p. 52).
- 113 «Non so se un testamento in bilico | tra prosa e poesia vincerà il niente | di ciò che sopravvive. | L'oracolare tono della versificazione | non cadrà nell'indifferenza | e un brandello, una parte della mia | impotenza farà vendetta del prima | e dell'ignoto. Non scelsi mai la strada | più battuta, ma accettai il fato | nel suo inganno di sempre. | Ed ora che s'approssima la fine getto | la mia bottiglia che forse darà luogo | a un vero parapiglia. | Non vi è mai stato nulla in cui sparire | già altri grazie al ricordo son risorti, | lasciate in pace i vivi per rinviare | i morti: nell'aldilà mi voglio divertire» (*Secondo testamento*, DP, p. 24). Si legga Macrì: «Sono certo che tale ‘divertimento’ sarebbe consistito nella supposta inverosimiglianza di un *Diario postumo* che sarebbe stato processato di inverosimiglianza apocrifia. Dobbiamo deludere l'Ombra del poeta. La crisi d'identità, caratteristica storica del Novecento, risale all'origine dell'opera montaliana, fino al cambio dei nomi. Coniato sul proprio Eugenio, credo che fu Bobi Bazlen a cambiaglielo in Eusebio, ossia “vir Deum bene volens”» (ORESTE MACRÌ, *Autenticità del Diario postumo*, in *Il secolo di Montale. Genova 1896-1996*, a cura di Fondazione Martio Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, p. 617).
- 114 GIORGIO CALCAGNO, *Quello scoop del 13 settembre 1986*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, p. 41.

- BETTARINI, ROSANNA, *Il bello viene dopo*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 7-12. (Citato a p. 233.)
- *Scritti montaliani*, a cura di Alessandro Pancheri, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 233, 241-243.)
- CALCAGNO, GIORGIO, *Quello scoop del 13 settembre 1986*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998. (Citato a p. 245.)
- CANETTIERI, PAOLO e PAOLA ITALIA, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario Postumo" di Montale*, in «Cognitive Philology», VI (2013). (Citato alle pp. 226, 228, 232.)
- CASADEI, ALBERTO, *Notizie sul Diario postumo di Montale*, in «Italianistica», XLII (2013), pp. 288-290. (Citato alle pp. 226, 233.)
- CIMA, ANNALISA, *Frammenti di una biografia personale*, in «Autografo», XLI (2000), pp. 33-42. (Citato a p. 229.)
- *Incontro Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1996. (Citato a p. 229.)
- *Incontro Montale*, con uno schizzo inedito di Marino Marini, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1973. (Citato a p. 231.)
- *Le occasioni del «Diario postumo». Tredici anni di amicizia con Eugenio Montale*, Milano, Edizioni Ares, 2012. (Citato alle pp. 228-231, 242.)
- *Montale postumo e l'accademico sprejudicato*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 13-20. (Citato a p. 230.)
- CIMA, ANNALISA e CESARE SEGRE (a cura di), *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, Milano 1977, BUR, 1977. (Citato a p. 232.)
- *Le relazioni di Montale*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano 1977, BUR, 1977. (Citato a p. 234.)
- CONDELLO, FEDERICO, *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il «Diario postumo»*, Bologna, 2014, Bononia University Press. (Citato alle pp. 226-231, 233, 234, 242, 244.)
- CORTI, MARIA, *La storia lontana del Diario postumo*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998. (Citato alle pp. 230, 231.)
- CREMANTE, RENZO, *Introduzione*, in Eugenio Montale, *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi, Milano, Einaudi, 2006. (Citato a p. 241.)
- DE CARO, PAOLO, *Il mondo, le virtù, l'angelo e Dio nel Diario postumo di Eugenio Montale*, in «La Capitanata», XXV-XXX (1988-1993), pp. 13-66. (Citato alle pp. 232, 245.)
- DEIDIER, ROBERTO, *I senbals della forma. Qualche nota su vita, musica, poesia*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998. (Citato a p. 244.)

- DI BENEDETTO, VINCENZO, *Sperimentazioni formali nel 'Diario postumo'*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998. (Citato a p. 233.)
- DI BIASE, CARMINE, "Diario postumo", *oltre la soglia*, in «Esperienze Letterarie», XXI/3 (1996), pp. 21-32. (Citato a p. 233.)
- FAGGI, VICO, *Sul "Diario postumo" di Montale*, in «Oggi e domani», XXIV/6 (1996), pp. 10-13. (Citato a p. 233.)
- FORTI, MARCO, *Montale: il «Diario postumo» nel centenario della nascita*, in «Nuova Antologia», CXXXI (1996), pp. 217-226. (Citato a p. 233.)
- GIACHERY, EMERICO, *Specificità del "Diario postumo"*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998. (Citato a p. 233.)
- ISELLA, DANTE, *Dovuto a Montale*, Milano, Archinto Editore, 1997. (Citato alle pp. 225, 231-233.)
- ITALIA, PAOLA, *Di inediti, apocriti e falsi. Il caso Montale*, in *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013, pp. 171-196. (Citato a p. 243.)
- MACRÌ, ORESTE, *Autenticità del Diario postumo*, in *Il secolo di Montale. Genova 1896-1996*, a cura di Fondazione Martio Novaro, Bologna, il Mulino, 1998. (Citato a p. 245.)
- MARCENARO, GIUSEPPE, *A proposito di un "diario postumo"*, in «Nuova Antologia», CXXXII (1997), pp. 308-320. (Citato a p. 245.)
- MARCHESE, ANGELO, *L'autocitazione nel «Diario postumo» di Montale*, in «Otto/Novecento», XX-XXI (1996-1997), pp. 143-167. (Citato alle pp. 233, 243.)
- *Prefazione*, in Eugenio Montale, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima, Mondadori, Milano, 1996, pp. xv-xxvi. (Citato a p. 229.)
- MAZZONI, GIULIA, *Il Diario postumo di Montale e la critica letteraria*, in «Allegoria», XXXI (1999), pp. 107-111. (Citato a p. 228.)
- MONTALE, EUGENIO, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima, Mondadori, Milano, 1996. (Citato a p. 229.)
- *L'opera in versi*, a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, Milano, Einaudi, 1981. (Citato a p. 226.)
- NASCIMBENI, GIULIO, *Ritratto di Montale*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano 1977, BUR, 1977. (Citato a p. 229.)
- PIRANDELLO, LUIGI, *Il Fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988. (Citato a p. 225.)
- SAVOCA, GIUSEPPE, *Concordanza del «Diario postumo» di Montale*, Firenze, Olschki, 1997. (Citato a p. 227.)
- SELIS VENTURINO, ANTONIETTA, *La scrittura di Montale*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 151-156. (Citato a p. 231.)
- ZANZOTTO, ANDREA, *Da Botta e risposta I a Satura*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano 1977, BUR, 1977. (Citato a p. 244.)
- *Testimonianza*, in *Atti del Seminario sul Diario postumo di Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 157-162. (Citato a p. 245.)

## PAROLE CHIAVE

Eugenio Montale; Annalisa Cima; *Diario postumo*; attribuzione; autorialità; autenticità; variantistica; apocrifo; postumo; palingenesi.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Sergio Scartozzi è dottorando di ricerca in “Le Forme del Testo” (XXX ciclo) presso l’Università di Trento. Laureato in Filologia e critica letteraria, si occupa prevalentemente di lirica italiana tardo-ottocentesca e primo-novecentesca, studiando nello specifico le connessioni tra poetica, filosofia, simbologia e occultismo europeo. Ha compiuto ricerche sul sodalizio poetico dei «metafisici» (Girolamo Comi e Luigi Fallacara) dedicando speciale attenzione alla personalità e alla produzione di Arturo Onofri. Ultimamente ha lavorato sull’opera di Giovanni Pascoli, Aldo Palazzeschi e Vittorio Sereni; buona parte della sua ricerca è focalizzata sulla produzione in versi di Eugenio Montale.

[sergio.scartozzi@unitn.it](mailto:sergio.scartozzi@unitn.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SERGIO SCARTOZZI, *Il ‘Fu Eugenio Montale’. Derubare il tempo tra memoria e delitto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 225–248.

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.

TEORIA E PRATICA DELLA  
TRADUZIONE



*LES CYMBALES DU SOLEIL: SULLE RESE DELLA LUCE  
NELLE TRADUZIONI ITALIANE DE L'ÉTRANGER DI  
ALBERT CAMUS*

GIULIO SANSEVERINO – *Università di Torino*

La valenza simbolica della luce, foriera di avversità per l'insondabile protagonista de *l'Étranger* e causa del suo destino finale, è stata al centro del dibattito critico nel corso degli ultimi decenni, generando interesse anche nell'ottica di nuovi livelli di lettura del romanzo, non ultimo quello che riguarda le sue traduzioni. Questo contributo si vuole come uno spunto per una riflessione specificamente traduttologica che indaghi i vari aspetti e i ruoli che la luce assume sul piano formale – personificazioni, elementi lessicali di rilievo, figure retoriche, parallelismi e rimandi per contrasto – all'interno del confronto tra il testo originale e le due traduzioni italiane esistenti: la prima ad opera di Alberto Zevi, risalente al 1947, e la più recente ritraduzione di Sergio Claudio Perroni, pubblicata nel febbraio 2015. Tanto le differenze di approccio tra le due versioni italiane, quanto l'adozione di strategie diverse per trasferire i molteplici significati dell'elemento solare all'interno di un piano stilistico altro, non perfettamente sovrapponibile a quello originario, diventano materia di studi ulteriori sui testi, alla ricerca di potenziali interpretazioni che si rendano opportunità di lettura per future ritraduzioni.

The symbolic significance of light as the hand of destiny and the harbinger of Meursault's doom in Camus's *l'Étranger* has been at the hearth of the critical debate over the last few decades, shedding light on many aspects of the text crucial for a contemporary rereading of it within the framework of Translation Studies. The aim of this paper is to explore how the role of light informs such formal features of the novel as personifications, relevant lexical items, rhetorical devices, and parallelisms, all of which will be analysed in the context of the comparison between the source text and two Italian translations: the first translation by Alberto Zevi (dating back to 1947) and the latest retranslation by Sergio Claudio Perroni (2015). The study will focus on the differences between these two translations as well as on the most successful strategies adopted to convey multifaceted significance of light on a stylistic level, which gives rise to further interpretations that may be feeding future retranlations.

## I RILEGGERE *LO STRANIERO*, SETTANTAQUATTRO ANNI DOPO

Intraprendere oggi la lettura di un testo come *l'Étranger* di Albert Camus significa anche tenere aperto un dialogo che attraversa settantaquattro anni di storia della letteratura, la cui gravità, in senso etimologico, va a sommarsi alla suggestione estremamente intensa che permise sin da subito al romanzo di conquistare il proprio posto nel canone del tempo, di trovare il proprio peso specifico. Nel configurare un'esperienza di lettura o riletture da parte del pubblico contemporaneo, è la concorrenza di questi due pesi che non deve essere sottovalutata, ma neppure spaventare.

Oggi, la collocazione de *l'Étranger* nel panorama editoriale internazionale solleva nuovi quesiti riguardo alla qualità delle sue numerose riproposizioni, non ultima la recente ritraduzione italiana di Sergio Claudio Perroni (Bompiani 2015). Dal confronto tra questa e la prima versione italiana, ad opera di Alberto Zevi (Bompiani 1947), emerge un aspetto di particolare interesse che potrà illuminare anche la valutazione delle serie di ritraduzioni successive: il ruolo della luce all'interno del tessuto narrativo e le modifiche stilistiche che esso comporta.

## LE RITRADUZIONI DI UN CLASSICO

Partendo dal presupposto che la prima traduzione italiana, quella di Zevi, necessitasse non soltanto di perfezionamento ma di una valida alternativa, dal lavoro di Perroni ci si aspetta innanzitutto che abbia considerato la diversificazione del pubblico contemporaneo, costituito da varie fasce di lettori, conoscitori o profani rispetto al romanzo in questione e quindi titolati ad approcci di lettura differenti: analitici, interpretativi o di prima fruizione.

Come noto, rispetto alla traduzione di un testo letterario la ritraduzione di classici solleva interrogativi che coinvolgono, oltre a un primo testo di arrivo spesso bisognoso di revisioni ed emendamenti (così come le eventuali serie successive), anche un *tertium comparationis* prestigioso che, in quanto oggetto di studi approfonditi nel tempo, richiede delle cautele supplementari.<sup>1</sup> Nel caso de *l'Étranger*, va da sé che qualsiasi traduzione, pur successiva ai numerosi studi che ne hanno sviscerato le profondità formali e filosofiche,<sup>2</sup> dovrà essere comunque in grado di preservare l'impatto iniziale del romanzo sul pubblico. Rimaneggiare troppo un testo che per mezzo della sua prima traduzione ha raggiunto lo statuto di istituzione letteraria anche in Italia, comporterebbe dei rischi eccessivi. Scrive Jörn Albrecht a proposito del carattere inevitabile e vantaggioso degli atti di ritraduzione:

Toute œuvre littéraire en tant que création individuelle peut trouver un nombre infini d'interprétations possibles et même plausibles. Cette constatation n'est pourtant aucunement une invitation au « n'importe quoi » : le nombre d'interprétations fautives ou aberrantes reste également infini. [...] une traduction ne peut donner qu'une partie des sens possibles et [...] elle permet des interprétations que le texte de l'original exclut.<sup>3</sup>

In relazione ai diversi livelli di analisi e alle irrisolvibili ambiguità costitutive de *Lo Straniero*, ciò appare come un invito incessante alla ritraduzione in quanto riscoperta e traccia di nuovi sentieri. Prima di esplorare il trattamento traduttivo della luce – elemento determinante sia sul piano formale sia su quello narrativo – all'interno dei sentieri effettivamente battuti dai due “Stranieri” sinora apparsi sulla mappa culturale italiana, sarà opportuno procedere a una breve disamina degli stilemi del testo originale.

<sup>1</sup> Occupandosi della posizione del ritraduttore nei confronti dei traduttori precedenti, Enrico Monti parla di un « ménage à trois, quatre, cinq, etc. »; e in riferimento al concetto di serie ritraduttiva sostiene che : « Le retraducteur peut s'imposer de ne pas regarder cette série dans un premier temps, pour ne pas être influencé; mais ensuite il a en quelque sorte le devoir de connaître les autres lectures du texte – tout comme les lectures critiques de l'œuvre – ne serait-ce seulement que pour éviter des fautes de compréhension, qui sont généralement moins tolérables lors d'une retraduction ». (Il corsivo è nostro). ENRICO MONTI, *La retraduction, un état des lieux*, in *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, Mulhouse, Orizons, 2011, pp. 9-25, a p. 22.

<sup>2</sup> Al riguardo, si cfr. JACQUELINE LÉVI-VALENSI, *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier, 1976.

<sup>3</sup> JÖRN ALBRECHT, *La Retraduction : définition d'une problématique*, in *Retraductions, De la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Christine LOMBEZ, Nantes, Horizons Comparatistes, 2011, pp. 11-3, a p. 15.



## 2 SCRITTURE PLURALI DE *L'ÉTRANGER*

Posta la peculiare inscindibilità della funzione stilistica rispetto all'orizzonte filosofico ne *Lo Straniero*, uno degli aspetti da monitorare maggiormente nella valutazione delle sue traduzioni sarà appunto la resa dello stile, che ha trasformato l'opera in un caso letterario distintivo.<sup>4</sup> Lo stile infatti, preferendo alla retorica del romanzo tradizionale la tecnica behaviorista<sup>5</sup> che meglio si prestava alla rappresentazione dell'assurdo nell'universo abitato dal protagonista, ha determinato per *Lo Straniero* la reputazione di « livre qui apparaissait lui-même comme un *étranger* dans la littérature romanesque ».<sup>6</sup>

Se la personalità, il grado di istruzione, la corrispondente capacità di espressione e la metamorfosi di Meursault nelle pagine finali del romanzo possono dare ragione sia della predominante mancanza di espressività, sia dei passaggi più intensamente lirici del testo,<sup>7</sup> allora si riconoscerà che la peculiarità della scrittura in questo racconto risiede soprattutto nel fatto che essa non è una e una soltanto, ma si compone di più stili, di volta in volta adattati alla ricerca di effetti diversi nelle due parti in cui è suddivisa la *fabula*. Attraverso invisibili strumenti preposti dall'autore allo scopo, la differenza tra gli stili resta però opacizzata in un'omogenea impressione vocale, affidata al narratore-personaggio.<sup>8</sup>

È l'innesto di elementi neutralizzanti in un tessuto marcatamente letterario<sup>9</sup> che caratterizza in maniera unica la scrittura de *L'Étranger*. Molti dei passaggi ad alta stilizzazione, benché sempre rintracciabili tramite indizi testuali, passano inavvertiti a una prima lettura. Ciò avviene grazie alla disseminazione nel corso delle pagine di elementi che per primo Barrier<sup>10</sup> ha definito "a-letterari", ossia non semplicemente neutri nel tono, ma

4 « [...] les romans de Camus sont des romans d'atmosphère. Plutôt que de créer un univers solide et tangible, des êtres jouissant de la fameuse épaisseur romanesque si chère aux romanciers du 19<sup>ème</sup> siècle, il s'agit de créer un certain climat. » (BRIAN T. FITCH, *Le statut précaire du personnage et de l'univers romanesques chez Camus*, in «Symposium», XXIV (1970), pp. 218-229, a p. 277,

5 Considerazioni approfondite sul rapporto con il romanzo americano sono presenti in ALFRED NOYER-WEIDNER, *Structure et sens de L'Étranger*, in *Albert Camus 1980*, a cura di Raymond Gay-Crosier, Gainesville, Florida University Press, 1980, pp. 72-86, e in PHILIP THODY, *A Note on Camus and the American Novel*, in «Comparative Literature», IX/3 (1957), pp. 243-249.

6 MAURICE GEORGES BARRIER, *L'Art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, Toulouse, Nizet, 1962, p. I.

7 È la tesi sostenuta da Fitch nei suoi lavori su *L'Étranger*.

8 Al riguardo, si cfr. ANNA JERONIMIDIS, *Meursault: identificazione di un personaggio*, in *Aspetti del romanzo francese. Studi in onore di Massimo Colesanti*, a cura di Massimo Colesanti, Franco Giacomone e Anna Maria Scaiola, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 381-389.

9 Numerosi sono gli elementi che contribuiscono alla letterarietà del testo in accordo o contrasto rispetto all'uso della tradizione romanzesca del tempo. Su tutti, evidenziamo: il talento ritrattistico di Camus; alcuni effetti impiegati in chiusura di capitolo per preparare l'attacco del capitolo successivo, quali ellissi temporali e cadute nel tono; la sintassi caratterizzata da un alto numero di coordinazioni per giustapposizione, cifra di una stilizzazione che vuole imitare il racconto spontaneo; l'uso di connettori inaspettati e abusivi, non rispondenti alla logica di causa-effetto tradizionale; un tipo di pensiero *a singhiozzo*, la cui espressione è intenzionalmente interrotta e in cui le frasi vengono spezzate, anche per mezzo di una punteggiatura frequente, per far spazio a nuove riflessioni sorte nella mente del personaggio, che talvolta tornano a correggere o sostituire ipotesi precedenti sviluppate da Meursault a proposito di un gesto o di un comportamento. Per quest'ultimo scopo, Camus si serve spesso dell'épanortosi con formule del tipo "peut-être", "pour ainsi dire", "en somme".

10 BARRIER, *L'Art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, cit., p. II.

neutralizzanti: essi fungono da agenti di appiattimento all'interno delle frasi, di cui smorzano in qualche modo i picchi stilistici. Henri Mitterand dirà a tal proposito che « *l'Étranger* "semble" seulement parler comme tout le monde, sans périodes compliquées, ni imparfaits du subjonctif, mais personne ne parle comme *l'Étranger* ». <sup>11</sup>

La riprova dell'efficacia di questi elementi si ha *in absentia*: nei due passaggi cruciali posti simmetricamente a conclusione delle due parti del romanzo (l'uccisione dell'arabo e la metamorfosi finale del protagonista), tali segni neutralizzanti non sono attivi; pertanto la notevole concentrazione metaforica che ne caratterizza le pagine può esplodere in tutta la sua potenza espressiva. Il cambiamento linguistico di questi due capitoli conclusivi risponde tra l'altro alla ricerca di simmetria dichiarata dallo stesso autore. <sup>12</sup>

In quali altri momenti e perché avviene, dunque, tale cambiamento? E che relazione intrattiene con l'elemento della luce solare?

### 3 UNA SENSIBILITÀ SENSORIALE NON ORDINARIA

Secondo la lettura critica di Fitch – che appare meno determinista rispetto alla prima lettura sartriana quanto al rapporto stile-contenuto – il temperamento e la posizione sociale del narratore (oltre alla distinzione quasi inavvertibile tra narratore e personaggio) basterebbero a spiegare verosimilmente tanto la ristrettezza lessicale e la monotonia predominante del tono, quanto i momenti lirico-descrittivi del testo. Questi interverrebbero laddove si realizza pienamente quella coincidenza di Meursault con le proprie sensazioni che costituisce, in effetti, l'unica esperienza di vita che egli riconosca. Si tratta di una sorta di sensismo panico, riscontrabile in aspetti quali la luce solare, il piacere suggerito o prodotto dall'acqua marina, il corpo di Marie – per citarne solo alcuni.

Meursault possiede nei confronti degli elementi naturali <sup>13</sup> una certa sensibilità che, sul piano stilistico, sboccia in un innalzamento del tono, contraddistinto da una carica figurativa quasi sempre più intensa rispetto alla media degli enunciati del protagonista. Sin da subito durante la lettura, come scrive Fitch:

Le lecteur constate au premier abord la prédominance des sensations dans la vie de Meursault. [...] Il les subit passivement – non pas parce qu'il n'en est qu'à moitié conscient (au contraire, il y prête toute son attention jusqu'au point où il

<sup>11</sup> HENRI MITTERAND, *Le langage de Meursault*, in «Le Français dans le Monde», LXII (1969), pp. 6-12, a p.

<sup>12</sup> Nel considerare la scelta da parte di Camus di non utilizzare rigorosamente il congiuntivo imperfetto per la sua rappresentazione di Meursault come l'uomo comune, ci si potrebbe interrogare sul peso di tale mancanza oggi, essendo venuta meno anche in campo letterario l'ortodossia nell'uso dei tempi del congiuntivo. Al momento della ritraduzione si dovrebbe infatti tenere conto di questa evoluzione linguistica, in particolare come l'assenza del congiuntivo imperfetto non produca più sicuramente lo stesso effetto di abbassamento del registro percepito dal pubblico del tempo.

<sup>12</sup> Nei suoi *Carnets* l'autore scrive: « Le sens du livre tient exactement dans le parallélisme des deux parties » (ALBERT CAMUS, *Carnets II. Janvier 1942 – mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964, p. 30).

<sup>13</sup> « Il n'éprouve aucun sentiment d'aliénation vis-à-vis de la nature. Bien que la nature ne soit nullement un simple décor, un fond d'images sur lequel se déroule une vie mentale qui absorbe toute son attention, mais, au contraire, la raison d'être même de son existence, elle [...] s'impose à lui [...] dans sa totalité » (BRIAN T. FITCH, *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Minard, 1964, p. 191).

n'est que conscience de la chaleur du soleil ou d'une lumière éblouissante), mais en ce sens qu'il s'y abandonne si totalement qu'il n'est plus maître de lui-même et que ses réactions sont d'un ordre purement physiologique et se produisent sans aucune participation de sa volonté, comme le prouvent les circonstances du meurtre. Il est d'une sensibilité sensorielle peu commune.<sup>14</sup>

Nello specifico, la presenza della luce si lega nel racconto ad azioni, sensazioni e di conseguenza immagini negative, caratterizzate il più delle volte da violenza e fatica. Talora la luce solare non nuoce al protagonista, che difatti in questi casi non ne menziona direttamente la fonte (es. « J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré », p. 32). Nella maggioranza dei casi però il sole, con le sue frequenti personificazioni, è portatore di avversità, mai rivelate al lettore da uno sguardo introspettivo, bensì tramite gli strumenti della tecnica behaviorista o per mezzo di metafore.

Soprattutto se inseriti in pagine dallo stile prevalentemente asciutto, i passaggi lirici che rappresentano sia l'allucinazione durante la veglia, il funerale e la scena dell'omicidio, sia i vari elementi della natura, risaltano notevolmente. Torna in questi casi anche a palesarsi l'ingegnosità dell'incipit che provvede a riposizionare perpetuamente le aspettative del lettore nei confronti delle capacità retorico-espressive di Meursault, quale che sia il tono man mano adottato da quest'ultimo. Bersani ne trae le conseguenze rispetto a differenze esistenti tra gli stili della prosa:

[...] but what could be more peculiar than our making such discriminations among Meursault's more or less successful ventures into poetic prose? It is peculiar, of course, only because one strain of *L'Étranger*, beginning with "Today, man died. Or maybe yesterday, I don't know," has been such a loud announcement that he is not a poet.<sup>15</sup>

Senza addentrarci troppo nel vasto terreno di speculazioni possibili sulla simbologia naturale<sup>16</sup> e sul ruolo della luce nel romanzo, occorrerà dunque esaminare tre aspetti delle traduzioni italiane a questo proposito: il lessico; il mantenimento di parallelismi o rimandi per contrasto; i procedimenti adottati per la resa delle figure retoriche riferite al sole.

## LA TRADUZIONE DELLA LUCE

Nel primo capitolo, la presenza e l'effetto della luce, artificiale prima e naturale poi, aumentano progressivamente man mano che ci si avvicina al momento del funerale.<sup>17</sup>

Tp (p. 17) A

| Ta<sub>1</sub> (p.13)

| Ta<sub>2</sub> (pp. 24-25)

<sup>14</sup> *Ibid.* Pp. 187-188.

<sup>15</sup> LEO BERSANI, *The Stranger's secret*, in «Novel. A Forum on Fiction», III/3 (1970), pp. 212-224, a p. 216.

<sup>16</sup> Per le quali rimandiamo a CARL A. VIGGIANI, *Camus' L'Étranger*, in «Modern Language Association», LXXI (1956), pp. 865-887.

<sup>17</sup> In questo contributo faremo sempre riferimento alle seguenti edizioni: ALBERT CAMUS, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1971, 1<sup>a</sup> edizione 1942 – d'ora in avanti Tp (testo fonte); ALBERT CAMUS, *Lo straniero*, trad. da Alberto Zevi, Milano, Bompiani, 1947 – d'ora in avanti Ta<sub>1</sub> (prima traduzione); ALBERT CAMUS, *Lo straniero*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2015 – d'ora in avanti Ta<sub>2</sub> (ritraduzione).

Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'épaissit au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière.

La sera era calata molto presto. Molto presto la notte si era fatta spessa al di sopra della vetrata. Il portinaio ha girato l'interruttore e sono rimasto accecato dalla luce violenta e improvvisa.

All'improvviso si era fatta sera. Il buio si era addensato di colpo sopra la vetrata. Il custode ha azionato l'interruttore e sono stato abbagliato dall'improvviso fiotto di luce.

La scena introduce il lettore in un'atmosfera di malessere e contrasto che pian piano, nei paragrafi successivi, raggiungerà stati quasi onirici, ottenuti tanto grazie al ricorrere del silenzio e del sonno che intervengono a dilatare la narrazione a più riprese, quanto grazie alle tracce di prosa poetica seminasconde dagli elementi neutralizzanti del contorno.

Il cambiamento espressivo rispetto al tipo prevalente di prosa cui ci ha abituati la voce del protagonista, qui è segnalato dalla scelta marcata dei qualificativi: la sera, dopo essere «tombé brusquement», lascia subito il posto a una notte «épaissie au-dessus de la verrière» in contrapposizione all'interno della stanza, dove Meursault viene accecato da un «éclaboussement soudain» di zolaniana memoria.<sup>18</sup>

Le strategie traduttive adottate in italiano vanno in direzioni opposte. Zevi, ricorrendo soprattutto a procedimenti diretti, arranca un po' nella selezione dei traduttori adeguati per alcuni dei termini summenzionati. Il modo in cui la sera cala sull'ospizio, ad esempio, perde il proprio carattere di violenza, di attrito, intrinseco al lessema "*brusquement*", per mantenere esclusivamente quello della rapidità con «molto presto», che oltretutto realizza un incontro lessicale non necessario, ripetendosi come traduzione dell'immediatamente successivo «Très vite». Mentre la rappresentazione materica della notte è mantenuta dal sintagma «s'era fatta spessa», l'immagine seguente, che ruota intorno al sostantivo «éclaboussement», viene scomposta in termini per mezzo di una transcategorizzazione, sfociando comunque in un'ipotraduzione: l'idea dello schizzo, e quella meno immediata di sporco associata alla prima, vengono del tutto a mancare, trasformandosi nell'unico aggettivo «violenta», che vi si avvicina solo perifericamente ed è coordinato a «improvvisa».

In Ta<sub>2</sub>, l'appropriazione da parte del traduttore del tono poetico del testo fonte arriva quasi a oltrepassare, in certi punti, il limite della riscrittura. Già la prima frase, oltre a commettere lo stesso errore di Ta<sub>1</sub>, preoccupandosi soltanto di mantenere il senso di istantaneità,<sup>19</sup> abbassa leggermente il registro e riposiziona i costituenti con una parafrasi immotivata. Il che provoca un'altra imprecisione: al fine di evitare che la parola "sera" menzionata così in fine di frase collida con «*la nuit*» appena dopo, Perroni impiega "buio" come traduttore di quest'ultima, poiché la semantica di "buio" si presta bene all'immagine di "addensamento" subito a seguire. Tuttavia, non soltanto il nucleo semantico dei due termini è poco sovrapponibile, ma il repentino passaggio in due tempi

18 Il *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/> suggerisce come esempio per la terza accezione di "éclabousser": «[...] dans le domaine visuel. Couvrir de taches (de lumière, de couleur). Le soleil venait de gagner les deux lucarnes, deux rayons jaunes éclaboussaient l'ombre d'une poussière éclatante (ZOLA, E. Rougon, 1876, p. 119)».

19 Bisogna però segnalare la traduzione del secondo «Très vite» con «di colpo», che recuperando maggiormente l'accezione fisica di "*brusquement*" può considerarsi una compensazione.

dal pomeriggio alla notte, ottenuto in Tp grazie anche all'aspetto verbale degli imperfetti, sembra fermarsi al primo momento in traduzione, dando l'impressione, più che dell'arrivo della notte, di una sera assai buia.

Sottolineiamo, in aggiunta, che non uno dei traducanti adoperati da Zevi viene riutilizzato nella seconda traduzione.<sup>20</sup>

#### LA RETE SEMANTICA DI *ÉCLATER*

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>Tp (p. 17) B<br/>Je lui ai demandé si on pouvait éteindre une des lampes. L'éclat de la lumière sur les murs blancs me fatiguait.</p> | <p>Ta<sub>1</sub> (p. 13)<br/>Gli ho chiesto se si poteva spegnere una delle lampadine: lo sflogorio della luce sulle pareti bianche mi stancava.</p> | <p>Ta<sub>2</sub> (p. 25)<br/>Gli ho chiesto se si potesse spegnere una lampadina. Il bagliore della luce sui muri bianchi mi stancava.</p> |
|--|---|---|

Della traduzione di B segnaliamo questa prima occorrenza della parola “*éclat*”, che insieme ai suoi derivati ricorre spesso nelle rappresentazioni della luce all'interno del romanzo, come foriera di implacabile impeto.

Il problema che sorge al momento della traduzione di “*éclat*” in italiano risiede nello scontro tra la necessità di rispettare la monotonia lessicale che domina il linguaggio di Meursault e la polisemia del termine francese. Tale difficoltà si pone anche a causa dei tre tipi di *éclat* presenti nel testo: delle sue diciassette occorrenze, undici si riferiscono alla luce, quattro al suono e due all'ipotetico scoppio del cuore del protagonista evocato nella parte finale del romanzo. Risulta evidente quindi come soluzioni lessicali diverse non possano che troncane la possibilità di questi rimandi intratestuali, di sicura importanza.

Per il primo tipo Zevi agisce con coerenza, scegliendo prevalentemente il termine “sflogorio” e la sua famiglia semantica come traducanti; solo in quattro casi su undici adopera “splendore”, “luccichio” e “scintillante”. Rievocando l'immagine della folgore nella propria etimologia, di “*éclat*” lo sflogorio veicola una certa intensità di impatto visivo e lascia così traccia dell'idea di uno sguardo colpito da luminosità molto vivaci.

Perroni dal canto suo sembra rinunciare completamente al tentativo di mantenere la monotonia lessicale, in favore di una ricerca espressiva che si adegui, di volta in volta, alle immagini in contesto. Sceglie però di creare delle coppie semantiche per quelle occorrenze in cui i derivati di “*éclat*” si presentano in qualche modo accomunati: quando la luce sembra rimbalzare su pareti bianche – di qualsiasi dimensione – percuotendo lo sguardo, viene utilizzato “bagliore” [cfr. B e «Io ormai vedevo solo il bagliore dei suoi denti [...]», p. 102], che dell'originale conserva soprattutto il senso d'improvvisa emanazione; quando si tratta di forme aggettivali, ricorre al piuttosto aulico “abbacinante” [cfr.: «Avendo tenuto gli occhi chiusi, la stanza mi è parsa ancora più abbacinante di bianco.» a p. 18; «sul mare abbacinante» a p. 74; infine, «la spada abbacinante scaturita dal coltello che

<sup>20</sup> Il comportamento traduttivo predominante in tutto il lavoro di Perroni rispecchia una volontà di distanziamento rispetto alla prima traduzione, verso la quale la ritraduzione si pone come traduzione avversaria, rifiutandone sistematicamente la lezione. Adottando un *modus operandi* sistematicamente orientato alla modifica del testo di Zevi, il ritraduttore ha infatti sostituito la maggior parte dei traducanti e le posizioni dei costituenti frastici stabiliti dal primo traduttore.

avevo ancora davanti», a p. 84]; oppure ancora il traduttore comprime in aggettivi negativi quando l'*éclat* è indicato in francese per assenza, cioè con «sans éclat» [cfr. «una luce smorta» per «une lueur sans éclat» a p. 19; «Le ciel était pur mais sans éclat [...]», p. 36, reso con «Il cielo era sereno ma spento [...]» a p. 40].

Un caso particolare è quello che qui riportiamo in C:

|   |  |  |
|---|--|--|
| Tp (p. 28) C<br>Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante.. | Ta <sub>1</sub> (p. 22)<br>Il sole aveva reso molle l'asfalto. I piedi vi affondavano e lasciavano aperta la sua carne luccicante. | Ta <sub>2</sub> (p. 33)<br>Il sole aveva squagliato l'asfalto. I piedi vi affondavano e lasciavano aperta la sua polpa scintillante. |
|---|--|--|

A partire dalla lettura dei *Carnets* di Camus possiamo studiare alcune modifiche apportate dall'autore a questo passaggio prima della stesura definitiva:

« Asile de vieillards (le vieux à travers champs). Enterrement. Le soleil qui fait fondre le goudron de la route – les pieds y enfoncent et laissent ouverte la chair noire. On découvre une ressemblance entre cette boue noire et le chapeau en cuir bouilli du cocher ».<sup>21</sup>

Non ci è possibile sapere con certezza se il primo traduttore abbia effettivamente letto e deciso di riprendere da questi appunti la parola “*chair*” o se la sua scelta sia ricaduta su “carne” a seguito di una riflessione sulla semica del termine, che intrattiene una relazione di variante comune con il più letterario “*pulpe*”. Il sospetto sorge considerando l'approccio prevalentemente letterale che governa la maggior parte del suo lavoro. Ciò che invece emerge chiaramente è l'individuazione da parte di entrambi i traduttori dell'immagine concreta che sta dietro all'*éclatement* dell'asfalto, ovvero il suo parziale scioglimento dovuto al sole cocente, ripristinato in senso realistico. Tuttavia la rappresentazione semi-figurata che il Tp trasmette, evoca un asfalto pressoché in ebollizione, smosso da scoppi violenti di materiale incandescente, quasi fosse magma vulcanico. Rispetto all'idea iniziale del *soleil qui fait fondre le goudron*, presente nei *Carnets*, «remplaçant “fait fondre” d'une version antérieure, l'expression “fait éclater” introduit un élément actif de violence qui s'associe au soleil ».<sup>22</sup> In italiano dunque l'immagine viene spogliata della sua intensità trasfigurante.

## IL PESO DEL SOLE

La luminosità, accecante se artificiale, acquista caratteristiche antropiche quando proviene dal sole. In molti punti del racconto, soprattutto durante il funerale e sulla spiaggia dell'omicidio, il sole picchia, colpisce, ma pure pesa, opprime il paesaggio e il personaggio. Alla partenza del convoglio funebre «le soleil commence à manifester les caractéristiques d'un être vivant qui peut “peser” – c'est-à-dire, s'appuyer. Son action est physique; il fait

<sup>21</sup> ALBERT CAMUS, *Carnets I. Mai 1935 – février 1942*, Paris, Gallimard, 1962, p. 124.

<sup>22</sup> PAUL ANTHONY FORTIER, *Une lecture de Camus. La valeur des éléments descriptifs dans l'oeuvre romanesque*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 65.

bien vibrer la scène. Il agit aussi au niveau moral en rendant le paysage «inhumain et déprimant» ». <sup>23</sup>

Le traduzioni italiane spesso trasportano questa personificazione nel testo di arrivo, ma con esiti diversi:

[p. 26] D

Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement.

[p. 27] E

Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique. Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant.

[p. 80] F

Au large, nous avons fait la planche et sur mon visage tourné vers le ciel le soleil écartait les derniers voiles d'eau qui me coulaient dans la bouche.

[p. 85] G

pendant que nous restions cloués sous le soleil.

[p.87] H

Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer.

[p. 21]

Il cielo era pieno di sole. Cominciava a pesare sulla terra e il calore aumentava rapidamente.

[p. 21]

La sera, in quei luoghi, doveva esser come una tregua melanconica. Ora, invece, il sole eccessivo che faceva sobbalzare il paesaggio, lo rendeva inumano e deprimente.

[p. 65]

Al largo, abbiamo fatto il morto, e sul mio viso girato verso il cielo, il sole cancellava gli ultimi veli d'acqua che mi colavano in bocca.

[p. 69]

mentre noi restavamo inchiodati sotto il sole.

[p.70]

Il sole era tremendo, ora. Andava a frantumarsi sulla sabbia e sul mare.

[p. 32]

Il cielo era già pieno di sole. Cominciava a opprimere la terra, e l'aria era sempre più calda.

[p. 32]

La sera, in quel paese, doveva essere come una tregua malinconica. Adesso, invece, quel sole esasperato faceva vibrare il paesaggio e lo rendeva disumano e deprimente.

[p. 75]

Una volta al largo abbiamo fatto il morto, e sulla mia faccia rivolta verso il cielo il sole asciugava gli ultimi veli d'acqua che mi colavano in bocca.

[p. 79]

mentre noi restavamo inchiodati sotto il sole.

[p.80]

Il sole si era fatto lancinante. Si frantumava sulla sabbia e sul mare.

Per D la traduzione di Perroni, dopo aver reintrodotta il «già» arbitrariamente soppresso in  $Ta_1$ , sfrutta alcune modulazioni: l'effetto per la causa con «opprimere» al posto del più letterale (ma altrettanto corretto) «pesare»; la parafrasi «l'aria era sempre più calda» che rimpiazza il calore rapidamente in aumento.

Tralasciando alcune sviste traduttive, dal confronto di E rileviamo alcuni aspetti riguardanti la resa dell'elemento della luce. Dal punto di vista dei vocaboli, nonostante il mantenimento della personificazione, esistono disuguaglianze riguardo alla figuratività della scena dovute in parte a una diversa interpretazione del  $Tp$ , in parte a una volontà

<sup>23</sup> *Ibidem.*

di precisione lessicale non coincidente. Ancorché le discrepanze non generino esiti eccessivamente distanti tra loro e soprattutto rispetto al Tp, le scelte in Ta<sub>1</sub> ci appaiono più attente all'intenzione originale. La connotazione qui attribuita da Camus all'aggettivo "débordant", che include il superamento di una misura o di una soglia, è ben rispecchiata dalla denotazione di "eccessivo"; mentre "esasperato", sebbene vi si avvicini molto, indica piuttosto l'essere portato al limite o spinto a un grado estremo di sopportazione, quindi pur sempre al di qua di una soglia. Inoltre, possedendo meno tratti di concretezza, l'aggettivo di Ta<sub>2</sub> non partecipa alla *métaphore filée* del sole pesante.

Tra i sobbalzi e le vibrazioni dei due traducanti verbali c'è, tutto sommato, solo un leggero scarto d'intensità per la frequenza del movimento; mentre il divario tra "inumano" e "disumano" a seguire è decisamente maggiore. Questi due termini, infatti, in italiano discernono ciò che nell'uso francese tuttora<sup>24</sup> è riconosciuto come lessema unico: "inhumain". Da un lato c'è un paesaggio intrinsecamente inumano, privo dei caratteri di umanità; dall'altro un paesaggio che è stato spogliato della sua umanità da un sole "débordant". Affermare dunque con certezza che Camus si riferisse a un'accezione piuttosto che all'altra sarebbe un azzardo; soprattutto in considerazione del fatto che uno dei temi centrali dell'opera è l'estraneità al mondo come mancanza di umanità, riflessa tra l'altro nel gioco stilistico secondo cui il sole, nemico di un protagonista all'apice del proprio *être inhumain* (la scena dell'omicidio), si presenta al lettore sotto varie personificazioni, ossia in forma figuratamente umana.

Attraverso una modulazione di senso sia Zevi sia Perroni, dopo aver individuato l'equivalenza di "fare il morto", approdano a una buona resa della personificazione quasi corporale in F, dove il verbo "écarter" rappresenta l'azione del sole di togliere concretamente le gocce dal viso di Meursault.

Se in G la metafora del sole schiacciante che inchioda i personaggi non è stata minimamente alterata, lo stesso non può dirsi per H, dove si parla di un «écrasant soleil» tradotto con «tremendo» prima e con «lancinante» poi. Il primo aggettivo riguarda una condizione più che altro emotiva, pur tenendo in considerazione il valore iperbolico per estensione che lo riferisce a una qualità estremamente negativa e che viene impiegato di frequente proprio per qualificare il caldo. Il secondo aggettivo indica spesso (ma non esclusivamente) piuttosto un dolore fisico che una sofferenza emotiva o spirituale, per cui risulta maggiormente accostabile al senso originario. Bisogna tuttavia tener conto del fatto che l'espressione figurata del Tp, dato l'argomento atmosferico, è di uso abbastanza frequente nel francese quotidiano (o leggermente sostenuto) e nel linguaggio giornalistico, in una forma però a costituenti invertiti. Ciò rende l'azzeramento della metafora del peso nelle versioni italiane, a nostro avviso, meno grave.

## IL PEANA DEL SOLE E IL DESTINO DI MEURSAULT

Prendiamo infine in esame il passo I che, come vedremo, è un vero e proprio perno del romanzo in quanto punto di svolta del tragico destino del protagonista.

<sup>24</sup> Si ha notizia del neologismo "dés humain" coniato dallo psicanalista Pierre Fédida, scomparso nel novembre 2002, in PIERRE FÉDIDA (a cura di), *Humain / Dés humain*, Paris, PUF, 2007.



[p.92] I  
Je ne sentais plus que les  
cymbales du soleil sur mon  
front et, indistinctement, le  
glaive éclatant jailli du cou-  
teau toujours en face de moi.

[p.75]  
Non sentivo più altro che il  
risuonar del sole sulla mia  
fronte e, indistintamente, la  
sciabola sfolgorante sprizza-  
ta dal coltello che mi era  
sempre di fronte.

[p.84]  
Ormai sentivo solo il fragore  
del sole sulla fronte e, indi-  
stintamente, la spada abba-  
cinante scaturita dal coltello  
che avevo ancora davanti.

Per poterne comprendere appieno la portata, tuttavia, esso va letto in relazione alle ultimissime righe del capitolo VI della Parte Prima, che riportiamo di seguito:

[pp.92-93] L  
Cette épée brûlante rongait  
mes cils et fouillait mes yeux  
douloureux. C'est alors que  
tout a vacillé. La mer a char-  
rié un souffle épais et ardent.  
Il m'a semblé que le ciel s'ou-  
vrait sur toute son étendue  
pour laisser pleuvoir du feu.  
Tout mon être s'est tendu  
et j'ai crispé ma main sur  
le revolver. [...] J'ai compris  
que j'avais détruit l'équilibre  
du jour, le silence exception-  
nel d'une plage où j'avais été  
heureux. Alors, j'ai tiré enco-  
re quatre fois sur un corps  
inerte où les balles s'enfon-  
çaient sans qu'il y parût. Et  
c'était comme quatre coups  
brefs que je frappais sur la  
porte du malheur.

[p.75]  
Quella spada ardente mi  
corrodeva le ciglia e fruga-  
va nei miei occhi doloranti.  
È allora che tutto ha vacilla-  
to. Dal mare è rimontato un  
soffio denso e bruciante. Mi  
è parso che il cielo si aprisse  
in tutta la sua larghezza per  
lasciar piovere fuoco. Tutta  
la mia persona si è tesa e ho  
contratto la mano sulla ri-  
voltella. [...] Ho capito che  
avevo distrutto l'equilibrio  
del giorno, lo straordinario  
silenzio di una spiaggia do-  
ve ero stato felice. Allora ho  
sparato quattro volte su un  
corpo inerte dove i proiettili  
si insaccavano senza lasciare  
traccia. E furono come quat-  
tro colpi secchi che battevo  
sulla porta della sventura.

[pp.84-85]  
Quella lama incandescente  
mi mordeva le ciglia e rovi-  
stava nei miei occhi doloran-  
ti. È stato allora che tutto ha  
vacillato. Dal mare è spira-  
to un soffio denso e roven-  
te. Mi è parso che il cielo si  
aprisse in tutta la sua vasti-  
tà per lasciar piovere fuoco.  
Tutto il mio essere si è teso,  
ho stretto la mano sulla pi-  
stola. [...] Ho capito che ave-  
vo distrutto l'equilibrio del  
giorno, il silenzio ecceziona-  
le di una spiaggia dov'ero  
stato felice. Allora ho spara-  
to altre quattro volte su un  
corpo inerte nel quale le pal-  
lottole si conficcavano senza  
lasciare traccia. Ed è stato co-  
me se bussassi quattro volte  
alla porta dell'infelicità.

Prima di tornare dunque su questo passo cruciale, occorre comprendere come Camus abbia infuso in esso risonanze profonde disseminando già le pagine che lo precedono di elementi preparatorî. I «cymbales du soleil» ancora prima nel frammento I rappresentano infatti soltanto l'apice simbolico di una violenza progressiva emanata dalla luce solare, la cui percezione metaforica passa in poche pagine dal colpire come «une gifle» al minacciare come un «glaive éclatant», una «lame étincelante», e ancora una «épée brûlante», in un crescendo che, culminato nel fragore bellico dei cembali, esprime al contempo un parossismo di veemenza e musicalità.<sup>25</sup> I primi simboli che configurano la metafora di una guerra contro il sole inaugurano un climax che sfocerà negli spari, fatali tanto per la vittima quanto, in ultima analisi, per il carnefice. In questa atmosfera bellica,

<sup>25</sup> Sul rapporto tra musica e parole in Camus segnaliamo lo studio approfondito di DEBORAH WEAGEL, *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, New York, Peter Lang, 2010.

alle ripetute offensive provenienti dal cielo, Meursault risponde tentando di sfuggire alla luce o di opporvisi con tutto se stesso:

[pp.89-90] M  
Toute chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance. Et chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je serrais les dents, je fermais les poings dans les poches de mon pantalon, je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque qu'il me déversait. À chaque épée de lumière jaillie du sable [...]

[p.72-73]  
Tutto quel calore pesava sopra di me e contrastava il mio andare. E ogni volta che sentivo il soffio caldo sul viso, serravo i denti, stringevo i pugni dentro le tasche, mi tendevo tutto per vincere il sole e quella ubriachezza opaca che esso riversava su di me. A ogni sciabolata di luce sprizzata dalla sabbia [...]

[pp.82]  
Tutto quel caldo mi pesava addosso e si opponeva al mio avanzare. E ogni volta che sentivo sul viso il suo enorme soffio rovente stringevo i denti, chiudevo i pugni dentro le tasche dei pantaloni, mi protendevo tutto per vincere il sole e quell'ebbrezza opaca che mi rovesciava addosso. A ogni dardo di luce sprigionato dalla sabbia [...]

Nelle versioni italiane, tralasciando qualche differenza minore,<sup>26</sup> la metafora militare è mantenuta grazie all'utilizzo di vocaboli che riguardano il contrasto e il combattimento. Nello specifico: «vincere il sole» per «trionpher du soleil», che lo assimila a un avversario o nemico; il riferimento a un colpo d'arma, benché per questo secondo elemento si passi da «épée de lumière jaillie du sable», reso al meglio da Zevi con «sciabolata di luce sprizzata dalla sabbia», a un tipo differente di arma in  $Ta_2$ , dove la spada si trasforma in un «dardo di luce sprigionato dalla sabbia». Quest'ultima immagine tuttavia perde in ritraduzione una delle sue sfumature semantiche, ovvero l'associazione del verbo «jaillir» allo sprizzare o sgorgare di un liquido, in questo caso con allusione al sangue, che oltre a rientrare perfettamente nella metafora del campo di battaglia si ricollega alle menzioni dirette o indirette a esso fatte in precedenza nel testo (es. «Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant», p. 84).

Il clima bellico in I si ricongiunge pienamente al sostrato musicale (di cui diremo tra poco) attraverso due manifestazioni simboliche ravvicinate: «cymbales du soleil» e «glaive éclatant». La seconda viene resa in italiano con traduttori diversi dall'equivalente letterale «gladio». Questa scelta non provocherebbe grossi smottamenti se le pagine a precedere e a seguire non contenessero, in più punti, varianti sinonimiche di “spada” (“*lame*”, “*épée*”, “*sabre*”), alle quali pertanto i traduttori avrebbero dovuto cercare di attenersi scrupolosamente. Oltretutto la forma arcaica *gladio*, che evoca le epoche degli imperi e delle battaglie campali, proprio in questo passaggio mette in risalto un altro simbolo, i succitati cembali che anticamente animavano i trionfi degli eserciti, suggerendo al lettore un innalzamento dei riferimenti culturali quasi del tutto assente nel resto del romanzo. A proposito della figuratività dei cembali scrive Tarle:

<sup>26</sup> A parte l'omissione di «grand» in  $Ta_1$ , la discrepanza fondamentale riguarda come sempre la scelta di Peroni di mettere quanta più distanza lessicale e grammaticale (es. pronomi personali riorganizzati) possibile tra la sua versione e quella precedente.

l'agression du soleil est à son paroxysme à travers une synesthésie enivrante et douloureuse [...] Trois registres sensoriels se répondent dans cette phrase : l'auditif – les cymbales, le visuel – les cymbales du soleil, le tactile – sur mon front. On est loin ici de l'écriture innocente, enfantine. Depuis les temps les plus anciens de notre culture, l'écriture lyrique est chargée d'écrire le destin. Camus y est trop sensible pour ne pas s'en servir.<sup>27</sup>

Che siano nominati i cembali a monte è dunque un requisito fondamentale affinché l'accumulazione metaforica esprima tutto il suo potenziale. Questo non avviene nelle due traduzioni italiane di I, dove peraltro si scorgono alcuni punti deboli.

Zevi inizia il periodo con un calco strutturale («Non sentivo più altro che il risuonar»), che risulta leggermente traballante a livello sintattico e funziona ancor meno per un lettore contemporaneo. Il «risuonar del sole» sulla fronte restituisce certo un'immagine evocativa, ma perdendo il riferimento diretto allo strumento annulla la metonimia originale, configurandosi come errore di ipotraduzione. Lo stesso comportamento è riscontrabile in  $T_{a_2}$ , dove però la scelta oculata del sostantivo «fragore», spesso in collocazione con la parola “tamburi” in italiano, restringe per lo meno il campo a un tipo di strumento a percussione. Qui inoltre viene eliminata la pesante ripetizione dei due “fronte” a breve distanza che si legge nella prima traduzione.

È appunto la menzione in I dei cembali, già di per sé referenti letterari suggestivi, a permettere, come accennavamo, lo svelamento in L di una sottile linea musicale fino a quel momento rimasta sotterranea al testo, ma che intreccia rapporti interpretativi fondamentali con il resto del capitolo e non solo. La descrizione del secondo incontro con gli arabi avviene in prossimità di una piccola sorgente d'acqua, il cui suono rasserenante si contrappone subito (e a distanza) alle percosse – poi simbolicamente percussioni – del sole. In aggiunta, viene rappresentato uno dei due uomini mentre «soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse, en nous regardant du coin de l'œil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument» (p.87).<sup>28</sup> Per mettere in risalto isolatamente i quattro elementi principali di tutta la scena, subito dopo Camus farà dire a Meursault: «Pendant tout ce temps, il n'y a plus eu que le soleil et ce silence, avec le petit bruit de la source et les trois notes».<sup>29</sup> Verranno ripresi più volte, le tre note del flauto in contrapposizione al doppio silenzio del loro intervallo e il rumore della fonte opposto alla violenza del sole («J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil», p.90). Non occorre dunque sottolineare ulteriormente come la presenza di strumenti musicali in queste pagine segua una precisa volontà di evocazione e accumulazione nella mente del lettore, consapevole o meno.

Un ulteriore aspetto di musicalità riguarda le sonorità di alcuni periodi che nelle ultimissime pagine del sesto capitolo si trasformano in vera e propria prosa poetica. Se tor-

27 JERE TARLE, *Sur l'emploi du passé composé dans L'Étranger d'Albert Camus. De la grammaire à l'écriture et au style*, in «Studia Romanica et Anglica Zagradiensi», xxvi (1968), pp. 87–101, a p. 98.

28 La corretta traduzione qui di “*roseau*” in “*canna*” mette ancora più in rilievo l'errore commesso da ambedue i traduttori al capitolo IV della Parte Prima, dove per « sur une plage resserrée entre des rochers et bordée de roseaux » (p. 55) leggiamo «orlata di roseti» in  $T_{a_1}$  (p. 45) e «stretta tra gli scogli e i roseti» in  $T_{a_2}$  (p. 55). In quest'ultimo la presenza di un falso amico – errore di  $T_{a_1}$ , conservato in  $T_{a_2}$  – ci appare ancora meno giustificabile, trattandosi di una ritraduzione.

29 Il corsivo è nostro.

niamo per un momento su L non sarà difficile notare la quantità di allitterazioni e assonanze che, a poca distanza le une dalle altre, contraddistinguono queste righe: «*épée*» risuona in «*épais*», aggettivo riferito a un «*souffle*» a sua volta centro di parallelismi testuali;<sup>30</sup> «*mes cils*» è ripreso da «*vacillé*»; «*sur toute son étendue*» allittera con «*Tout mon être s'est tendu*». Consapevoli del fatto che mantenere identiche sonorità in italiano non sarebbe stato possibile senza compromettere il senso degli enunciati o stravolgerne la forma (né del resto sarebbe stato necessario, dal momento che occorreva soltanto riproporre tra le parole una qualche musicalità *tout court*), desideriamo comunque verificare se i due traduttori abbiano rilevato i giochi musicali e quantomeno tentato di introdurre delle compensazioni.

Zevi, forse più per l'impronta *sourcier* del suo operato che per un'individuazione consapevole, riesce effettivamente a tamponare la perdita del triplo gioco sonoro introducendo una diversa allitterazione in “-nt”, che si protrae abbastanza a lungo da coprire quasi tutti i periodi in questione. L'effetto viene ottenuto non soltanto tramite l'inversione delle posizioni di «*ardent*» e «*brûlante*», ma soprattutto grazie alla modulazione del verbo “*charrier*” e del suo ausiliare. In aggiunta, la traduzione di «*rongeait*» e «*fouillait*» con «*corrodeva*» e «*frugava*», accostati a «*ardente*» e «*doloranti*» nella stessa frase, aumenta notevolmente la ripetizione delle consonanti vibranti.

Anche Perroni cerca di sopperire alla modifica sonora con una compensazione: in «*è spirato un soffio denso e rovente. Mi è parso [...]*» risalta l'insistenza delle consonanti fricative. Tuttavia, escluso questo accorgimento, non ci sembra che la ritraduzione nel complesso recuperi sufficientemente l'intensità musicale dell'originale.

Si è insistito sulla resa della musicalità di queste sezioni poiché tra di esse sussistono anche rimandi intertestuali che svelano attinenze culturali non trascurabili. Proprio in L, i quattro colpi originati dagli spari acquistano un valore ulteriore, aggiunto all'importanza cruciale che già posseggono a livello narrativo. Questi «*quatre coups brefs*», afferma Tarle «*Camus les a puisés dans l'espace de notre intertextualité culturelle: ils renvoient aux quatre notes initiales d'une symphonie célèbre. Sinon, pourquoi pas trois ou cinq coups? Ce “coup” de Meursault (de Camus) tracassera le juge d'instruction et il n'arrivera pas à le comprendre*».<sup>31</sup> La relazione intravista dal critico ci appare indubbia, considerato soprattutto che la quinta sinfonia di Ludwig van Beethoven in Do minore si apre con il celeberrimo motivo di quattro note che, secondo le dichiarazioni dello stes-

30 Il termine “*souffle*” ha sei occorrenze nel Tp. In tre occasioni però assume una valenza capitale sia per posizione nel racconto, sia perché si manifesta al protagonista, prima inconsapevole e poi *révolté*, come vero e proprio segno del fato nell'atto del suo compimento. Alla fine del capitolo III della Parte Prima – quando ancora Meursault appare come mera coscienza senziente – in seguito alla scena in cui lui e Raymond stringono l'accordo che sarà motore delle vicende rovinose del romanzo, s'instilla nel lettore (ma non nel narratore) un certo senso di inquietudine. Sebbene il personaggio non espliciti questo sentire, esso prende la forma di un «*souffle obscur et humide*» proveniente dalle «*profondeurs de la cage d'escalier*»; lo stesso soffio che ritroviamo nelle pagine finali dell'ultimissimo capitolo: «*Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues [...]*». Il fatto che nella parte conclusiva del capitolo VI della Parte Prima questo soffio provenga dal sole, agente di rovina, non può essere certo attribuito al caso. Sapientemente i due traduttori hanno quindi individuato e mantenuto la ripetizione del termine in questi tre punti del testo.

31 TARLE, *Sur l'emploi du passé composé dans L'Étranger d'Albert Camus*, cit., p. 98.

so musicista, rappresenta ed è universalmente conosciuto come “il destino che bussa alla porta”. La corrispondenza con la trama del romanzo è subito lampante.

Se però nel Tp la fatalità si lega esclusivamente ai «quatre coups» per ragioni di verosimiglianza romanzesca,<sup>32</sup> nei due testi d'arrivo italiani esiste una discrepanza sostanziale, nascosta dietro all'assenza di un avverbio. Al paragrafo L del Ta<sub>1</sub>, infatti riscontriamo un'omissione ingiustificata che avrà ripercussioni notevoli sul senso di alcuni enunciati della seconda parte: «Allora ho sparato quattro volte su un corpo inerte», dove manca la traduzione dell'avverbio “*encore*” dell'originale, poi ripristinata in Ta<sub>2</sub> con la transcategorizzazione in aggettivo «altre quattro volte». Leggendo la versione di Zevi, in un primo momento si è portati a credere che l'ambiguità riguardante il primo colpo di pistola – il Tp non parla espressamente di uno sparo, ma descrive il cedere del grilletto e un assordante rumore secco – sia allora attribuibile a una sovrapposizione sonora tra il fragore del sole e quello dell'arma, come se Camus anticipasse le percezioni della raffica successiva, interpretata nel Ta<sub>1</sub> come singola. L'omissione di “*encore*” in sé, in effetti, non sconvolgerebbe la rappresentazione degli eventi nell'episodio; ma arrivati al dibattito processuale, nella seconda parte dell'opera, ci si accorge del grosso fraintendimento di Zevi rispetto allo svolgersi delle azioni:

Tp «Toujours sans logique apparente, le juge m'a alors demandé si j'avais tiré les cinq coups de revolver à la suite. J'ai réfléchi et précisé que j'avais tiré une seule fois d'abord et, après quelques secondes, les quatre autres coups.» (pp. 103-104);

Ta<sub>1</sub> «Sempre senza logica apparente, il giudice mi ha chiesto allora se avevo tirato quattro colpi di rivoltella uno dopo l'altro. Ho riflettuto e ho precisato che avevo dapprima tirato una sola volta e poi, dopo qualche secondo, i tre colpi seguenti.» (p. 84);

Tp «J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et “ pour être sûr que la besogne était bien faite ”, j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr [...]» (p. 151);

Ta<sub>1</sub> «Avevo ucciso l'arabo come avevo in mente di fare. Avevo sparato una volta. Avevo atteso. E “per essere sicuro che il lavoro era ben riuscito”, avevo sparato ancora tre volte freddamente, a colpo sicuro [...]» (p. 123).

Confrontando i passaggi appare evidente quindi che l'omissione di cui sopra non è frutto di una scelta stilistica, bensì di una svista, talmente fuorviante per il senso degli enunciati da aver portato non solo alla forzatura del numero di spari descritti nel Tp e ripresi dalle parole sia dell'accusa che dell'imputato, ma all'immissione nel Ta<sub>1</sub> di un'aggiunta totalmente inventata che giustificasse l'interpretazione del traduttore: «Avevo sparato una volta». Ci si domanda allora come sia stato possibile che Zevi, rendendosi conto della discrepanza numerica, non sia tornato indietro a rivedere il passo e rettificare la traduzione di L.

32 Mentre il primo sparo sarebbe potuto essere presentato in tribunale come atto di legittima difesa, i quattro successivi, vero mistero del personaggio (il quale ne attribuirà la colpa semplicemente al sole), lo condannano in via definitiva agli occhi dell'accusa e dei giudici. Costituiscono quindi lo strumento reale del fato di Meursault.

Il fatto che il destino di Meursault sia determinato dunque da una luce che, nelle dichiarazioni in tribunale dello stesso protagonista, si rende agente di rovina, muovendogli contro una guerra sinestetica costante e talvolta appena percettibile, rimane un aspetto ineludibile e di difficile resa, nell'ottica di un lavoro traduttivo equifunzionale rispetto all'originale.

Se si resta all'ascolto delle risonanze profonde che scaturiscono dal testo francese e che devono quindi trovare posto nella traduzione italiana, sarebbe preferibile negoziare, di volta in volta, la resa dei passaggi più densi sui piani semantico, figurativo e musicale. Meno prudente risulterebbe invece l'adozione di un approccio traduttivo rigidamente sistematico, che rischierebbe di sacrificare in molti punti la precisione testuale di Camus alla coerenza del traduttore, dietro la quale può talora celarsi l'imposizione di un'interpretazione personale. Tra i numerosi livelli di analisi possibili per la contemporanea comunità di lettori, ciò può essere considerato come ulteriore richiamo a nuove ritraduzioni e metro di giudizio di quelle esistenti.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBRECHT, JÖRN, *La Retraduction : définition d'une problématique*, in *Retraductions, De la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, a cura di Christine Lombez, Nantes, Horizons Comparatistes, 2011, pp. 11-3. (Citato a p. 252.)
- BARRIER, MAURICE GEORGES, *L'Art du récit dans L'Étranger d'Albert Camus*, Toulouse, Nizet, 1962. (Citato a p. 253.)
- BERSANI, LEO, *The Stranger's secret*, in «Novel. A Forum on Fiction», III/3 (1970), pp. 212-224. (Citato a p. 255.)
- CAMUS, ALBERT, *Carnets I. Mai 1935 – février 1942*, Paris, Gallimard, 1962. (Citato a p. 258.)
- *Carnets II. Janvier 1942 – mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964. (Citato a p. 254.)
- *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1971. (Citato a p. 255.)
- *Lo straniero*, trad. da Alberto Zevi, Milano, Bompiani, 1947. (Citato a p. 255.)
- *Lo straniero*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2015. (Citato a p. 255.)
- FÉDIDA, PIERRE (a cura di), *Humain / Déshumain*, Paris, PUF, 2007. (Citato a p. 260.)
- FITCH, BRIAN T., *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Minard, 1964. (Citato alle pp. 254, 255.)
- *Le statut précaire du personnage et de l'univers romanesques chez Camu*, in «Symposium», XXIV (1970), pp. 218-229. (Citato a p. 253.)
- FORTIER, PAUL ANTHONY, *Une lecture de Camus. La valeur des éléments descriptifs dans l'oeuvre romanesque*, Paris, Klincksieck, 1977. (Citato alle pp. 258, 259.)
- JERONIMIDIS, ANNA, *Meursault: identificazione di un personaggio*, in *Aspetti del romanzo francese. Studi in onore di Massimo Colesanti*, a cura di Massimo Colesanti, Franco Giacone e Anna Maria Scaiola, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 381-389. (Citato a p. 253.)
- LÉVI-VALENSI, JACQUELINE, *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier, 1976. (Citato a p. 252.)
- MITTERAND, HENRI, *Le langage de Meursault*, in «Le Français dans le Monde», LXII (1969), pp. 6-12. (Citato a p. 254.)
- MONTI, ENRICO, *La retraduction, un état des lieux*, in *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, Mulhouse, Orizons, 2011, pp. 9-25. (Citato a p. 252.)
- NOYER-WEIDNER, ALFRED, *Structure et sens de L'Étranger*, in *Albert Camus 1980*, a cura di Raymond Gay-Crosier, Gainesville, Florida University Press, 1980, pp. 72-86. (Citato a p. 253.)
- TARLE, JERE, *Sur l'emploi du passé composé dans L'Étranger d'Albert Camus. De la grammaire à l'écriture et au style*, in «Studia Romanica et Anglica Zagradiensi», XXVI (1968), pp. 87-101. (Citato alle pp. 263, 264.)
- THODY, PHILIP, *A Note on Camus and the American Novel*, in «Comparative Literature», IX/3 (1957), pp. 243-249. (Citato a p. 253.)
- Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>. (Citato a p. 256.)

- VIGGIANI, CARL A., *Camus' L'Étranger*, in «Modern Language Association», LXXI (1956), pp. 865-887. (Citato a p. 255.)
- WEAGEL, DEBORAH, *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, New York, Peter Lang, 2010. (Citato a p. 261.)



### PAROLE CHIAVE

*L'Étranger*; retranslation; sensoriality; sunlight; violence; musicality; semantic networks.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

L'interesse per il confronto tra ritraduzioni scaturisce da un primo studio sulla resa della metrica de *Les Fleurs du Mal* nelle traduzioni di L. De Nardis e G. Bufalino, condotto presso l'Università degli Studi di Palermo nel 2012. L'analisi contrastiva delle versioni italiane de *L'Étranger*, precedentemente approfondita al fianco di professionisti della traduzione, è stato oggetto della sua tesi di Laurea Magistrale in Traduzione. Attualmente si occupa di traduzione collaborativa, con un progetto di ricerca sull'evoluzione del fenomeno in tempi moderni.

[giulio.sanseverino@edu.unito.it](mailto:giulio.sanseverino@edu.unito.it)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIULIO SANSEVERINO, *Les cymbales du soleil: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de L'Étranger di Albert Camus*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 251-268.

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



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticentre. 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.



## RACHEL BLAU DUPLESSIS: A TRANSLATION PROPOSAL

ANNY BALLARDINI – *Bolzano*

The contribution proposes two of Rachel Blau DuPlessis's poems along with their first Italian translation. The poems were chosen by DuPlessis and translated by Anny Ballardini. The first one is an excerpt from *Writing* (1984-1985), while the second is DuPlessis's celebrated *Draft 5: The Gap* (August-September 1988). The parallel texts are introduced by a brief explicatory note.

Il contributo propone la prima traduzione italiana di estratti dalle opere della poetessa americana contemporanea Rachel Blau DuPlessis, scelti dall'autrice stessa e tradotti da Anny Ballardini. Il primo estratto è tratto dalla *Writing* (1984-1985), mentre il secondo estratto è da *Draft 5: The Gap* (agosto-settembre 1988). La traduzione è preceduta da una breve nota introduttiva.

The world that revealed itself in the book and the book itself were never, at any price, to be divided.

---

Walter Benjamin, *A Berlin Chronicle*, in *Reflections*, trans. by Edmund Jephcott, New York, Harcourt Brace Javanovich, 1974, p. 55

Feminist essayist, critic, and poet, Rachel Blau DuPlessis stands out on the American scene as one of the major authors of our times. Her greatest accomplishment in the poetic field is undoubtedly *Drafts*, a series of 114 poems she wrote based on a grid that starts with 19 Donor Drafts, out of which another five ensue in a horizontal reading; the vertical order is chronological. As argued by Ros Zimmerman in *Incomplete Closures*, *Drafts* «addresses issues of history, gender, politics, philosophy, ecology, identity, boundary and scale, [...] a collage of writings that [faces] what is, for DuPlessis, the inadequacy of the lyric poem to express the political and social struggle of the poet, poetry, and poetics».<sup>1</sup> Daniel Bouchard mentioned the spherical dimension of *Drafts*, with «the recurrence of its themes, its interrogations, glosses, and commentary; its borrowings, appropriations, and writing through old drafts. [...] each draft in the work is autonomous and capable of standing alone» although it is only «through a collective reading of *Drafts*» that the «reader [will] attain the enormously rich, unquestionably challenging but inevitably satisfying experience it offers».<sup>2</sup>

DuPlessis's work-in-progress can be traced back to the 1960s, initially to the New York School, but one of her two actual turning points took place in 1968: «So the ferment of the 1960s exploding in spring 1968 and beyond was a combustible politicization that made me both '68er and feminist».<sup>3</sup> She also gave the date of her very first poem,

<sup>1</sup> ROS ZIMMERMANN, *Incomplete Closures. A Reading of 'Draft 84: Juncture' by Rachel Blau DuPlessis*, in «Journal of Poetics Research» (September 2016), [poeticsresearch.com/wp-content/uploads/2016/02/zimmermann-drafts.pdf](http://poeticsresearch.com/wp-content/uploads/2016/02/zimmermann-drafts.pdf).

<sup>2</sup> DANIEL BOUCHARD, *A Little Yod and a Rocking Enormity*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 14 December 2011, [jacket2.org/article/little-yod-and-rocking-enormity](http://jacket2.org/article/little-yod-and-rocking-enormity).

<sup>3</sup> RACHEL BLAUD DUPLESSIS, *Blue Studios: Poetry and its Cultural Work*, in Tuscaloosa (AL), University of Alabama Press, 2006, p. 23.

or better, as she stated: «on January 2, 1973, I awoke to my own poetry», through a re-visitation of Orpheus and Eurydice's myth, «he the figure of the poet, she a dead nothing» who, reflecting DuPlessis's fears and disappointments, is not only receptive to Orpheus's wish to come back, but at the same time «wants to go deeper into the underground cave».<sup>4</sup> Her other veering arrived with her meeting with George Oppen in 1965 that projected her onto the Objectivist scene. Alan Golding in *Macro, Micro, Material* writes of *Drafts* as being a «major experiment in post-Objectivism» by explaining how «macro, micro, and questions of gender» together with «concerns with monumentality and its shattering into rubble»<sup>5</sup> return us to her Objectivist roots. Naomi Shulman points out *At the critical/poetic boundary*<sup>6</sup> while analyzing DuPlessis's *Draft 52: Midrash* (2004), her attempt to offer a sustained response to Adorno's famous statement that «to write poetry after Auschwitz is barbaric.»<sup>7</sup> She quotes the same poet with the following:

His statement comes from the most wrenching revulsion, grief and human anguish. Therefore, because it was so absolutist, I respected it as such. However, because it was so absolutist (plus annihilating, as morally wrong or uncivilized, my desire to write poetry), I felt it had to be discussed. Not answered, discussed. Opened out. Exfoliated. Looked at again and again from any number of angles or facets. That is what my serial poem does. Each time I approach the statement, in the 27 sections of this poem, I try to honor the level of ethical revulsion and grief from which it came. So each of the sections tries to invent an answer to the question why did he say this in the immediate post-war context. What was he getting at by singling out poetry.<sup>8</sup>

In *Drafts and Fragments*, Golding highlights DuPlessis's debt to Ezra Pound right from the title she has given to her vast work, taken from Pound's late book of *Cantos*, *Drafts and Fragments of Cantos CX-CXVIII*, and shows how she turns and returns to his work. Golding underlines that Pound «wanted things settled once and for all», to which he opposes DuPlessis's own use of the fragment and quotes her from *Blue Studios*: «*Drafts* is pleased to be an unclean, female-penned poem filled with jots and titles and thoroughly contaminated by traces of the Hebraic. *Drafts* is a poem filled with debris, rot, fragment, corners in which collages of trash collect».<sup>9</sup> Golding adds: «We know what the 'Poundian mytho-informational model' demands of its readers. The 'notational' mode of *Drafts* will not only operate via brief, contingent observations –

4 *Ibid.*, p. 24.

5 ALAN GOLDING, *Macro, Micro, Material: Rachel Blau DuPlessis*, in *Blackbox*, ed. by Alex Houen and Adam Piette, 2006, [www.manifold.group.shef.ac.uk/issue16/AlanGoldingEssayBM16.pdf](http://www.manifold.group.shef.ac.uk/issue16/AlanGoldingEssayBM16.pdf).

6 NAOMI SHULMAN, *At a Critical/Poetic Boundary*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 14 December 2011, [jacket2.org/article/criticalpoetic-boundary](http://jacket2.org/article/criticalpoetic-boundary).

7 THEODOR W. ADORNO, *Cultural Criticism and Society*, trans. by Samuel Weber and Shierry Weber Nicholson, in *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. by Rolf Tiedemann, trans. by Rodney Livingstone, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 162.

8 SHULMAN, *At a Critical/Poetic Boundary*, cit.

9 ALAN GOLDING, *Drafts and Fragments: Rachel Blau DuPlessis's (counter-) Poundian Project*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 14 December 2011, [jacket2.org/article/drafts-and-fragments#1](http://jacket2.org/article/drafts-and-fragments#1).

notations or notes – but will also provide notes to its notes».<sup>10</sup> Her writings have been developing by mirroring the Judaic Midrash. In fact, the Hebrew Bible, Tanach, is not only read, but literally annotated on the margins of the text.

Ron Silliman in *Un-scene, ur-new* sets *Drafts* in the history of the long poem and underlines how DuPlessis questions rather than answers by «sensing that the right answers need to be further questions».<sup>11</sup> He qualifies it as being «one of the major poetic achievements of our time».<sup>12</sup> Her ‘poethics’ (coinage DuPlessis uses, taken from Joan Retallack) «involves investigation, examination, critique, resistance», as the same poet explains in «Gender Arcades».<sup>13</sup> The same concept of seriality has to be analyzed. It is the poet who defines it: «Seriality accounts for itself by a heuristic sense of even-in-language that becomes a rhythm of thought, accountability via accumulation».<sup>14</sup>

The first extract from her vast work suggested in the present context is taken from *Writing* (1984-1985). Hank Lazer asserts that «the palimpsestic overwriting of *Writing* [is] a provocative poem of considerable genius».<sup>15</sup> The second extract is *Draft 5: Gap* (August-September 1988), which has been chosen for its formatting.<sup>16</sup> The poem runs in double columns and acknowledges DuPlessis’s note taken from «writing on Writing» on how the reader can be dislocated in not knowing how to read the poem: «the reader», she states, «as much as the poet» is «at large, we are strained companions».<sup>17</sup> *Draft 5* refers to the death of a relative, as DuPlessis indicated. In perfect agreement with Maria Damon, «[DuPlessis] is more Dante’s pilgrim, than Milton’s God».<sup>18</sup> She expounds further:

DuPlessis asks us to take seriously Olson’s call for the poetry-page as a wide-open field on which historical, theoretical, social and aesthetic problematics unfurl, twist, evolve and mutate dialectically and/or dialogically, bouncing off each other in collision or play, interlocking in agonistic intensity or affectionate rapprochement.<sup>19</sup>

The translations I propose below have been revised by the same author, Rachel DuPlessis, who also selected the poems to be translated into Italian.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> RON SILLIMAN, *Un-scene, ur-new: The History of the Longpoem and ‘The Collage Poems of Drafts’*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 17 November 2016, [jacket2.org/article/un-scene-ur-new](http://jacket2.org/article/un-scene-ur-new).

<sup>12</sup> RON SILLIMAN, *Silliman’s Blog*, [http://ronsilliman.blogspot.it/2004\\_04\\_18\\_archive.html](http://ronsilliman.blogspot.it/2004_04_18_archive.html).

<sup>13</sup> BLAUD DUPLESSIS, *Blue Studios: Poetry and its Cultural Work*, cit., p. 53.

<sup>14</sup> RACHEL BLAUD DUPLESSIS, *Considering the Long Poem: Genre Problems*, in «Readings: Response and Reactions to Poetries» (3 March 2009).

<sup>15</sup> HANK LAZER, *Travelling many direction’d crossings: The Poetry of Rachel Blau DuPlessis*, in *Opposing Poetries*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1996, vol. II, [ronsilliman.blogspot.it/2004\\_04\\_18\\_archive.html](http://ronsilliman.blogspot.it/2004_04_18_archive.html), p. 35.

<sup>16</sup> RACHEL BLAUD DUPLESSIS, *Draft 5: Gap*, in *Drafts 1-38, Toll*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2001, pp. 28-32.

<sup>17</sup> RACHEL BLAUD DUPLESSIS, *Writing*, in *Tabula Rosa*, Elmwood (CT), Poets & Poet, 1987, p. 84.

<sup>18</sup> MARIA DAMON, *Pledge, with Draft Unnumbered Precis; Review of Drafts 39-57*, in «How2», II (2006).

<sup>19</sup> *Ibid.*

Imbedding some extruding some the interplay between selection,  
 Imbedding, and loss. Some few words, chosen, and why; but are also  
 Chosen from, once the day was awash in pinpricks, a pull in the back  
 Muscle, overlay and no experience. No experience because all. Say.

Saw. **Operations. Addictions. And no** shadow and it was dark within  
 This icy **one knows** brightness all disappearing all intense  
 Writing **what**; does it save it? “diaristic” in impulse, but  
 Unbargained, imponderable. Over written. Written then over written,  
 Over ridden, the selection is one thing, this (the globule, clot) another.  
 Different plans and different pictures.

|   |  |
|---|--|
| Most poetry something-<br>imagery, structure. | Uneven picture patterns,<br>irregular blocks, a rebus<br>Trued, held in a rose-pink<br>border. |
|---|--|

Dreaming I'm crying  
 it's she's crying.

## DRAFT 5: GAP

**Notes to Draft 5 by Rachel Blau DuPlessis:** Gap. The deleted and blackened materials suggest the FBI files of George Oppen, received under Freedom of Information Act when I was editing Oppen's Selected Letters. “The little child self” from Mallarmé's *The Tomb of Anatole*, specifically Paul Auster's translation. “An Activity...” is Regina Schwartz explaining interpretation; the notion of memory as interpretation recently in Mary Jacobus. “It is proper” from Irigaray. The black books are by Anselm Kiefer. “Someone” is the dancer Sharon Friedler; “the form” occurs in Japanese music: “jo”—introduction; “ha”—the scattering; “kyu”—the rush to finish.

Includendo alcuni escludendo alcuni l'interazione tra la selezione,  
 Inclusione e perdita. Solo poche parole, scelte e perché; ma sono anche  
 Scelte da, appena il giorno era inondato da punture di spillo, uno strappo al  
 Muscolo della schiena, strato e nessuna esperienza. Nessuna esperienza perché  
 [tutto. Di.

Vidi. **Operazioni. Dipendenze. E nessun'ombra** ed era scuro dentro  
 questa gelida **conosce** la brillantezza tutto sparisce il tutto intenso  
 scrivere **Cosa**; forse lo salva? "diaristico" nell'impulso, però<sup>20</sup>  
 Non negoziato, imponderabile. Scritto sopra. Scritto e poi scrittovi sopra,  
 Superato, la selezione è una cosa, questo (il globulo, grumo) un'altra.  
 Diversi piani e diverse immagini.

|   |   |
|---|---|
| Gran parte del poema qualcosa-<br>immaginazione, struttura. | Modelli d'immagini non livellati,<br>blocchi irregolari, un rebus<br>Ravvivato <sup>21</sup> , contenuto in un confine<br>rosa. |
|---|---|

Sto sognando di piangere  
 lei sta piangendo.

## BOZZA 5: DIVARIO

**Note a Bozza 5 di Rachel Blau DuPlessis:** Divario. Il materiale cancellato e annerito riporta ai documenti dell'FBI di George Oppen, ricevuti grazie all'Atto sulla Libertà di Informazione quanto stavo editando la raccolta di *Lettere Scelte* di Oppen. "Piccolo io del bambino" è tratto da *Per una tomba di Anatole* di Mallarmé dalla traduzione di Paul Auster. "Un'Attività..." è di Regina Schwartz quando spiega l'interpretazione; la nozione della memoria come interpretazione viene ripresa recentemente da Mary Jacobus. "Conviene ritornare" da Irigaray. I libri neri sono di Anselm Kiefer. "Qualcuno" fa riferimento alla ballerina Sharon Friedler; "la forma" avviene nella musica giapponese: "jo"—introduzione; "ha"—la dispersione; "kyu"—la corsa al finale.

20 By using "però" instead of "ma" for "but" I respected DuPlessis's request: "The 'ma' at the end of the 7th line—could it be 'però'? (this choice might show my Umbrian aspect)."

21 In lack of a better word, I chose for "Trued" "Vero". DuPlessis suggested the following: "It means 'squared off properly' – exactly as measured. [...] 'centrare' or 'ravvivare'. 'Un rebus/ Ravvivato'?" I accepted her suggestion also for the alliteration.

I.

████████ photograph.  
A man within a day  
of dead

estranged in light, that  
flat  
flash struck,  
half-holds his present

Strange ██████████  
██████████  
██████████  
██████████

eyes whitened behind glass

Right on the edge.

lets a child  
rip it open

...

“I guess I’ll never see you again” I had almost said

“little child self”  
folds child soi(e)  
pink silk, tan silk  
stroked electricity.

you for a while”  
–dried–

enamel a “modern” kind of minimal  
mural: indelible black rectangles;  
who coded the deletions,

giving

special numbers, offering a sheet of  
explanations to translate

why the deletions had occurred.  
but I meant “I guess I won’t see  
it was careful and exacting work

many entirely black pages  
many black squares framed by

grids of half-chucked writing  
had been created

by ██████████  
make golden “needles” engaged.







ma avevo detto la verità  
 di alcune pagine nulla puoi dire  
 ammassate. quell'apertura abortita. si sbircia quelle annerite.  
 una corrente elettrica che cerca di leggere ciò che non può essere letto  
 da non toccare  
 soprattutto  
 con le "mani bagnate dalle lacrime." "sono state eliminate"

2.

Megaliti neri della memoria  
 Sono forse troppo vuoti o compattati, protetti

Decifrando "evocano per me CORPO" un oscuro  
 brillio nel quadrato "attività del reprimere  
 ciò che potrebbe essere il rifabbricare del fare e  
 perdere" se questa è memoria

un'oscillazione ho una memoria eccellente.

di luce  
 luce? foglie? lievito? luogo?  
 una dissoluzione apre una dispersione delle ombre più leggere  
 dell'ombra ma se davvero significa ricordare...

nell'oscurità il muro più scuro...

Ogni segno deve toccare un nervo  
 in un riflesso  
 di silenzio un ruggito di cicale "è giusto ritornare

di silenzio: ricopre e articola  
 gli insetti si lamentano tra loro alle ombre"

un suono ben compatto, i loro  
 impasti di distanza  
 fluttuante.

The poem's poem  
 a secret  
 voice muttering porous you

Black pages of gigantic books, tarred  
 glutinous with erasure as if  
 asphalt food were spread  
 on burlap bread.

sprawled and fragrant

in a webbing of the gaps  
 woven disclosure...  
 Low late pre-dawn freight  
 moans, or seems to  
 "J-w"  
 as it rushes the grade crossing

Something read that cannot be  
 deciphered.

its track shining ahead  
 and away into unfillable

space.

I said I had spoken the

On which plot

half wrapped in a sweaty sheet

a sheer drop:

one small point, one of the smallest,  
 if points had sizes,  
 yet such, that still  
 can barely imagine its densities and extensives  
 if all could be factored and scattered over the breadth  
 that is

and that  
 it is.

3.

Someone said this form:  
 one, start  
 two, "the scattering"  
 three, a "rush to finish"

but where is it?

La poesia della poesia  
 un segreto  
 una voce borbottante porosa tu

liscio e fragrante

in una membrana che unisce i divari  
 divulgazione intessuta...  
 Lento, sordo, prima dell'alba, treno  
 geme, o sembra  
 "Eb-i"  
 nel suo correre al valico

il binario brilla davanti  
 e lontano nell'incolabile

spazio.

Di quale trama

mezza avvolta in un drappo sudato

una caduta a strapiombo:

un puntino, uno dei più minuscoli,  
 se i punti avessero dimensioni,  
 pertanto, immobile  
 a malapena se ne immaginano le densità ed estensioni  
 se tutto potesse essere fattorizzato e disperso oltre il fiato  
 ciò che è

e così  
 è.

Pagine nere di libri giganteschi, incatramati  
 coloso con cancellatura come se  
 asfalto cibo fosse spalmato  
 su pane di canapa.

Qualcosa di letto che non può essere  
 decifrato.

Dissi di aver parlato

3.

Qualcuno disse che questa forma:  
 uno, partenza  
 due, "la dispersione"  
 tre, un'"accelerazione al finale"

ma dov'è?


even  
 metal link-  
 knot's unfathomable  
 ecliptic

swerving

stars–

Call that point “R” on some  
 scroll of unrolling:

that I “was once there”  
 all right

and in what language of uneasy rapture.


















Grass stars, tree stars, dog stars  
 misty labyrinth  
 sores, spots, pocks, fats, jolts  
 teeming  
 constellations, and fecund milky spore  
 of galaxies on darkling sky

or pinked by the city  
 which dims the stars by local plethoras of light:

There, with

little swinging words    knots  
 bits    bugs  
 bite or shine

little guttering words...


the there–



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Cultural Criticism and Society*, trans. by Samuel Weber and Shierry Weber Nicholson, in *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. by Rolf Tiedemann, trans. by Rodney Livingstone, Stanford, Stanford University Press, 2003. (Citato a p. 270.)
- BENJAMIN, WALTER, *A Berlin Chronicle*, in *Reflections*, trans. by Edmund Jephcott, New York, Harcourt Brace Javanovich, 1974. (Citato a p. 269.)
- BLAUD DUPLESSIS, RACHEL, *Blue Studios: Poetry and its Cultural Work*, in Tuscaloosa (AL), University of Alabama Press, 2006. (Citato alle pp. 269-271.)
- *Considering the Long Poem: Genre Problems*, in «Readings: Response and Reactions to Poetries» (3 March 2009). (Citato a p. 271.)
- *Draft 5: Gap*, in *Drafts 1-38, Toll*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2001. (Citato a p. 271.)
- *Writing*, in *Tabula Rosa*, Elmwood (CT), Poets & Poet, 1987. (Citato a p. 271.)
- BOUCHARD, DANIEL, *A Little Yod and a Rocking Enormity*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 14 December 2011, [jacket2.org/article/little-yod-and-rocking-enormity](http://jacket2.org/article/little-yod-and-rocking-enormity). (Citato a p. 269.)
- DAMON, MARIA, *Pledge, with Draft Unnumbered Precis; Review of Drafts 39-57*, in «How2», II (2006). (Citato a p. 271.)
- GOLDING, ALAN, *Drafts and Fragments: Rachel Blau DuPlessis's (counter-) Poundian Project*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 14 December 2011, [jacket2.org/article/drafts-and-fragments#1](http://jacket2.org/article/drafts-and-fragments#1). (Citato alle pp. 270, 271.)
- *Macro, Micro, Material: Rachel Blau DuPlessis*, in *Blackbox*, ed. by Alex Houen and Adam Piette, 2006, [www.manifold.group.shef.ac.uk/issue16/AlanGoldingEssayBM16.pdf](http://www.manifold.group.shef.ac.uk/issue16/AlanGoldingEssayBM16.pdf). (Citato a p. 270.)
- LAZER, HANK, *Travelling many direction'd crossings: The Poetry of Rachel Blau DuPlessis*, in *Opposing Poetries*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1996, vol. II, [ronsilliman.blogspot.it/2004\\_04\\_18\\_archive.html](http://ronsilliman.blogspot.it/2004_04_18_archive.html). (Citato a p. 271.)
- SHULMAN, NAOMI, *At a Critical/Poetic Boundary*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 14 December 2011, [jacket2.org/article/criticalpoetic-boundary](http://jacket2.org/article/criticalpoetic-boundary). (Citato a p. 270.)
- SILLIMAN, RON, *Silliman's Blog*, [http://ronsilliman.blogspot.it/2004\\_04\\_18\\_archive.html](http://ronsilliman.blogspot.it/2004_04_18_archive.html). (Citato a p. 271.)
- *Un-scene, ur-new: The History of the Longpoem and 'The Collage Poems of Drafts'*, in *Jacket 2*, ed. by Patrick Pritchett, 17 November 2016, [jacket2.org/article/un-scene-ur-new](http://jacket2.org/article/un-scene-ur-new). (Citato a p. 271.)
- ZIMMERMANN, ROS, *Incomplete Closures. A Reading of 'Draft 84: Juncture' by Rachel Blau DuPlessis*, in «Journal of Poetics Research» (September 2016), [poeticsresearch.com/wp-content/uploads/2016/02/zimmermann-drafts.pdf](http://poeticsresearch.com/wp-content/uploads/2016/02/zimmermann-drafts.pdf). (Citato a p. 269.)

## PAROLE CHIAVE

Contemporary American Poetry; Rachel Blau DuPlessis; Translation; Feminism.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anny Ballardini recently ((2017) received a degree in Euro-American Languages and Literatures at the University of Trento, her dissertation was focused on Rachel Blau DuPlessis; she completed her PhD (2013) at the University of Verona, her dissertation explored Charles Sanders Peirce's philosophy in relation to contemporary American Poetry. Her MFA (2008) at the University of New Orleans was earned with a specialization in poetry. She first graduated as an Interpreter and Translator. She has published two collections of poetry: *Ghost Dance in 33 Movements* (Otoliths, 2009) and *Opening and Closing numbers* (Moria, 2005). Her writing appears also in online collections. She translated *Thinking Singing: Selected Poems of Hank Lazer* (QuiEdit, 2015), Henry Gould's *In RI* (2010), and several other poets from English into Italian and from Italian into English, among whom: Dennis Barone, Landis Everson, Ruth Fainlight, James Finnegan, Fan Ogilvie, Ann Fisher Wirth, and Michele Pierrì. Ballardini works as a translator and interpreter, and teaches English in Bolzano, South Tyrol.

[anny.ballardini@gmail.com](mailto:anny.ballardini@gmail.com)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNY BALLARDINI, *Rachel Blau DuPlessis: a Translation Proposal*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 269–283.

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.





## BARDI, STREGHE E ALTRE CREATURE MAGICHE. TRADURRE L'IRLANDA DI LADY WILDE

introduzione di CHIARA POLLI – *Università di Trento*

traduzioni di ANDREA BINELLI, GIORGIA FALCERI e CHIARA POLLI  
*Università di Trento*

Con questo lavoro presentiamo la traduzione italiana di cinque leggende tratte da *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (1888), raccolta di narrazioni folcloristiche curata da Lady Jane Francesca Elgee Wilde, meglio nota come Lady Wilde, autrice di spicco nel panorama del Celtic Revival irlandese e madre del celebre Oscar Wilde. Introduce la traduzione un breve profilo della scrittrice e una presentazione del contesto socio-culturale e delle politiche identitarie decolonizzanti in cui si inserì la sua attività di recupero del patrimonio folcloristico.

This paper provides the Italian translation of five tales from *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (1888), a collection of Irish legends and folktales edited by Lady Jane Francesca Elgee Wilde. Better known as Lady Wilde, she was a major author of the Celtic Revival period and is remembered as Oscar Wilde's mother. The translation is introduced by a brief outline of her bio and the presentation of the socio-cultural context within which her rediscovery of the folkloric heritage served the identitarian, decolonizing politics.

### NOTA INTRODUTTIVA

In *L'irlanda e le sue Fiabe* Frederik Hetmann osserva che «nessuna nazione al mondo ha raccolto le proprie fiabe con una tale devozione come l'Irlanda».<sup>1</sup> Per gli abitanti dell'Isola di Smeraldo, infatti, l'impulso a conservare e attualizzare la propria tradizione folclorica, tramandata oralmente e legata a una dimensione prettamente rurale, è percepito da sempre come «bisogno esistenziale»,<sup>2</sup> il riflesso di un'aspirazione che, a partire dall'Ottocento, va assumendo un valore programmatico e politico in prospettiva anti-coloniale. In particolare durante il periodo del cosiddetto Celtic Revival,<sup>3</sup> l'indagine etnografica tipica di ogni movimento protonazionalista è al centro dell'attività di artisti, scrittori e studiosi che trovano nel recupero e nella rivisitazione di un passato a tratti edenico e spesso mitologico lo strumento di una politica identitaria in grado di sottrarre l'Irlanda all'egemonia culturale britannica.<sup>4</sup>

1 FREDERIK HETMANN, *L'Irlanda e le sue fiabe*, in *Fiabe irlandesi*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 215-234, a p. 215.

2 *Ibidem*.

3 Per approfondimenti, si rimanda a DECLAN KIBERD e PATRICK J. MATHEWS (a cura di), *Handbook of the Irish Revival. An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015.

4 La silloge di Lady Wilde è un esempio ben riuscito e tematicamente emblematico delle numerose raccolte di leggende prodotte in quegli anni. Si ricordino, ad esempio, *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825) di Thomas Crofton Croker; *Legends and Stories of Ireland* (1834) di Samuel Lover; *Legendary Fictions of the Irish Celts* (1866), *The Fireside Stories of Ireland* (1870), *The Bardic Stories of Ireland* (1871) di Patrick Kennedy; *Fairy and Folk Tales of Irish Peasantry* (1888) e *Irish Fairy Tales* (1892) di William Butler Yeats. Una riflessione sul ruolo di Lady Wilde nel quadro del Rinascimento Celtico si trova nell'introduzione alle sue *Leggende Irlandesi* (1998) scritta da Gino Scatista.

L'opera di Lady Wilde<sup>5</sup> è da inquadrarsi entro questa precisa temperie politica e culturale. Jane Frances Elgee, o Francesca – nome scelto da lei stessa per celebrare le lontane origini italiane – nasce nel 1821 a Wexford. Tra i parenti più illustri vanta il reverendo Charles Robert Maturin (1782-1824), drammaturgo e autore del romanzo gotico *Melmoth the Wanderer* (1820), cui il figlio, Oscar Wilde, offre un significativo tributo adottando lo pseudonimo Sebastian Melmoth una volta uscito di prigione. Le velleità artistiche di Francesca si manifestano inizialmente nelle poesie patriottiche scritte con il *nom de plume* di Speranza e pubblicate sul quotidiano nazionalista *The Nation* nel 1848. In quegli anni, infatti, Francesca aveva abbracciato gli ideali del movimento indipendentista da cui però rimarrà presto delusa. Dopo il fallimento dell'insurrezione nota come Young Irelander Rebellion (29 luglio 1848), prenderà persino le distanze dal fenianismo repubblicano e ne criticherà aspramente le istanze democratiche.<sup>6</sup> Nel 1851 sposa il medico dublinese William Wilde da cui avrà tre figli: William, Oscar e Isola. Con la morte del marito (1876) e le conseguenti difficoltà economiche, Lady Wilde lascia Dublino per raggiungere l'amato Oscar a Londra. Qui rimarrà fino al 1896, anno in cui morirà senza poter rivedere il figlio, poiché incarcerato a Reading Gaol.

È durante il soggiorno londinese che Lady Wilde ha modo di portare a termine l'ambizioso progetto avviato dal marito, ossia la raccolta e pubblicazione di *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (1888). Il risultato è un volume corposo ed eterogeneo in quanto affianca miti e leggende, aneddoti sulle vite dei santi e descrizioni più o meno dettagliate di riti e festival, incantesimi e pozioni. Come si legge nella Prefazione, il materiale raccolto proviene da scambi diretti in gaelico o inglese con i contadini depositari di tale sapere.<sup>7</sup> William Wilde infatti era solito offrire cure mediche agli indigenti in cambio di vecchie fiabe e racconti di cui, nel curarne le trascrizioni, Lady Wilde si premurò di mantenere la «primitive simplicity»<sup>8</sup> e i tratti tipici dell'oralità. Questa strategia stilistica è il precipitato estetico della deanglicizzazione militante del periodo, per cui il recupero del gaelico (che in realtà Lady Wilde non apprese mai) e l'esaltazione delle strutture di sostrato nella varietà irlandese di inglese sono poste come premesse fondamentali di ogni politica identitaria nazionalista.<sup>9</sup>

Le leggende qui tradotte sono dunque rappresentative della prosa di ambito mitologico dell'autrice e soprattutto riflettono motivi e *topoi* caratteristici della narrativa folcloristica irlandese. Il radicamento nel mondo rurale è esemplificato dalle superstizioni

5 Per i riferimenti biografici sull'autrice si vedano RICHARD ELLMANN, *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988; TERENCE DE VERE WHITE, *The Parents of Oscar Wilde*, London, Hodder & Stoughton, 1967; HORACE WYNDHAM, *Speranza: A Biography of Lady Wilde*, New York, T. V. Boardman & Co., 1951.

6 Nell'opera permangono comunque toni e rimandi dal sapore nazionalistico. Ad esempio, il racconto *La Leggenda delle Tre Giovenche* fa riferimento alla ferita mortale inferta all'Irlanda dalla regina Elisabetta I, allegoricamente rappresentata da una donna dai capelli rossi che colpisce con una verga la vacca sacra Bo-Finn. Il muggito di Bo-Finn in punto di morte è associato al popolo che grida vendetta.

7 LADY WILDE, *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*, London, Chatto & Windus, 1991, p. xii.

8 *Ibidem*.

9 A riguardo, GINO SCATASTA, *Introduzione*, in Lady Wilde, *Leggende irlandesi*, Bologna, Re Enzo Editore, 1998, p. 14 analizza il lavoro di raccolta di Lady Wilde in rapporto al programma di deanglicizzazione dell'Irlanda portato avanti da Douglas Hyde e dalla Gaelic League.

relative a latte e burro in *Mano di Morto* e *La Maledizione della Vedova* e dalle credenze sulle vacche sacre in *La leggenda delle tre giovenche*, simbolo celtico per eccellenza di ricchezza e benevolenza divina. Al realismo con cui è descritta la vita nei campi fa da contraltare la pervasività degli elementi magici. Superstizioni e credenze fantastiche sembrano infatti sedimentate nel profondo della psiche irlandese. Soprattutto nell'universo contadino, che l'autrice illustra senza dissimulare uno sguardo aristocratico, la fede cieca nell'esistenza di forze sovrannaturali, siano esse divine o mitologiche, pare ubbidire all'istinto atavico di naturalizzare l'ignoto e l'incomprensibile.<sup>10</sup> Streghe sotto mentite spoglie, esseri fatati e creature prodigiose si insinuano nella quotidianità più realistica e penetrano un paesaggio seducente dove naturalismo e immaginario fantastico coesistono senza alcun attrito. Allo stesso modo, le fonti orali non tradiscono alcun imbarazzo o contraddizione nella blasfema compresenza di influenze celtiche e cristiane. La memoria culturale celtica, anche grazie alla contaminazione tardiva con il mondo latino, era ancora intatta e quanto mai vivace quando, nel corso del V secolo, iniziò a diffondersi il cristianesimo. Da questa doppia matrice scaturisce la contaminazione di fede e paganesimo che caratterizza la letteratura popolare irlandese. Magia nera e preghiera, mitologia e culto dei santi, ritualità e superstizioni convergono in maniera del tutto naturale nel discorso mitologico. Non vi è nulla di inconsueto, e tantomeno di profano, se *Tobar-na-Bo*, la Fonte della Mucca Bianca di cui si parla ne *La Leggenda delle Tre Giovenche*, gode della stessa aura di sacralità di *Tobar-Breda*, la Fonte di Santa Brigida, tappa del pellegrinaggio del protagonista ne *Il Fachiro Irlandese*; lo stesso vale per Seanchan il Bardo, che nell'omonima leggenda osa scagliare una maledizione contro San Kieran durante un duello con Irusan, il Re dei Gatti. Quest'ultimo testo apre anche a un altro elemento centrale nella narrativa irlandese e di enorme interesse sociologico: la tradizione bardica. Come scrisse Italo Calvino, il racconto di *Seanchan il Bardo* «può essere letto come un apologo sui rapporti tra intellettuali e potere; apologo con un largo margine d'ambiguità, come tutti i discorsi sull'argomento» e «una testimonianza storica su quelle epoche favolose dell'antichità celtica».<sup>11</sup>

Nei racconti selezionati sono inoltre reiterati alcuni degli stereotipi che persino gli scrittori della generazione post-Celtic Revival faticano a superare. Tra questi emerge la caratterizzazione dello spirito celtico, di volta in volta sognatore, passionale, astuto, indolente e recalcitrante al lavoro pratico come a ogni ordine costituito. Ne *Il Fachiro Irlandese* si impongono i medesimi tratti allorché il protagonista, assecondando un'indole pigra, ribelle e randagia, rifugge la vita dei campi a cui è predestinato per volere paterno e cerca fortuna spacciandosi per uomo di preghiera e apprendendo le arti magiche grazie all'incontro con l'amata Elaine.

I motivi principali per cui si è scelto di tradurre alcuni estratti dell'opera di Lady Wilde sono due. In primo luogo vi è la volontà di gettare nuova luce su una raccolta fondamentale all'interno del patrimonio folcloristico irlandese e che può ancora affascinare i lettori contemporanei. In secondo luogo, si auspica che queste traduzioni sollecitino una più attenta analisi della figura di Lady Wilde, ancora negletta come autrice e inspie-

<sup>10</sup> WILDE, *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*, cit., p. xii.

<sup>11</sup> ITALO CALVINO, *Il Poeta mangiato da un Gatto*, in «La Repubblica» (11 dicembre 1981), p. 14.

gabilmente relegata a un ruolo marginale nello sviluppo intellettuale del figlio. Difficile non ipotizzare l'influenza di un pregiudizio di genere nel mancato riconoscimento della sua centralità come modello intellettuale, stilistico (soprattutto per quanto concerne stravaganza e anti-conformismo) e persino politico. A lei e al padre Oscar Wilde deve innanzitutto l'amore per il folclore e il fantastico; non a caso, secondo la biografia di Ellmann, fu proprio una Banshee, una creatura fatata, ad annunciargli la morte della madre mentre era in prigione a Reading.<sup>12</sup> Piace inoltre ricordare che fu di nuovo Lady Wilde a trasmettere al figlio la propensione a modificare la realtà a piacimento, ora millantando di essere più giovane (e facendo posticipare la data di nascita al 1826), ora vantando un'illustre parentela con Dante Alighieri, proprio come Oscar rivendicherà una somiglianza fisica e quindi la discendenza spirituale da Shakespeare e Nerone.<sup>13</sup> Esempi che non stupiscono certo per l'intreccio di realtà biografica e fantasia, proprietà essenziale del gusto letterario e dell'identità irlandesi. Per la famiglia Wilde vale senz'altro la celebre postilla di Hetmann: «Spero che chiunque vada in Irlanda non voglia inimicarsi la popolazione giudicando tutto ciò delle sciocchezze oppure negando risolutamente l'esistenza delle fate e dei piccoli uomini verdi. Potrebbe fare una brutta figura».<sup>14</sup>

CHIARA POLLI – *Università di Trento*

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CALVINO, ITALO, *Il Poeta mangiato da un Gatto*, in «La Repubblica» (11 dicembre 1981), p. 14. (Citato a p. 287.)
- DE VERE WHITE, TERENCE, *The Parents of Oscar Wilde*, London, Hodder & Stoughton, 1967. (Citato a p. 286.)
- ELLMANN, RICHARD, *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988. (Citato alle pp. 286, 288.)
- HETMANN, FREDERIK, *L'Irlanda e le sue fiabe*, in *Fiabe irlandesi*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 215-234. (Citato alle pp. 285, 288.)
- KIBERD, DECLAN e PATRICK J. MATHEWS (a cura di), *Handbook of the Irish Revival. An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015. (Citato a p. 285.)
- SCATASTA, GINO, *Introduzione*, in Lady Wilde, *Leggende irlandesi*, Bologna, Re Enzo Editore, 1998. (Citato a p. 286.)
- WILDE, LADY, *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*, London, Chatto & Windus, 1991. (Citato alle pp. 286, 287.)
- WYNDHAM, HORACE, *Speranza: A Biography of Lady Wilde*, New York, T. V. Boardman & Co., 1951. (Citato a p. 286.)

<sup>12</sup> ELLMANN, *Oscar Wilde*, cit., p. 467.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>14</sup> HETMANN, *L'Irlanda e le sue fiabe*, cit., p. 231.

## SEANCHAN IL BARDO E IL RE DEI GATTI\*

Una leggenda molto divertente fra quelle tramandate dal ciclo ossianico riguarda l'incontro di Seanchan, il celebre capo dei bardi irlandesi, e il Re dei Gatti, che a sua volta dimorava in una grotta nei pressi del castello di Clonmacnoise.

Nell'Irlanda antica gli uomini di sapere erano tenuti in grande considerazione, più di ogni altra categoria. I loro esponenti di punta, i cosiddetti *filí* (filosofi, professori e poeti), occupavano il gradino più alto della società, al di sopra degli aristocratici e al pari dei reali, e vivevano nel lusso della magnifica Residenza dei Bardi. Quando si spostavano in lungo e in largo per il paese viaggiavano con un seguito di oltre cinquanta bardi ausiliari, e a dar loro asilo gratuito ci pensavano i principi e i re, i quali reputavano un grande onore la presenza a corte di ospiti tanto illustri. Se accolti con riverenza e generosità, durante i banchetti i poeti cantavano le lodi del padrone di casa. Ma alla minima scortesia, l'*Ard-Filé*, il capo dei bardi irlandesi, si produceva in invettive così velenose e in liriche tanto funeste che molti preferivano morire anziché incorrere nell'ira dei poeti e divenire bersaglio della loro satira spietata.

Tutti gli uomini dotti, i professori, i più in vista fra i poeti, i musicisti, gli oratori, gli artisti e gli scienziati formavano la gloriosa Congrega dei Bardi. Questi eleggevano un proprio presidente, cui conferivano il titolo di Capo dei Poeti d'Irlanda, nonché un Capo dei Poeti per ciascuna delle contee. Allo stesso modo facevano parte della Congrega dei Bardi anche donne colte e poetesse, alle quali spettavano privilegi particolari, sia in termini di tributi che di dotazioni. Persino le leggi ne tenevano conto, soprattutto in base al numero dei colori sui loro mantelli: ai poeti era permesso averne sei, alle poetesse cinque in tutto, fra la veste e il mantello. Il numero dei colori era insomma una questione di enorme valore, in quanto rappresentava un segno di distinzione e indicava il relativo livello di prestigio.

Ma col passare del tempo e in virtù dei tanti privilegi esclusivi accordati alla classe colta, la superbia e l'insolenza dei *filí*, dei poeti e delle poetesse crebbe oltre ogni limite tollerabile, finché persino i Re iniziarono a tremare al loro cospetto. Lo si apprende da un racconto ossianico in cui troviamo Seanchan il Bardo ospite alla corte di Re Guaire e sempre più invidioso delle attenzioni riservate agli aristocratici in sua presenza. Per questo si mostrava infastidito durante i simposi, rendendosi sgradevole, come ci racconta la seguente leggenda.

Quando il famosissimo bardo Seanchan fu eletto *Ard-Filé*, per rendergli onore il sovrano del Connaught, Re Guaire, organizzò una grande festa per l'intera Congrega dei Bardi. Giunsero così a corte tutti gli eruditi e i *filí*, i luminari della poesia, della storia e della musica, delle arti e delle scienze, le donne più colte e sagge, Grug, Grag e Grangait, tutte le poetesse d'Irlanda e le loro capofila: un vero e proprio esercito. Eppure Re Guaire li servì tutti con prodigalità, tanto che l'antico sentiero diretto al castello è ancora noto come 'Via delle leccornie'. E ogni giorno domandava loro: "Come procede miei nobili ospiti?" Ma questi non erano mai sazi e gli chiedevano ciò che lui non poteva procurarsi, motivo per cui, amareggiato, pregava Dio affinché lo liberasse da quegli "uomini e donne

\* Traduzione di Andrea Binelli, titolo originale *Seanchan the Bard and the King of the Cats*.

di sapere: una classe vessatoria”. La supplica non impedì alla festa di proseguire per tre giorni e tre notti, con gli invitati a bere e fare baldoria, e la Congrega dei Bardi a intrattenersi con la musica più raffinata e le esibizioni più preziose. Intanto, Seanchan, invidioso dell’aristocrazia del Connaught, ostentava il suo rancore rifiutandosi di mangiare e di bere. Resosi conto di quanto stessero consumando, fra vini ricercati e carni pregiate, aveva infatti giurato di non toccare più cibo finché gli aristocratici e i loro servitori non fossero stati allontanati dal castello. E quando Guaire gli chiese di nuovo, “Come procede mio illustre ospite?”, egli replicò: “Sono i giorni, le notti e le cene peggiori di tutta la mia vita.” E per tre giorni interi non mangiò niente.

Il Re era molto dispiaciuto nel vedere tutti i bardi bere e festeggiare mentre Seanchan, il Capo dei poeti di Erin, digiunava e si faceva sempre più debole. Chiese perciò al suo cameriere privato, un uomo elegante e cortese nei modi, di recarsi dal bardo e offrirgli le migliori specialità.

Ma questi le rifiutò: “Portale via. Non mi vanno.”

“Come mai, sua eccellenza?”

“Perché sei sgraziato. Tuo nonno era un rustico, lo so bene. Non mangerò niente che passi dalle tue mani.”

Allora il Re convocò sua figlia adottiva, una splendida damigella, e l’avvertì: “Carissima, porta tu questa torta di frumento e questo piatto di salmone al più eccelso dei poeti, e servilo di persona.” La ragazza andò. Ma non appena la vide, Seanchan le chiese: “Chi ti ha mandato? Perché mi porti da mangiare?”

“Eccellenza, mi ha mandato il mio sovrano, il Re, perché mi trova gradevole allo sguardo. Per questo mi ha pregato di servirvi personalmente.”

“Porta via tutto. Sei inguardabile, mai vista ragazza più brutta! Ho conosciuto tua nonna. Un giorno era seduta su un muretto e indicò la strada a un viandante con la lebbra. Come potrei toccare il tuo cibo?” La damigella si allontanò mortificata.

A quel punto Guaire andò su tutte le furie ed esclamò: “Maledetta la bocca da cui è uscita una simile offesa. Che sulle labbra di Seanchan si posi il bacio di un lebbroso e che ne muoia!”

Non molto dopo, una giovane cameriera chiese a Seanchan: “Mio signore, c’è un uovo di gallina nella dispensa. Volete che ve lo porti, oh Capo dei bardi?”

“Sì, sarà sufficiente. Portamelo.”

Ma quando la ragazza andò a prenderlo, l’uovo era sparito.

“Te lo sei mangiato!” La incalzò incollerito Seanchan.

“Non io, oh mio signore. Sono stati i topi, quella razza scaltra, a portarselo via.”

“Allora lancerò un’invettiva contro di loro.” E di fatto il bardo intonò una satira talmente feroce che dieci topi morirono all’istante, stecchiti sotto il suo sguardo.

“Ben gli sta!” Continuò Seanchan: “Sebbene la colpa maggiore, in realtà, sia della gatta. Uccidere i topi stava a lei. Lancerò pertanto un’invettiva contro la stirpe dei gatti e contro il loro signore, Irusan, figlio di Arusan. So bene dove abitano lui e sua moglie Sputafuoco, sua figlia Zannatagliente e i suoi fratelli Ringhioso e Fusaro. Ma inizierò proprio da Irusan. È pur lui il Re dei gatti e di ognuno di loro è lui il responsabile.”

Ciò detto, attaccò: “Irusan, orribile creatura con gli artigli! Tu che colpisci il topo per poi lasciarlo scappare. Fra i tuoi simili sei il più debole. Fece bene la lontra a strappare a morsi le orecchie del tuo trisavolo, sì che da quel giorno a tutti i gatti crescono a punta. Con quella coda penzoloni, poi, è giusto che i topi si prendano gioco di te.”

Irusan udì queste parole dalla sua grotta e si rivolse alla figlia: “Seanchan mi ha satirizzato, ma saprò vendicarmi.”

“No, padre mio,” fece lei, “portalo qui vivo e potremo vendicarci tutti.”

“Lo andrò a prendere subito. Di ai tuoi fratelli di seguirmi.”

Quando gli riferirono che il Re dei Gatti sarebbe venuto a portarlo via per poi ucciderlo, Seanchan fu assalito dal terrore e implorò Guaire e tutti i nobili di stargli vicino e di proteggerlo. Di lì a poco si avvertì un fragore spaventoso che si protrasse a lungo facendo tremare ogni cosa con la violenza di una tempesta di fuoco. Finalmente apparve il gatto e a tutti sembrò grande come un toro. Si presentò così: rapace, ansimante, con le orecchie aguzze, il naso schiacciato e i denti affilati, agile, furibondo e assetato di vendetta, lo sguardo truce, inesorabile, gli artigli acuminati. Questo il suo aspetto. Passò in mezzo alla gente, di cui non si curò affatto, finché non giunse di fronte a Seanchan: lo agguantò per un braccio, se lo scaraventò sulle spalle e tornò da dove era venuto prima che chiunque potesse muovere muscolo. E nel far tutto ciò, non ebbe sguardo se non per il poeta su cui voleva mettere le grinfie.

Versando in condizioni ormai disperate, Seanchan si affidò alle lusinghe: “Oh Irusan,” lo blandiva, “sei davvero una meraviglia. Che corsa, che salti! E che forza, che agilità! E io, Irusan, cosa avrò mai fatto di male? Risparmiami, ti scongiuro! Oh maestoso Re dei Gatti, io invoco l’intercessione dei santi!” A dispetto degli elogi, il gatto non mollò la presa, neppure per un attimo, e puntò dritto fino a Clonmacnoise dove si trovava una fucina. Ma là, in piedi sulla soglia, li attendeva San Kieran.

“Guarda un po’!” Esclamò il santo. “Quello lì sul groppone del gatto non sarà mica il Capo dei Bardi di Erin? Sono forse questi i frutti dell’ospitalità di Guaire?” E in un balzo fu nella fonderia, in cerca di una mazza di ferro rovente, con cui colpì il gatto sul fianco. Il ferro passò il ventre dell’animale che crollò a terra esanime.

“Maledetta sia la mano che ha sferrato il colpo!” Invece il bardo una volta tornato in piedi.

“E perché mai?” Chiese il santo.

“Perché avrei preferito essere ucciso e divorato a brandelli da Irusan in modo da far cadere in disgrazia Re Guaire per il vitto disgustoso con cui mi ha accolto. In fondo è tutta colpa delle sue cene da miserabili se mi è toccata questa sciagura.”

Quando tutti gli altri Re vennero a conoscenza delle sventure di Seanchan, lo pregarono di recarsi in visita alle loro corti. Ma egli, rifiutandone i baci e i benvenuti, preferì far ritorno alla Residenza dei Bardi dove lo attendeva pur sempre il migliore dei trattamenti. Da quel momento, il timore di insultarlo non lasciò mai più in pace i sovrani irlandesi. Finché egli visse, lo gratificarono del posto d’onore durante le cerimonie, mentre gli aristocratici tutti dovevano sedersi più in basso. E col passare del tempo si riconciliò persino con Re Guaire, che lo festeggiò assieme a tutti i *filii* e alla Congrega dei Bardi al completo per trenta giorni di sfarzo, con piatti di prima scelta e pregiati vini francesi serviti in cop-

pe d'argento. Per contraccambiare la squisita ospitalità del Re, la Congrega sottoscrisse all'unanimità un debito di riconoscenza e ne cantò le virtù in poesie come "Guairé il generoso", epiteto con cui in seguito è passato alla storia. Perché è proprio vero, le parole dei poeti sono immortali.



## LA LEGGENDA DELLE TRE GIOVENCHE\*

Le leggende d'Irlanda più bizzarre riguardano tori e mucche. Ci sono centinaia di posti il cui nome inizia con *Bo* (una delle parole più antiche della lingua irlandese) che a sua volta richiama il racconto mitico, o comunque misterioso, di una mucca o, più precisamente, di una giovenca bianca, la quale pare sia stata fin dall'antichità oggetto di grande venerazione.

Nei tempi antichi, sorse un giorno dal mare una fanciulla, una bellissima Berooch – una sirena – e tutti gli abitanti della costa occidentale di Erin le si raccolsero attorno per ammirarne lo splendore. Il signore di quelle terre la condusse allora alla sua corte, dove fu trattata al pari di una regina.

La sirena si rivelò molto saggia e gentile, e in poco tempo imparò la lingua del posto, tanto che poteva tranquillamente conversare in irlandese, per la gioia e lo stupore di tutti. E un giorno raccontò che era stata mandata sulla terraferma da uno spirito potente per annunciare l'arrivo di tre mucche sacre – *Bo-Finn*, la mucca bianca, *Bo-Ruadh*, la mucca rossa, e *Bo-Dhu*, la mucca nera – destinate a popolare l'Irlanda del bestiame più florido, affinché i suoi abitanti non dovessero mai più conoscere la fame.

La novella fu così gradita che le persone, euforiche, portarono la fanciulla venuta dal mare in processione, di casa in casa, così che fosse lei stessa ad annunciarla a tutti: le intrecciarono subito una corona di fiori e i musicisti la precedettero cantando e accompagnandosi con le arpe.

Ma dopo essere rimasta con loro per un certo periodo, la fanciulla chiese di essere riportata in mare poiché restare tanto a lungo lontana dai suoi simili l'aveva resa triste. Così, alla Vigilia di Maggio, una grande folla la scortò alla spiaggia, dove la sirena si congedò predicendo che, di lì a un anno esatto, avrebbero dovuto ritrovarsi in quello stesso luogo e attendere l'arrivo delle tre giovenche. Poi s'immerse nelle acque e non la videro mai più.

Ad ogni modo, di lì a un anno esatto, come indicato dalla bella fanciulla del mare, tutte le genti d'Irlanda si riunirono sulla costa, lungo il promontorio e sugli scogli, ansiosi spettatori fin dall'alba. E non attesero invano. A mezzogiorno esatto le onde si rimestarono con un poderoso trambusto e tre giovenche sorsero dal mare – una bianca, una rossa e una nera – bellissime a vedersi, con il manto lucido, grandi occhi dolci e corna arrotondate e bianche come l'avorio. Per qualche istante sostarono sulla spiaggia, guardandosi attorno, poi ciascuna mosse in una direzione diversa, lungo una delle tre strade: la mucca

\* Traduzione di Giorgia Falceri, titolo originale *Concerning Cows*.



nera andò a sud, quella rossa a nord e *Bo-Finn*, la giovenca color latte, attraversò la pianura d'Irlanda fin nel suo centro esatto, dove sorgeva il palazzo reale. Ogni luogo lungo il tragitto fu ribattezzato col suo nome e ogni fonte dove si abbeverò fu chiamata *Lough-na-Bo*, o *Tobar-Bo-Finn* (Fonte della Mucca Bianca), tant'è che sino ai giorni nostri ne è rimasto vivo il ricordo.

Di lì a qualche tempo la giovenca bianca diede alla luce due vitelli gemelli, un maschio e una femmina, dai quali discese una nobile razza, tuttora florida in Irlanda. Poi la mucca bianca scomparve in una grotta presso il mare, di cui nessuno conosce l'entrata. Là si trova ancora e vi rimarrà per sempre, addormentata d'un sonno incantato, finché il vero re dell'*Eire*, il signore dell'Isola di Smeraldo, andrà a svegliarla. Il lago presso il quale si trova la grotta è noto ancora oggi come *Lough-na-Bo-banna*: il lago della mucca bianca come neve. Alcuni sostengono, invece, che fu la figlia del re a finire per incanto nella grotta, sotto forma di mucca, e che non potrà riacquistare le sue sembianze finché non avrà dormito su ogni cima delle tre montagne più alte del paese. E solo il vero re dell'*Eire* potrà svegliarla dal sonno e portarla 'alla roccia del tempio', dove le saranno finalmente restituite le sue magnifiche sembianze.

Un'altra leggenda narra che una donna dai capelli rossi colpì col bastone la bella *Bo-Finn* ferendola a morte; il muggito della mucca bianca prima di spirare fu udito in ogni angolo d'Irlanda e fece tremare tutti i suoi abitanti. Si tratta in ogni evidenza di un'allegoria. La bella *Bo-Finn* – la mucca bianca – è l'Irlanda stessa, mentre la donna dai capelli rossi che la colpì a morte è la regina Elisabetta I, "sotto il cui regno, e a causa delle sue guerre crudeli, si udiva ovunque l'urlo della gente massacrata, a implorare al cielo vendetta contro tutti i nemici dell'Irlanda; e il ruggito degli oppressi contro il tiranno scosse il regno come un terremoto".

Il cammino della mucca bianca attraverso l'Irlanda è segnato da piccoli monumenti di pietra grezza, tuttora visibili, a indicare il punto esatto in cui si riposò ogni notte. Le terre intorno hanno nomi legati alla tradizione: "Pianura delle Mucche di Finn", "Collina dell'Adorazione", "Stagno del Bue Macchiato", chiamato così perché il bue, per abbeverarsi, aspettava sempre l'arrivo della mucca bianca, tanto le era affezionato.

In uno di questi giacigli ci sono persino delle pietre druidiche con scritte in alfabeto Ogham. Tempo addietro, qualcuno tentò di portar via le pietre di uno dei monumenti, ma l'uomo che per primo affondò la pala nel terreno rimase folgorato e costretto a letto per sette anni.

La pianura dove morì *Bo-banna*, la mucca bianca, muggendo così forte che tutta l'isola d'Irlanda ne fu scossa, è chiamata "Piana del Lamento". Non fu mai arata, né mai lo sarà. La gente lo considera un luogo sacro e fino a poco tempo fa era costume tenervi delle danze, ogni domenica. Ma questi usi antichi stanno scomparendo rapidamente perché, sebbene in origine fossero cerimonie mistiche, sono progressivamente degenerare in manifestazioni di licenziosa baldoria su cui si è abbattuta l'ira del clero, che le ha proibite.

La fonte sacra presso la "Piana del Lamento" è chiamata *Tobar-na-Bo*, "Fonte della Mucca Bianca". Questi nomi arcaici, giunti a noi attraverso i molti secoli che ci separano dall'era pagana, testimoniano quanto sia antica la leggenda della bella e misteriosa *Bo-Finn* e della sua venuta in Irlanda.

Esiste un'altra leggenda riguardo all'arrivo delle tre giovenche – la bianca, la rossa e la nera – e pare sia tratta dal Libro di Enoch. Quattro giovenche sorsero all'improvviso dalla terra – due bianche, una rossa e una nera – e una delle quattro raggiunse la giovenca bianca e le mormorò parole misteriose. Con un guizzo la mucca si trasformò in uomo, il primo uomo mai apparso su Erin. Questi costruì una barca e vi si rifugiò con gli animali allorché un diluvio inondò la pianura. E quando le piogge cessarono, la giovenca rossa e quella nera se ne andarono per la loro strada mentre quella bianca rimase con l'uomo.

Bryant ritiene che questa leggenda sia la resa letterale di un geroglifico antico che descrive le tre razze dell'umanità e la dispersione della famiglia primigenia.



### MANO DI MORTO\*

La stregoneria è usata talvolta per produrre il burro nella zangola: il sortilegio più efficace consiste nel mescolare il latte con una mano di morto appena dissotterrata dal camposanto. Ma chiunque sia sospettato di tale pratica viene guardato con orrore e disgusto dai propri compaesani.

Una donna della terraferma andò un giorno in sposa a un giovane isolano. Era una donna alta, mora, che parlava raramente e si manteneva distante e riservata con tutti. Sapeva il fatto suo, però, perché aveva sempre più burro di chiunque altro da portare al mercato e poteva dunque venderlo a un prezzo più basso di quello delle altre mogli dei contadini.

Sul suo conto iniziarono così a circolare strane voci: la gente sussurrava che doveva esserci qualcosa di brutto, una qualche stregoneria, soprattutto quando si venne a sapere che, per fare il burro, si chiudevano a chiave in uno stanzino collegato alla cucina e non permetteva a nessuno di entrare. In paese decisero allora di stare in guardia e scoprirne il segreto. Un giorno, mentre la donna non era in casa, una ragazza del vicinato entrò dalla finestra e si nascose sotto il letto, aspettando pazientemente il momento in cui fosse tornata per fare il burro. Alla fine la donna rientrò e, dopo essersi premurata di aver chiuso la porta, cominciò a girare la zangola nel modo tradizionale, senza alcun gesto che potesse far pensare alle arti magiche. Ma ecco che a un tratto si interruppe e si diresse verso un baule. Lo aprì con una chiave e, con orrore della fanciulla, da quel ricettacolo estrasse una mano di morto con cui mescolò il latte, rigirandolo parecchie volte, inginocchiandosi e mormorando un incantesimo. Per sette volte girò il latte e per sette volte girò intorno alla zangola in ginocchio, mormorando uno strano sortilegio. Dopodiché si alzò in piedi e, sempre con la mano di morto, prese a raccogliere il contenuto dalla zangola, riempiendo un secchio con tanto burro come se avesse lavorato il latte di dieci mucche. Quando il secchio fu quasi del tutto pieno, immerse la mano per tre volte ancora nel latte, poi l'asciugò e la ripose nel baule.

\* Traduzione di Giorgia Falceri, titolo originale *The Dead Hand*.

Non appena poté lasciare la casa senza essere vista, la fanciulla fuggì piena d'orrore dalla stanza e raccontò a tutti quello che aveva visto. Subito accorse una folla urlante che circondò la casa e minacciò a gran voce di sfondare la porta per cercare la mano di morto. Alla buon'ora la donna uscì, mostrandosi calma e fredda come sempre, e disse ai vicini che si stavano dando tanto disturbo per nulla, dato che in casa sua non c'era nessuna mano. La folla entrò lo stesso e si misero tutti a rovistare, senza però trovare altro che un gran fuoco nel focolare. Ma poiché si sentiva chiaramente l'odore di carne bruciata, furono certi che l'avesse buttata nel fuoco. E comunque, nemmeno questa trovata le risparmiò la vendetta del paese. Da allora venne evitata da tutti: nessuno voleva mangiare, bere o solo chiacchierare con lei, al punto che, in breve tempo, lasciò l'isola con suo marito e non si udì mai più parlare di loro.

Ad ogni buon conto, una volta andati via, quando il burro veniva portato al mercato, tutti tornarono ad avere quel che gli spettava, quello di cui l'empia stregoneria della donna li aveva defraudati tanto a lungo. E tutta l'isola gioì per la caduta e il castigo di quella strega malvagia con la mano di morto.



## LA MALEDIZIONE DELLA VEDOVA\*

Le maledizioni attraverso il latte e il burro sono lanciate generalmente da donne e scaturiscono da un sentimento di rancore o di invidia per la fortuna di un vicino. Il sortilegio però non potrà avere effetto se quel latte non viene offerto spontaneamente e, proprio per questo, le persone si mostrano molto riluttanti a offrirne, a meno che non sia per un amico dal quale non ci si potrebbe aspettare alcuna malevolenza. I viandanti che vengono a elemosinare una scodella di latte andrebbero tenuti sempre alla larga perché possono essere streghe sotto mentite spoglie. E se anche si offre del latte, questo dev'essere bevuto in casa e mai portato fuori. In ogni caso, la persona che entra deve mettere una mano sulla zangola e ripetere: "Che Dio benedica tutti i presenti."

Hugh Connor, un contadino nel fiore degli anni, uno di quei bei giovanotti dell'Ovest, e per di più benestante, prese in sposa una graziosa fanciulla del villaggio. Si chiamava Mary, della famiglia dei Leydon, e non c'era ragazza migliore di lei in tutta la campagna circostante. I due, insieme, erano davvero felici. Prima del matrimonio, però, Hugh Connor aveva frequentato una giovane vedova del posto che tramava di farlo suo e che andò su tutte le furie quando egli scelse Mary Leydon. In quel momento un desiderio di vendetta si fece largo nel cuore della vedova che iniziò a ordire un piano. Dapprima trovò una strega disposta a insegnarle alcuni segreti e incantesimi. Poi, ostentando amore e affetto per Mary Connor, di moina in lusinga, le fu permesso di frequentare con assiduità la casa della giovane sposa. Soprattutto nei giorni in cui lavoravano il burro, non mancava di passare di lì per dare una mano e, se c'erano delle frittelle a cuocere, si sedeva a tenerle

\* Traduzione di Chiara Polli, titolo originale *The Wicked Widow*.

d'occhio e a rigirarle. In quei giorni le frittelle finivano immancabilmente per bruciarsi o guastarsi, il burro nella zangola non riusciva mai a formarsi e, se anche un po' ci riusciva, risultava acidulo, persino rancido e impossibile da vendere. Ma la vedova continuava comunque a farle visita, a blandirla e a lusingarla, finché Mary Connor credette di aver trovato l'amica migliore del mondo, per quanto, a dire il vero, ogni volta che la vedeva succedeva qualcosa di brutto: dal niente il piatto pregiato cadeva dalla credenza rompendosi; la pioggia filtrava dal soffitto rovinando la vestaglia nuova in cashmere di Mary, un regalo che arrivava direttamente da Dublino. Ma il peggio accadde quando la vacca si ammalò e una bella nidiata di tacchini finì dritta nel lago, annegando. E peggio ancora, un giorno il ritratto della Madonna cadde dalla parete, finì nel fuoco e andò bruciato.

Dopo quell'ultimo episodio, come pretendere che la fortuna tornasse a sorridere alla loro casa? Col cuore a pezzi, Mary fu lì lì per crollare, e piangeva a dirotto, fino a svuotarsi l'anima. Fu allora che passò una vecchia in un mantello azzurro, con un cappuccio a coprirle gli occhi. La forestiera entrò e con gentilezza chiese a Mary cosa l'affiggesse. E la giovane le raccontò di tutte le sue sventure e di come in quella casa ogni cosa sembrasse stregata.

La sconosciuta replicò: "Ecco, grazie alla saggezza delle arti mistiche, ora tutto mi è chiaro. Qualcuno attira il malocchio su questa casa. Dobbiamo scoprire chi è."

E Mary le confidò della sua più cara amica, la vedova, così dolce e gentile da non potersi aspettare da lei la minima cattiveria.

"Lo vedremo, tu fai soltanto quello che ti dico io e prepara tutto per quando arriverà."

"Presto sarà qui. Oggi infatti lavoriamo il burro e lei viene sempre a mezzogiorno in punto per aiutarci."

"Allora mi metto subito all'opera. Chiudi bene la porta."

Detto questo, la sconosciuta gettò sul fuoco alcune erbe che alzarono un gran fumo. Poi prese tutti i coltelli che c'erano in giro e ne conficcò uno nel pavimento, proprio a ridosso della zangola, e ci mise vicino un carbone ardente. Arroventò gli altri coltelli sul fuoco e vi gettò di nuovo delle erbe, fino a formare una spessa coltre di fumo che, pensò Mary, odorava come l'incenso in chiesa. Infine, con una barra di ferro incandescente, tracciò il segno della croce sulla soglia d'ingresso e sul focolare. Udirono allora un ruggito poderoso da fuori e videro la vedova precipitarsi in casa, e intanto urlava che un ferro rovente le stava trapassando il cuore e che aveva tutto il corpo in fiamme. Poi cadde a terra tra le convulsioni, il volto le si fece nero e le membra le si contrassero per gli spasmi.

La sconosciuta esclamò: "Ecco chi ha portato il malocchio in casa tua, ma il maleficio è stato finalmente spezzato. Chiama degli uomini che la riportino a casa e non lasciare che questa strega varchi di nuovo la tua soglia."

Dopodiché, la sconosciuta scomparve e non fu mai più rivista al villaggio.

Quando i vicini udirono la storia, non vollero più avere a che fare con la vedova. Evitata e odiata da tutti, fu soprannominata Strega Malvagia e nessuna persona rispettabile fu più vista rivolgerle parola. La sua vita divenne così miserevole che, ripudiata e sofferente, morì non molto tempo dopo. Era completamente sola, dal momento che nessuno le si sarebbe mai avvicinato: durante la sera della veglia non andarono a offrirle una pre-

ghiera poiché si vociferava che il diavolo in persona fosse là, a vegliare sulla sua creatura; né accompagnarono il feretro al cimitero, perché si diceva che il diavolo la stesse aspettando ai cancelli. Ancor oggi si crede che il suo corpo, quella notte, lo abbiano portato via dal cimitero delle forze oscure. Nessuno tuttavia ha osato verificarlo, magari aprendo la bara, e così questa bizzarra leggenda è ancora avvolta nel mistero.

Quanto a Hugh Connor e alla bella Mary, dopo queste disavventure i due vissero in prosperità, sempre accompagnati dalla buona sorte e dalla benedizione di Dio che scese su di loro, sulla casa, sul bestiame e sui figli. E nei giorni in cui lavoravano il burro Mary non dimenticò mai di mettere un ferro di cavallo rovente sotto la zangola, proprio come le aveva suggerito quella sconosciuta che, ne era certa, doveva essere una fata travestita, venutale in soccorso in un momento di grande sofferenza.



## IL FACHIRO IRLANDESE\*

Molti degli uomini votati alla preghiera, o Fachiri, durante i loro pellegrinaggi fanno tappa a *Tobar-Breda* dove, in cambio delle preghiere, riescono a ottenere doni, offerte e ogni sorta di prelibatezza dai contadini ricchi e dalle fanciulle a cui promettono la felicità e fors'anche l'amore di un bel giovane.

I Fachiri Irlandesi, noti anche come sacra confraternita di mendicanti, conducono una vita piacevole e spensierata: portano con sé un borsellino, un bastone e, poiché ritenuti santi e dotati di virtù spirituali, si mantengono grazie alle offerte dei tanti che credono ciecamente nella misteriosa efficacia delle loro preghiere, benedizioni e profezie di felicità.

Uno di questi Fachiri, giunto alla fine dei suoi giorni, fu lieto di trovare rifugio in una casa per poveri. All'età di 80 anni era ancora alto, a schiena dritta, con capelli e barba bianchi e folti, gli occhi vispi e un portamento che incuteva rispetto.

Un gentiluomo lo vide e fu così colpito da quell'aspetto dignitoso e gentile che lo invitò a raccontargli la storia della sua vita, vita che si rivelò segnata da numerosi eventi bizzarri.

Malgrado fosse figlio di un fattore, sin da piccolo aveva detestato il lavoro e preferito trascorrere le lunghe giornate estive sdraiato sull'erba, a guardare le nuvole trasognato, fantasticandone la meta e desiderando volare via con loro verso terre sconosciute.

Intanto la sua indolenza suscitava la collera del padre, il quale imprecava e lo picchiava, spesso con brutalità, ma non riusciva comunque a portarlo a zappare, da mattina a sera, né a badare al bestiame, con la sola compagnia dei braccianti.

Quando ebbe più o meno vent'anni pianificò la fuga: "Se quegli sciocchi dei Fachiri, vecchi, storpi, ciechi e sordi, trovano gente disposta a mantenerli senza niente in cambio, perché mai" pensò, "non dovrei riuscirci io ad avere vitto e alloggio senza lavorare, io che posso contare sulla giovane età, la salute e la capacità di raccontare storie a non finire sui bei tempi che furono?"

\* Traduzione di Chiara Polli, titolo originale *The Irish Fakir*.

E fu così che una notte abbandonò in gran segreto la casa paterna e diede inizio alle sue peregrinazioni, finendo per incontrare soltanto ostilità e rifiuti perentori, poiché né i contadini né le loro mogli volevano avere a che fare con lui. Tutti infatti lo guardavano con sospetto e si domandavano: “Perché mai un giovanotto robusto e alto due metri dovrebbe mendicare in lungo e in largo per il paese? Dev’essere un mascalzone malintenzionato.” E così lo cacciavano dalle loro terre.

Il giovane decise allora di camuffarsi da Fachiro vero e proprio: si procurò un mantello, un borsellino e un bastone, nascose i capelli corvini sotto una papalina stretta e provò a sembrare quanto più vecchio possibile.

Ma i Fachiri non tardarono a smascherarlo, con grande rabbia e sdegno. Ognuno di loro, infatti, aveva una gamba zoppa o un occhio cieco, e si chiedeva: “Perché mai un giovanotto nel pieno delle forze, con le spalle larghe e gli occhi d’ebano, dovrebbe portarci via le uniche fonti di sostentamento, quando invece potrebbe benissimo lavorare e guadagnare abbastanza per mantenersi, senza derubarci di ciò che ci spetta?” E guaivano e gli ringhiavano contro come un branco di lupi, finché non gli misero alle calcagna delle spie.

Ma lui era determinato a tentare la sorte e peregrinava di santuario in santuario, pregando in mezzo alla folla con più intensità e fervore di qualsiasi altro pellegrino o Fachiro.

Tuttavia, ovunque andasse, incontrava un’orribile vecchietta che sembrava seguirlo. Questa aveva il capo avvolto in un logoro scialle rosso e il volto nascosto, fatta eccezione per gli occhi che continuavano a fissarlo come carboni ardenti ogni volta che lui si girava. In verità, proprio a causa di quella vecchia megera la sua vita era diventata un tormento. Si spostava senza sosta per sfuggirle, ma lei lo seguiva sempre, il rumore del bastone contro il suolo a rimbombargli nelle orecchie, come colpi di martello sui chiodi della sua bara: ne era certo, quell’orrore lo avrebbe ucciso.

Alla fine pensò di recarsi a *Tobar-Breda*, considerando che si trovava a svariate miglia di distanza e che forse la vecchia non sarebbe stata in grado di seguirlo così lontano. Dunque si incamminò e per tutto il tragitto non ne vide l’ombra, cosa che gli riempì il cuore di gioia, per cui si inginocchiò presso la fonte e iniziò a pregare con ancor più passione. Ma quando alzò lo sguardo, là, dall’altra parte della strada, scorse la tanto odiata strega, la quale, dimentica di lui, continuava a pregare e a sgranare il rosario come se non avesse avuto intorno nessuno.

A un tratto la vecchia si allungò per lavarsi il viso nella fonte e nel raccogliere l’acqua con le mani lasciò cadere lo scialle rosso lungo le spalle. Fu allora che, con immensa sorpresa, il giovane vide davanti a sé un’incantevole fanciulla dalla pelle rosea e delicata come un giglio, con una morbida cascata di riccioli bruni che le scendevano sul collo candido come la neve.

Quella visione sfuggente durò un attimo e dopo essersi bagnata il viso la fanciulla risollevò lo scialle rosso e tornò a essere la vecchia megera che tanto lo aveva terrorizzato. Ma era bastato quell’unico istante perché il suo cuore si arrendesse all’amore. E per la prima volta la donna volse lo sguardo ardente verso il giovane e non lo distolse finché questi non si sentì rapito da un’estasi di gioia.

Quando riprese conoscenza, la trovò seduta accanto a sé, le mani nelle sue e gli occhi ancora sfavillanti e fissi nei suoi.

Gli sussurrò: “Vieni via, seguimi. Lascia perdere tutti questi pellegrini. Ho molte cose da dirti.”

Lui si alzò e insieme andarono in un luogo appartato, lontano dal clamore e l'agitazione del santuario. Allora lei si scrollò di dosso lo scialle, tolse le bende che le coprivano il volto e disse: “Guardami. Puoi amarmi? Ti ho seguito giorno dopo giorno perché ti amo. Puoi ricambiare questo amore e unire il tuo destino al mio? Ho abbastanza denaro per entrambi e ti insegnerò i segreti per guadagnarne di più.”

E da quel giorno viaggiarono assieme, attraversando il paese e praticando riti magici e incantesimi, poiché Elaine, sua moglie, aveva appreso tutti i segreti sull'uso delle erbe. La gente li pagava bene per il loro aiuto e la loro sapienza, tant'è che i due non desiderarono più nient'altro e vissero come principi, ma senza dover ricorrere ad alcun imbroglio e senza mai un dissapore tra di loro.

E la loro felice storia d'amore durò fino al giorno funesto in cui Elaine fu colpita da una malattia e morì. A quel punto l'anima dell'uomo sembrò morire con lei e tutto il suo sapere lo abbandonò. Triste e stanco di ogni cosa, finì i suoi giorni in un ricovero per i bisognosi: vecchio, spiantato e col cuore a pezzi. Egli tuttavia conservò il contegno di chi è nato per un destino grandioso e la dignità solenne di un re senza corona.

Questa è la strana storia che il vecchio Fachiro raccontò al gentiluomo, nella casa per poveri, poco prima di morire.



#### 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.

## PAROLE CHIAVE

Irlanda; Celtic Revival; Lady Wilde; traduzione; leggende; folclore irlandese; Seanchan il Bardo.

## NOTIZIE DEI TRADUTTORI

Andrea Binelli insegna Lingua e traduzione inglese all'Università di Trento. Oltre alla traduzione, le sue principali aree di ricerca sono la semiotica, l'applicazione della linguistica dei corpora alla Critical Discourse Analysis e la sociolinguistica di contesto irlandese. Fra le altre cose, ha tradotto *Il buon soldato* di Ford Madox Ford per i Meridiani Paperback, *Il cuore girevole* di Donal Ryan per Minimum Fax, i racconti di Elske Rahill, Andrew Fox e Patrick McCabe, sia per Minimum Fax che per altri editori indipendenti.

[andrea.binelli@unitn.it](mailto:andrea.binelli@unitn.it)

Giorgia Falceri si è laureata in Letterature euroamericane, traduzione e critica letteraria all'Università di Trento, con una tesi che presenta la traduzione in italiano della commedia *The Antipodes*, di Richard Brome (1638). Ha ultimato una tesi di Dottorato in Studi Linguistici e Letterari che tratta del processo di autotraduzione e delle sue ricadute estetiche nell'opera della scrittrice contemporanea Nancy Huston. Dal 2010 lavora come traduttrice di testi accademici, relativi in particolare alla biologia e alla genetica evolutivista. Dal 2014 collabora come editor alla rivista online *Ticontre. Teoria testo traduzione*, per la quale ha curato la sezione monografica del numero corrente dal titolo *Narrazioni del sè e autotraduzione*.

[giorgia.falceri@unitn.it](mailto:giorgia.falceri@unitn.it)

Chiara Polli si è laureata in Mediazione Linguistica presso l'Università di Trento. Sta svolgendo un dottorato di ricerca in Forme del Testo con una tesi sulla traduzione e i processi di censura nelle traduzioni italiane degli underground comix americani. Dal 2014 si occupa di revisioni linguistiche e traduzioni di pubblicazioni scientifiche, collaborando in particolare con l'Università di Sassari. Dal 2016 è membro della redazione della rivista online *Ticontre. Teoria testo traduzione*. Oltre al fumetto e gli studi traduttivi suoi principali interessi di ricerca sono gli Irish Studies e la pop culture. È attualmente in corso di pubblicazione un articolo sulla memoria e il trauma storico nella rappresentazione a fumetti dell'Easter Rising.

[chiara.polli@unitn.it](mailto:chiara.polli@unitn.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA BINELLI, GIORGIA FALCERI e CHIARA POLLI, *Bardi, streghe e altre creature magiche. Tradurre l'Irlanda di Lady Wilde*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 285–300.

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



# REPRINTS



## ALLE ORIGINI DELL'INTELLETTUALE MODERNO. SAGGIO SU HEINE\*

PAOLO CHIARINI

### NOTA DEL CURATORE

Trent'anni fa, nel 1987, Paolo Chiarini<sup>1</sup> pubblicò per Editori Riuniti un volumetto dal titolo ambizioso e impegnativo *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine* che alla modestia del formato e della veste grafica opponeva una densità di contenuti e di prospettive critiche che meritano la sua riproposizione anche come contributo alla discussione odierna sulla presunta 'inattualità' dell'intellettuale. Raccogliendo nei capitoli del libro saggi pubblicati in momenti diversi, nell'arco di circa venti anni ma nel «quadro di un disegno unitario», Chiarini intendeva presentare alcuni «fili rossi nella fitta trama del discorso heiniano» come anticipazione di una monografia complessiva che tuttavia non avrebbe visto la luce. La sua attenzione critica per Heinrich Heine si inserisce nel complesso e articolato itinerario del germanista, sviluppato nelle coordinate di una ricerca che coniuga indagine filologica e contestualità storico-ideologica, ponendo al centro autori, in particolare Lessing, Heine, Thomas Mann e Brecht, che permettono di esplorare e discutere gli snodi fondamentali della cultura tedesca dal Settecento al Novecento. Grazie a questo forte impegno scientifico-culturale e militante nascono le edizioni italiane di Heine, edite da Laterza e ancora oggi le uniche valide per il commento e le note oltre che per la traduzione, *La Germania*<sup>2</sup> che comprende i saggi *La scuola romantica* e *Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, la cui introduzione costituisce il primo capitolo del libro qui riproposto. Seguono poi le traduzioni dei volumi *Ludwig Börne*<sup>3</sup> e *Dalle memorie del signor Schnabelewopski*.<sup>4</sup> A queste edizioni si accompagna fin dalla fi-

\* Il testo originale del saggio è tratto da PAOLO CHIARINI, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, Roma, Editori Riuniti, 1987; si ringraziano l'Editore e la famiglia per aver permesso la ristampa di questo testo.

<sup>1</sup> Paolo Chiarini (1931-2012), germanista e traduttore, ha insegnato letteratura tedesca all'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma e ha diretto l'Istituto Italiano di Studi Germanici dal 1968 al 2006. Nella sua vastissima produzione scientifica si distinguono in particolare gli studi su Lessing, Heine, Thomas Mann, Brecht e sull'Espressionismo. I volumi curati con Walter Dietze (*Deutsche Klassik und Revolution. Texte eines literaturwissenschaftlichen Kolloquiums*, a cura di Paolo Chiarini e Walter Dietze, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981), Hans Dieter Zimmermann (*Immer dicht vor dem Sturze...? Zum Werk Robert Walsers*, a cura di Paolo Chiarini e Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987), Herbert Zeman (*Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune*, a cura di Paolo Chiarini e Herbert Zeman, 2 voll., Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1995-2003 [1<sup>a</sup> edizione 1986]) attestano la sua fitta e intensa rete di rapporti con la germanistica tedesca e internazionale. Ha collaborato alle riviste «Società», «Il Contemporaneo», «Rinascita», «Belfagor» e ha diretto la rivista «Studi Germanici».

<sup>2</sup> HEINRICH HEINE, *La Germania*, cur. e trad. da Paolo Chiarini, Bari, Laterza, 1972; in edizione ampliata: HEINRICH HEINE, *La Germania*, cur. e trad. da Paolo Chiarini, Roma, Bolzoni, 1972.

<sup>3</sup> HEINRICH HEINE, *Ludwig Börne. Un memoriale*, a cura di Paolo Chiarini, Bari, De Donato, 1973.

<sup>4</sup> HEINRICH HEINE, *Dalle memorie del signor von Schnabelewopski*, a cura di Paolo Chiarini, Venezia, Marsilio, 1991.

ne degli anni Cinquanta una costante frequentazione saggistica dell'opera di Heine<sup>5</sup> con contributi che, al di là del loro oggetto specifico, esaminano e approfondiscono da prospettive diverse i temi problematici e conflittuali del rapporto fra letteratura e politica, sfera privata e impegno civile, tra decadentismo e marxismo.

Il libro *Alle origini dell'intellettuale moderno* assume un'importanza particolare perché l'autore discute e legittima non solo l'attribuzione di un termine a un poeta e letterato della prima metà dell'Ottocento, ma intende risalire alle origini dell'atteggiamento e dell'attività in campo politico e sociale dello scrittore di fronte alla «deutsche Misère» affrontando la questione in che misura egli avvii e affermi quelle dinamiche che caratterizzano l'impegno civile e politico dell'artista. È evidente che a Chiarini non interessa fissare con una retrodatazione l'uso semantico di un termine ancora inesistente nella Germania dell'Ottocento, ma non a caso, per la differente situazione storica, già presente in Francia, in Saint-Simon, Barby d'Aureville, Maupassant e successivamente, a seguito dell'*affaire* Dreyfus, nel *J'accuse* di Zola. Chiarini assegna *ante litteram* il termine "intellettuale" a un poeta che in modo consapevole fa della penna anche uno strumento di conoscenza e di smascheramento dei mali e delle ingiustizie nella realtà storica e sociale contemporanea, e quindi di lotta, occupando con una graffiante ma anche ludica *vis* polemica e una lucida e sferzante analisi politica lo spazio della letteratura e allargandone così il suo statuto canonico. Per la prima volta nella cultura tedesca uno scrittore, dopo il 1831 dall'osservatorio al di là del Reno, conferisce in modo diretto e clamoroso alla dimensione del politico e del sociale dignità e rilevanza utilizzando la medesima tastiera retorico-stilistica della letteratura. La tesi, oggi ormai generalmente condivisa, è che con Heine ha inizio «la difficile coabitazione dell'artista e della sua coscienza civile, non più vissuta spontaneamente come condizione unitaria, ma sentita invece come profonda e dolorosa lacerazione che chiede di essere sanata» (p. 336) e in questo senso il poeta può essere considerato un intellettuale in linea con una delle migliori definizioni che di questa figura è stata data pochi anni fa da Umberto Eco nel saggio *Alfabeta per intellettuali disorganici*: «È proprio dell'intellettuale, e tanto più in quanto sia libero e 'disorganico', ritenersi impegnato nell'occuparsi della cosa pubblica, anzitutto in quanto cittadino che per mestiere è abituato a sottoporre i fenomeni al vaglio della riflessione e della critica».<sup>6</sup> Se questa definizione nella sua semplicità e inattaccabile evidenza non trova scontata applicazione neanche ai giorni nostri, ancora più problematiche e faticose furono la genesi e l'affermazione in Germania dell'artista *engagé* nella prima metà dell'Ottocento. Del resto Heine stesso lo diventa dopo aver scelto volontariamente la via dell'esilio trasferendosi a Parigi nel maggio 1831, dopo aver subito la proibizione e la confisca in Prussia dei suoi resoconti di viaggi *Reisebilder IV*. Al di là del Reno, ma sempre

5 Ricordo, fra gli altri, i saggi: PAOLO CHIARINI, *Dolore e grandezza di Heinrich Heine*, in «Belfagor», XIII (1958), pp. 21-40; *Heine e le radici storiche della 'misera' tedesca*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XI (1958), pp. 231-244; *Heinrich Heine tra decadentismo e marxismo*, in «Società», XVI (1960), pp. 383-404; *Heine contra Börne*, in «Studi Germanici», X (1972), pp. 355-392; *Epigonentum und Übergangszeit. Heines Schreibweise zwischen Privatem und Politischem*, in *Zu Heinrich Heine*, a cura di Luciano Zagari, Stuttgart, Klett, 1981, e *Tirocinio letterario e romanticismo critico-sociale. Heine e il saggio giovanile "Die Romantik"*, in *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, a cura di Paolo Chiarini e Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.

6 UMBERTO ECO, *Alfabeta per intellettuali disorganici*, in «Alfabeta 2», I (2010), pp. 3-5.

con un occhio attento alla «miseria tedesca», cresce e si allarga lo spazio politico dello scrittore, fra la rivoluzione di luglio e quella del 1848, nel confronto serrato e incrociato fra il mondo tedesco e quello francese, declinato nelle corrispondenze e nei reportage per la «Augsburger Allgemeine Zeitung» e per «L'Europe littéraire». Gli immediati e intensi contatti di Heine, noto per il *Buch der Lieder* uscito quattro anni prima, con gli ambienti intellettuali parigini, con Balzac, Théophile Gautier, de Musset, Victor Hugo, George Sand, Alexandre Dumas, con l'editore Eugène Renduel, François Buloz, direttore della «Revue des Deux Mondes» e di Victor Bohain, fondatore della rivista «L'Europe littéraire», determinano un ampliamento dei suoi orizzonti ma anche l'individuazione di «nuovi strumenti di intervento più diretto» sulla realtà. Una delle chiavi critiche su cui si basa l'analisi di Chiarini è la funzione e la portata innovatrice e rivoluzionaria della nascita del giornalismo politico di lingua tedesca nell'accezione moderna «come arma flessibile nella battaglia delle idee» (p. 315) e di conseguenza il rifiuto di una tradizione interpretativa, da Croce a Karl Kraus e Hermann Hesse, che vede nell'avvento dell'«epoca del *feuilleton*» un decadimento dell'attività e dell'aura dello scrittore. Pur riconoscendo la specificità del giornalismo e del saggismo politico heiniano, ma respingendo il discredito cui va soggetto per la sua non letterarietà, Chiarini ne rivendica l'assimilazione organica nell'insieme della produzione dell'autore. Del resto, il poemetto *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844), pubblicato nella raccolta *Neue Gedichte* e ristampato in due parti su «Vorwärts», a testimonianza dell'interesse e della stima di Karl Marx,<sup>7</sup> il poemetto umoristico *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1847) e la stessa tragedia giovanile *William Ratcliff* (1822), rappresentano spesso, nel particolare genere letterario, quelle stesse tematiche storico-politiche discusse e approfondite nella produzione saggistica. È lo scrittore stesso ad affermarlo, come nell'avvertenza alla seconda edizione del *Buch der Lieder*: «Devo osservare che i miei scritti poetici, non meno di quelli politici, teologici e filosofici, sono nati da uno stesso e identico pensiero, e che non si può condannare gli uni senza sottrarre il consenso anche agli altri». Vi è in Heine la coscienza della perdita di purezza del poeta, contaminato dalla realtà politico-sociale e chiamato a rappresentarla nella pluralità di strumenti a sua disposizione. Chiarini, la cui lettura critica si sviluppa negli anni Settanta e Ottanta in un quadro ancora produttivamente permeato di ideologia marxista dialetticamente problematizzata, fissa alcuni concetti di riferimento, in apparenza un assetto palinsesto, in realtà un contenitore di produttive prospettive ermeneutiche come il rapporto fra strategia e tattica, estratto dall'articolo IX dei *Französische Zustände*, in cui si costruisce il perimetro entro il quale si coglie la tensione fra l'«anticipazione utopica» del poeta, ancora riaffermata nel 1851 nella prefazione alla terza edizione dei *Neue Gedichte*, e la cronaca quotidiana del giornalista: «È un bislacco beniamino della sorte, il poeta; egli vede i boschi di querce che ancora sonnacchiano nella ghianda, e conversa con le generazioni che ancora devono nascere». Vale la pena riportare il mandato, affidato

7 Le celebri quartine iniziali («Un'altra canzone, una nuova canzone / più bella or v'improvviso! / Vogliamo sulla terra già / fondare il paradiso! // Sulla terra vogliamo la felicità, / e non più stenti e lutti. / Ciò che mani operose crearon, / il ventre ozioso non sfrutti»), in cui si respira l'atmosfera delle utopie sociali del tempo, trovano un'eco anni dopo nel capitolo 48 sulla Formula trinitaria del III volume del *Capitale* di Marx: «Al di là del regno della necessità comincia lo sviluppo delle capacità umane, che è fine a se stesso, il vero regno della libertà».

da Heine allo scrittore con le efficaci parole di Chiarini, quello di «non limitarsi al ruolo di “coscienza critica” della società, non ridursi a gestire l’ideale nella dimensione di un astratto futuro o di velleitarie rivolte, ma calare la sua tensione utopica nella realtà corporosa della prassi, promuovere la crescita di consapevolezza ideologiche capaci di incanalare l’azione verso obiettivi strategici» (p. 317).

Alle accelerazioni e alle proiezioni nelle utopie sociali del tempo («Oh mirate la gente savia e sazia, / come ben si protegge con un vallo / di leggi dall’assalto degli urlanti e molesti affamati», scrive il poeta già nel *William Ratcliff*») fa riscontro, con la cruda e pragmatica analisi del presente, la dura critica di Heine ai velleitari e ascetici repubblicani tedeschi come Ludwig Börne e Georg Wirth che credono irrealisticamente di poter importare in Germania il modello francese non tenendo conto dell’arretratezza, dello stato inerziale, dell’immovibile sistema basato sull’autorità, sulla santissima Trinità e sulla conservatrice eredità romantica. Possiamo aggiungere che qui si ripropone, seppure in un contesto diverso, una linea di pensiero avviata già da Lessing quando nel 1769 attribuì il fallimento della creazione di un teatro nazionale ad Amburgo alla mancanza di una monarchia unitaria e di una nazione che fin dal secolo precedente si erano consolidate in Francia e più in generale all’improponibile e improvvida operazione culturale di importare da quel paese il Classicismo, da considerare il coronamento sovrastrutturale di un potente stato unitario.

Nella ricostruzione dei processi ideologici heiniani Chiarini rileva la precisa e matura definizione del concetto di rivoluzione enunciata nell’articolo VI dei *Französische Zustände* («Quando l’educazione spirituale di un popolo, e i costumi e bisogni che ne derivano, non sono più in armonia con le vecchie istituzioni politiche, esso entra necessariamente in lotta con queste, una lotta che ha per conseguenza la loro trasformazione e si chiama rivoluzione») prefigurando una moderna teoria dei bisogni del popolo, ma sottolinea anche una delle oscillazioni e di quelle posizioni ambigue del pensiero politico di Heine: da un lato, le speranze riposte nella possibile ribellione popolare come motrice della storia («Non più le teste coronate, ma i popoli stessi sono gli eroi del nostro tempo», scrive negli *Englische Fragmente*), dall’altro, il perdurare dell’attrazione per la grande personalità, con il culto per Napoleone («L’uomo dell’idea, l’uomo diventato idea») almeno fino al 18 brumaio fondata sulla distinzione fra assolutismo e dispotismo per cui «il despota agisce secondo l’arbitrio del proprio capriccio – mentre – il principe assoluto agisce secondo giudizio e senso del dovere». Le riflessioni ondivaghe sull’alternativa fra il potere del principe e quello delle masse popolari non sono dovute tanto all’incostanza e a una fragilità del pensiero politico da parte di un poeta quanto alla minore importanza da lui assegnata alle forme costituzionali rispetto all’obiettivo perseguito con coerenza di assicurare l’eguaglianza sociale e le libertà individuali garantendo il soddisfacimento sia dei bisogni materiali sia delle esigenze spirituali. In questo tormentato percorso si può anche comprendere la costante diffidenza se non condanna delle formazioni di partito il cui «spirito è un Procuste, che costringe la verità in un pessimo letto», perché, commenta Chiarini, il partito è inteso come «sinonimo di tendenziosità e spirito settario»<sup>8</sup> (p. 328). La tendenza, secondo Heine inevitabile, al corporativismo e agli intrighi

8 Ancora più esplicito e negativo è il giudizio ad esempio nel capitolo 29 del *Reisebild* da Monaco a Genova:

propri della consorte ha come conseguenza la volontà di affermazione di una fazione miope e intollerante. A questa visione negativa, tutta mirata a evidenziare i processi degenerativi, mancano da parte di Heine le possibili considerazioni positive, quelle di una progettualità politica e di un contributo, ancorché parziale, da una diversa prospettiva ideologica. L'avversione per il partito repubblicano nella sua variante tedesca alla Börne, astrattamente rivoluzionaria, giustifica le nebulose perorazioni ossimoriche e paradossali per forme di governo come per la «monarchia repubblicana» o una «repubblica monarchica», oppure per una «monarchia socialista», immagini dettate dall'istanza di prefigurare anche per la Germania una unità statale che contribuisse realmente a dare soluzione ai suoi mali. Ciò non contrasta d'altra parte con l'esaltazione e l'amore per la repubblica nordamericana e la prima repubblica francese.

Le pagine più dense del libro di Chiarini sono comunque quelle dedicate a chiarire il conflitto fra arte e ideologia, ricerca artistica e mandato sociale, fra atteggiamento estetico e *engagement* intellettuale cercando di far intravedere le possibili strategie da Heine più intuitive che elaborate per ridurne la polarità e comporre la «drammatica scissione del letterato nel poeta e nel politico». L'ostilità e al tempo stesso il fascino che egli prova per il comunismo, espresso con frasi famose nella prefazione all'edizione francese di *Lutezia* (1855) («questi tetri iconoclasti prenderanno il potere. Con le loro mani callose infrangeranno senza pietà tutte le statue marmoree della bellezza [...] Il mio *Libro dei canti* servirà al droghiere per farne cartocci in cui versare caffè o tabacco da fiuto per le vecchiette del futuro»),<sup>9</sup> il terrore che la sua soggettività creatrice sia annullata «nel risoso chiasso d'oggi» e al tempo stesso il rischio consapevole di una letteratura risucchiata nella *Kunstperiode*, queste componenti oppositive possono trovare uno sbocco positivo attraverso le modulazioni filtranti e flessibili di un linguaggio sentito ed esercitato all'eccesso.<sup>10</sup> Soggettività e socialità possono interagire e intrecciarsi usando lo strumento della lingua e dello stile di cui dispone lo scrittore per incidere sulla realtà. «Tutto ciò – scrive Chiarini – comporta il riemergere continuo e prepotente del 'privato' e il suo contraddittorio dialettizzarsi con la dimensione del 'pubblico'; ma comporta altresì la pratica di una poesia intesa come ricerca di contatto con la realtà» (p. 374).

Il pericolo dell'omologazione, dell'inquinamento linguistico, di un abbassamento della tensione creativa non è tanto nell'effetto di «allentare il corsetto della lingua tedesca a tal punto che oggi tutti i commessi le mettono le mani sul seno»,<sup>11</sup> ma consiste per Heine nel vedere spuntati gli strumenti del suo mestiere d'artista necessari per compiere il suo paziente e incisivo lavoro di penetrazione ideologica. Da qui discendono la necessità di salvaguardare uno spazio privato di libertà, rifuggendo da tentazioni estetizzanti che

«non ci sono più nazioni in Europa, ma solo partiti».

<sup>9</sup> In realtà, questa è la prima delle due voci che si alternano dentro di lui perché la seconda in sintomatico conflitto con l'altra si ribalta in un rifiuto del 'privato' e in tensione utopica: «E benedetto sia il droghiere che un giorno confezionerà con le mie poesie i cartocci in cui versare il caffè e il tabacco per le buone vecchie».

<sup>10</sup> Sono note in proposito le affermazioni di Adorno: «Ma la rabbia di questo poeta, che percepisce il mistero della propria umiliazione nella confessata umiliazione dell'altro, si attacca con sadistica sicurezza al suo punto più debole, al fallimento dell'emancipazione ebraica. [...] Del linguaggio come di uno strumento dispone soltanto colui che in realtà non è in esso» (THEODOR W. ADORNO, *La ferita Heine*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 92-93).

<sup>11</sup> KARL KRAUS, *Detti e contraddetti*, Milano, Adelphi, 1972, p. 220.

sfocheranno nel decadentismo di fine secolo, e la difficoltà di trovare una collocazione di per sé variabile, quell'angolazione prospettica per rappresentare la vita rivendicandone il diritto per tutti, spezzando resistenze e gabbie filistee. Mezzo secolo dopo Thomas Mann elaborerà la teoria dell'ironia, come principio esistenziale e poetologico dell'artista che per abbracciare con atteggiamento simpatetico e benevolo la vita dovrà stare ai margini di essa per comprenderla nel suo insieme. Heine punta a immergere la tensione di arte e ideologia nella vita stessa registrandone l'acuirsi e il ridursi della scissione.

Dopo tre decenni, alla luce della letteratura critica,<sup>12</sup> la guida metodologica di Chiarini per leggere l'opera di Heine «come 'spia' di movimenti più profondi, come metafora *ideologizzante* di un processo di trasformazione che sta investendo la figura stessa dell'intellettuale, la qualità e la funzione di ciò che egli produce» (p. 360) mantiene intatta tutta la sua validità. Anzi, le sue riflessioni che accompagnano l'itinerario impervio e mai lineare del poeta rivolto alla socialità invitano il lettore non solo a una rinnovata lettura delle sue opere ma lo sollecitano a un confronto, con un salto di circa centoottanta anni, con il ruolo dell'intellettuale di oggi, spesso più stordito e disorientato, forse distratto o indifferente e comunque in grave difficoltà nel governare criticamente il presente.

FABRIZIO CAMBI – Livorno

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *La ferita Heine*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 92-93. (Citato a p. 307.)
- CHIARINI, PAOLO, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, Roma, Editori Riuniti, 1987. (Citato a p. 303.)
- *Dolore e grandezza di Heinrich Heine*, in «Belfagor», XIII (1958), pp. 21-40. (Citato a p. 304.)
- *Epigonentum und Übergangszeit. Heines Schreibweise zwischen Privatem und Politischem*, in *Zu Heinrich Heine*, a cura di Luciano Zagari, Stuttgart, Klett, 1981. (Citato a p. 304.)
- *Heine contra Börne*, in «Studi Germanici», X (1972), pp. 355-392. (Citato a p. 304.)
- *Heine e le radici storiche della 'miseria' tedesca*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XI (1958), pp. 231-244. (Citato a p. 304.)
- *Heinrich Heine tra decadentismo e marxismo*, in «Società», XVI (1960), pp. 383-404. (Citato a p. 304.)
- *Tirocinio letterario e romanticismo critico-sociale. Heine e il saggio giovanile "Die Romantik"*, in *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, a cura di Paolo Chiarini e Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009. (Citato a p. 304.)
- CHIARINI, PAOLO e WALTER DIETZE (a cura di), *Deutsche Klassik und Revolution. Texte eines literaturwissenschaftlichen Kolloquiums*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981. (Citato a p. 303.)

<sup>12</sup> Nella germanistica italiana degli ultimi anni, per affinità tematica, segnalo i volumi di MARCO RISPOLI, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica*, Macerata, Quodlibet, 2008 e di MARIA CAROLINA FOI, *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca tra poesia e diritto*, Trieste, EUT, 2015.



- CHIARINI, PAOLO e HERBERT ZEMAN (a cura di), *Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune*, 2 voll., Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1995-2003 [1<sup>a</sup> edizione 1986]. (Citato a p. 303.)
- CHIARINI, PAOLO e HANS DIETER ZIMMERMANN (a cura di), *“Immer dicht vor dem Sturze...”. Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987. (Citato a p. 303.)
- ECO, UMBERTO, *Alfabeta per intellettuali disorganici*, in «Alfabeta 2», 1 (2010), pp. 3-5. (Citato a p. 304.)
- FOI, MARIA CAROLINA, *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca tra poesia e diritto*, Trieste, EUT, 2015. (Citato a p. 308.)
- HEINE, HEINRICH, *Dalle memorie del signor von Schnabelewopski*, a cura di Paolo Chiarini, Venezia, Marsilio, 1991. (Citato a p. 303.)
- *La Germania*, cur. e trad. da Paolo Chiarini, Bari, Laterza, 1972. (Citato a p. 303.)
- *La Germania*, cur. e trad. da Paolo Chiarini, Roma, Bolzoni, 1972. (Citato a p. 303.)
- *Ludwig Börne. Un memoriale*, a cura di Paolo Chiarini, Bari, De Donato, 1973. (Citato a p. 303.)
- KRAUS, KARL, *Detti e contraddetti*, Milano, Adelphi, 1972. (Citato a p. 307.)
- RISPOLI, MARCO, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica*, Macerata, Quodlibet, 2008. (Citato a p. 308.)

ALLE ORIGINI DELL'INTELLETTUALE MODERNO.  
SAGGIO SU HEINE

PAOLO CHIARINI

A Luca Canali  
con amicizia e riconoscenza

---

|  |     |
|--|-----|
| Introduzione   | 311 |
| I Il letterato e il “politico”   | 314 |
| 1. Elogio dell'autocensura, ovvero strategia e tattica                       | 314 |
| 2. Giacobinismo e modelli politici   | 317 |
| 3. L'arco di Ulisse, l' “uomo giusto” e la “grande personalità”              | 322 |
| 4. La Monarchia socialista”. Il politico e il “décadent”                     | 322 |
| II Heine “versus” Börne ovvero critica dell'impazienza rivoluzionaria        | 334 |
| 1. Situazione  | 334 |
| 2. Scrittori e popolo  | 336 |
| 3. Egalitarismo, repubblica, democrazia                                      | 343 |
| 4. La Germania e la rivoluzione  | 350 |
| III Epigonismo e transizione. La scrittura di Heine fra personale e politico | 359 |
| 1. Preliminari metodologici  | 359 |
| 2. Epigonismo, transizione, anticipazione                                    | 360 |
| 3. Fra utopia materialistica e società di massa                              | 365 |
| 4. La “chiacchiera” e la scrittura   | 370 |

---

## INTRODUZIONE

1. Il tema della “misera tedesca” (una immagine che è già in Heine, prima ancora che in Marx) costituisce a mio avviso un momento-chiave per definire i tratti peculiari che caratterizzano lo sviluppo della Germania moderna. Si tratta, naturalmente, di assumerlo non come *passerpartout*, ma come elemento strutturante di una ipotesi storiografica a partire dalla quale è possibile intendere, scendendo sul terreno specifico di situazioni determinate, il rapporto intellettuale-società, intellettuale-potere così come è venuto configurandosi di volta in volta nella storia tedesca degli ultimi due secoli. Questa possibilità è data dal fatto che alle origini del concetto di “Deutsche Misère” gli elementi “strutturali” si intrecciano organicamente a quelli “sovrastrutturali”, mostrandoci per così dire “in vitro”, e comunque in forma emblematica, i processi di reciproca interdipendenza (tanto più significativi quanto meno immediati e meccanici) fra questi elementi. Nella letteratura tedesca classica (1750-1830 circa) tali processi sono forse più chiaramente leggibili, anche in relazione alla provenienza sociale dei singoli intellettuali, per lo più appartenenti alla piccola borghesia semi-rurale da cui escono in quel periodo i letterati e filosofi, tedeschi: parroci, precettori, ecc. Ancora intorno al 1833-1834 Heine, in quel testo tendenziosissimo ma per tanti versi esemplare che è *La scuola romantica*, credeva di poter cogliere il senso vero del “recupero del Medioevo” proposto dall’ala più conservatrice del Romanticismo in quanto “alternativa difensiva” rispetto alle delusioni delle sue punte “giacobine” e insieme replica all’ingresso del modo capitalistico di produzione nelle arretrate strutture economico-sociali della Germania di fine Settecento. E lo coglieva nella sua duplice valenza di risposta sbagliata a questo storico evento, e insieme di sintomo d’un reale disagio nei confronti del carattere disumano con cui esso si realizzava sul suolo tedesco (un motivo che ritorna anche nel *Faust II* di Goethe con l’episodio di Filemone e Bauci). Certo, l’“anticapitalismo romantico” – come poi è stato definito – ha sprigionato una capacità di penetrazione teorica e di sublimazione spirituale che ha assolto, nei confronti delle generazioni successive, un ruolo “fondante” a prescindere dalla sua connessione con la realtà strutturale che si è detta; e il mito dell’interiorità ha potuto svilupparsi, in parte, come una dimensione autonoma, come lo *specifico* proprio dell’attività intellettuale e soprattutto (o filosofico-artistica). Qui, è chiaro, si può già cogliere un tratto peculiare nello sviluppo della società tedesca.

2. Naturalmente, tutto ciò significa – non è un paradosso – che questa “misera” tedesca è anche molto “ricca”, e non soltanto alla svolta fra Sette e Ottocento o dopo il 1870, quando l’impetuoso sviluppo capitalistico rifunzionalizza per certi riguardi il ritardo politico-istituzionale e offre un laboratorio d’analisi teorica di fondamentale importanza alla costruzione del concetto stesso di cultura “moderna”. In questo senso la Germania non può essere disgiunta da ciò che avviene su scala europea, ed anzi in taluni settori costituisce la punta più avanzata di tale realtà complessiva. Ma insieme si porta appresso lo “spinto della gilda”, le metamorfosi più o meno aggiornate della vecchia tradizione gerarchico-corporativa, che ben s’innestano – in un intreccio di particolarismi professionali e di deleghe tecnico-politiche – sul tronco della nascente società di massa. Assistiamo, insomma, alla nascita di quella “figura” storica che Ernst Bloch ha ben

definito come “contemporaneità dell’ineguale”. Uno degli elementi più interessanti che emergono dal “giornalismo politico” heiniano, che di questo fenomeno coglie – ovviamente – la fase iniziale, sta appunto nell’aver sottolineato – in rapporto alla concreta condizione della Germania prequarantottesca – la necessità di fare i conti con lo spessore ideologico dei comportamenti collettivi, con quello “spirito gregario” che è, sì, la trascrizione in termini culturali di una storia materiale, ma che acquista una sua relativa autonomia e va anche combattuto e sconfitto sul suo stesso terreno (come cerco di mostrare nel I capitolo di questo libro). Si tratta di uno Heine, a ben guardare, non molto lontano da Nietzsche, almeno sotto questo particolare profilo (ma altri punti di contrasto esistono sul terreno più propriamente estetico-artistico). Per ricapitolare schematicamente un primo problema che giudico di rilievo non secondario, ho tentato in definitiva, nell’ambito di questa particolare tematica: *a*) di restituire alla dimensione del “politico”, nell’universo letterario heiniano, quella autonoma “dignità” che per esempio la critica italiana a cominciare da Croce (ma già molto tempo prima Ludwig Börne con particolare drasticità) gli aveva negato, relegandola al ruolo di episodio “pratico” e inessenziale, o a un atteggiamento di estetismo dilettantesco (mentre è proprio nell’*impatto* con tale dimensione che si definisce *anche* la problematica specificamente *artistica* di Heine); *e b*) di precisare meglio, al di là di una lettura genericamente “democratica” e impegnata (sul tipo di quelle, per altro meritorie, più volte proposte dalla germanistica della Repubblica Democratica Tedesca), non tanto quali siano effettivamente state le *idee politiche* del poeta di Düsseldorf, quanto piuttosto come egli abbia visto il *rapporto* politica-cultura e quale *funzione* abbia assegnato, entro questo rapporto, al *lavoro intellettuale*. Emergono così dalla pubblicistica heiniana, se esaminata in questa ottica particolare, categorie di natura strettamente politico-operativa (si pensi alla dialettica di strategia e tattica), altre di carattere più strettamente ideologico come la critica dell’ “impazienza rivoluzionaria”, altre infine che rimandano ad una progettualità diversamente variegata e sempre fortemente problematica, a quell’ “anticipazione utopica” essenziale, mi sembra, per afferrare tutti i risvolti di un discorso che nasce dalle ceneri del Romanticismo e si prolunga, in fondo, sino a noi. Si tratta comunque di una “prospettiva” basata sui primati del *sociale* rispetto al *politico* e legittimata, a ben guardare, da una precisa teoria dei bisogni, che sono di natura tanto individuale quanto collettiva e si coagulano intorno all’esigenza di garantire (secondo una nota formula heiniana) sia il principio generale della *giustizia* sia la possibilità, per i singoli soggetti, di realizzarsi liberamente e produttivamente.

Affiora qui, come si vede, un motivo importante che investe il problema dell’egualianza e va oltre l’affermazione “illuministica” di un principio formale, considerata non a caso da Hans Mayer – in più d’una occasione – come una delle grandi sconfitte della “Aufklärung”. Inoltre esso spiega, almeno in parte, le oscillazioni di Heine circa la “migliore forma di organizzazione politica”, il suo rifiuto di ogni moralistico “giacobinismo” e la flessibilità della sua tattica a seconda delle situazioni di volta in volta date. D’altra parte una siffatta dialettica fra lo scrittore e la società apre, paradossalmente, un nuovo spazio politico di intervento: non più “araldo del popolo”, egli cala la sua tensione utopica nella realtà corposa del presente, promuovendo quel processo di emancipazione dalla subalternità agli estremi opposti di una passiva sudditanza o di una rivolta senza prospettive, che

costituisce il necessario presupposto del suo pieno dispiegamento (si veda soprattutto il II capitolo del presente saggio).

3. Ma è proprio a questo punto che emerge con tutta la sua forza il lucido scetticismo heiniano (cfr. cap. III). Se è vero – come egli afferma rovesciando il senso d'un famoso frammento di Friedrich Schlegel – che «il poeta è uno storico con lo sguardo puntato verso il futuro», è anche vero che la sua parola difficilmente viene ascoltata e spesso si perde soffocata dalla “chiacchiera politica”, dalla demagogia tribunizia, dal clamore della “pubblica piazza” e dello scontro fra i partiti. A meno di non essere i portavoce di una tendenza. Heine, però, rifiuta un “mandato” del genere, e la sua poesia diventa allora gioco sottile e cifrato con questa precaria condizione, livida funamboleria che si fa beffa della sua stessa abilità. Colui che nel 1828, recensendo la *Storia della letteratura tedesca* di Wolfgang Menzel, aveva vergato l'atto di morte della *Kunstperiode*, di un'arte “pura” e incapace di generare l'azione, ventisette anni dopo – dettando nel 1855 la prefazione all'edizione francese di *Lutetia* – “passa la mano agli eredi della filosofia classica tedesca, ai “dottori della politica”, gli unici in grado di imprimere una svolta storica alla società tedesca, facendo oggetto della sua estrema ricerca lirica una realtà frammentaria e dispersa, in cui cogliere insieme gli ultimi bagliori di un'epoca ormai conclusa e i primi segni, ancora sfuggenti, di quella nuova, di una nuova poesia “pura” e disancorata dalle “preoccupazioni del giorno”: una poesia che preannunciava, nella dichiarata inconciliabilità tra “mondo delle forme” e “forme del mondo”, la grande stagione realistico-visionaria di un Baudelaire e di un Rimbaud e – più in là – quella del simbolismo. Nel percorso oscillante di questa duplice costellazione (ma più in generale nell'intera vicenda letteraria heiniana) è forse possibile leggere, *in nuce*, la condizione dell'intellettuale moderno – uno strano animale “a due schiene”, come Ludwig Börne ebbe una volta a definire, con sferzante sarcasmo, lo stesso Heine – i suoi dissidi interiori, le sue contraddizioni, le sue ambigue speranze, che sono di ieri ma – in parte – anche di oggi.

Paolo Chiarini

Roma, 29 marzo 1987

#### *Avvertenza*

I capitoli di questo libro sono anticipazioni di una monografia complessiva su Heinrich Heine alla quale sto lavorando da tempo, e costituiscono dunque soltanto un frammento. Mi lusingo di credere, tuttavia, che essi offrano al lettore uno spaccato organico del tema indicato nel titolo e ripercorso, sia pure per sommi capi, nella *Introduzione* che precede. Scritti in momenti diversi (ma entro il quadro, per altro, di un disegno unitario), i capitoli non possono non riflettere il processo di maturazione e di progressiva messa a fuoco che l'approccio al tema ha registrato nel volger degli anni. Ciò spiega anche talune ripetizioni nei testi heiniani citati: i contributi che formano il volume dispongono infatti di una loro (relativa) autonomia, che sarebbe andata persa se avessi fatto ricorso – per evitare quelle ripetizioni – a rimandi interni oltretutto scomodi. Esse restano, dunque, anche per meglio sottolineare la presenza di alcuni “fili rossi” nella fitta trama del discorso heiniano su questo particolare versante.

# I. IL LETTERATO E IL “POLITICO”

## I ELOGIO DELL'AUTOCENSURA, OVVERO STRATEGIA E TATTICA

Le pagine che seguono, frammento di un più ampio disegno che speriamo concludere un giorno, intendono chiarire per sommi capi le ragioni di fondo d'una nuova lettura (nel duplice senso di “rilettura” critica e di lettura “nuova” per l'utente italiano) dei *Französische Zustände* [*Rendiconto parigino*] di Heine. Le quali non si esauriscono – ci sembra – nel pur doveroso recupero di un settore della sua opera sino ad oggi assai trascurato sia dagli “addetti ai lavori” sia anche da frequentatori più occasionali, ma si muovono in direzione di una riscoperta delle pagine politiche heiniane come momento essenziale per comprendere, in modo corretto, l'opera nel suo insieme. Momento *essenziale*, il che vuol dire – altresì – momento *specifico*: nel senso che come da un lato quelle pagine non costituiscono il risvolto “effimero” di una ricerca letteraria che ha altrove (nella “poesia”) il suo centro “eterno”, bensì fanno corpo organicamente con essa, così dall'altro non basta limitarsi a riconoscere la “doppia centralità” delle corrispondenze dettate da Heine per la *Allgemeine Zeitung* [*Gazzetta universale*] di Augusta rispetto all'intero giro della sua produzione e alla situazione ideologico-culturale europea fra Restaurazione e '48, e indicarle come il “luogo” in cui determinate posizioni (o “idee”) vengono presentate in forma più nuda ed esplicita, ma occorre sottolinearne la rilevanza *specificamente politica*. E di nuovo non solo in rapporto al fatto che esse vanno viste nel preciso contesto storico-politico che le ha sollecitate (come pure si è già da più parti osservato), bensì anche e soprattutto come consapevole individuazione di uno *spazio politico* nel quale l'intellettuale può operare servendosi di strumenti per così dire *tecnici* e definendo un terreno di manovra che non sia quello del puro assolvimento di un mandato “etico” rispetto alla committenza “sociale”.

Fra questi strumenti di intervento più diretto Heine privilegia la stampa. Ed è proprio qui che ha inizio la “leggenda” – di volta in volta conservatrice, aristocratico-moralistica o anche soltanto “miope” – che vede nel poeta di Düsseldorf l'iniziatore di quel processo d'inquinamento della lingua (spia di un più profondo corrompimento etico e intellettuale), di decadimento della medesima al rango di “gergo giornalistico”, che si è poi sviluppato in modo più pieno nel Novecento – il «*feuilletonistisches Zeitalter*» («l'epoca del *feuilleton*») come appunto lo ha definito, una volta, Hermann Hesse.<sup>1</sup> La giocoleria stilistica diventa così il corrispettivo letterario di un ambiguo equilibrismo morale, e le prose affidate agli effimeri fogli di qua e di là dal Reno appaiono come il frutto più compromesso di una siffatta «vocazione alla celia», secondo la nota definizione di Croce.<sup>2</sup> «Heinrich Heine ha allentato il corsetto alla lingua tedesca a tal punto che oggi tutti i commessi le mettono le mani sul seno»; «Spesso lo storico è soltanto un giornalista vol-

1 Il motivo, come è noto, svolge un ruolo centrale nel romanzo della vecchiaia *Das Glasperlenspiel* (1943). Sull'argomento si veda il saggio di H. Mayer, *Hermann Hesse und das «feuilletonistische Zeitalter»*, in *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1955<sup>2</sup>, pp. 225-240.

2 B. Croce, *Heine* (1921), in *Poesia e non poesia*, Bari 1950<sup>3</sup>, p. 169.

tato all'indietro»:<sup>3</sup> nell'arco teso fra questi due acri aforismi di Kraus è forse raccolto il senso di una polemica che ha riproiettato sull' "età di Heine" i conflitti e le contraddizioni di un processo storico diverso, di una fase qualitativamente società moderna, quando il suo sviluppo in senso "totalitario" richiederà una mobilitazione ideologica destinata a passare sempre più attraverso una vera e propria manipolazione delle coscienze, una gestione dei mezzi di comunicazione di massa organica tanto al suo momento aggressivo quanto a quello consumistico. Ma per Heine stesso, se ci poniamo a considerarlo da un'ottica più ravvicinata, il discorso non può non essere molto diverso: la scoperta che egli compie del "giornale" come arma flessibile nella battaglia delle idee, nello scontro culturale non meno che in quello politico, e il grado di straordinario affinamento cui egli la porta costituiscono un elemento nuovo, sottolineando la crisi radicale in cui è ormai entrata la figura del poeta "puro" e la nascita di una diversa funzione del letterato. Certo non sono mancati i compromessi e i cedimenti: ma resta decisiva la consapevolezza con cui il momento favorevole per l'avanzata o quello che impone un accorto ripiegamento sono utilizzati a livello ideologico, in funzione non tanto di privati interessi (che pure, ripetiamo, ci sono stati e hanno avuto la loro parte) quanto di più generali e costruttivi traguardi. È questa la sostanza di quel piccolo elogio dell'autocensura che Heine ironicamente tesse nella *Vörrede zur Vörrede* [*Prefazione alla prefazione*], scrivendo sin dalle prime righe: «Ho cercato, [...] fin dove la verità lo tollerava, di moderare le mie espressioni; mi ha quindi sorpreso non poco il constatare che in Germania si continuava a giudicare troppo cruda quella prefazione. Buon Dio! e cosa succederebbe allora il giorno che io dovessi consentire al libero cuore di esprimersi liberamente, con scatenata eloquenza? E ciò potrebbe benissimo verificarsi. Le cattive notizie che quotidianamente ci giungono, come sospiri, di là dal Reno potrebbero spingermi a tanto».<sup>4</sup> Una "celia" scoperta cui fa da simmetrico *pendant* la pagina conclusiva del testo: «Tra i nostri *engragés* giacobini, che si son fatti così rumorosi dopo le giornate di luglio, vi sono alcuni imitatori di quella polemica che io, durante la Restaurazione, ho condotto con decisione e brutalità ma senza trascurare, nel contempo, le debite precauzioni. Ora costoro, che viceversa si sono comportati senza criterio, invece di attribuire le difficoltà personali, che tale comportamento ha procurato loro, soltanto alla propria inettitudine, hanno riversato il loro malanimo sull'autore di queste pagine, giacché lo vedevano illeso. È capitato ad essi quel che capitò alla scimmia che aveva assistito alla rasatura di un uomo. Quando questi uscì dalla stanza, la scimmia entrò, tirò fuori dal cassetto gli arnesi per la barba, si insaponò e si tagliò la gola. Non saprei dire fino a che punto quei giacobini tedeschi si siano tagliati la gola; comunque, vedo che sanguinano abbondantemente. E adesso imprecano contro di me: "Vedete", essi gridano, "noi ci siamo lealmente insaponati e sanguiniamo per la buona causa, mentre Heine non fa sul serio con la sua barba, gli manca il vero impegno nell'uso del rasoio, non si taglia mai, porta via il sapone con tutta calma fischiando

3 K. Kraus, *Detti e contraddetti*, trad. it. a cura di R. Galasso, Milano 1972, pp. 220 e 205. Il secondo aforisma varia, con intenzionale polemica, il frammento di Fr. Schelegel (n. 80 dell'*Athenäum*) già modificato a proprio uso da Heine in un testo del 1851: cfr. l'inizio del II capitolo di questo libro [qui a p. 334 N.d.C.]. L'allusione krausiana è dunque duplice.

4 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, a cura di F. Mende, Berlin-Paris 1970, p. 65 (Säkularausgabe, vol. 7) = H. Heine, *Prefazione alla Prefazione*, in *Rendiconto parigino*, a cura di P. Chiarini, Roma 1979<sup>2</sup>, p. 3.

spensieratamente, e se la ride delle ferite sanguinanti dei tagliatori di gole che fanno sul serio!». Datevi pace: questa, volta mi sono tagliato anch'io». <sup>5</sup>

L'apologo della "scimmia giacobina" è dunque una trasparente metafora di quell'uso politico, e correttamente politico, dello strumento giornalistico che Heine – insieme a Börne – è tra i primi a proporre in Germania: con essi nasce, infatti, il giornalismo politico di lingua tedesca nel significato moderno del termine. Ma il senso più profondo dell'apologo stesso può essere colto soltanto a patto di vedere in esso la proiezione, in chiave polemico-satirica, di una categoria fondamentale del politico: vale a dire il rapporto dialettico fra strategia e tattica. È un termine, quest'ultimo, che affiora qua e là nelle pagine dei *Französische Zustände* entro contesti talvolta anche assai diversi; ma vi è almeno un punto in cui quel rapporto (un nodo decisivo nella storia del socialismo moderno) appare formulato con sorprendente pregnanza. Si tratta di un passo dell'articolo IX, che non comparve nella *Allgemeine Zeitung* di Augusta e che contiene alcune delle idee centrali di questo libro heiniano: «Lo scrittore che vuol favorire una rivoluzione sociale può anche precedere di un secolo il proprio tempo; ma il tribuno che mira a una rivoluzione politica non può allontanarsi troppo dalle masse. In genere, sia nella vita che nella politica bisogna aspirare soltanto a ciò che è raggiungibile». <sup>6</sup> Lasciando per il momento da parte la distinzione, per altro importante, fra "rivoluzione sociale" e "rivoluzione politica", resta il fatto che Heine coglie qui molto bene la tensione che si instaura fra il momento dell' "anticipazione utopica" e quello della pratica quotidiana, costretta a fare i conti con la concretezza delle forze in gioco e con la necessità di non perdere il contatto con le masse. Vent'anni dopo, nella prefazione alla terza edizione dei *Neue Gedichte* [*Nuove poesie*] dettata a Parigi il 4 novembre 1851, egli riproponeva tale rapporto in termini di profonda e forse inconciliabile divaricazione, frutto di una crisi oggettiva e soggettiva innescata dallo scacco del '48 e dal contemporaneo manifestarsi della malattia mortale, che gli impedirà sempre più di prendere parte attiva alla vita politica: «È un bislacco beniamino della sorte, il poeta; egli vede i boschi di querce che ancora sonnecchiano nella ghianda, e conversa con le generazioni che ancora devono nascere. Esse gli sussurrano i loro segreti, ed egli li divulga sulla pubblica piazza. Ma la sua voce si perde nel frastuono che suscitano le passioni del momento; pochi lo sentono, nessuno lo intende». <sup>7</sup> Tuttavia negli "anni trenta" la "forbice" tra progetto e azione non sembra ancora irreversibile, e Heine scorge anzi la possibilità di assegnare all'intellettuale il compito di mediarli sul terreno di uno scontro variamente articolato, fornendo armi efficaci alla lotta per l'emancipazione dell'uomo e integrando ricerca letteraria e riflessione ideologica in una medesima prospettiva: «Chiedendo umilmente indulgenza» – scrive egli nella prefazione alla seconda edizione del *Buch der Lieder* (1837) – «consegno al pubblico il *Libro dei canti*; un surrogato alle debolezze delle poesie potranno offrirlo, forse, i miei scritti politici, teologici e filosofici. Devo tuttavia osservare che i miei scritti poetici, non meno di quelli politici, teologici e filosofici, sono nati da uno stesso e identico pensiero, e che non si può condannare gli uni senza sottrarre il consenso anche agli altri». <sup>8</sup> Allo scrit-

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 68 = *ibid.*, p. 8.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 176 = *ibid.*, p. 166.

<sup>7</sup> *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, a cura di O. Walz, vol. I, Leipzig 1911 p. 428.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 424.



tore, dunque, Heine affida un “mandato” preciso: non limitarsi al ruolo di “coscienza critica” della società, non ridursi a gestire l'ideale nella dimensione di un astratto futuro o di velleitarie rivolte, ma calare la sua tensione utopica nella realtà corposa della prassi, promuovere la crescita di consapevolezze ideologiche capaci di incanalare l'azione verso obiettivi strategici, e perciò stesso giocare anche la carta di una flessibile tattica sul tavolo delle scelte più strettamente politiche. La stampa periodica è lo strumento più adatto all'esercizio di tale funzione: «Questa è l'epoca della battaglia delle idee, e i giornali sono le nostre fortezze».<sup>9</sup>

## 2 GIACOBINISMO E MODELLI POLITICI

L'accenno agli *enragés* d'oltre Reno, contenuto – come si è visto – nella *Vorrede zur Vorrede*, permette di verificare questa ipotesi su due temi centrali della riflessione ideologica heiniana: il problema dei “modelli” (la rivoluzione dell' '89) e quello della “traducibilità” delle esperienze politiche (il confronto, diacronico e sincronico, tra Francia e Germania). Riferendo le posizioni di alcuni fra i raggruppamenti parigini più radicali, scrive Heine il 10 febbraio 1832 nell'articolo III: «La ghigliottinomania che troviamo nei repubblicani ha forse la sua causa negli scrittori e oratori che per primi usarono il termine “sistema terroristico” per indicare il governo che nel 1793 mise in opera i mezzi estremi onde salvare la Francia, il terrorismo che si sviluppò in quel tempo era, però, più un fenomeno che un sistema, e il terrore era annidato negli animi di chi deteneva il potere non meno che in quelli del popolo. È da stolti andare in giro, adesso, con la maschera di Robespierre incitando all'emulazione. È da stolti evocare di nuovo il linguaggio del 1793, come fanno gli *amis du peuple*, che – così facendo – si comportano, senza saperlo, da reazionari al pari dei più zelanti campioni dell'*ancien régime*».<sup>10</sup> Qui, a leggere bene tra le righe, non solo non vengono messi in discussione i principi del '76 e dell' '89, la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, la conquistata dignità civile del *citoyen*, ma non sono neppure condannati *in toto* i metodi del Terrore, ricondotti semmai alle ragioni storiche che li chiamarono in vita. Si mette in discussione e si condanna, invece, la tendenza (che egli credeva di scorgere in un Blanqui o in un Cavaignac) alla loro meccanica ripetizione entro un contesto storico-politico profondamente diverso; ripetizione doppiamente nociva nel momento stesso in cui per un verso eleva a sistema i criteri scaturiti da un preciso stato di necessità, e per l'altro non tiene conto del dislocamento delle forze in campo e della reale possibilità di far fruttare, a livello politico, parole d'ordine di tipo “terroristico”. È una linea di propaganda e d'azione che per Heine non si dimostra “pagante”: giacché se è pur vero che aveva ragioni da vendere Blanqui quando attaccava la monarchia di luglio come un regime di bottegai, i quali in Luigi Filippo avevano scelto per re *la boutique incarnée* nel loro esclusivo interesse e non certo nell'interesse del popolo, restava poi da vedere con quali armi occorresse fronteggiare questo nuovo coagulo non più aristocratico-feudale, bensì imprenditoriale-mercantile, che manovrava oltretutto (e in modo estremamente abile) i

<sup>9</sup> Lettera dell' 11 novembre 1928, da Firenze, a Gustav Kolb (*Briefe*, a cura di Fr. Hirth, vol. I, Mainz 1950, p. 381).

<sup>10</sup> H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., p. 97=*ibid.*, p. 55.

nuovi istituti civili e politici usciti proprio dalla rivoluzione. È qui che torna a operare la distinzione heiniana fra strategia e tattica da cui abbiamo preso le mosse; ed è qui che, in funzione di essa, Heine crede di poter individuare nell'astratto massimalismo la "malattia infantile" non certo del comunismo (che nella variante divenuta poi "classica" egli imparerà a conoscere e a valutare più da vicino negli "anni quaranta", soprattutto attraverso l'incontro con Marx del 1843-44), ma della più generale battaglia per una democrazia sociale, per un sostanziale allargamento di quei *droit du peuple* (Saint-Just) che è in primo luogo il diritto al pane (un motivo già affiorato nella tragedia giovanile *William Ratcliff*, 1822-1823).<sup>11</sup> La polemica contro certe forme di radicalismo estremista verrà sviluppata con maggiore ampiezza, in rapporto alla situazione tedesca, otto anni dopo nei *Ludwig Börne*; ma già in queste corrispondenze sulla "situazione francese" essa appare delineata nei suoi temi essenziali, e particolarmente in quello del carattere oggettivamente regressivo che tale radicalismo può assumere entro una prospettiva politica incapace di cogliere il ruolo decisivo che giocano, nella società del tempo, la borghesia e in senso più lato i ceti medi: borghesia e ceti medi per un verso logorati dal «lavorio d'opposizione durante la Restaurazione» oppure «rovinati dal periodo imperiale, la cui inebriante smania di gloria, unita allo splendore militare, aveva ucciso ogni borghese semplicità e amore della libertà»,<sup>12</sup> per l'altro portatori di una nuova ideologia imprenditoriale. Sono aspetti su cui Heine ha condotto una riflessione costante, nella scia senza dubbio delle teorie sansimoniane con cui venne a contatto proprio nella Parigi di quegli anni<sup>13</sup> e noi qui li

11 È il grande tema all'insegna della "Suppenfrage" (la "questione della minestra"), in evidenza nella scena centrale - "Rifugio dei banditi" - soprattutto attraverso le parole del protagonista e di Tom: «Ratcliff: Ma guardate la gente savia e sazia; / Con un muro di leggi si difende / Dalla pressione delle folle urlanti / Dei molesti affamati! / Guai a colui che questo muro infrange! / Giudice e boia, corda e forza attendono [...]. Tom: Così la penso anch'io, ed ho diviso / Gli esseri umani in due nazioni avverse: / I sazi, intendo dire, e gli affamati» (*Heinrich Heines Sämtliche Werke*, cit., pp. 391-392). E si veda la già citata prefazione alla 3ª ed. dei *Neue Gedichte*, in cui l'autore assegna alla tragedia - retrospettivamente - il ruolo di compendio del suo "Sturm und Drang" giovanile, aggiungendo: «Sul focolare dell'onesto Tom - nel *Ratcliff* - ribolle già la grande questione della minestra, in cui oggi mille cuochi corrotti immergono i loro mestoli e che ogni giorno trabocca sempre più schiumeggiando» (*ivi*, pp. 427 e 428).

12 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., p. 98 = *ibid.*, p. 57.

13 Il nodo critico-ideologico cui qui si fa cenno non è stato oggetto - fino ad oggi - di indagini particolarmente intense da parte della germanistica di lingua tedesca. Se si prescinde dal noto volume di Karl Grün su *Die Soziale Bewegung in Frankreich und Belgien* (Darmstadt 1845), dove si sottolinea l'importanza di questo incontro per lo sviluppo dell'ideologia heiniana durante gli "anni trenta", o dalla classica monografia ottocentesca di Adolf Strodtmann (*Heinrich Heines Leben und Werke*, 2 voll., Berlin 1867-1869), che gli dedica uno spazio adeguato; e se lasciamo da parte lavori come quelli di Fritz Gerathewohl (*St. Simonistische Ideen in der deutschen Literatur*, München 1920) oppure Werner Suhge (*Saint-Simonismus und Junges Deutschland*, Berlin 1935), che riservano al nostro problema poche pagine frettolose, bisogna giungere alla tesi di laurea di Wingolf Scherer, *Henri Heine und der Saint-Simonismus*, presentata a Bonn nel 1950, per confrontarci con una analisi di ampio respiro e attenta alle molteplici implicazioni della materia. I contributi di Hirth, infatti, legati all'edizione completa dell'epistolario heiniano, restano confinati entro un ambito sostanzialmente biografico-filologico e solo in via subordinata recano alcuni *Bausteine* per una corretta documentazione del quadro in cui tale materia si situa (cfr. *Heine und seine französischen Freunde*, Mainz 1949, p. 11). Essa è stata dunque, per molti anni, una vera e propria "riserva di caccia" di studiosi francesi e anglosassoni: Joseph Dresch (*Gutzkow et la jeune Allemagne*, Paris 1904; *Heine à Paris 1831-1856*, *ivi* 1956), Eliza Marian Butler (*Heine and the Saint-Simonians. The date of the letters from Helgoland*, in *The Modern Language Review*, vol. 18 [1923], pp. 68-85; *The Saint-Simonian religion in Germany. A study*

registriamo nella loro obiettiva rilevanza, che le riserve più varie non contraddicono ma, anzi, ribadiscono come frutto di un confronto ideologicamente impegnato con la realtà del suo tempo.

Questo confronto passa, per Heine, attraverso una analisi parallela e contestuale tanto della situazione quanto della lotta politica di qua e di là dal Reno e muove dalla tesi che mentre in Francia gli intellettuali (a cominciare dai *philosophes*) si sono realizzati per intero solo sul terreno della pratica sociale, partecipando attivamente e in una certa misura addirittura promuovendo una radicale trasformazione delle strutture di quel paese, al contrario in Germania essi si sono chiusi in una sfera puramente speculativa, portando a termine una rivoluzione *teoretica* che attende ancora di prender corpo e di trasformarsi

---

*of the young German movement*, Cambridge 1926), Margaret A. Clarke (*Heine et la monarchie de juillet. Etude critique sur les Françaises Zustände, suivie d'une étude sur le Saint-Simonisme chez Heine*, Paris 1927) e Georg Gerson Iggers (*Heine and the Saint-Simonians: A Re-Examination*, in *Comparative Literature*, vol. 10 [1958], n. 4, pp. 289-308); ad essi dobbiamo, in modi e forme diversi, le premesse reali del dibattito odierno su questo specifico terreno.

Attualmente, l'eccezionale ripresa di studi heiniani registra, al suo interno, un forte ritorno di interessi al nodo Heine/Saint-Simon anche e soprattutto nella germanistica tedesca, collegabile senza dubbio alla più generale prospettiva ideologica entro la quale essa viene recuperando a più globali significati l'opera del poeta di Düsseldorf. In questa direzione converrà citare, a titolo puramente esemplificativo, almeno due libri: il grosso volume di Dolf Sternberger (*Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Zürich 1972) e l'agile saggio di Wolfgang Kutteneuler (*Heinrich Heine. Theorie und Kritik der Literatur*, Stuttgart 1972), oltre al più sommario ma lucidissimo *Arbeitspapier* di Manfred Windfuhr, *Heinrich Heine zwischen den progressiven Gruppen seiner Zeit*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, vol. 21 (1972), *Sonderheft*, spec. pp. 13-14. I lavori di Sternberger e Kutteneuler ci sembrano emblematici non solo di quel recupero cui s'è più sopra accennato, ma anche e soprattutto di due approcci profondamente diversi al problema: il primo nel senso della riaffermazione di un soggettivismo radicale come connotato di fondo della "mentalità" heiniana e dunque anche delle sue posizioni ideologiche, che si riflette nel rifiuto d'ogni forma di chiesa/partito come eventuale strumento di emancipazione e nella connessa «riabilitazione della carne» o «religione dei sensi» che restituisce l'uomo alla sua totalità organica: donde il significato centrale che egli attribuisce all'esperienza sansimoniana, fortemente privilegiata rispetto agli incontri – per Sternberger assai meno decisivi – con Hegel da un lato e Marx dall'altro (un privilegio reso più evidente dal numero di pagine che dedica a tale esperienza, analizzata attraverso l'arco di più capitoli). Il secondo nel senso di una interpretazione in chiave marxiana critica, fuori da ogni dogmatica ortodossia, ma attenta a definire (spesso proprio in polemica con Sternberger) il concreto costruirsi di una ideologia attraverso l'intreccio di apporti diversi: da Hegel a Saint-Simon appunto, per restare agli anni che ci interessano, senza dimenticare per altro che siffatti apporti poggiano tutti su un punto di partenza già chiaro, *in nuce*, nello Heine del saggio giovanile *Die Romantik* (1820), maturato come riflessione sul romanticismo, e insieme programma di lavoro, che tradisce la lezione perdurante della *Aufklärung* (una tesi, del resto, su cui abbiamo insistito anche noi in nostri precedenti lavori e in un ormai lontano corso di lezioni, all'Università di Bari, nel 1962-1963). In margine a una siffatta situazione del problema e come componente di essa, converrà infine registrare – per converso – lo scarso interesse che all'argomento in discussione hanno rivolto gli studiosi marxisti della DDR, e in particolare Hans Kaufmann, forse il più prestigioso "specialista heiniano" di quel paese (cfr. *Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk*, Berlin und Weimar 1967). L'enfatizzazione del rivoluzionarismo e progressismo del grande scrittore tedesco ha portato – secondo una procedura opposta ma per certi versi omologa a quella di Sternberger – a mettere in primo piano interlocutori come Hegel e Marx, relegando tra le quinte di poche e frettolose citazioni d'obbligo la figura, ben altrimenti significativa, di Saint-Simon (né la regola è smentita dall' "eccezione filologica" del pur utile contributo di F. Eisner [Londra], *Ein Aufsatz Heines in «Le Globe» Februar 1832? und Neues zu «Heine und die politischen Annalen»*, in *Weimarer Beiträge*, 1959, fase. III, pp. 421-427).

La questione, il cui status bibliografico abbiamo cercato schematicamente di ricostruire, meriterebbe dunque un discorso critico nuovo, che qui non può essere tentato neppure per sommi capi.

in una rivoluzione *pratica*. È un “filo rosso”, questo, che attraversa tutta la produzione saggistica heiniana degli “anni trenta”, dalla importante prefazione allo scritto del pubblicista liberale Robert Wesselhöft *Kahldorf über den Adel, in Briefen an den Grafen M. von Moltke* [*K. sulla nobiltà, lettere al conte M.v.M.*], (1831: dunque coeva alle nostre corrispondenze parigine) sino al fondamentale *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* ([*Per la storia della religione e della filosofia in Germania*], 1834) e oltre.<sup>14</sup> Certo, gli avvenimenti di luglio hanno portato a una radicalizzazione del dibattito ideologico anche in Germania, soprattutto fra alcuni gruppi democratico-repubblicani più decisi, e sono altresì sfociati in iniziative di lotta di qualche rilievo: si pensi in special modo a Wirth, editore della *Deutsche Tribüne* e promotore della festa di Hambach (1832), che gli fruttò una condanna a tre anni di prigione.<sup>15</sup> Ma il giudizio di Heine è nell’insieme, da un punto di vista strettamente politico, senza dubbio negativo, chiamando in causa di volta in volta il massimalismo verboso, lo spinto da “mosca cocchiera” o anche un idealismo generoso ma incapace di “mordere” sui reali rapporti di forza: «Destata dai cannoni della grande settimana» – scrive Heine nell’articolo IX – «la Germania si è svegliata e tutti coloro che fino a questo momento hanno taciuto vogliono riguadagnare rapidamente il tempo perso: dovunque è un chiasso loquace, un baccano tra gran fumo di tabacco, e dalle nere nuvole di vapore minaccia una terribile tempesta. È come un mare agitato, e sugli scogli emergenti stanno gli oratori: gli uni soffiano a piene gote nelle onde, e pensano di essere stati loro a suscitare la tempesta e che quanto più soffiano tanto più furiosa ululi la bufera; gli altri hanno paura, sentono le navi dello Stato scricchiolare, contemplanò con terrore le onde selvagge, e siccome dai loro libri di scuola sanno che con l’olio è possibile placare il mare, versano la loro piccola lampada da studio negli indignati flutti umani o, per parlar prosaico, scrivono un opuscolo conciliante, si meravigliano se questo mezzo non serve, e sospirano: “Oleum perdidit”. È facile prevedere che l’idea di una repubblica, come la concepiscono adesso molti spiriti tedeschi, non sia affatto un grillo passeggero. Il dottor Wirth e Siebenpfeiffer e il signor Scharpff e Georg Fein di Brunswick e Grosse e Schüler e Savoye possono essere arrestati, e saranno arrestati; ma i loro pensieri rimangono liberi e liberi volteggiano come uccelli dell’aria. Al pari degli uccelli fanno il nido sulla cima delle querce tedesche, e forse per mezzo secolo non si udirà e non si vedrà nulla di loro, finché una bella mattina d’estate appariranno in pubblico grandi come l’aquila del supremo Iddio e con i fulmini negli artigli. Cosa sono, del resto, cinquanta o cento anni? I popoli hanno tempo a sufficienza, sono eterni; soltanto i re sono mortali».<sup>16</sup> E aggiunge: «Io non credo a una imminente rivoluzione tedesca e ancor meno a una repubblica tedesca; quest’ultima non arriverò certo a vederla; sono però convinto che quando noi ci saremo da un pezzo tranquillamente putrefatti nelle nostre tombe, in Germania si combatterà per la repubblica con la parola e con la spada. Giacché la repubblica è un’idea, e finora i tedeschi non hanno mai abbandonato un’idea

14 Cfr. in proposito il II cap. di questo libro [qui alle pp. 334-358, N.d.C.].

15 Protagonisti dell’iniziativa, oltre a Johann August Wirth (1798-1848), furono Philipp Jakob Siebenpfeiffer (1789-1845), Christian Scharpff (n. 1801), Georg Fein (1803-1869), Ludwig Ernst Grosse (n. 1802), Friedrich Schüler (n. 1802) e Henri Charles Joseph Savoye (1802-1869), tutti uomini politici e pubblicisti di tendenza repubblicana.

16 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., p. 172 = *ibid.*, pp. 159-160.

senza averla affermata in tutte le sue conseguenze. Noi tedeschi, che nel nostro “periodo artistico” abbiamo profondamente dibattuto anche la più piccola questione estetica, [...] dovremmo lasciare indiscussa quella pia importante questione, adesso che comincia il nostro periodo politico?».<sup>17</sup> L'osservazione, come sempre nei punti nodali della ricerca ideologica heiniana, si articola secondo una sottile molteplicità di piani, giacché la prospettiva dei “tempi lunghi” e il traguardo strategico della “repubblica” non escludono le riserve di fondo sulla mancanza di una tattica capace di coagulare, intorno a determinati obiettivi intermedi e a parole d'ordine realmente incisive, più larghi settori dell'opinione pubblica. Ciò può accadere perché i democratici alla Wirth sottovalutano decisamente il peso che ancora possiedono, in Germania, il principio di autorità e lo “spirito gregario”, i quali – sotto forma di realismo – si oppongono all'affermarsi del repubblicanesimo: «L'errore principale dei repubblicani tedeschi deriva dal fatto che essi non calcolano convenientemente la differenza tra i due paesi quando desiderano anche per la Germania quella forma di governo repubblicano che forse per la Francia potrebbe essere perfettamente adatta. [...] La Germania non può essere una repubblica, poiché essa è realista per sua natura. La Francia, al contrario, è per sua natura repubblicana. Non dico con questo che i francesi abbiano più virtù repubblicane di noi; no, queste ultime neppure i francesi le possiedono in sovrabbondanza. Parlo soltanto della natura, del carattere in virtù dei quali non solo il repubblicanesimo si distingue dal realismo, ma entrambi si rivelano e si affermano come fenomeni radicalmente diversi».<sup>18</sup> Lavorando su questa coppia di concetti polari (secondo un metodo dialettico-polemico che egli predilige) Heine precisa subito dopo il senso del suo discorso: «Il realismo di un popolo consiste – per sua essenza – nel fatto che esso rispetta le autorità, crede alle persone che rappresentano quelle autorità e in questa fiducia si attacca alla persona stessa. Il repubblicanesimo di un popolo consiste – per sua essenza – nel fatto che il repubblicano non crede ad alcuna autorità, rispetta soltanto le leggi, ne chiede conto in continuazione ai rappresentanti di queste, li osserva con diffidenza, li controlla e dunque mai si attacca alle persone e queste piuttosto, quanto più emergono dal popolo, tanto più sollecitamente cerca di reprimere con la resistenza, il sospetto, lo scherno e la persecuzione».<sup>19</sup> Lasciamo per il momento da parte la polemica contro l'egalitarismo, sulla quale converrà tornare più avanti; e volgiamoci invece a verificare la funzionalità della simbolizzazione qui usata in rapporto allo *specifico* della società germanica. Si vedrà allora che la categoria del “realismo” serve a Heine, in questo contesto, per indicare uno dei momenti centrali e più significativi della “misericordia tedesca” in cui è coinvolto tanto il “suddito” quanto l'intellettuale: quel momento d'inerzia politico-ideologica che gli impedisce d'emanciparsi dalla tutela dell'autorità, che lo mantiene cioè in una condizione di minorità intellettuale e politica, favorendo l'alibi dell'autonomia corporativa o di quella “spirituale”. Nei tedeschi, infatti, «la fede nelle autorità non è ancora spenta, [...] e nulla di essenziale li spinge verso la forma di governo repubblicana. Essi non si sono emancipati dal realismo, il loro rispetto dei principi non è stato violentemente turbato, essi non hanno avuto la sciagura di un 21 gennaio,

17 *Ivi*, p. 173 = *ibid.*, pp. 160-161.

18 *Ivi*, p. 174 = *ibid.*, pp. 162-163.

19 *Ibidem*.

credono alle autorità, a una autorità superiore, alla polizia, alla santissima Trinità, alla *Gazzetta letteraria di Halle*, alla carta sugante e a quella da imballo, ma più di tutto alla pergamena. Povero Wirth! Hai fatto i conti senza i clienti!».<sup>20</sup>

Oste o clienti che siano, Heine invita alla concretezza politica: come è impossibile pensare a un allargamento delle conquiste democratiche in Francia senza venire a capo del *juste-milieu* («impiegati, banchieri, proprietari e bottegai», i sostenitori del ministero di Casimir Périer),<sup>21</sup> così è altrettanto insensato progettare una trasformazione delle strutture politico-sociali in Germania prima d'aver preso coscienza dello «spirito di corpo» e della «ideologia gerarchica» che le cementano. L'esperienza della «prima rivoluzione» è un presupposto storico e uno spartiacque essenziale, un «tornante» nella lotta di emancipazione dell'umanità; ma proprio per questo, nel momento stesso in cui si fa sentire tutto il peso della sua rottura di equilibri tradizionali in rapporto a una situazione specifica, ponendosi come referente ideale d'un discorso rivoluzionario, invita a un uso non meccanico e ripetitivo, bensì sovrano, del «modello».

### 3 L'ARCO DI ULISSE, L'«UOMO GIUSTO» E LA «GRANDE PERSONALITÀ»

D'altra parte non sfugge a Heine il pericolo di una «via tedesca» alla rivoluzione che passi attraverso il concetto di «specifico nazionale» inteso come momento di autonomia organica e «fondante». Di questo insidioso risvolto ambiguamente *pratico* dello storicismo romantico egli ebbe chiara consapevolezza, solo che si legga un passo dell'articolo IX conservatoci nel manoscritto ma successivamente espunto dalla edizione del volume: «La spada dei nostri nemici è poco pericolosa per noi, ma tanto più lo è la loro menzogna, la falsità gesuitica, la parola di Dio avvelenata. Così, la plebaglia e la nobiltà della Vandea sono assai meno pericolose, per la Francia, del signor de Genoude con la sua *Gazette de France*. Quest'ultimo, brillantissimo falsario politico, ha fatto più danno coi suoi sofismi di quanto si possa immaginare. Anche le persone più oneste si lasciano confondere dalle sue perfide classificazioni e indurre alle affermazioni più pazze. Vorrei soprattutto mettere in guardia i lettori contro la distinzione, da lui formulata, di scuola americana, inglese e francese. L'*arrière-pensée* gesuitica era questa: prima confondere le idee e seminare la discordia fra coloro che pensavano allo stesso modo; poi presentare la libertà come qualcosa di estraneo, contrabbandato, privo di radici, legato alla mentalità americana o inglese; infine, facendo opera di corruzione sul sentimento nazionale, indurre i francesi a cercare le loro istituzioni liberali nell'archivio della propria storia dove poi, sotto luminosi nomi, sarebbe stato possibile accollargli tutta l'oscura paccottiglia del passato. Anche in Germania si cerca di barare in questa maniera al gioco, presentando la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e dell'eguaglianza civile come alcunché di estraneo, americano o francese, come qualcosa di non tedesco; una scuola tedesca spiega le cose in maniera più genericamente schietta, più popolare, proprio nel senso di quella primigenia libertà di mangiar ghiande, di cui godettero i nostri amati padri. Che le istituzioni debbano legittimarsi come un risultato della storia nazionale e come storicamente nazio-

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 176 = *ibid.*, p. 166. «Wirt(h)», in tedesco, significa «oste».

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 115 = *ibid.*, p. 84.

nali», egli conclude, «è un prezioso criterio elaborato qui, come in Germania, da alcuni meschini studiosi, che intendono far commercio delle loro interpretazioni storiche con i detentori del potere».<sup>22</sup> Rifiutando una siffatta impostazione del problema, che vede oggettivamente alleati l'ala romantica conservatrice e il partito dei "teutomani", Heine mette in luce molto bene il carattere strumentale di certe teorie organicistiche (copertura "scientifica" di determinate posizioni di potere, e comunque subalterne ad esse) e ribadisce la natura unitaria del processo storico, pur in presenza di differenze particolari. Così esiste una rivoluzione specificamente francese (e i colpi di cannone della "grande settimana" hanno dimostrato che essa non è ancora conclusa), ma accanto a questa – e a questa strettamente intrecciata – matura una più totalizzante rivoluzione universale, come traguardo ultimo e insieme potenzialità immanente alle forze innovatrici di ogni paese. Sono – l'organicismo particolarista e l'universalismo rivoluzionario – due modi radicalmente diversi di prospettare la storia e di intendere il rapporto passato/presente entro quella dialettica di reciprocità e di conversione fra teoresi e prassi che avvicina talune illuminazioni heiniane (oltre le ipoteche sansimoniane da un lato, hegeliane dall'altro) al terreno più specifico della riflessione marxiana: «L'oggi è un risultato dello ieri. Dobbiamo indagare ciò che questo ha voluto, se desideriamo sapere quel che vuole il primo»,<sup>23</sup> osserva nell'articolo VI; ma «cercando di spiegare il presente con il passato, appare nel medesimo tempo chiaro come questo – il passato – può essere veramente compreso solo per mezzo di quello – il presente – e come ogni nuovo giorno getta su di esso una nuova luce, di cui i nostri autori di manuali non hanno avuto, fino a questo momento, neppure l'idea».<sup>24</sup> Si tratta di un "primato" degli "interessi attuali dell'umanità" sulle prospettive di una futura, problematica "palingenesi", che Heine accetta come dato di fondo di una realtà in movimento, anche se poi avanzerà una serie di riserve sulla sua attuazione a livello politico. Nel breve ma importante saggio *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* (*Concezioni diverse della storia*), coevo al *Rendiconto parigino* (fu composto probabilmente nel 1832), egli scrive infatti: «La vita non è scopo né mezzo; la vita è un diritto. La vita vuol affermare questo diritto contro la rigida morte, contro il passato, e tale affermazione è la rivoluzione. L'elegiaco indifferentismo degli storici e dei poeti non deve paralizzare le nostre energie impegnate in quest'opera; e l'entusiasmo dei benefattori dell'avvenire non deve indurci a mettere in gioco gli interessi del presente e il diritto umano che va propugnato prima d'ogni altro, il diritto alla vita. *Le pain est le droit du peuple*, ha detto Saint-Just, ed è la parola più grande che sia stata pronunciata nel corso dell'intera

22 *Ivi*, pp. 294-295 = *ibid.*, p. 152, n. 2. Qui Heine tocca un problema di grande importanza e complessità, che coinvolge anche l'atteggiamento del vecchio Goethe nei confronti della Rivoluzione francese. Si ricordi quanto quest'ultimo confidava ad Eckermann il 2 gennaio 1824: «È buono per una nazione soltanto quello che scaturisce dalla sua propria natura e dalla necessità della maggioranza dei suoi componenti, senza scimmiettare un'altra nazione. Perché ciò che per un popolo, ad un determinato momento del suo sviluppo può essere un nutrimento, è per un altro veleno. Tutti i tentativi di introdurre riforme applicate altrove, là dove non se ne senta il bisogno e sin nella profonda essenza della propria nazione, sono pazzeschi e rivoluzionari di tal fatta non hanno successo, perché Dio non le vuole e si tiene lontano da simili errori» (J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, a cura di G.V. Amoretti, vol. I, Torino 1957, p. 139; il corsivo è nostro). E si veda il fondamentale volume di G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1969.

23 H. Heine, *Über Frankreich* 1831-1837, cit., p. 128 = *ibid.*, p. 105.

24 *Ivi*, p. 129 = *ibid.*, p. 106.

Rivoluzione».<sup>25</sup> Il motivo sarà ripreso dodici anni dopo nel poemetto *Deutschland, ein Wintermärchen* (*Germania, una fiaba invernale*, 1844), che si apre con le quartine:

Un'altra canzone, una nuova canzone  
più bella or v'improvviso!  
Vogliamo sulla terra già  
fondare il paradiso!

Sulla terra vogliamo la felicità,  
e non più stenti e lutti.  
Ciò che mani operose crearono,  
il ventre ozioso non sfrutti!

Cresce bastante pane quaggiù  
per tutte le creature.  
Anche rose, anche mirti, beltà, voluttà,  
e pisellini pure!

Sicuro, i piselli teneri  
tutti potremo averli.  
Il cielo abbandoniamolo  
agli angeli ed ai merli!<sup>26</sup>

Ma già nel 1823, quando il poeta stava ancora consumando il suo personalissimo “apprendistato romantico”, nella “tragedia fatalistica” *William Ratcliff* si potevano leggere versi come questi:

Oh mirate la gente savia e sazia,  
come ben si protegge con un vallo  
di leggi dall'assalto degli urlanti e molesti affamati.<sup>27</sup>

S'intrecciano, in questa “costante” della ideologia heiniana, elementi diversi – l'umanitarismo delle utopie sociali del tempo; l'esaltazione del momento “eroico” della ribellione popolare alle ingiustizie della società di classe; il materialismo sensuale del libertino,<sup>28</sup> – tutti rifusi in un amalgama fondato su una spinoziana “totalità” non più *speculativa* (alla Hegel), bensì *concreta*.

Ma siffatta complessità di motivazioni, una volta proiettata sul terreno dello scontro politico, non risolve senza margini di ambiguità e di contraddittorie oscillazioni il rapporto fra spinte economiche e progettazioni teoriche da un lato, esigenze pratiche e bisogni intellettuali dall'altro. Di lì a poco tempo, nel *Per la stona della religione e della*

<sup>25</sup> *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, cit., vol. VI, Leipzig 1912, p. 463.

<sup>26</sup> *Poesie di Enrico Heine*, tradotte da F. Amoroso, Milano-Napoli 1963 p. 198.

<sup>27</sup> Cfr. n. II.

<sup>28</sup> Su questo aspetto ha centrato il suo libro D. Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, cit. .



*filosofia in Germania*, Heine dirà che «gli interessi spirituali, per vincere, devono stringere sempre alleanza con quelli materiali»;<sup>29</sup> e nell'articolo VI del *Rendiconto*, tentando una definizione del concetto di rivoluzione, scrive: «Quando l'educazione spirituale di un popolo, e i costumi e bisogni che ne derivano, non sono più in armonia con le vecchie istituzioni politiche, esso entra necessariamente in lotta con queste – una lotta che ha per conseguenza la loro trasformazione e si chiama rivoluzione. Fin tanto che la rivoluzione non è compiuta, fin tanto che quella trasformazione delle istituzioni non combacia perfettamente con l'educazione spirituale del popolo, e i costumi e bisogni che ne derivano, fino a quel momento la malattia dello Stato – per così dire – non è del tutto guarita, e il popolo malato e sovraeccitato cadrà certo, a volte, nella fiacca calma della spossatezza, ma ben presto ripiomberà nel calore della febbre, strapperà dalle vecchie ferite anche le più salde fasciature e le più amorevoli bende, getterà dalla finestra i più nobili infermieri e si rivolterà di qua e di là in preda a dolori e malessere, fin quando non si sarà ritrovato da sé a proprio agio nelle istituzioni convenienti».<sup>30</sup> Dove, al di là del linguaggio volutamente e tipicamente metaforico, è certo colto il rapporto dialettico fra dimensione economico-naturale della società, istituti politico-giuridici e produzione della coscienza; ma senza che tuttavia risulti chiarito il momento “fondante” (altrove postulato) della realtà materiale.

Una verifica ulteriore di questo problema può essere tentata sul terreno del nesso struttura/sovruttura, che a Heine balenò più volte nell'analisi del fatto letterario o della genesi delle ideologie, e che nelle corrispondenze parigine egli affronta in sede di analisi politico-sociale. Anche un episodio di “cronaca minore” (il traviamiento di alcuni importanti pezzi numismatici dal Gabinetto delle medaglie annesso alla Biblioteca nazionale) può servirgli per avviare un discorso sulle molle profonde della storia e sulla continuità della loro presenza: «Il Gabinetto delle medaglie» – scrive Heine nell'articolo III – «è diventato preda di ladri, che hanno rubato i suoi tesori non certo per passione numismatica, ma per passarli direttamente al crogiolo. Quale perdita per le scienze! Tra le antichità rubate, infatti, c'erano non soltanto pezzi rarissimi, ma forse anche gli unici esemplari rimastici! La perdita di queste antiche monete è irreparabile, poiché gli antichi non possono rimettersi al lavoro e fabbricarne di nuove. Non si tratta, però, di una perdita soltanto per la scienza – con la scomparsa di questi piccoli monumenti d'oro e d'argento la vita stessa perde l'espressione della sua realtà. La storia antica suonerebbe come una favola se non fossero rimaste le monete di allora, l'elemento più reale di quei tempi, per convincerci che gli antichi popoli e re, di cui leggiamo tanto mirabili cose, sono esistiti davvero, che non sono immagini oziose della fantasia, invenzioni di poeti, come affermano alcuni scrittori, i quali vorrebbero convincerci che tutta la storia antica, tutte le sue testimonianze scritte sarebbero state create dai monaci medievali. Il Gabinetto delle medaglie possedeva le più sonore smentite a tali affermazioni. Ma adesso queste sono irrimediabilmente perdute, una parte dell'antica storia del mondo è stata intascata e fusa, e i popoli e re più potenti di una volta sono, ora, semplici favole, alle quali non è più necessario credere».<sup>31</sup> Il tono ironico-giocoso e celiante di questo passo non inganni:

29 H. Heine, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Roma 1978<sup>2</sup>, p. 204.

30 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., p. 129 = *ibid.*, pp. 105-106.

31 *Ivi*, p. 101 = *ibid.*, p. 61.

per diretta esperienza (dal giovanile apprendistato commerciale presso lo zio Salomon ad Amburgo, fino alla diretta osservazione quotidiana di una Francia in cui la nuova classe di banchieri e di imprenditori aveva ormai assunto un ruolo egemone) Heine sapeva la parte essenziale che aveva svolto in passato e che avrebbe altresì svolto in futuro il processo di accumulazione e distribuzione della ricchezza. Si tratta, per un verso, del riconoscimento che la storia non può essere ridotta al semplice momento diplomatico-militare, a storia di re e di battaglie; e per l'altro della individuazione d'un processo di sviluppo capace di mettere in movimento azioni e reazioni estremamente complesse, vale a dire di liberare energie in grado di far progredire la linea della emancipazione umana. Valga il rinvio alle acute pagine sui Rothschild e sul carattere "rivoluzionario" del capitale finanziario rispetto alla rendita fondiaria, che egli scriverà qualche anno più tardi nel *Ludwig Börne*.<sup>32</sup> Ma "l'apologo del denaro" contiene anche, nella sua parte finale, un singolare paradosso cui Heine affida il senso autentico dell'intero racconto: giacché la scomparsa degli unici documenti *concreti* su quegli antichi tempi permette loro, in effetti, di realizzare due volte il proprio valore testimoniale: una prima volta come elemento essenziale di un'epoca lontana, e una seconda volta andando ad alimentare l'*auri sacra fames* del presente. La quale, poi, strappa alla penna di balzacchiana efficacia, quando – nell'articolo VIII – la livida raffigurazione della Borsa di Parigi assurge a simbolo dei collegamenti tra finanza a potere, e la descrizione dei "grandi banchieri" come "pescicani" anticipa in modo singolare il Brecht della *Dreigroschenoper*: «Io mi arrabbio ogni volta che entro nella Borsa, la bella casa di marmo, costruita nel più nobile stile greco e consacrata all'ufficio più indegno, al traffico dei titoli di Stato. È il più bell'edificio di Parigi; è stato Napoleone a farlo costruire. Nello stesso stile e con le medesime proporzioni egli fece costruire anche un tempio della Gloria. Ahimè, il tempio della Gloria è rimasto incompiuto! I Borbone lo trasformarono in chiesa e lo consacrarono alla Maddalena pentita. Qui, nell'enorme spazio dell'alto salone, qui si muove il traffico dei titoli di Stato, con tutte le sue stridenti figure e disarmonie, dove dalle sordide onde umane i grandi banchieri emergono come pescicani, dove un mostro divora l'altro, e dove in alto, nella galleria, come uccelli di rapina in agguato su uno scoglio marino, si possono scorgere perfino signore intente a speculare. Qui tuttavia han dimora gli interessi che in questo periodo decidono della guerra e della pace».<sup>33</sup> Pagine come questa, in cui la maestria della voluta dissonanza stilistica fra levigati materiali "neoclassici" e schiumoso magma "barocco" è posta al servizio di una perentoria analisi sociale e di costume, non sono rare nelle corrispondenze politiche di Heine.

E infine, per concludere in tema di "momento economico" rispetto alla visione heiniana della storia, si legga lo *Sguardo retrospettivo al 1789* che fa da appendice all'articolo IV, e si veda che peso gli attribuisce (in una direzione tutta particolare) lo scrittore tedesco: «Alla caduta dell'*ancien régime* hanno collaborato, più ancora degli uomini di scienza, gli uomini dell'industria. Se i primi credevano che al suo posto avrebbe avuto inizio il regime delle capacità intellettuali, i secondi – gli industriali – credevano che a loro, la

32 *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, cit., vol. VIII, Leipzig 1913, p. 373 ss. Sulle idee economiche di Heine esiste l'indagine complessiva di G. Schmitz, *Über die ökonomischen Anschauungen in Heinrich Heines Werken*, Weimar 1960.

33 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., pp. 158-159 = *ibid.*, pp. 136-137.

parte di fatto più potente ed energica del popolo, spettasse anche legalmente il riconoscimento della loro alta importanza e [...] certamente, ogni civile parità e partecipazione agli affari dello Stato». <sup>34</sup> Qui dunque l'importanza dei *philosophes*, pur riconosciuta nella misura in cui essi offrirono armi di lotta al popolo, come una volta la Bibbia di Lutero ai contadini di Müntzer («nell'anno di grazia 1789 ebbe inizio, in Francia, la stessa battaglia per l'eguaglianza e la fratellanza, per gli stessi motivi, contro gli stessi potentati, con la sola differenza che nel corso del tempo questi avevano perduto la loro forza e il popolo accresciuto le sue energie attingendo le proprie pretese non più al Vangelo, bensì alla filosofia»), <sup>35</sup> appare oggettivamente inferiore al peso che ebbe – nel tracollo delle vecchie strutture aristocratico-feudali francesi – l'affermarsi d'un nuovo modo di produzione, il coagulo di interessi economici diversi che permisero l'aggregazione vittoriosa di forze politiche alternative quale espressione di quegli interessi. Un concetto di "popolo" articolato secondo "funzioni" e "competenze", in altri termini, impedisce a Heine (che qui prospetta il problema attraverso un'ottica chiaramente sansimoniana) di cogliere il nesso preciso fra questi due momenti e di vedere che, in realtà, i *philosophes* furono nella grande maggioranza gli interpreti di quella borghesia in ascesa che si espresse non solo nella Dichiarazione dei diritti dell'uomo e nell'affermazione delle libertà civili e dei diritti/doveri del *citoyen*, ma altresì in un nuovo ceto di industriali e imprenditori.

Oscillazioni analoghe, del resto, è possibile ritrovare quando si affronti il problema degli strumenti e dell'organizzazione della lotta politica. Da un lato a Heine sembra che «in genere [sia] ormai tramontata l'epoca in cui emergevano le gesta dei singoli; i popoli, i partiti, le masse sono gli eroi del nostro tempo; la tragedia moderna si distingue da quella antica per il fatto che adesso agiscono e recitano la parte principale i cori, mentre gli dèi, gli eroi e i tiranni, un tempo protagonisti, ora scendono al livello di mediocri rappresentanti della volontà dei partiti e dell'attività popolare e sono esposti alle pubbliche chiacchiere come oratori della corona, presidenti di banchetti deputati di una Dieta regionale, ministri, tribuni, ecc. La Tavola rotonda del grande Luigi Filippo, l'intera opposizione con i suoi *comptes rendus*, con le sue deputazioni, i signori Odilon-Barrot, Laffitte e Arago – come appare passiva e meschina tutta questa famosa gente fritta e rifritta, questi falsi notabili, se li paragoniamo agli eroi della Rue Saint-Martin che nessuno conosce di nome e che son morti – per così dire – anonimi!». <sup>36</sup> Ma dall'altro egli continua ad avvertire la suggestione della "grande personalità" come motore effettivo degli eventi, come catalizzatore indispensabile di energie che altrimenti resterebbero sparse e disunite. Il mito napoleonico, che in Heine ha radici profonde e farà sentire la sua presenza latente un po' dovunque, riverbera anche qui – non c'è dubbio – la sua suggestione potente. L'immagine del «grande uomo» capace di tendere l'arco di Ulisse scacciando i Proci meschini, e più ancora quella dell' «uomo giusto» che rinnoverà il Diciotto brumaio aparendo

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 143 = *ibid.*, p. 187. Si noti in questo passo l'uso, da parte di Heine, d'una terminologia di chiara marca sansimoniana, specie nel riferimento a quel «regime delle capacità intellettuali» che costituiva uno dei capisaldi della dottrina.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 141 = *ibid.*, pp. 183-184.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 179-180. Ma il motivo era affiorato sin dal 1828 negli *Englische Fragmente. IX. Die Emanzipation*: «Non più le teste coronate, ma i popoli stessi sono gli eroi del nostro tempo» (*Henrich Heines Sämtliche Werke*, cit., vol. V, Leipzig 1914, p. 150).

«improvvisamente fra i potenti atterriti ad annunciare la fine del loro dominio»<sup>37</sup> (immagini che si riferiscono al problema posto dalla successione del primo ministro Casimir Périer), sembrano suggerire una sorta di “cesarismo democratico” quale effettiva garanzia di progresso, ma evocano anche – nello stesso tempo – quel nuovo Diciotto brumaio di Luigi Napoleone che si sarebbe verificato di lì a diciannove anni svelando in maniera sin troppo cruda gli ambigui risvolti cui non può sfuggire ogni “culto della personalità”. Non era questa, certamente, la prospettiva verso la quale si muoveva la riflessione politica heiniana; e tuttavia non è un caso che nel giro di quello stesso articolo VII dal quale abbiamo tratto le ultime citazioni, Heine compia una sorta di “riabilitazione” dell’assolutismo, definendolo una dottrina «onesta e sostenibile al pari di ogni altra opinione politica».<sup>38</sup> Questo singolare “recupero” si fonda sulla distinzione fra assolutismo e dispotismo e sul fatto che, per Heine, «il despota agisce secondo l’arbitrio del proprio capriccio», mentre «il principe assoluto agisce secondo giudizio e senso del dovere».<sup>39</sup> Si tratta, beninteso, di un discorso “in cifra” che non può essere semplicemente decodificato in una chiave *tout court* moderata, ma va letto in funzione di una sottintesa polemica (come si è già visto) contro determinate forme di radicalismo estremistico, sulle quali tornerà in modo particolarmente analitico nel libro V del *Ludwig Börne*: «Le repubbliche plebee sognate dai nostri repubblicani di oggi non riescono a mantenersi a lungo. Qualsiasi costituzione lo regoli, uno Stato non si conserva solo in virtù del consenso e del patriottismo delle masse popolari, come comunemente si crede, ma per mezzo della forza spirituale di grandi personalità che lo guidano. Noi però sappiamo che l’invidioso senso dell’eguaglianza comprimerà, nelle suddette repubbliche, tutte le individualità eccezionali, anzi le renderà impossibili, e che nei momenti di bisogno solo i mastri conciatori e salsicciari si porranno alla testa della comunità...Noi lo abbiamo sperimentato: per questo male di fondo della loro più intima natura le repubbliche plebee si sfasciano non appena si misurino in una decisiva battaglia con oligarchie e autocratie energiche».<sup>40</sup>

L’alternativa heiniana che abbiamo fin qui seguito tra la “grande personalità” e le masse popolari come protagonisti di volta in volta privilegiati della storia passata e di quella presente, se pure ha radici ben chiare *anche* nella mentalità del *poeta* (nel suo estetismo, nel suo aristocratismo intellettuale), trova tuttavia motivazioni non meno congrue, e per noi senza dubbio più interessanti, nelle esperienze sociali del *politico* e in special modo nell’idea che egli si venne formando del “partito”. Esso è per lui, almeno in questo *Rendiconto*, sinonimo di tendenziosità e spirito settario: «Lo Spirito di Partito» – scrive nell’articolo VIII – «è un Procuste, che costringe la verità in un pessimo letto»;<sup>41</sup> e ancora nella “postilla” all’articolo IX: «Lo spirito di partito è una bestia cieca e selvaggia».<sup>42</sup> Consorteria, congrega, associazione “corporativa”: queste le metamorfosi diverse entro le quali il volto del partito gli appare, non luogo di mediazione fra spinte dal basso e consapevole progettazione politica, bensì centro di meschini intrighi clientelari

37 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., p. 149 = *ibid.*, p. 122.

38 *Ivi*, pp. 151-152 = *ibid.*, p. 125.

39 *Ivi*, p. 152 = *ibid.*

40 *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, cit., vol. VIII, cit., p. 575.

41 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., p. 161 = *ibid.*, p. 141.

42 *Ivi*, p. 182 = *ibid.*, p. 174.

oppure di pratica ideologica astratta e intollerante. E di nuovo, la scelta che egli compie per una libera collocazione entro gli schieramenti in campo, mentre da un lato risponde assai bene al gusto di una personalità fortemente individualista e legata ai bisogni di una *privacy* sin troppo esclusiva, dall'altro si salda alla maturata convinzione che la battaglia vada condotta secondo una linea flessibile, capace di intrecciare opportunamente strategia e tattica.

#### 4 LA “MONARCHIA SOCIALISTA”. IL POLITICO E IL “DÉCADENT”

Se dunque, metaforicamente parlando, Heine non ha conquistato (oppure ha rifiutato) la prospettiva del partito come “moderno Principe”, bisognerà pur dire che la sua riflessione politica ha indicato una “forma” nella quale calare (ma anche qui, come già altrove, in chiave fortemente metaforica) i contenuti di un discorso che dovrebbe risultare, con tutte le sue “ombre”, ormai perspicuo. Ci riferiamo a quella immagine di una “monarchia repubblicana” ovvero di una “repubblica monarchica”, che saremmo tentati di liquidare come la solita *boutade* del “giornalista” brillante e paradossale ma che invece racchiude, proprio nell'insistenza con cui essa ricorre in queste pagine, un significato assai meno superficiale.

«Monarchico convinto come sono sempre stato e sempre sarò», scrive egli nella *Prefazione*,<sup>43</sup> costantemente «avverso alla idea repubblicana» (articolo III),<sup>44</sup> «realista per naturale inclinazione» – incalza nell'articolo II – «in Francia lo sono diventato anche per convinzione»;<sup>45</sup> e a proposito della Francia, ma allargando la propria visuale anche al di là del Reno, conclude: «Mirabeau [...] fu il banditore di quella monarchia costituzionale, che a mio parere era il desiderio dell'epoca e che, più o meno democraticamente formulata, viene richiesta anche oggi, da noi, in Germania»<sup>46</sup> (appendice all'articolo VI). Già queste sintomatiche prese di posizione, che percorrono come un *Leitmotiv* più o meno segreto le corrispondenze raccolte nel *Rendiconto parigino*, lasciano intendere che il “monarchismo” heiniano va letto e interpretato non tanto in se stesso, quanto piuttosto a partire dalla sua profonda «avversione all'idea repubblicana» nella “variante” proposta dai democratici tedeschi “alla Börne”: una repubblica – a suo giudizio – ascetica ed egualitaria, livellatrice di ogni emergente qualità individuale, il regno insomma della piatta “prosa” borghese in cui egli vede ripresentarsi, sotto altre spoglie, il *contemptus mundi* cristiano, lo spiritualismo rinunciatario che nega la vita in tutta la pienezza della sua materialità e al quale il “sensualismo” di Heine oppone il più netto rifiuto. Nello stesso articolo II che contiene la già citata “professione di fede” realista, leggiamo infatti: «Sono convinto che i francesi non possono sopportare nessuna repubblica, né la costituzione di Atene, né quella di Sparta e tanto meno quella degli Stati Uniti. Gli ateniesi furono la gioventù studiosa dell'umanità, la costituzione di Atene era una sorta di libertà accademica, e sarebbe assurdo volerla ripristinare nella nostra epoca matura, nella vecchia Europa. E

43 *Ivi*, p. 176 = *ibid.*, p. 21.

44 *Ivi*, p. 97 = *ibid.*, p. 56.

45 *Ivi*, p. 89 = *ibid.*, p. 42.

46 *Ivi*, p. 147 = *ibid.*, p. 192.

come potremmo sopportare poi la costituzione di Sparta, questa grande e noiosa fabbrica del patriottismo, questa caserma della virtù repubblicana, questa sublimemente cattiva cucina dell'eguaglianza, dove le nere minestre venivano cotte così male, che i lacedemoni – dicevano gli spiritosi di Atene – proprio per questo erano spregiatori della vita e audacissimi eroi in battaglia? Come potrebbe prosperare una simile costituzione nel *foyer* dei *gourmands*, nella patria di Very, Véfour, Carême! Quest'ultimo si precipiterebbe sicuramente – come Vatel – sulla punta della sua spada, Bruto della culinaria, ultimo dei gastronomi! Davvero, se Robespierre avesse introdotto la cucina spartana, la ghigliottina sarebbe stata del tutto superflua; giacché gli ultimi aristocratici sarebbero morti dalla paura o sarebbero emigrati in gran fretta. Povero Robespierre! volevi introdurre il rigore repubblicano a Parigi, in una città dove 150.000 modiste e 150.000 parrucchieri e profumieri esercitano il loro sorridente, pettinante e profumante mestiere!». <sup>47</sup> E d'altronde «la monotonia, il grigiore e il filisteismo della vita americana sarebbero ancora più insopportabili nella patria della curiosità, della vanità, delle mode e delle novità». <sup>48</sup> È una pagina, al di là della celia e della battuta elegante, assai sintomatica, e i suoi motivi di fondo non a caso ritornano – in un contesto ancor più marcatamente impegnato – nel libro V del *Ludwig Börne*, dove è significativamente ripresa la metafora della “minestra”: «Verranno [...] i radicali e prescriveranno una cura radicale, che alla fine avrà – però – solo un'efficacia esterna, e riuscirà a eliminare la tigna sociale, ma non il marcio interiore. Anche se riuscisse loro di liberare per breve tempo l'umanità sofferente dai suoi più fieri tormenti, ciò accadrebbe soltanto a spese delle ultime tracce di bellezza rimaste al paziente; si alzerà dal suo giaciglio di malato, orribile come un filisteo guarito, e dovrà aggirarsi per tutta la vita nell'orribile divisa da ospedale, nella veste grigio-cenere dell'eguaglianza. Tutta la tradizionale allegria, ogni dolcezza, ogni profumo e poesia saranno eliminati dalla vita, e non resterà altro che la minestra Rumford dell'utilità. Per la bellezza e il genio non ci sarà posto nella comunità dei nostri nuovi puritani, entrambi saranno scherniti e oppressi, peggio ancora che sotto il precedente regime. Giacché la bellezza e il genio sono una sorta di regalità che mal si adatta a una società in cui ciascuno, insofferente della propria mediocrità, cerca di abbassare al livello comune tutte le doti più alte». <sup>49</sup> L'adesione profonda allo spirito del 1776 e ai principi dell' '89, che sono alla base stessa di una nuova epoca storica vissuta da Heine in tutte le sue complesse contraddizioni, non gli impedisce di discutere apertamente (con qualche anticipo, va precisato, su Tocqueville) gli sviluppi di una democrazia che egli vede in chiave “neo-giacobina” o “neofilistea”. È una conferma ulteriore, del resto, di quanto s'era detto più sopra, e cioè dell'ambiguità in cui lo scrittore lascia il rapporto fra “bisogni materiali” ed “esigenze spirituali”, fra libertà sociale e libertà politica. «Non sono, perdio, un repubblicano, so che se i repubblicani vincessero mi taglierebbero la gola perché non ammiro tutto ciò che essi ammirano», <sup>50</sup> annota nelle corrispondenze quotidiane, da Parigi, il 7 giugno 1832; e nell'articolo III, riferendo il discorso di un giovane radicale durante un'assemblea degli *amis du peuple* cui egli ebbe occasione di partecipare, gli fa dire: «Anche Camillo Desmoulins osserva con

47 *Ivi*, p. 89 = *ibid.*, pp. 42-43.

48 *Ivi*, pp. 89-90 = *ibid.*, p. 43.

49 *Henrich Heines Sämtliche Werke*, cit., vol. VIII, cit., pp. 515-516.

50 H. Heine, *Über Frankreich 1831-1837*, cit., p. 191 = *ibid.*, p. 201.

ragione: non appena i decemviri ebbero introdotto furtivamente, nella raccolta di leggi che avevano portato dalla Grecia, anche una disposizione contro la calunnia, fu subito chiaro che essi intendevano distruggere la libertà e rendere permanente la loro carica di decemviri». <sup>51</sup> Possiamo immaginare che nonostante tutto Heine condividesse, nella sostanza, questa opinione; e comunque essa poneva un problema che egli considera non ancora risolto dalla democrazia moderna.

L'idea sostanziale cui il poeta tedesco guarda, al di là delle diverse forme costituzionali entro cui può calarsi, è quella di una società che garantisca insieme l'eguaglianza sociale e le libertà individuali. «Noi ci battiamo per il principio», scrive in un passo dell'articolo IX poi soppresso, «secondo il quale tutti gli uomini su questa terra godono d'una eguale nobiltà di nascita e nessuno (salvo il capo supremo dello Stato) dev'essere privilegiato, nello Stato, per la sua origine. Chiamiamo democratici i sostenitori di questo principio e democrazia il loro partito. Chiamiamo aristocratici gli avversari di questo principio, che indecorosamente e irragionevolmente affermano "aver un uomo più nobili natali di un altro e dover godere, per questo merito, di maggiori diritti dell'altro!", e aristocrazia il loro partito». <sup>52</sup> Quanto alla struttura statale che garantisca il primato di un siffatto principio democratico, «noi abbiamo pur visto che la piena eguaglianza civile, la sacrosanta democrazia, poterono fiorire sotto le cosiddette monarchie, in Stati dove uno soltanto – con il nome di imperatore o di califfo, di presidente o di re, di sultano o di protettore – era collocato al vertice; mentre nelle cosiddette repubbliche, per quanto costituite su basi egualitarie, alla fine ha preso il sopravvento il privilegio della nascita. Le repubbliche dell'antichità non erano altro che aristocrazie: perfino Atene, dove la maggior parte della popolazione era costituita da schiavi. La repubblica romana fu una funesta aristocrazia, l'aristocratico Tacito aveva senza dubbio i suoi buoni motivi per vituperare Tiberio Nerone, ma a me questo fondatore di una democrazia imperiale è stato sempre più simpatico di quei tanto celebrati patrizi che non vollero sopravvivere alla vittoria del principio democratico e si aprirono le vene. Le repubbliche italiane del Medioevo erano aristocrazie; è ridicolo definire Firenze, a paragone di Venezia, una democrazia, perché qui il numero dei privilegiati era più alto di alcune migliaia. (Delle città libere tedesche – Lubeca, Brema, Francoforte –, che Dio abbia pietà di loro, non voglio neppure parlare.) Soltanto la prima repubblica nordamericana e la prima repubblica francese meritano la nostra considerazione in quanto vere democrazie. Ma io osservo che quella poté prosperare solo in una parte del mondo giovane e vergine come l'America, e che sarebbe stolto volerla riprodurre sul vecchio cumulo di macerie d'una civiltà millenaria, sul terreno febbricitante, fiacco e malato dell'Europa. Quanto alla repubblica francese, essa merita certamente il nostro riconoscimento. In effetti io l'amo: era bella, era splendida, ed è peccato che questo splendore non abbia saputo mantenersi neppure quattro anni. Ma io amo questa repubblica non perché era una repubblica, bensì perché ha sostenuto nel modo più energico e glorioso gli interessi della democrazia, e invero ad onta dell'orrida opposizione di tutti i cavalieri e preti d'Europa, ad onta di tutti i mercenari di spada e di penna, ad onta della

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 99 = *ibid.*, p. 58.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 296 = *ibid.*, pp. 153-154n.

morte e della menzogna». <sup>53</sup> A leggere tra le righe di una pagina così difficile e ambigua – dove il gusto della polemica s'intreccia all'interesse ideologico autentico, la volontà di rinnovamento alla sensibilità macerata dell' "epigono" e del "décadent", la consapevolezza della genesi lacerante di una società diversa alla preoccupazione per il destino di valori forse destinati a rimanere sommersi – non dovrebbe essere impossibile trovarvi il succo più denso della posizione intellettuale di Heine in questo libro, e non soltanto in questo. Una posizione di profonda conflittualità, e tuttavia doppiamente moderna, nel senso che in lui si presenta per la prima volta in forma emblematica il difficile rapporto fra arte e impegno, come rispecchiamento di un nodo storico che egli vive in tutta la sua contraddittoria pienezza: il "processo politico" alla letteratura e insieme l'anticipazione di un atteggiamento estetico – l'arte come "gioco" assoluto e sovrano – che maturerà soltanto, col simbolismo, nella seconda metà del secolo.

In questa particolare costellazione si iscrivono due passi del *Rendiconto* che vorremmo citare a chiusura di queste prime riflessioni senza aggiungervi ulteriori commenti: l'uno sull'ipotesi, scherzosa ma non tanto, di una "monarchia socialista", l'altro come testimonianza di quell'ardua convivenza fra partecipazione politica e gusto "decadente" (qui erotico-funerario) alla quale si è testé accennato (un episodio di tragica caccia all'untore in una Parigi spazzata dal colera che sembra uscito dal pennello di un Delacroix "perverso"):

1. «Sotto un certo riguardo Napoleone fu un imperatore sansimoniano; destinato egli stesso al comando in virtù della sua superiorità intellettuale, favorì soltanto il dominio delle capacità ed ebbe di mira il benessere fisico e morale delle classi più numerose e più povere. Egli esercitò il suo potere più a favore di coloro che possedevano solo il cuore e un paio di braccia che non del terzo stato, del ceto medio, del *juste-milieu*, e perfino il suo esercito formava una gerarchia, i cui gradini si salivano soltanto in virtù del proprio valore e delle proprie capacità. Lì il più modesto figlio di contadino poteva, al pari del nobile di antichissima casata, attingere gli onori supremi e conquistarsi gloria e ricchezza. Perciò l'immagine dell'imperatore pende nella capanna di ogni contadino, alla stessa parete dove penderebbe l'immagine del figliolo, se questi non fosse caduto su qualche campo di battaglia prima di diventare generale, o addirittura duca o re, come parecchi poveri giovanotti che col coraggio e col talento seppero salire tanto in alto – quando governava ancora l'imperatore. Forse nella sua immagine più d'uno venera solo la morta speranza di un suo stupendo avvenire» <sup>54</sup> (*Dalla Normandia*, Dieppe, 20 agosto).

2. «Non c'è spettacolo più orribile di questa collera popolare, quando anela al sangue e strozza le sue vittime indifese. [...] Nella strada Vaugirard, dove due individui erano stati uccisi perché trovati in possesso d'una polvere bianca, vidi uno di questi infelici che ancora rantolava mentre le vecchie donne gli sfilavano gli zoccoli dai piedi e lo colpivano con essi sulla testa finché non fu morto. Era completamente nudo, sanguinante, pesto e fracassato; non solo i vestiti, anche i capelli, i genitali, le labbra e il naso gli erano stati strappati, e un tipo ripugnante legò una corda ai piedi del cadavere e lo trascinò per le

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 296-297 = *ibid.*, pp. 154-155n.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 210-211 = *ibid.*, p. 231. Anche qui è evidente l'uso di una "classica" terminologia sansimoniana, nel richiamo al «dominio delle capacità» e al «benessere fisico e morale delle classi più numerose e più povere».



strade ripetendo in continuazione: “Voilà le Choléra-morbus!” Una donna straordinariamente bella, pallida dalla collera e con il seno denudato e le mani coperte di sangue, si trovava nei pressi e diede al cadavere, quando le fu vicino, ancora una pedata. Rise e mi pregò di compensare il suo gentile mestiere con alcuni franchi: si sarebbe comprata un abito nero da lutto, che sua madre era morta alcune ore prima, di veleno»<sup>55</sup> (art. VI).

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 134 = *ibid.*, pp. 112-113.

## II. HEINE “VERSUS” BÖRNE OVVERO CRITICA DELL’IMPAZIENZA RIVOLUZIONARIA

### 2 SITUAZIONE

Nella prefazione alla terza edizione dei *Neue Gedichte*, dettata a Parigi il 24 novembre 1851, Heine – dal culmine di un’esperienza letteraria e umana tra le più singolari del proprio tempo – così descrive la condizione del poeta e il suo rapporto con la storia: «È un bislacco beniamino della sorte, il poeta; egli vede i boschi di querce che ancora sonnecchiano nella ghianda, e conversa con le generazioni che ancora devono nascere. Esse gli sussurrano i loro segreti, ed egli li divulga sulla pubblica piazza. Ma la sua voce si perde nel frastuono che suscitano le passioni del momento; pochi lo sentono, nessuno lo intende». E variando un noto frammento di Friedrich Schlegel – «lo storico è un profeta rivolto all’indietro»<sup>1</sup> – conclude il proprio discorso osservando: «A maggior diritto si potrebbe dire del poeta, che egli è uno storico con lo sguardo puntato verso il futuro».<sup>2</sup> Dietro la formulazione apparentemente distaccata e sicura di questa pagina si cela, in effetti, il problema centrale della personalità di Heine, la “tragedia” della sua arte, sollecitata per un verso ad aprirsi alle nuove ideologie di giustizia sociale che maturavano – anche al di là del sansimonismo – nell’Europa di metà secolo, ma preoccupata per l’altro del “sacrificium intellectus” che queste avrebbero forse richiesto a poeti e artisti una volta giunte a realizzare concretamente i loro programmi. “Tragedia” che ha modo di manifestarsi in un’altra prefazione assai più famosa, scritta a Parigi il 30 marzo 1855 – pochi mesi prima di morire – per l’edizione francese di *Lutetia*: «Codesta ammissione, che cioè l’avvenire appartiene ai comunisti, io la facevo con un tono di preoccupazione ed angoscia estrema, e – ahimè! – non si trattava affatto di uno scherzo. In effetti, è con orrore e spavento che io penso all’epoca in cui questi tetri iconoclasti prenderanno il potere: con le loro mani callose infrangeranno senza pietà tutte le statue marmoree della bellezza, così care al mio cuore; fracasseranno tutti i fantastici fronzoli e gingilli dell’arte che il poeta amava tanto; distruggeranno i miei boschetti di lauro e al loro posto planteranno patate: i gigli, che non filavano né lavoravano pur essendo vestiti con la stessa magnificenza del re Salomone in tutto il suo splendore, verranno allora strappati dal terreno della società, a meno che non vogliano prendere in mano il fuso; gli usignoli stessi, inutili cantori, saranno cacciati, e – ahimè! – il mio *Libro dei canti* servirà al droghiere per farne cartocci in cui versare caffè o tabacco da fiuto per le vecchiette del futuro. Io prevedo, ahimè, tutto questo, e mi coglie una tristezza indicibile pensando alla rovina di cui il proletariato vittorioso minaccia i miei versi, destinati a perire con tutto il vecchio mondo romantico. E nondimeno – lo confesso con franchezza – questo stesso comunismo, così ostile ai miei interessi e alle mie inclinazioni, esercita sulla mia anima un fascino al quale non posso sottrarmi; due voci si levano in suo favore nel mio petto, due voci che non vogliono lasciarsi ridurre al silenzio, che forse – in fondo – sono soltanto insufflamenti diabolici, ma che – comunque sia –

<sup>1</sup> Heine si riferisce al framment. n. 80 dell’*Athenäum*.

<sup>2</sup> H. Heine, *Sämtliche Werke*, a cura di E. Elster, Leipzig und Wien 1893, vol. II, p. 522.

mi tengono in loro potere; e nessun esorcismo sarebbe capace di domarle».<sup>3</sup> Le “due voci”, quella della “logica” di un processo storico inarrestabile e quella dell’ “odio” contro il partito degli “ultratedeschi”, erano destinate ad avere la meglio e a prevalere in quanto interpreti di esigenze attuali e non più rinviabili; ma sempre era tornata ad affiorare, tra le pieghe di una scrittura altrimenti polemica e risentita, la nostalgia per una “disponibilità di canto” più libera e “disinteressata” come destino autentico della poesia. A non voler vedere (come forse non sarebbe fuor di luogo) nelle ironiche e autoironiche metafore del “superfluo” – «i gingilli dell’arte», gli «inutili» usignoli – anche la coscienza che una condizione piena di libertà non potrebbe non recuperarlo a un più alto livello.<sup>4</sup> Già la futura chiusa dell’ *Atta Troll*, nel 1842, manifestava – non senza “civetteria” – una siffatta consapevolezza della “rinuncia” all’arte “pura” che le contese dell’ora, maturanti verso la decisiva svolta del ’48, palesemente imponevano con la vivacità e anche l’asprezza delle loro battute; sicché Heine non potrà fare a meno di postillare nel capitolo conclusivo del poemetto, più per se stesso che non per August Varnhagen von Ense, cui è dedicato:

Forse questo è il canto estremo  
del romantico ideale!  
Nel rissoso chiasso d’oggi  
la sua voce andrà sommersa.<sup>5</sup>

Ma si tratta pur sempre (converrà ribadirlo) di una postilla maliziosa, giacché il travestimento “poetico” della materia altro non fa che rilevare con tanto maggiore risalto la misura della sua partecipazione alle «passioni del momento», sia pure nella forma di una stilizzazione satirica. Complementare ad essa, del resto, è anche l’altra “maniera” con cui egli si produce quale “esecutore testamentario” dell’età goethiana: il tentativo cioè

- 3 H. Heine, *Lutèce*, Paris 1855, p. XII. L’accostamento dei gigli e Salomone è una nascosta citazione biblica.
- 4 È proprio da questa prospettiva, e facendo esplicito riferimento alla prefazione del 1855, che Nichoïà Bukharin tenta di “correggere” e “integrare” il discorso di Heine – «cet ami de Marx, ce poète révolutionnaire d’Allemagne, une des figures les plus avancées de la vie publique allemande» – nell’importante scritto *Le léninisme et le problème de la révolution culturelle*, in *La Correspondance Internationale*, a. VIII, n. 13, 11 febbraio 1928, pp. 176-178. Per Trockij, d’altro canto, «Heine poteva fare a meno di temere che i barbarici bottegai del comunismo usassero i suoi canti per farne carta da pacco, non fosse che perché il comunismo riceverà in retaggio una quantità di carta straccia, più che sufficiente per il fabbisogno dell’economia, dalle teste coronate della scienza ufficiale, dai poeti dello scalpito equino delle tradizioni nazionali e da tutto il restante servitorame degli attuali signori. Ma il duplice atteggiamento del grande poeta verso il comunismo aveva cause psicologiche più profonde che non la paura per la sorte dei propri canti e nel corso di tutto l’ultimo mezzo secolo questa duplicità ha determinato il destino degli atteggiamenti della parte migliore degli intellettuali borghesi verso il proletariato. La sua lotta contro gli dei e i principi del vecchio mondo, che così a lungo avevano perseguitato il pensiero e dei quali essa con le proprie forze non poteva venire a capo, la sua ribellione contro l’autocrazia dei vitelli d’oro e degli asini d’oro che vogliono che tutta l’arte e tutta la scienza muggisca e ragli con loro, tutto ciò risveglia un’eco di simpatia in ogni anima creativa. Ma la disciplina volontariamente rigorosa, il compatto spirito della solidarietà di massa, la tenacia e l’eroismo anonimi sono infinitamente estranei all’individualismo semiestetico e seminevrastenico dell’artista moderno. Egli oscilla tra la fede e la miscredenza, e l’indifferenza diventa la sua sorte sotto il marchio del pessimismo e dello scetticismo» (*Frank Wedekind*, 1908, ora in *Letteratura e rivoluzione*, a cura di V. Strada, Torino, 1973, pp. 396-397).
- 5 Citiamo la versione di Ferruccio Amoroso in *Poesie di Enrico Heine*, vol. II, Milano-Napoli 1963, p. 188.

(culminato dieci anni più tardi nel *Romanzero*, ma presente come un filo segreto attraverso tutta la sua opera) di superare l'eredità romantica anche in una sottile dimensione simbolico-decadente, entro la cifra di un esercizio poetico squisito, ironico, autodissolutore affidato a una sperimentazione di linguaggio modernissima nella rottura definitiva dei moduli classico-romantici rivisitati in chiave dissacrante – anticipo della grande stagione “decadente” del secondo Ottocento europeo.<sup>6</sup>

Alla convergenza di queste due opposte sollecitazioni si può anzi dire che Heine – manovrando la sua posizione fra Rivoluzione di luglio e '48, cioè nell'arco di un ventennio decisivo per la storia moderna – prefiguri nei suoi tratti essenziali, all'alba del “grande” capitalismo e nel crudo riverbero di accentuati contrasti politico-sociali, la condizione poetica contemporanea: che è caratterizzata per un verso da uno straordinario processo di “specializzazione” tecnica e di raffinamento formale, per l'altro dal sempre nuovo tentativo di ideologizzare la realtà concreta e i suoi problemi più aspri entro schemi ideali. Due aspetti, che fra loro si integrano, di una medesima situazione, due frutti di una stessa radice, come dimostra – all'altra grande svolta del 1870-1871 – la lezione esemplare di Rimbaud. La confessione estrema di Heine può ben assumere, dunque, il valore di testamento di un'intera epoca posta ormai di fronte alla drammatica scissione del letterato nel “poeta” e nel “politico”; e la sua definizione del primo come «uno storico con lo sguardo puntato verso il futuro», dalla quale siamo partiti per avviare questo nostro discorso, si legittima nella posizione centrale che l'ambiguo rapporto fra ragioni ideologiche e ricerca linguistica verrà a poco a poco assumendo nella problematica culturale contemporanea. Con Heine, in altri termini, ha inizio la difficile coabitazione dell'artista e della sua coscienza civile, non più vissuta spontaneamente come condizione unitaria, ma sentita invece come profonda e dolorosa lacerazione che chiede di essere sanata.

### 3 SCRITTORI E POPOLO

Giocano, in questo complesso intreccio di motivi, anche elementi caratteriali difficilmente storicizzabili; e tuttavia l'individualità heiniana, proprio nel momento in cui si presenta come “eccezione” rispetto agli istituti letterari tedeschi del suo tempo, si conferma sintomo inconfondibile della crisi di una intera epoca svelando i suoi collegamenti profondi con la dialettica reale del processo storico.

Di questa *double face* della mentalità di Heine si è indagato, più spesso, soltanto il risvolto esterno, trascurando le ragioni “oggettive” e soprattutto non badando a cogliere il nesso fra i due aspetti del problema. La sorte toccata a un libro come *Ludwig Börne*, vero e proprio bilancio estetico-ideologico d'un ventennio di attività pubblicistica culminata nei grandi *reportages* politico-letterari su Francia e Germania, è in tal senso estremamente significativa. Apparso nel 1840, a tre anni dalla morte del suo *partner* d'una volta, esso suscitò una reazione violentemente negativa negli ambienti radicali tedeschi e nei gruppi di fuorusciti che a Parigi, per tanto tempo, avevano ruotato intorno a Börne. Da Karl

<sup>6</sup> Cfr. in proposito K. Weinberg, *Henri Heine «romantique défroqué», héros du symbolisme français*, New Haven-Paris 1954, e più di recente P. Boeck, *Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung*, Göppingen 1972.

Gutzkow, capofila del *Junges Deutschland* (*Giovane Germania*), che vede nella “memoria” heiniana soltanto «un mare di menzogne»,<sup>7</sup> al giovane Engels, cui essa appare «la cosa più infame che sia stata mai scritta in lingua tedesca»,<sup>8</sup> il giudizio dei contemporanei liquida l'opera in una chiave di lettura “privatistica”, vale a dire come il frutto di un risentimento personale che si serve anche della calunnia per colpire il proprio avversario. Si tratta di un *cliché* tanto più fortunato quanto meno si fondava su una analisi attenta e corretta del saggio di Heine: e ancora oggi il recupero “estremistico” di Börne come teorico della violenza,<sup>9</sup> se ha il merito di sottolineare l'eccessivo schematismo di certe valutazioni marxiste “ortodosse” circa lo spirito piccoloborghese del suo radicalismo (o comunque l'esigenza di approfondirle concretamente al di là delle formule), finisce poi per concludere a una improbabile contrapposizione fra un Börne “rivoluzionario pragmatico” e un Heine “esteta della politica”. Il discorso, in realtà, è più complesso, e solo abbandonando una impostazione del genere sarà possibile condurlo a uno sbocco concreto, cioè ritrovare – oltre le censure etico-ideologiche che hanno pesato e ancora pesano su di esso – la straordinaria ricchezza e gli autentici spessori di un testo fra i più problematici dell'intera produzione heiniana.

Certo, un *côté* aristocratico è innegabile che vi sia, e lo stesso poeta non ha fatto nulla per occultarlo. Proprio nel III libro del *Ludwig Börne*, ironizzando sugli aspetti più esteriori della cospirazione democratico-repubblicana invalsi nei circoli parigini degli esuli tedeschi, egli scrive: «Forse ha un senso metaforico l'affermazione di Börne, secondo cui nel caso che un re gli stringesse la mano, egli la terrebbe poi sul fuoco per purificarla; ma ne ha uno niente affatto metaforico, bensì del tutto letterale, la mia, che cioè quando il popolo mi ha stretto la mano vado a lavarmela. [...] Finché ci limitiamo a conoscere le rivoluzioni attraverso i libri, tutto sembra molto bello, come in quei paesaggi che, artisticamente incisi su bianca carta velina, hanno un aspetto tanto lindo e invitante, mentre poi, osservati “in natura”, forse guadagnano quanto a grandiosità, ma offrono nei particolari uno spettacolo assai sordido e sporco; i mucchi di letame, incisi su rame, non mandano cattivo odore, e il pantano è facile a guardarsi con gli occhi!»<sup>10</sup> Si tratta di un *Leitmotiv* ideologico, di una costante che attraversa tutte le pagine dell'ultimo quindicennio (1840-1855), riaffiorando ancora una volta – in modo esemplare per intenderne le molteplici e sottili implicazioni – nel frammento dei *Geständnisse* (*Confessioni*, 1854): «Noi desideriamo sacrificarci di buon grado per il popolo, giacché il sacrificio di noi stessi è uno dei nostri godimenti più raffinati – l'emancipazione del popolo è stata la grande missione della nostra vita, per essa noi abbiamo lottato e sopportato miserie senza nome, in patria come in esilio – ma la pura e sensitiva natura del poeta recalcitra ad ogni contatto personale e diretto con il popolo, e ancor più ci spaventa il pensiero delle sue carezze,

7 K. Gutzkow, *Börnes Leben*, Hamburg 1840, *Vorrede*: «Börne non fu esente da errori, ma nel fuoco delle proprie convinzioni si temprò un carattere d'acciaio. Heine nuota nel mare della menzogna...».

8 Queste parole si leggono nella polemica del 1842 contro le *Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen* di Alexander Jung (cfr. K. Marx-Fr. Engels, *Über Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main und Wien 1968, vol. II, p. 503 ss.). Marx, al contrario, si espresse assai positivamente.

9 Cfr. Fr. Rothe, in *Studi Germanici*, n.s., a. VIII (1970), pp. 300-320.

10 Questa e tutte le altre citazioni del *Ludwig Börne* sono tratte – con qualche ritocco – dalla nostra versione: H. Heine, *Ludwig Börne*, a cura di P. Chiarini, Bari 1973 (qui p. 130).

Dio ce ne scampi e liberi».<sup>11</sup> Letti contestualmente, i due passi permettono di avviare una interpretazione che non si fermi al livello delle pure immagini, ma sia capace di farne affiorare il pregnante senso metaforico rispetto a una condizione intellettuale che per un verso partecipa di una più generale costellazione storica e per l'altro rivela tratti propriamente specifici.

Potrà suonare come un paradosso, eppure le pagine che abbiamo citato registrano, in una ennesima variazione, la crisi profonda in cui è entrata la figura del poeta puro tra la fine della *Kunstperiode* e la nascita del nuovo scrittore come intellettuale al servizio degli "interessi dell'umanità" (per usare una terminologia che Heine aveva inaugurato, parecchi anni prima, coi *Reisebilder*). Si tratta di un fenomeno comune all'intera età della Restaurazione e che investe non soltanto il campo della letteratura tedesca, percorso dalle ideologie conservatrici del "romanticismo politico" e insieme dalla ventata nuova del *Junges Deutschland* (per non parlare di Büchner).<sup>12</sup> Un autore spregiudicato e personalissimo, ma insieme attento sismografo di quanto andava maturando nella vecchia Europa, come Stendhal, userà nei capitoli XIV e XV della *Vie de Henry Brulard* (1835-1836), più o meno in quel giro di tempo, quasi le stesse parole heiniane per definire un analogo *status*: «Aborrisco la canaglia (quando si tratta di averci a che fare), mentre al tempo stesso chiamandola popolo desidero appassionatamente la sua felicità, e credo che si possa procurargliela solo interrogandolo su un argomento importante. Cioè chiamandolo a nominare i suoi deputati. I miei amici, o piuttosto i miei pretesi amici, si attaccano a questo per mettere in dubbio il mio sincero liberalismo. Ho orrore di tutto ciò che è sporco, e il popolo è sempre sporco ai miei occhi. [...] Amo il popolo, detesto i suoi oppressori, ma sarebbe per me un supplizio continuo vivere col popolo».<sup>13</sup> Ora codesto *status* non è avvertito tanto da Heine come rimpianto e nostalgia di una "felicità" perduta (questo lato, seppure esiste, non sembra – almeno qui – preminente), quanto piuttosto come *problema* concreto: quello di una ridefinizione del mestiere letterario, il *che* e il *come* dell'intellettuale-artista in un momento storico di profonde incertezze e conflittualità, caratterizzato dall'emergere di forti spinte rivoluzionarie e da altrettanto forti riflussi in senso conservatore. Di questa alterna vicenda Heine subisce, ovviamente, i contraccolpi, ai quali si aggiungeranno – come "terreno di coltura" ed elemento acceleratore insieme – i riflessi personali della malattia morale che a partire dal 1845 lo attanaglierà con la sua presa sempre più stretta, costringendolo in una vera e propria "tomba di materassi". Ma si ricordi come, nel "testamento" del 1855 citato all'inizio, la "scepsi lirica" e le cadenze

11 H. Heine, *Sämtliche Werke*, cit., vol. VI, p. 42.

12 Si legga quanto acutamente scrive in proposito L. Zagari, "Paradiso artificiale" e sguardo elegiaco sui "flutti". *La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del Romanticismo*, Roma 1971, p. 39.

13 Stendhal, *Vita di Henry Brulard, Ricordi d'egotismo*, a cura di G. Pirotta, Milano 1964, pp. 140 e 148. Lo scrittore francese pratica una distinzione lessicale («canaglia» e «popolo») che esprime anche un diverso grado di consapevolezza politica e dignità civile nel senso del liberalismo parlamentare; Heine impiega nel *Börne* (e altrove) una terminologia analoga, ma l'elevarsi del «Pöbel» a "Volk" non comporta necessariamente – per lui – la "lunga marcia attraverso le istituzioni", quanto semmai la possibilità di «fondare il paradiso sulla terra» (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, Caput I), cioè di creare le basi della giustizia sociale e non della mera eguaglianza borghese. Sul tema Heine-Stendhal cfr. H.R. Jauss, *Das Ende der Kunstperiode. Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal*, in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970<sup>2</sup>, pp. 107-143.

erotico-funerarie del suo estremo approdo poetico si accompagnino a una chiaroveggenza politica di straordinaria, ferma lucidità; il pessimismo, per quanto sottile e corrosivo, non lascia mai il posto a un atteggiamento di fuga dalla realtà, bensì viene componendosi nei modi di una dolorosa e risentita meditazione su quell'*unica* e corposa realtà che è, appunto, il mondo degli uomini, e i momenti di "privatizzazione" di un discorso che aveva sempre intrecciato strettamente la sfera soggettiva a quella sociale appaiono così per ciò che in effetti sono: processi organici di risarcimento, a livello individuale, dello scacco che più ampi progetti ideologici avevano dovuto subire in quegli anni.

Il *Ludwig Börne* rispecchia, per altro, una fase anteriore e diversa, sebbene non meno complessa. Dopo aver largamente privilegiato, nel corso degli "anni trenta", la prosa dei grandi affreschi storico-letterari sulla Germania e delle corrispondenze politiche dalla Francia rispetto al modesto raccolto lirico confluito più tardi nei *Neue Gedichte* (1844), e dopo aver fornito altresì i motivi di fondo d'una siffatta scelta, individuabili nei margini di mistificazione e d'ambiguità che il "discorso legato" può comportare («ho l'impressione che troppe menzogne siano state dette in versi leggiadri, e che la verità abbia timore di mostrarsi in una metrica veste», scrive egli nell'avvertenza alla seconda edizione del *Buch der Lieder*, 1837),<sup>14</sup> Heine recupera in pieno lo strumento poetico e tenta una nuova sintesi fra "ricerca artistica" e "mandato sociale". Matureranno così la serie degli *Zeitgedichte* (*Poesie attuali*, anch'esse entrate a far parte dei *Neue Gedichte*) e soprattutto i due poemetti *Atta Troll* (1842-1847) e *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844): senza dubbio uno dei punti "alti" della parabola heiniana, in cui la solidità dei risultati formali si chiarisce nella grande limpidezza della visione politica. Ora il *Börne* si colloca fra questi due momenti, come ampia *ouverture* teorico-problematica di un così impegnativo decennio, recependo per un lato gli interrogativi e le perplessità di cui s'è detto, e avviandoli per l'altro verso gli sbocchi di una "poesia politica" di tipo nuovo.

È interessante, a questo riguardo, analizzare un aspetto dello scontro fra *Börne* e Heine, e precisamente l'accusa che il primo muove al secondo – a proposito dei *Französische Zustände* (1832) – di interpretare eventi storici di rilievo come la rivoluzione del luglio 1830 non da una seria e corretta prospettiva politica, ma più disinvoltamente *en artiste* (si vedano i *Briefe aus Paris* [*Lettere da Parigi*], CIX, 25 febbraio 1833, ripresi da Heine nell'V del *Börne*). Si tratta di un passo in cui il giornalista radicale esalta l'aspra prosa della vita contro le morbide menzogne della poesia, scorgendo nel suo avversario – come dato essenziale – una vocazione non politica bensì, anche quando di politica parla, sostanzialmente estetica: «Chi si stanca di qualsiasi asperità, chi si sconcerta ad ogni contrasto, non cammini, non pensi, ma si metta a letto e chiuda gli occhi. Dov'è la verità, in cui non ci sia anche un po' di menzogna? Dove una bellezza che non abbia le sue macchie? Dove il sublime che non abbia al suo fianco il ridicolo? La natura raramente fa poesie, e rime a proposito mai: chi non trova gusto nella sua prosa e nei suoi spropositi, si volga alla poesia. La natura governa alla repubblicana, a ogni cosa essa lascia la sua volontà sinché non maturi in misfatto, e solo allora punisce. Chi ha nervi deboli e teme pericoli si metta al servizio dell'arte, l'arte assoluta che elimina ogni crudo pensiero prima che divenga fatto e lima ogni fatto sinché esso non divenga troppo fragile per tramutarsi in misfatto. [...]

<sup>14</sup> H. Heine, *Sämtliche Werke*, cit., vol. I, p. 496.

Cosa siamo noi, nella migliore delle ipotesi? Null'altro che araldi del popolo. Quando annunciamo con voce limpida e forte il mandato affidatoci dal nostro partito, veniamo lodati e compensati; quando parliamo in modo incomprensibile o, tradendo, ci facciamo latori di un falso messaggio, veniamo ripresi e castigati. Heine dimentica proprio questo e poiché crede, come qualche altro, di poter distruggere un partito oppure aiutarlo a rimettersi in piedi, egli si ritiene importante; guarda intorno per capire a chi piaccia e a chi no, e poiché non sa dove va e dove vuole andare, non sa dove stiano né gli amici né i nemici, li cerca qua e là e non riesce a trovarli. A noi, miseri mortali, la natura ha dato per fortuna una sola schiena, sicché noi temiamo da una sola parte i colpi del destino; il povero Heine, invece, ha due schiene, teme i colpi sia degli aristocratici sia dei democratici, e per sfuggire a entrambi deve muoversi contemporaneamente in avanti e indietro».<sup>15</sup> Siamo di fronte a uno dei passaggi-chiave di tutta la polemica, a una discriminante che segna con grande fermezza lo spartiacque fra due concezioni politico-culturali largamente diverse. In realtà, però, l'alternativa non riguarda l' "ascetismo" neo-giacobino di Börne da un lato, e l'estenuato "estetismo" di Heine dall'altro: tralasciando per il momento le implicazioni direttamente politiche del discorso börniano, e limitandoci al problema specifico del rapporto scrittore-popolo, converrà ricordare che Heine ha sempre inteso la sua ricerca letteraria come parte di una più generale battaglia per il rinnovamento della società. «Chiedendo umilmente indulgenza», scrive egli nella citata avvertenza alla seconda edizione del *Buch der Lieder*, «consegno al pubblico il *Libro dei canti*; un surrogato alle debolezze delle poesie potranno offrirlo, forse, i miei scritti politici, teologici e filosofici. Devo tuttavia osservare che i miei scritti poetici, non meno di quelli politici, teologici e filosofici, sono nati da uno stesso e identico pensiero, e che non si può condannare gli uni senza sottrarre il consenso anche agli altri».<sup>16</sup> Al limite si potrebbe anzi dire (e qualcuno lo ha fatto) che la grande maggioranza delle pagine heiniane – a cominciare dai *Reisebilder* (meglio ancora: da quella *Harzreise* [Viaggio nello Harz, 1824-1826] apparentemente così poco "impegnata") – è costituita da una trama ideologico-politica che si esprime attraverso le complesse mediazioni del linguaggio letterario.<sup>17</sup> (E viceversa, per Heine lo spessore politico *reale* di uno scrittore, vale a dire la sua capacità di incidere sulla sfera sociale, passa concretamente attraverso *il filtro*, e la legittimazione, *dello stile*).

La scelta è dunque fra il poeta "come" politico oppure come «araldo del popolo», ossia fra una concezione della letteratura in quanto specifico, in cui si rifrange e si illumina la molteplicità del reale, e la sua riduzione a mero strumento pragmatico, ripetitore e amplificatore d'un mandato "di partito". «Quale ironia del destino! proprio io, che mi distendo così volentieri sul molle giaciglio di una vita sentimentale tranquilla e contemplativa, proprio io sono stato chiamato a destare a colpi di frusta i miei poveri connazionali dalla loro comoda esistenza e a metterli in movimento. Io, che amo soprattutto perdermi dietro cortei di nuvole, inventare metriche magie di parole, spiare i segreti degli spiriti elementari e sprofondarmi nel mondo meraviglioso delle antiche fiabe – io dovetti pubblicare annali politici, sostenere interessi contingenti, suscitare aspirazioni rivoluzio-

<sup>15</sup> L. Börne, *Sämtliche Schriften*, a cura di I. e P. Rippmann, vol. III, Düsseldorf 1964, pp. 812-813.

<sup>16</sup> H. Heine, *Sämtliche Werke*, cit., vol. I, pp. 497-498.

<sup>17</sup> Cfr. N. Altenhofer, *Harzreise in die Zeit. Zum Funktionszusammenhang von Traum, Witz und Zensur in Heines früherer Prosa*, Düsseldorf 1972.



narie, attizzare le passioni, tirare continuamente il naso al povero Michelaccio tedesco perché si destasse dal suo sano sonno di gigante...» (p. 83). All'ironia di questo *incipit* della prima lettera da Helgoland (1 luglio 1830), composta alla vigilia di quella Rivoluzione di luglio che sarà lo sfondo dei tanto discussi *Französische Zustände* e poi inserita nel l. II del *Börne*, fa perciò riscontro l'ironia “rovesciata” dei versi *Die Tendenz* (1842), che qui citiamo nella versione di Ferruccio Amoroso:

Patrio vate, canta, loda  
la tedesca libertà!  
sì che il canto suo ci sproni  
e c'infiammi a grandi azioni,  
marsigliese di gran moda!

Non tubare per Carlotta,  
come un Werther d'altra età!  
Devi dire alla tua gente  
la parola del presente,  
darci l'armi per la lotta!

Non la musa zampognara,  
non l'idillica umiltà!  
Fa' da buccina in battaglia,  
da cannone, da mitraglia,  
Squilla, tuona, tira, spara!

Squilla, tuona, fin che il vieto  
dispotismo non cadrà!  
Canta contro i vecchi guai!...  
Ma non scendere giammai  
dal generico al concreto.<sup>18</sup>

Ironia “rovesciata”, giacché qui – con un procedimento bensì analogo a quello impiegato nella lettera da Helgoland, ma di segno contrario – la raffigurazione della “poesia di tendenza” (non solo Herwegh, Hoffmann von Fallersleben, Freiligrath: anche la produzione “minore” destinata ai circoli operai e artigiani politicamente impegnati), nella violenta immediatezza dei suoi obiettivi e strumenti di lotta, evoca *ex negativo* il metodo di una pratica letteraria giocata altresì sulle “finezze”, sull'allusione capace di filtrare attraverso le maglie della censura, sull'intervento indiretto – dotata insomma, oltre che di una *strategia* globale, anche di una *tattica* opportunamente differenziata.

In altre parole Heine riflette per un verso il processo di divisione del lavoro e di “privatizzazione” del mestiere letterario, che egli vive in chiave di “coscienza professionale”, in direzione cioè di un modernissimo raffinamento del linguaggio; e per l'altro la sempre

<sup>18</sup> *Poesie di Enrico Heine*, cit., pp. 102-103.

più acuta consapevolezza dei vasti conflitti politico-sociali che vengono maturando all'orizzonte della storia europea intorno al grande nodo del '48. E come la forte presenza di quel primo elemento gli impedisce di definire il suo *engagement* intellettuale in termini di poesia "esortativa" e "tribunizia", così – per converso – sul terreno della battaglia politica la linea che egli suggerisce non è quella dello scontro frontale, bensì quella dettata da una capacità di manovra più scaltra e flessibile. La sfida all'assolutismo tedesco non gli appare disgiungibile da un paziente e tenace lavoro di penetrazione ideologica, che spezza le resistenze di un tradizionale e miope spirito filisteo e metta in crisi la fiducia, gregaria e subalterna, nelle gerarchie e nel principio d'autorità. Lo aveva già accennato, nell'articolo VI dei *Französische Zustände*, provandosi a descrivere i meccanismi del processo rivoluzionario: «quando l'educazione spirituale di un popolo, e i costumi e bisogni che ne derivano, non sono più in armonia con le vecchie istituzioni politiche, esso entra necessariamente in lotta con queste, una lotta che ha per conseguenza la loro trasformazione e si chiama rivoluzione. Fin tanto che la rivoluzione non è compiuta, fin tanto che quella trasformazione delle istituzioni non combacia perfettamente con l'educazione spirituale del popolo, e i costumi e bisogni che ne derivano, fino a quel momento l'infermità dello Stato – per così dire – non è del tutto guarita, e il popolo malato e sovraeccitato cadrà certo, a volte, nella fiacca calma della spossatezza, ma ben presto ripiomberà nel calore della febbre, strapperà dalle vecchie ferite anche le più salde fasciature e le più amorevoli bende, getterà dalla finestra i più nobili infermieri e si rivolterà di qua e di là in preda a dolori e malessere, fin quando non si sarà ritrovato da sé a proprio agio nelle istituzioni convenienti».<sup>19</sup>

Discorso, certo, ambiguo nella misura in cui (come si è detto) non risulta definito il rapporto tra un siffatto processo e il valore *fondante*, altrove postulato, della realtà materiale, ma tuttavia chiarissimo nell'intenzione esplicita con cui esso sottolinea, nella prospettiva della lotta politica, il peso eccezionale dei condizionamenti sovrastrutturali, degli istituti politico-giuridici, dei modi di produzione della coscienza a livello ideologico. Non a caso nella lettera da Helgoland del 10 agosto 1830, grondante entusiasmo per gli eventi parigini del luglio, la consapevolezza di questo dato si insinua come momento "frenante", tra i risvolti "giacobini" della pagina heiniana: «I poveri abitanti di Helgoland esultano di gioia, benché riescano solo istintivamente a comprendere gli avvenimenti. Il pescatore che ieri mi traghettò all'isolotto di sabbia dove si fanno i bagni mi disse ridendo: "Hanno vinto i poveri!". Sì, grazie al suo istinto il popolo comprende gli avvenimenti forse meglio di noi, con tutta la nostra dottrina. Una volta, ad esempio, la signora von Varnhagen mi raccontò che quando ancora non si conosceva l'esito della battaglia di Lipsia, la domestica si era improvvisamente precipitata nella stanza gridando angosciata: "La nobiltà ha vinto!". Questa volta è stata la povera gente a conquistarsi la vittoria con le armi. "Ma non servirà loro a nulla, se non sconfiggeranno anche il diritto di successione!". Queste parole furono pronunciate dal consigliere prussiano di giustizia in un tono che mi colpì. Non so perché queste parole, che io non comprendo, mi sono rimaste – inquietanti – nella memoria» (pp. 105-106).

L'opera del poeta trova qui il suo spazio di azione: non nell'imbracciare la lira per in-

<sup>19</sup> H. Heine, *Rendiconto parigino*, a cura di P. Chiarini, Roma 1979<sup>2</sup>, pp. 105-106.

tonare un inno di guerra (secondo le metafore stilizzanti che compaiono all'inizio della lettera), ma nel sottile lavoro di smascheramento dei complessi legami che corrono fra posizioni ideologiche e posizioni di potere, nella satira sferzante di ogni "minorità" intellettuale, nel contributo instancabile a un risveglio critico delle coscienze. È in questa direzione che muove, ad esempio, la sua polemica durissima contro la "conversione" di Börne a Lamennais, del quale il primo aveva tradotto nel 1834 le *Paroles d'un croyant*. È una polemica che parte dall'analisi del ruolo specifico assegnato, nel quadro di una dialettica storica determinata dagli interessi materiali, alle diverse forme dello spiritualismo: uno spiritualismo "disinteressato", promosso ogni volta dagli interessi dominanti allo scopo di garantirsi il libero esercizio del potere; uno spiritualismo che trova la sua incarnazione "esemplare" nell'immagine heiniana della religione come "oppio" (da cui, forse, la più nota formula di Marx): «Il cielo venne inventato per uomini, cui la terra non offriva più nulla...Evviva questa invenzione! Evviva le religioni, che all'umanità sofferente versò nell'amaro calice alcune dolci, soporifere gocce, oppio spirituale, alcune gocce d'amore, di fede e di speranza!» (p. 170) (l. IV). In tal modo Heine ritiene di aver concretamente individuato – a livello sociale e politico — una serie di ben definiti interlocutori del suo discorso: non «il popolo» (che del resto neppure Börne egli pensa riesca a toccare), ma piuttosto "un pubblico" con cui instaurare un organico dialogo, capace cioè di reagire – in positivo o in negativo che sia – agli stimoli della sua pagina.<sup>20</sup> Anche in questo senso Heine si conferma dunque scrittore politico tra i più attenti e consapevoli, sebbene di una "politicità" complessa e talvolta fortemente "mediata".

#### 4 EGALITARISMO, REPUBBLICA, DEMOCRAZIA

Il libro su Börne esprime perciò, in primo luogo, una divergenza di metodo, nella misura in cui il suo radicalismo per un verso viene criticato rispetto alla propria incapacità di tradursi in azione politica concreta, e per l'altro (ma non è, appunto, che il rovescio della medaglia) appare ricondotto alla grande dialettica teorico-storica di sensualismo e spiritualismo entro la quale Heine, secondo uno schema di radice romantica ma cui ha fornito un misurabile contributo anche la dottrina sansimoniana, vede spiegarsi le vicende umane. Ascetismo rinunziatario e astrattezza rivoluzionaria si danno la mano, producendo un tipo di intervento che si risolve – per Heine – sul terreno della pura "propaganda".

Certo, quando a Strasburgo – il 7 settembre 1830 – Börne si esalta alla vista del tricolore francese e confronta la ricchezza della vita civile di là dal Reno con gli sterili riti della "miseria tedesca", egli non esprime soltanto il vuoto di una condizione regressiva, ma anche la sua condanna: «Mio Dio, potessi combattere io pure una volta sotto questa bandiera, scrivere per un solo giorno servendomi di inchiostro rosso: darei volentieri alle fiamme, in cambio, le mie opere complete, compreso l'innocente ottavo volume che ancora riposa nel grembo della mia fantasia! Onta e disonore per la nostra memoria! Un giorno i nipoti, esultando spavaldi della vittoria, infileranno sui nostri tumuli, in segno

<sup>20</sup> Ma, paradossalmente, il carattere troppo "cifrato" nel discorso ideologico che egli sviluppa nel *Börne*, e il tono dominante che assume agli occhi di troppi lettori il motivo della polemica personale, impediranno che questo libro di Heine – come si è visto – conosca la fortuna degli altri.

di scherno, una penna d'oca, mentre i più fortunati defunti riposeranno all'ombra degli allori».<sup>21</sup> Pochi giorni più tardi, dando al tema della lotta armata una motivazione più generale e "metafisica", annota: «Vorrei avere un fucile, e sparare. Con le buone parole – me ne rendo conto ogni giorno di più – non si combina nulla. Mi auguro che scoppi una guerra e la condizione malaticcia del mondo trapassi in un morbo violento, capace di decidere di vita o di morte».<sup>22</sup> E il 3 novembre, infine, l'immagine della "peste" (in realtà il colera) assurge a simbolo di un supremo "destino" liberatore: «Nella gazzetta di ieri sta scritto che l'inviato straordinario inglese a Pietroburgo ha informato il suo governo che questa terribile malattia si diffonderà probabilmente anche in Germania e oltre. Ecco di nuovo la nuda mano di Dio! Ai principi sarà impedito di raccogliere grandi eserciti, e se nonostante tutto lo faranno...Ho il presentimento – no, io *so* che la peste riuscirà a fare quello che non è riuscito a nessuno: essa stimolerà e incoraggerà il popolo più pigro e pavido della terra. Peste e libertà! Mai una madre più brutta ha generato una figlia più bella».<sup>23</sup> Come non scorgere, nell'incalzare crescente di queste proiezioni utopiche negative, il riflesso di una rabbiosa impotenza, il sogno di "scorciatoie" crudeli capaci di attingere quei risultati *concreti* che il lavoro politico e intellettuale non riesce a trascrivere nella pratica quotidiana? È il grande motivo della "mancanza d'azione" che attraversa, come un "basso continuo", l'intera "ideologia tedesca" dal Werther di Goethe fino a Nietzsche e agli espressionisti, e che nelle pagine di Georg Heym esplose ancora una volta – alle soglie del primo conflitto mondiale – in un significativo rigurgito di invocazioni giacobine e "marziali" insieme, praticamente fungibili. Non diversamente da Heym, Börne riflette la radicale insofferenza per una condizione di ristagno delle energie vitali che aveva raggiunto, nell'età della Restaurazione non meno che nel pieno del regime guglielmino, la sua massima espansione e contemporaneamente – per così dire – il "punto di non ritorno"; entrambi misurano, dal culmine di una parabola negativa, il cammino ascendente di questo processo, ma non si sono affacciati ancora allo spartiacque per abbracciare anche l'altro versante, quello discendente, e definire gli sbocchi politici reali in rapporto a una concreta linea d'intervento. Con la differenza, per altro, che mentre Heym resta sino alla fine legato a una visione disincantata del mondo che rifiuta, Börne si "riconcilia" con esso (sebbene episodicamente) in chiave vetero-cristiana, operando una "conversione" lamennaisiana solo apparentemente simile alla "crisi religiosa" vissuta da Heine negli ultimi anni della sua esistenza: perché meno funzionale al pessimismo maturato tra la "Matratzengruft" e la grave sconfitta del '48, e più organica a un dogmatico rovesciamento di valori.

Ma in Börne — secondo il poeta di Düsseldorf — l'astratto radicalismo si combina a una spiritualità di estrazione ebraico-cristiana. Nella «contesa vecchia come il mondo che si rivela in tutte le vicende del genere umano e che apparve in crudissima luce nel duello fra lo spiritualismo ebraico e l'esaltazione ellenica della vita» («un duello», aggiunge Heine, «che non è ancora deciso e che forse non cesserà mai») (p. 62), lo scrittore francofortese assume la parte del «piccolo nazareno» che si erge dispettosamente con-

<sup>21</sup> L. Börne, *Sämtliche Schriften*, cit., vol. III, p. 5.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 55.

tro «il grande greco», vale a dire Goethe. «Sia parlando di Goethe che giudicando gli altri scrittori Börne rivelava sempre la sua grettezza nazarena. Dico “nazarena”, per non servirmi del termine “ebraica” o “cristiana”, benché le due espressioni siano per me sinonimi e io le adoperi non per designare una fede, ma per indicare un carattere. “Ebrei” e “cristiani” sono, per me, parole assai simili in contrapposizione ad “elleni”, con cui io non alludo a nessun popolo determinato, ma a un orientamento spirituale e a un modo di concepire il mondo sia innati che acquisiti. A questo proposito vorrei dire che tutti gli uomini sono o ebrei o elleni, uomini con impulsi ascetici, ostili alle immagini e tendenti allo spiritualismo, oppure uomini di carattere realistico, pieni di serena gioia di vivere, di svilupparsi. Così ci furono elleni nelle famiglie di predicatori tedeschi, ed ebrei nati ad Atene e forse discendenti di Teseo. Qui si può dire con ragione che la barba non fa l'ebreo e il codino non fa il cristiano. Börne era un perfetto nazareno, la sua antipatia per Goethe scaturiva direttamente dal suo animo di nazareno, la sua posteriore esaltazione politica era radicata in quell'aspro ascetismo, in quella sete di martirio, che in genere si ritrova nei repubblicani, che essi chiamano virtù repubblicana e che è tanto simile alla mania di passione dei primi cristiani. In tarda età Börne si volse addirittura all'antico cristianesimo, cadde quasi nelle braccia del cattolicesimo, fraternizzò con il prete Lamennais e finì nel più ripugnante tono da cappuccino quando prese pubblicamente posizione – una volta — nei confronti di un seguace di Goethe, un panteista di allegra osservanza. Psicologicamente interessante sarebbe indagare come nell'anima di Börne a poco a poco sia emerso l'innato cristianesimo, dopo che esso era stato per lungo tempo compresso dal suo acuto intelletto e dalla sua allegria. Dico “allegria”, “gaité”, non “gioia”, “joie”; i nazareni rivelano a volte un certo buon umore zampillante, una allegria spiritosa, da scoiattolo, amabilmente capricciosa, dolce, anche scintillante, alla quale – però – segue, ben presto, una rigida tetraggine; manca loro quella maestà di chi sa godere, che si trova soltanto presso dèi consapevoli» (pp. 63-64). È un passaggio-chiave dell'intero libro, una pagina esemplare nella sua capacità di intrecciare l'osservazione psicologica a un più ampio discorso teorico, fondendo in un amalgama cangiante e “legato” dal virtuosismo stilistico lucidità di analisi, fermezza di prospettive, violenza polemica (anche se impietosa sino alla forzatura) e sottile realismo politico: con il risultato di ottenere una perfetta compenetrazione mimetica (e reciprocamente mimetica) fra piano letterario e trama ideologica.

Da questa complessa dialettica emerge in primo luogo una forte sottolineatura dello spartiacque che corre fra sensualismo e spiritualismo, come posizioni di fondo che qualificano la collocazione oggettiva di tendenze, gruppi e individui sul terreno dello scontro politico e culturale. Ma non si tratta, come potrebbe sembrare a prima vista, di una distinzione “metafisica” e “manichea”: al contrario, proprio nella sua radicalità apparentemente astratta essa mette allo scoperto le interne contraddizioni dei rispettivi campi, correndo non soltanto lungo la linea che li demarca, bensì anche *dentro* di essi. Così Goethe, che pure incarna per certi aspetti l'essenza stessa di quella *Kunstperiode* contro cui si era esercitata la critica heiniana a partire dallo scorcio degli “anni venti”, testimonia per altro verso con le sue opere la costante fedeltà a una concezione realistica del mondo;<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Börne, al contrario, vedrà in Goethe sempre e soltanto il «servo dei despoti»: si legga in proposito l'illuminante lettera da Parigi del 20 novembre 1830 (*Sämtliche Schriften*, cit., vol. III, pp. 70-71).

mentre in Börne dietro la passione rivoluzionaria, pur coltivata con onestà di intenti e generoso impegno, traspare alla fine – come suo “rovescio” – un sostanziale spiritualismo, evidente per Heine, fra l’altro, nella tendenza a concepire l’azione politica (fuori dalle effettive mediazioni della prassi) in termini di “mistica del sacrificio”. Una delle tante metamorfosi in cui si ripresenta il *Leitmotiv* della sua riflessione politica a cominciare dai *Französische Zustände*: quello cioè del rapporto fra strategia e tattica, e più in generale della necessità di porsi obiettivi concreti. «Lo scrittore che vuol favorire una rivoluzione sociale può anche precedere di un secolo il proprio tempo; ma il tribuno che mira a una rivoluzione politica non può allontanarsi troppo dalle masse. In genere, sia nella vita che nella politica bisogna aspirare soltanto a ciò che è raggiungibile»,<sup>25</sup> aveva annotato Heine nell’articolo IX del suo *Rendiconto*; e nella prefazione del 1359 al *Zur Kritik der politischen Oekonomie* Marx precisava lucidamente: «Una formazione sociale non perisce finché non si siano sviluppate tutte le forze produttive a cui può dare corso; nuovi e superiori rapporti di produzione non subentrano mai, prima che siano maturate in seno alla vecchia società le condizioni materiali della loro esistenza. Ecco perché l’umanità non si propone se non quei problemi che può risolvere».<sup>26</sup> La polemica con Börne si iscrive, esattamente, nello spazio che abbraccia – e divide – queste due proposizioni, misurando le dimensioni di un conflitto difficilmente riducibile alla scala di una “vendetta” privata, e semmai proiettato a definire oggettivamente i termini di un dibattito che maturava *all’interno* dello stesso schieramento democratico: saggiando l’arduo rapporto fra prassi e utopia.

Che d’altra parte l’opposizione sensualismo/spiritualismo sia un “luogo ideologico” unificante rispetto sia alla sfera teoretica sia a quella più strettamente politica risulta in un modo fin troppo chiaro dalla lettera da Helgoland dell’8 luglio 1830, inserita poi nel l. II: «...Poiché ieri era domenica e una plumbea noia pesava su tutta l’isola, schiacciandomi quasi il capo, aprii per disperazione la Bibbia...e ti confesserò: benché io sia un elleno clandestino, pure il libro non solo mi ha divertito, ma mi ha anche molto edificato. Che libro! immenso come il mondo, radicato negli abissi della creazione e svettante negli azzurri segreti del cielo...Alba e tramonto, promessa e adempimento, nascita e morte, l’intero dramma dell’umanità, tutto si ritrova in questo libro...È il libro dei libri, la Bibbia. Gli ebrei dovrebbero facilmente consolarsi della perdita di Gerusalemme, del Tempio, dell’Arca santa, delle suppellettili dorate e dei gioielli di Salomone...questa perdita, infatti, è insignificante se paragonata alla Bibbia, il tesoro indistruttibile che essi hanno salvato. Se non sbaglio, fu Maometto a definire gli ebrei “il popolo del Libro”, un nome profondamente significativo che in oriente è rimasto loro sino ad oggi. Un libro è la loro patria, il loro possesso, il loro signore, la loro felicità e infelicità. Essi vivono entro le zone cintate di questo libro, qui esercitano il loro inalienabile diritto di cittadinanza, qui non possono essere scacciati e vilipesi, qui sono forti e degni di ammirazione. Sprofondati nella lettura di questo libro, poco notarono le trasformazioni che avvenivano intorno a loro nel mondo reale; popoli si sollevavano e sparivano, stati fiorivano e declinavano, rivoluzioni imperversavano sulla terra...ma essi, gli ebrei, rimanevano chi-

<sup>25</sup> H. Heine, *Rendiconto parigino*, cit., p. 166.

<sup>26</sup> K. Marx-Fr. Engels, *Sul materialismo storico*, Roma 1949, p. 44.

ni sul loro libro e non si accorgevano della selvaggia caccia del tempo, che trascorreva sopra le loro teste! Come il profeta d'oriente li ha definiti "il popolo del Libro", così il profeta dell'occidente li chiama, nella sua *Filosofia della storia*, "il popolo dello Spirito". Fin dai primissimi inizi, come notiamo nel Pentateuco, gli ebrei testimoniano la loro inclinazione all'astratto, e tutta la loro religione non è altro che un atto dialettico, per mezzo del quale materia e spirito vengono separati e l'assoluto è riconosciuto soltanto nell'unica forma dello spirito. Quale posizione orridamente isolata dovettero assumere essi fra i popoli dell'antichità, che, dediti al più gioioso culto della natura, coglievano lo spirito piuttosto nei fenomeni della materia, in simboli e immagini! Quale terribile opposizione, perciò, formarono essi con l'Egitto multicolore e brulicante di geroglifici, con la Fenicia, il grande tempio della gioia di Astarte, o addirittura con la bella peccatrice, la soave Babilonia dai dolci profumi, e finalmente con la Grecia, la patria fiorente dell'arte! – È un singolare spettacolo vedere come il popolo dello spirito si liberi a poco a poco della materia, si spiritualizzi completamente. Mosè diede per così dire allo spirito i baluardi materiali contro l'impeto reale dei popoli vicini; tutt'intorno al campo dove aveva seminato lo spirito, egli piantò l'aspra legge del cerimoniale e un egoistico nazionalismo a mo' di spinosa siepe protettiva. Ma quando la pianta dello spirito santo ebbe gettato radici tanto profonde e sveltò così alta nel cielo, che non poteva più essere sradicata, ecco che giunse Gesù Cristo, distrusse la legge del cerimoniale che in avvenire non avrebbe più avuto nessun utile significato, e pronunciò addirittura la sentenza di annientamento della nazionalità ebraica...Egli chiamò tutti i popoli della terra a partecipare al regno di Dio, che prima era appartenuto soltanto a un popolo eletto, e concesse all'umanità intera il diritto di cittadinanza ebraica...Si trattava d'un grande problema d'emancipazione, che nondimeno venne risolto con assai maggiore magnanimità di quanto non avvenga oggi in Sassonia e nello Hannover...Certo, il redentore che sciolse i suoi fratelli dalla legge del cerimoniale e dalla nazionalità e fondò il cosmopolitismo divenne una vittima del suo senso d'umanità, il magistrato di Gerusalemme lo fece crocifiggere, e la plebaglia lo schernì...– Ma il solo corpo fu schernito e crocifisso, lo spirito venne glorificato, e il martirio del trionfatore, che conquistò allo spirito il dominio del mondo, divenne il simbolo di questa vittoria, e da allora tutta l'umanità, "in imitationem Christi", tese alla distruzione del corpo e alla dissoluzione trascendentale nello spirito assoluto...— Quando tornerà di nuovo l'armonia, quando sarà di nuovo guarito – il mondo – dall'unilaterale aspirazione allo spiritualismo, il folle errore che ha cagionato la malattia sia del corpo che dell'anima? Un grande farmaco è nel movimento politico e nell'arte. Napoleone e Goethe hanno operato in modo eccellente – il primo costringendo i popoli a fare ogni sorta di sani esercizi fisici, il secondo rendendoci di nuovo sensibili all'arte greca e creando solide opere, alle quali – come a marmoree statue di divinità – noi possiamo aggrapparci per non affondare nel mare nebbioso dello spirito assoluto...» (pp. 88-90). È una pagina, questa, in cui Heine fornisce una critica simpatetica, ma tanto più decisa, dello spirito astratto che si incarna – per lui – nella cultura hegelo-ebraica berlinese: una oggettiva "alleanza" in cui il radicalismo politico di Börne scolora nei fumi – appunto – dello "spiritualismo".

Ma l'altro dato che affiora, in secondo luogo, dal passo più sopra citato (il testo-chiave sulla dialettica di "elleno" e "nazareno") è il richiamo esplicito — attraverso il finale "inno alla gioia", alla *joie/Freude* – a quella posizione sensualistica in cui il libertinismo intel-

lettuale heiniano, il suo raffinato edonismo di ironico frequentatore dei salotti parigini, il suo esercizio squisito e goduto dell'intelligenza si intrecciano a motivi di più schietta natura politica: l'esigenza di non sacrificare alla "rivoluzione" il principio della soggettività, di garantire una sfera specifica di "diritti" individuali, di salvaguardare una effettiva dialettica fra il singolo e la collettività. Il rinnovamento sociale non può, in altre parole, identificarsi con la mortificazione degli impulsi personali, ma deve al contrario promuovere la loro liberazione più piena e il loro soddisfacimento completo: dove è lecito, per un verso, scorgere una sorta di "riduzione antropologica" della dottrina sansimoniana, ma anche intravedere, per l'altro, un momento importante di quel recupero dell' "uomo sensibile" che attraverso Feuerbach mette capo a Marx. Di qui discende la polemica heiniana contro il radicalismo neogiacobino di Börne, contro l'idea di una società intesa come "caserma egualitaria" (il progetto babuvista al quale lo stesso Börne, nei tardi e postumi studi sulla Rivoluzione francese, si rifiuta),<sup>27</sup> quale traspare da una pagina tra le più drastiche di tutto il libro: «Verranno [...] i radicali e prescriveranno una cura radicale, che alla fine avrà – però – solo un'efficacia esterna, e riuscirà a eliminare la tigna sociale, ma non il marcio interiore. Anche se riuscisse loro di liberare per breve tempo l'umanità sofferente dai suoi più fieri tormenti, ciò accadrebbe soltanto a spese delle ultime tracce di bellezza rimaste al paziente: si alzerà dal suo giaciglio di malato, orribile come un filisteo guarito, e dovrà aggirarsi per tutta la vita nell'orribile divisa da ospedale, nella veste grigio-cenere dell'eguaglianza. Tutta la tradizionale allegria, ogni dolcezza, ogni profumo e poesia saranno eliminati dalla vita, e non resterà altro che la minestra Rumford dell'utilità. Per la bellezza e il genio non ci sarà posto nella comunità dei nostri nuovi puritani, entrambi saranno scherniti e oppressi, peggio ancora che sotto il precedente regime. Giacché la bellezza e il genio sono una sorta di regalità che mal si adatta a una società in cui ciascuno, insofferente della propria mediocrità, cerca di abbassare al livello comune tutte le doti più alte» (pp. 200-201). Si ripresenta qui, in tutta la sua difficile complessità, un nodo centrale della mentalità heiniana: vale a dire l'intreccio non sempre districabile di gusto "esclusivo" e di più ampie scelte "politiche". L'aristocratismo intellettuale (per altro giocato su toni di modernissima, ironica scaltrezza), la sensibilità morbida e cangiante (con il risvolto complementare di un risentito, spietato sarcasmo), infine la vocazione protagonista e il privilegio dell'autocompiacimento sono – senza dubbio alcuno – lati vistosi del suo carattere, e spiegano altresì non pochi momenti della sua storia di uomo e scrittore. E tuttavia occorre riconoscere che essi non appaiono mai vissuti in una dimensione di "splendido isolamento", come gesto di superba autoesclusione dal mondo della "volgarità" o di orgogliosa "inattualità" avanti lettera: persino gli indugi più narcisistici e deteriori vengono messi costantemente a confronto con una problematica che è *sempre* di largo respiro politico-sociale, dialettizzati entro una prospettiva fortemente unitaria rispetto agli "interessi generali dell'umanità", verificati al fuoco bianco di una esperienza ideologica che mira – in ogni singola fase – alla proiezione dei suoi conflitti sul terreno della società. È dunque chiaro che sul rifiuto opposto da Heine al progetto repubblicano di Börne si riverberano, come attraverso una lente ustoria, tutti i personalissimi umori cui si è ora accennato; ma è altrettanto chiaro che questi stessi umori funzionano da reagente

<sup>27</sup> Cfr. *Sämtliche Schriften*, cit., vol. II, p. 1154.



entro un contesto più largo, in una trama più sottile di implicazioni, trasformandosi in veri e propri “detonatori” di una passione ideologica. È perciò che al progetto börniano egli contrappone non tanto l’atteggiamento solipsistico dell’esteta, quante piuttosto il bisogno di aprire il mondo alla poesia, alla soggettività, al corpo, alla passione appunto – a tutto ciò che Marx poneva a fondamento della “libera” e “onnilaterale” personalità “possibile” dell’uomo di domani.

È in questa specifica prospettiva che vanno lette, a ulteriore conferma di quanto siamo venuti sin qui dicendo, le pagine dedicate da Heine al grande tema del rapporto democrazia/libertà: pagine che non a caso, riproponendo la continuità fra il *Bill of rights* del 1776 e la Dichiarazione dei diritti dell’uomo del 1789, ma insieme sottolineando il processo di deterioramento dei presupposti iniziali che si introduce ben presto nell’esperienza americana (mercificazione della vita sociale; carattere apparentemente “immediato”, non selettivo e tuttavia manipolabile, delle maggioranze; razzismo nei confronti della gente di colore), indicano negli Stati Uniti l’ambiguo e vacillante mito su cui verificare i termini del problema: nel 1832 i suoi tratti salienti sono già – con immagini che significativamente ricordano la “perfetta repubblica” secondo Börne – «la monotonia, il grigiore e il filisteismo». Confluiscono in questo discorso gli echi variamente mediati delle discussioni che sul problema della schiavitù e del colonialismo si intrecciarono, in Francia, soprattutto nel 1791, ma anche il dibattito acceso più di recente nella pubblicistica politica inglese e sfociato – sui banchi del Parlamento – nel grande confronto legislativo del 1833;<sup>28</sup> e appaiono anticipati di non pochi anni alcuni motivi che stanno al fondo delle “classiche” riflessioni di Tocqueville sulla democrazia americana, quantunque lungo una linea non conservatrice e moderata, bensì progressista e polemicamente libertaria. È tutto questo che rende profondamente problematica, e non semplicemente retorica, la domanda con cui Heine avvia a conclusione la prima lettera da Helgoland: «...dovrei andare in America, questa enorme prigione della libertà, dove le catene invisibili mi opprimerebbero ancor più dolorosamente di quelle visibili in patria, e dove il più ripugnante di tutti i tiranni, la plebaglia, esercita il suo rozzo dominio? Tu sai cosa penso di questo maledetto paese, che amai una volta, quando ancora non lo conoscevo... Eppure devo lodarlo ed esaltarlo pubblicamente, per dovere professionale... Cari contadini tedeschi, andate in America! Là non ci sono né principi né nobili, là tutti gli uomini sono eguali, son tutti zoticoni... a eccezione, certo, di alcuni milioni che hanno la pelle nera o bruna e vengono trattati come cani! La vera e propria schiavitù, che nella maggior parte delle province nordamericane è stata abolita, non mi indigna quanto la brutalità con cui vengono trattati, laggiù, i liberi negri e mulatti. Chi abbia una sia pur lontanissima origine negra, e riveli questa origine non più nel colore, ma anche soltanto in qualche tratto del volto, deve sopportare le più grandi umiliazioni – umiliazioni che a noi europei sembrano incredibili. Eppure questi americani menano gran vanto del loro spirito cristiano e sono i più zelanti frequentatori di chiese. Questa ipocrisia l’hanno appresa dagli inglesi, da cui del resto hanno ereditato tutte le peggiori qualità. L’utile mondano è la loro vera religione, e il denaro è il loro Dio, il loro unico, onnipotente Dio. Certo, qualche nobile cuore si lamenterà pure, in silenzio,

<sup>28</sup> Cfr. sull’argomento il bel libro di E. Williams, *Capitalismo e schiavitù*, a cura di L. Villari, Bari 1971. La citazione precedente dal *Rendiconto parigino*, cit., p. 43.

dell'egoismo e dell'ingiustizia generali. Ma se egli volesse combatterli, lo attenderebbe un martirio che supera qualsiasi concetto europeo. Fu, credo, a New York che un predicatore protestante s'indignò talmente per le malversazioni alle quali erano sottoposti gli uomini di colore, che – infischiosene del crudele pregiudizio – sposò sua figlia ad un negro. Non appena questa azione veramente cristiana venne conosciuta, la folla si precipitò alla casa del predicatore, che solo con la fuga scampò alla morte; ma la casa fu demolita, e la figlia del sacerdote, la povera vittima, cadde nelle mani della plebaglia e dovette placarne l'ira. "She was finished", cioè essa venne completamente denudata, cosparsa di catrame, rotolata ben bene sul piumino sventrato, e trascinata e schernita per la città con quel rivestimento di piume... O libertà, tu sei un ingannevole sogno!» (pp. 86-87). Nella metafora della "condizione coatta", che intesse in forme ora palesi ora segrete l'intero libro su Börne e ne costituisce uno dei *Leitmotive* fondamentali, noi leggiamo dunque non soltanto una "fissazione ossessiva" del soggettivismo caratteriale heiniano, ma anche (ed è proprio questo ciò che più ci interessa) la lucida consapevolezza di una difficoltà oggettiva con cui deve necessariamente confrontarsi qualsiasi progetto di ristrutturazione politica della società in senso democratico-repubblicano: una difficoltà che si pone sia a livello di rivoluzione borghese sia, soprattutto, nella prospettiva più radicale della rivoluzione proletaria. La libertà, in altri termini, rischia di rimanere «un ingannevole sogno» se non avvia concretamente, su scala generalizzata, un processo di totale liberazione e realizzazione delle energie e possibilità racchiuse in ciascun individuo.

## 5 LA GERMANIA E LA RIVOLUZIONE

Ma il traguardo della rivoluzione come generale programma di rinnovamento, avviato dapprima in termini di svolta risolutiva globale e poi definito nell'articolarsi delle sue tappe intermedie, oltre che nella complessità dei nodi da sciogliere via via emergenti, si intreccia sempre – in Heine – al problema specifico della "questione tedesca". Quando egli pone, come obiettivo centrale in una trasformazione autentica della Germania, il passaggio dalla "rivoluzione filosofica" a quella politico-sociale,<sup>29</sup> il poeta di Düsseldorf

29 Che Hegel «l'Orleans della filosofia», esaurisca per così dire i compiti affidati alla pura teoresi e "passi la mano" al momento della prassi, è motivo che affiora già nella *Einleitung a Kahldorf über den Adel, in Briefen an den Grafen M. von Moltke* (1831): «Nella filosofia [...] avremmo felicemente concluso il grande ciclo, ed è naturale che noi si passi – adesso – alla politica. Procederemo qui con lo stesso metodo? Inaugureremo il nuovo corso con il sistema del "Comité de salut public" o con quello dell' "Ordre légal"? Queste domande tremano in tutti i cuori, e chi ha qualcosa di caro da perdere, sia pure soltanto la propria testa, sussurra preoccupato: Come sarà la rivoluzione tedesca, incruenta oppure sanguinosa...?» (*Sämtliche Werke*, cit., vol. VII, pp. 281-282). Esso riappare, tre anni dopo, nelle pagine conclusive dello *Zur Geschichte*, saldando l'analisi della storia anche recente con la prospettiva degli sviluppi futuri: «La nostra rivoluzione filosofica è terminata. Hegel ha concluso il suo grande ciclo [...]. La filosofia tedesca è una faccenda importante, che riguarda l'intera umanità; e solo i nostri pronipoti potranno dire se sia stato lodevole o biasimevole da parte nostra fare prima la rivoluzione filosofica e poi quella politica [...]. Non abbiate però paura, voi repubblicani tedeschi; la rivoluzione tedesca non sarà certo più mite e dolce perché preceduta dalla critica kantiana, dall'idealismo trascendentale di Fichte e dalla filosofia della natura. Attraverso queste dottrine si sono sviluppate energie rivoluzionarie che attendono soltanto il giorno in cui potranno esplodere e riempire il mondo di orrore e ammirazione [...]. Al confronto dello spettacolo che andrà in scena in Germania, la Rivoluzione francese farà la figura di un innocuo idillio. Adesso, invero, tutto è abbastanza tranquillo, e se qualcuno

non indica infatti – semplicemente – il terreno privilegiato su cui verificare in concreto il nesso teoria/prassi (anticipando un discorso che verrà recato alle sue estreme conseguenze – nel 1888 – dallo scritto di Engles su *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* [*L. F. e il punto di approdo della filosofia classica tedesca*]), ma iscrive altresì all'ordine del giorno un punto che è di natura immediatamente pragmatica. Al di là delle scelte di principio sulla migliore e più giusta organizzazione della società, al di là delle tensioni utopiche che percorrono le sue pagine ora come progetto positivo ora come evocazione d'un futuro in veste di spietato giustiziere/destino, il motivo di fondo a cui si ancorano gli interventi heiniani, l'elemento unificatore di tante contraddittorie indicazioni è questo: liquidare la storica arretratezza della Germania, la sua "misericordia" politica e sociale (che ha le proprie radici nella sconfitta della rivolta contadina del 1525 e nell'alleanza fra protestantesimo e nobiltà),<sup>30</sup> favorire ogni processo che ne permetta l'allineamento ai paesi europei più avanzati come la Francia e l'Inghilterra, sconfiggere infine – una volta per sempre – il partito della conservazione e dell'oscurantismo, che ancora nel 1855 – chiudendo la prefazione all'edizione francese di *Lutetia* – additava come l'avversario da battere. È in funzione di un siffatto progetto che occorre valutare le oscillazioni degli atteggiamenti heiniani (nella misura, almeno, in cui non siano dettati da umori o motivazioni strettamente personali), ma è anche ad esso che va ricondotto, in ultima analisi, il complesso intreccio delle sue "idee politiche".

Da questa prospettiva discende un senso di concretezza e di realismo che sarebbe davvero troppo semplicistico spiegarsi in chiave psicologico-caratteriale, vale a dire come frutto di tendenze opportunistiche o di un disinvolto dilettantismo. È vero invece che la dimestichezza heiniana con l'"ideologia tedesca" e con quella tardo-romantica in particolare, mettendolo in grado di cogliere i processi storici da cui si generano tante proiezioni deformate e mistificanti della realtà, gli impedisce di ideologizzarla a sua volta, al

---

assume qua e là un atteggiamento un po' vivace, non crediate che siano questi gli attori che un giorno faranno la loro comparsa. Sono, invece, soltanto i cagnoli che corrono in giro per la vuota arena abbaiaandosi e mordendosi, prima che scocchi l'ora in cui giungerà la schiera dei gladiatori, decisi a battersi per la vita e per la morte» (*La Germania*, a cura di P. Chiarini, Roma 1979<sup>2</sup>, pp. 310-314). Infine, nel 1844, Heine riprende il tema, divenuto ormai di scottante attualità, e precisa ulteriormente le linee del quadro individuando concretamente gli "eredi" della filosofia classica tedesca: «La distruzione della fede nel cielo ha una importanza non puramente morale, ma anche politica: le masse non sopportano più con cristiana pazienza la loro miseria terrena e anelano alla felicità sulla terra. Il comunismo è una naturale conseguenza di questa mutata concezione del mondo, ed esso si diffonde in tutta la Germania. Un fenomeno altrettanto naturale è che i proletari, nella loro lotta contro l'ordine costituito, abbiano come guide gli spiriti più progrediti, i filosofi della grande scuola; costoro passano dalla dottrina all'azione, ultimo scopo di ogni pensiero, e formulano il programma» (*Briefe über Deutschland*, in *Sämtliche Werke*, cit., vol. VI, p. 535).

<sup>30</sup> Si legga quanto Heine scrive nei *Französische Zustände* a proposito della *Hoch vermachte Schutzrede* (1524) di Thomas Müntzer: «Il dottor Martin Lutero era d'opinione diversa e condannò quelle dottrine sediziose, pregiudizievole per la sua opera di sganciamento da Roma e di fondazione della nuova confessione, scrivendo – forse più per esperienza del mondo che per malvagio zelo – l'inglorioso libello contro gli infelici contadini [*Wider die mörderischen und räuberischen Rotten der Bauern* (1525)]. Pietisti e servili soppiattoni hanno di recente riesumato questo libello diffondendone nuove ristampe, un po' per dimostrare agli alti protettori che la pura dottrina luterana viene in soccorso dell'assolutismo, un po' per reprimere in Germania – con l'autorità di Lutero – l'entusiasmo libertario. Ma una più sacra testimonianza, che sgorga dal Vangelo, contraddice quella servile interpretazione e distrugge la falsa autorità; Cristo, che è morto per l'eguaglianza e la fratellanza fra gli uomini, non ha rivelato il suo verbo perché diventasse uno strumento dell'assolutismo, e Lutero aveva torto, mentre Thomas Müntzer aveva ragione» (*Rendiconto parigino*, cit., pp. 182-183).

punto da non scorgere il carattere composito della sua struttura. Così l'aver individuato (per primo) le ragioni dell' "anticapitalismo romantico", e insieme la loro dialettica ambivalenza tra anticipazione della disumanità capitalistica e rifiuto astratto di un momento dello sviluppo borghese al quale finiscono per consegnarsi inermi,<sup>31</sup> gli permette di evitare una moralistica condanna di tale sviluppo sul terreno dell'organizzazione produttiva e di valutare come fatto oggettivamente "trainante" l'affermarsi di nuove forme economiche (dove sarà lecito lasciare imprecisato il peso di suggestioni sansimoniane ancora operanti, oppure il preannunzio – per quanto vago – delle più "scientifiche" analisi di Marx). Si legga in proposito nel I. I del *Börne* quanto Heine scrive a proposito dei Rothschild e del significato "rivoluzionario" che il costituirsi del capitale finanziario e il suo "operare" all'interno dei nuovi meccanismi produttivi industriali assumono rispetto al carattere "parassitario" della rendita fondiaria: «I predicatori tedeschi della libertà agiscono in modo tanto ingiusto quanto stolto, avversando con così feroce rabbia la casa Rothschild per via della sua importanza politica, del suo influsso sugli interessi della rivoluzione, in breve del suo carattere pubblico. Non ci sono sostenitori della rivoluzione più energici dei Rothschild...e – ciò che può suonare ancora più strano – questi Rothschild, i banchieri dei sovrani, questi tesoriere dei principi, la cui esistenza sarebbe assai gravemente minacciata da un sovvertimento del sistema politico europeo, portano tuttavia nell'animo la coscienza della loro missione rivoluzionaria. Questo è soprattutto il caso dell'individuo noto sotto il modesto nome di barone James, e nel quale oggi – dopo la morte del suo illustre fratello d'Inghilterra – si riassume tutta l'importanza politica della casa Rothschild. Questo Nerone della finanza, che si è fatto costruire il suo palazzo dorato in rue Lafitte e di là domina, imperatore incontrastato, le borse, in fondo – come il suo predecessore, il Nerone romano – è un distruttore violento del patriziato privilegiato e il fondatore della nuova democrazia. Una volta, parecchi anni fa, quando egli era di buon umore e noi andavamo a zonzo per le strade di Parigi a braccetto in maniera molto *famillionnaire* (come direbbe Hirsch Hyacinth), il barone James mi spiegò abbastanza chiaramente che egli, con il suo sistema dei titoli di Stato, aveva creato dappertutto in Europa le condizioni prime del progresso sociale, aveva – per così dire – aperto ad esso la strada. – "Per fondare un nuovo ordine di cose", egli mi disse, "occorre un concorso di uomini importanti, che devono occuparsi insieme di queste cose. Uomini del genere vivevano un tempo del frutto che ricavano dai loro beni o dal loro ufficio e non era-

31 «Al giorno d'oggi l'umanità è più ragionevole; non crediamo più alla forza miracolosa del sangue, né al sangue di un nobile né a quello di un Dio, e la grande massa crede soltanto al denaro. Qual è l'essenza costitutiva della religione dei nostri giorni, un Dio-quattrino o un quattrino-Dio? Non importa, la gente crede solo al denaro; solo al metallo coniato, solo alle ostie di oro e d'argento essa attribuisce una forza miracolosa; il denaro è l'alfa e l'omega di tutte le opere, e quando essa deve costruire un edificio, è attenta a che sotto la prima pietra ci siano alcune monete, una scatoletta con monete d'ogni sorta. «Si, così come tutto nel Medioevo, dai singoli monumenti all'intera struttura dello Stato e della Chiesa, si fondava sulla fede nel sangue, così oggi tutte le nostre istituzioni si basano sulla fede nel denaro, nel denaro reale. La prima era superstizione, ma questo è schietto egoismo. Quella fu distrutta dalla ragione, quest'altro verrà sconfitto dal sentimento. La base della società umana sarà un giorno migliore, e tutti i grandi cuori d'Europa sono dolorosamente tesi nello sforzo di scoprire questo nuovo e migliore fondamento. «Forse fu lo scontento per l'odierna fede nel denaro, la repugnanza per il sogghignante egoismo che essi vedevano ovunque far capolino, che spinse in Germania alcuni onesti poeti della scuola romantica a rifugiarsi nel passato e a promuovere una restaurazione del Medioevo» (*La Germania*, cit., p. 140).

no perciò mai del tutto liberi, ma sempre legati a una lontana proprietà fondiaria o a qualche amministrazione locale; adesso, invece, il sistema dei titoli di Stato concede a costoro la libertà di scegliersi il soggiorno che preferiscono: senza doversi occupare di nulla essi possono vivere dovunque degli interessi dei loro titoli, della loro ricchezza mobile, si riuniscono e formano la reale potenza delle capitali. È sufficientemente nota, d'altro canto, l'importanza di un simile luogo di raccolta delle forze più disparate, di una siffatta centralizzazione delle intelligenze e delle autorità sociali. Senza Parigi la Francia non avrebbe mai compiuto la sua rivoluzione; qui tanti spiriti eccezionali avevano trovato il modo e i mezzi per condurre un'esistenza più o meno libera da preoccupazioni, per comunicare tra di loro, ecc.. I secoli, a poco a poco, hanno creato a Parigi questa favorevole situazione. Con il sistema delle rendite Parigi sarebbe diventata molto più presto Parigi, e i tedeschi, che tanto desiderano avere una capitale di questo tipo, non dovrebbero lamentarsi di codesto sistema – esso centralizza e rende possibile a molte persone di vivere in un luogo liberamente scelto e di là dare all'umanità ogni utile impulso...” – Rothschild considera i risultati della sua attività e dei suoi sforzi da un tale punto di vista. Io sono perfettamente d'accordo con questo modo di vedere, anzi vado ancora più in là e scorgo in Rothschild uno dei più grandi rivoluzionari che hanno fondato la democrazia moderna. Richelieu, Robespierre e Rothschild sono per me tre nomi del terrore, e rappresentano il graduale annientamento della vecchia aristocrazia. Richelieu, Robespierre e Rothschild sono i più terribili livellatori dell'Europa. Richelieu distrusse la sovranità della nobiltà feudale e la fece piegare sotto quell'arbitrio regale che o l'avvilì con il servizio di corte, oppure la lasciò marcire in provincia, piccola nobiltà inattiva. A questa sottomessa e marcia nobiltà Robespierre tagliò infine la testa. Ma il terreno rimase, e il nuovo padrone, il latifondista, tornò a diventare un perfetto aristocratico come i suoi predecessori, le cui pretese egli portò avanti sotto altro nome. Venne allora Rothschild e distrusse il predominio del terreno, recando il sistema dei titoli di Stato alla sua massima potenza, mobilitando in tal modo le grandi proprietà ed entrate, e concedendo – per così dire – al denaro gli antichi privilegi fondiari. Certo, egli creò – in questo modo – una nuova aristocrazia, ma questa, basandosi sull'elemento più incerto (il denaro), non può operare negativamente in modo così stabile come l'aristocrazia di una volta, che aveva le sue radici nel terreno, nel suolo stesso. Il denaro è più fluido dell'acqua, più inafferrabile dell'aria, e all'odierna aristocrazia del denaro si perdonano volentieri le impertinenze, solo che si pensi a quanto è effimera...essa si dissolverà e andrà in fumo prima che uno se ne accorga» (pp. 74-76). L'individuazione del capitalismo finanziario come moderna “aristocrazia del denaro”, e dunque come l'avversario/interlocutore privilegiato della rivoluzione europea, non esclude qui il riconoscimento del positivo ruolo di mediazione che esso ha svolto (in Francia, ad esempio, ma anche in Inghilterra) tra le spinte innovatrici della borghesia liberale e la tendenza conservatrice e controrivoluzionaria dei governi. Fu anche tale “attitudine” a rendere più agevole un processo di concentrazione di capitali, energie, iniziative destinate a trasformare il volto della società.

C'è dunque ben altro, dietro la cosiddetta “centralità” heiniana, che quanto vi hanno visto volentieri interpreti vecchi e nuovi: le “due schiene” a cui alludeva ironicamente Börne, scorgendo in esse la metafora dell'incapacità di Heine a scegliere con nettezza fra

aristocrazia e democrazia, celano in realtà un senso delle cose assai concreto ed esprimono semmai i due momenti entro cui si articola la dialettica della prassi politica: il momento della strategia e quello della tattica. Del resto la situazione tedesca fra il 1830 e il 1840 non autorizzava l'ipotesi di un imminente scontro frontale per il quale occorresse prepararsi: la stessa "festa di Hambach", nel Palatinato bavarese (maggio 1832), resta una sfida lanciata al di fuori di qualsiasi progetto effettivamente rinnovatore, uno "spreco" di forze progressiste costrette a prendere la via dell'esilio oppure gettate nelle patrie galere dopo la fine dell'impresa: alla dichiarazione di fede liberal-costituzionale che l'aveva ispirata risponde un obiettivo rafforzamento del "sistema di Metternich", sancito dai sei articoli in difesa dei principi monarchici che la maggior parte dei governi tedeschi sottoscrive nei giugno dello stesso anno. Diversa è perciò la prospettiva che indica Heine, vale a dire da un lato la saldatura tra rivoluzione tedesca e rivoluzione europea, e dall'altro il rifiuto di ogni messianismo a favore di un sottile e articolato lavoro di mediazione sul piano ideologico/politico. Qui le due strade si biforcano in maniera esemplare, due modi diversi di concepire l'azione politica (diversi anche se nati da una stessa matrice) sboccano in scelte strategiche divaricanti. Se infatti Börne sembra abbandonare, ad un certo momento, qualsiasi illusione di poter filtrare attraverso le maglie della censura e sfruttare il precario terreno di una libertà di stampa sia pure ridotta, rinunciando a ogni forma di "moderazione" e di confronto "tattico" per privilegiare l'azione diretta e la violenza,<sup>32</sup> Heine dal canto suo non esita ad accusarlo di essere «accecato dalla passione» e ammonisce a non invocare troppo presto il «liberatore del mondo». È il tema conclusivo del IV libro, e uno dei motivi centrali dell'intera opera: «...la Germania [...] attende un liberatore, un terreno Messia – quello celeste, gli ebrei ce lo hanno già regalato –, un re della terra, un salvatore con scettro e spada, e codesto liberatore tedesco è forse lo stesso che aspetta anche Israele... – O prezioso Messia, ardentemente atteso! – Dov'è egli, adesso, dove indugia? Non è ancora nato oppure se ne sta nascosto da qualche parte già da un millennio, aspettando la grande ora del riscatto? È forse il vecchio Barbarossa, che siede addormentato nei Kyffhäuser sul sedile di pietra e dorme già da così lungo tempo, che la candida barba gli è cresciuta attraverso il desco di pietra?...solo di tanto in tanto, impastato di sonno, scuote il capo e strizza gli occhi semichiusi, mentre sognando pone mano alla spada...e poi ripiomba nel greve sonno dei millenni! – No, non è l'imperatore Barbarossa che libererà la Germania, come crede il popolo, il popolo tedesco, il popolo avido di sonno e di sogni, che anche il proprio Messia riesce solo a immaginare sotto le spoglie di un vecchio dormiente! – Gli ebrei, invece, si fanno un'idea molto migliore del loro Messia, e parecchi anni fa, trovandomi in Polonia, a Cracovia, e frequentando il grande rabbino Manasse ben Naphtali, io lo ascoltavo sempre con cuore lieto e aperto quando parlava del Messia...non ricordo più in quale libro del *Talmud* si trovino i particolari che il grande rabbino mi comunicava fedelmente, e in generale la sua descrizione del Messia mi è rimasta nella memoria solo nei suoi tratti essenziali. Il Messia – egli mi disse – è nato nel giorno in cui Gerusalemme è stata distrutta dallo scellerato, Tito Vespasiano, e

32 Nella lettera da Parigi del 13 ottobre 1831, Börne scrive: «Con la speranza ho abbandonato anche ogni moderazione. In futuro non scriverò più di politica, come ho fatto sino ad oggi. La moderazione, infatti, è presa per debolezza che invita alla spavalderia, e lo spirito di giustizia per sciocchezza che istiga all'inganno [...]. Deve decidere la violenza» (*Sämtliche Schriften*, cit., vol. III, pp. 302-303).

da allora egli abita nel più bel palazzo del cielo, circondato da splendore e letizia, e porta sul capo una corona, proprio come un re...ma le sue mani sono legate da catene d'oro! – “Cosa significano”, domandai io, meravigliato, “cosa significano queste catene d'oro?”. – “Esse sono necessarie” – rispose il grande rabbino con una scaltra occhiata e un profondo sospiro, – “senza questi ceppi il Messia, quando a volte perde la pazienza, scenderebbe improvvisamente e troppo presto, in un momento sbagliato, a compiere la sua opera di redenzione. Egli, infatti, non è un pacifico pelandrone. È un uomo bello e assai slanciato, ma dotato di una forza gigantesca – florido come la giovinezza. La vita che conduce è molto uniforme. Trascorre la maggior parte del mattino nelle consuete preghiere, oppure ride e scherza con i suoi domestici, angeli travestiti che cantano con garbo e suonano il flauto. Poi si fa pettinare la sua lunga chioma, ungere di nardo e rivestire con il purpureo abito principesco. Per tutto il pomeriggio studia la Cabala. Verso sera riceve il suo vecchio cancelliere, anch'egli un angelo travestito come i quattro robusti consiglieri di Stato che lo accompagnano. Quindi il cancelliere deve leggere al suo signore, da un grande libro, ciò che è accaduto durante il giorno...E qui vengono fuori ogni sorta di storie, sulle quali il Messia ride compiaciuto oppure, anche, scuote scontento il capo...Ma quando egli sente come viene maltrattato, laggiù, il suo popolo, cade in preda alla collera più terribile e urla da far tremare i cieli...Allora i quattro robusti segretari di Stato debbono impedire che l'adirato Messia si precipiti in terra, e certo non riuscirebbero a trattenerlo, se le sue mani non fossero legate con le catene d'oro...Lo calmano, anche, con dolci discorsi, dicendogli che ancora non è venuto il momento, l'ora opportuna della redenzione, ed egli alla fine si abbandona sul giaciglio, si copre il volto e piange...” – Così, all'incirca, mi riferì a Cracovia Manasse ben Naphtali, garantendo la sua attendibilità col *Talmud*, al quale mi rimandava. Ho dovuto pensare molto spesso ai suoi racconti, specie negli ultimi tempi, dopo la Rivoluzione di luglio. Sì, nei giorni tristi mi parve talvolta di udire, con le mie orecchie, come un rumore di catene d'oro, e poi disperati singhiozzi...– Oh non scoraggiarti, bel Messia che vuoi redimere non solo Israele, come credono i superstiziosi ebrei, ma l'intera umanità sofferente! Oh non spezzatevi, catene d'oro! Oh trattenetelo ancora per qualche tempo, perché non venga troppo presto, il re salvatore del mondo!» (pp. 178-180). In una pagina esemplare, dove tornano a intrecciarsi in una cifra cangiante le linee di un complesso arabesco ideologico (la polemica contro la mitologia nazionalistica di certo Romanticismo, la necessità di calare il momento teoretico nella dimensione della prassi, il progetto di una nuova religione dell'al di qua come emancipazione terrena e materialistica), affiora così – conclusivamente – il *Leitmotiv* di fondo della *Denkschrift* su Börne: la critica dell' “impazienza rivoluzionaria”.<sup>33</sup>

Certo nel 1855, inserendo le “lettere da Helgoland” nella nuova edizione accresciuta del suo *De Allemagne*, Heine poteva aprirle con una breve introduzione in cui il risveglio della vita politica tedesca dopo le giornate di luglio appariva collegato, senza soluzione di continuità, alla crisi economica del 1840 e quindi al grande tornante europeo del '48: «Al

33 La formula è una “citazione” del titolo di un saggio di Wolfgang Harich su alcune tendenze estremistiche all'interno della sinistra radicale dopo il '68 (*Zur Kritik der revolutionären Ungeduld*, Basel 1971; trad. it. Milano 1972) e insieme esplicitazione del significato politico che sottende l'immagine heiniana del Messia che «a volte perde la pazienza» e «scenderebbe improvvisamente e troppo presto, in un momento sbagliato, a compiere la sua opera di redenzione».

più nero scoraggiamento e alla pavidità seguì una certezza entusiastica. Tutti gli alberi della speranza fiorirono, e persino i tronchi contorti e irrigiditi da tempo immemorabile buttarono gemme. Da quando Lutero aveva difeso le sue tesi a Worms davanti all'imperatore e all'intero Reich, nessun evento ha commosso così profondamente la mia patria tedesca come la Rivoluzione di luglio; è bensì vero che questa commozione si andò più tardi un po' smorzando, ma nel 1840 riprese vigore e da allora ha continuato ad ardere ininterrottamente, sicché nel febbraio 1848 la vampa della rivoluzione tornò di nuovo a fiammeggiare impetuosa». E senza dubbio le lettere stesse, pur attraverso il filtro della stilizzazione ironica, registrano con sufficiente esattezza un momento di esaltazione libertaria – “Lafayette, il tricolore, la *Marsigliese*” – che si accende in metafore di vivida immaginosità politica, di sapore quasi büchneriano “avanti lettera”: «Sparito è il mio desiderio di tranquillità. Adesso so nuovamente cosa voglio e cosa devo...Io sono il figlio della Rivoluzione, afferro di nuovo le magiche armi su cui mia madre ha pronunciato la formula dell'incantesimo...Fiori! Fiori! Voglio incoronarmi il capo di fiori per la battaglia mortale. E anche la lira voglio, datemi la lira, perché io canti un inno di guerra...Parole come stelle fiammeggianti, che scendono dall'alto del cielo a bruciare i palazzi e illuminare le capanne...Parole come lucidi giavellotti, che scoccano sino al settimo cielo e colpiscono gli ipocriti devoti, che si sono furtivamente introdotti – lassù – nel Santissimo...Son tutto gioia e canto, son tutto spada e fiamma!» (p. 105). Ma già “nove anni dopo”, postillando con ragionevole distacco nella fase in cui il riflusso tra due emergenze rivoluzionarie aveva forse toccato il suo punto più basso (e tutte le conflittualità politico-sociali stavano per riaprirsi), subentrano considerazioni “disincantate” e «il cuore deluso si perde in scoraggianti, disperati pensieri». Qui si può cogliere molto bene la funzione che alle “lettere da Helgoland” spetta entro la struttura sapientemente composta del libro su Börne. Il loro recupero, infatti, non riflette soltanto una pratica letteraria consueta a Heine, amministratore espertissimo del suo “patrimonio”, ma risponde altresì a un'esigenza artistico-ideologica assai precisa: “spezzare” con una voluta dissonanza lirico-patetica il tono di satira corrosiva e graffiante che domina la prima parte dell'opera, e insieme mettere a confronto “utopia” e realtà politica, speranze emancipatorie e crisi del “progetto”, rivoluzione e conservazione non per privilegiare una visione pessimistica della storia, ma per sottoporre a una più rigorosa verifica il disegno rinnovatore che emerge dalla trama del tempo e gli strumenti capaci di attuarlo. In questo senso, del resto, andava già letta una pagina significativa contenuta nell'articolo IX dei *Französische Zustände*: «Destata dai cannoni della grande settimana, la Germania si è svegliata e tutti coloro che fino a questo momento hanno taciuto, vogliono riguadagnare rapidamente il tempo perso: dovunque è un chiasso loquace, un baccano tra gran fumo di tabacco e dalle nere nuvole di vapore minaccia una terribile tempesta. È come un mare agitato, e sugli scogli emergenti stanno gli oratori: gli uni soffiano a piene gote nelle onde, e pensano di essere stati loro a suscitare la tempesta e che quanto più soffiano tanto più furiosa ululi la bufera; gli altri hanno paura, sentono le navi dello Stato scricchiolare, contemplano con terrore le onde selvagge, e siccome dai loro libri di scuola sanno che con l'olio è possibile placare il mare, versano la loro piccola lampada da studio negli indignati flutti umani o, per parlar prosaico, scrivono un opuscolo conciliante, si meravigliano se questo mezzo non serve, e



sospirano: “Oleum perdidit”». E Heine aggiunge (condividendo le ragioni profonde che animano questi rivoluzionari tedeschi e insieme la necessità/ineluttabilità di un radicale rinnovamento della Germania, ma nutrendo per altro opinioni diverse su tempi e modalità di un siffatto traguardo): «È facile prevedere che l'idea di una repubblica come la concepiscono adesso molti spiriti tedeschi non sia affatto un grillo passeggero. Il dottor Wirth e Siebenpfeiffer e il signor Scharpff e Georg Fein di Brunswick e Grosse e Schüler e Savoye possono essere arrestati, e saranno arrestati: ma i loro pensieri rimangono liberi e liberi volteranno come uccelli dell'aria. Al pari degli uccelli faranno il nido sulla cima delle querce tedesche, e forse per mezzo secolo non si udirà e non si vedrà nulla di loro, finché una bella mattina d'estate appariranno in pubblico grandi come l'aquila del supremo Iddio e con i fulmini negli artigli. Cosa sono, del resto, cinquanta o cento anni? I popoli hanno tempo a sufficienza, sono eterni; soltanto i re sono mortali». Per concludere, in piena coerenza con quanto fin qui si è detto: «Io non credo a una imminente rivoluzione tedesca e ancor meno a una repubblica tedesca; quest'ultima non arriverò certo a vederla». <sup>34</sup> Ma se «l'oggi è un risultato dello ieri», come si legge nell'articolo VI del medesimo *Rendiconto parigino*,<sup>35</sup> esso sarà altresì il presupposto del “domani”, e la rivoluzione che ora ci appare così remota (e quasi garantita soltanto dall'inevitabile cammino della storia) potrà essere tanto più concretamente preparata quanto meno perderemo il contatto con l'effettiva complessità della situazione. È la stessa dialettica di presente/futuro che si esprime nell' “utopia proletaria” tracciata, sia pure in negativo, nella postilla del 1839 al II libro del *Börne*: «Da tempo immemorabile il popolo ha versato il sangue e sofferto non per sé, ma per gli altri. Nel luglio 1830 esso conquistò la sua vittoria per conto della borghesia, che vale tanto poco quanto quella nobiltà, al cui posto essa è subentrata con pari egoismo...Con la propria vittoria il popolo non ha ottenuto altro che rimorsi e difficoltà peggiori. Ma state sicuri, quando la campana dell'assalto suonerà di nuovo e il popolo imbraccherà il fucile, combatterà questa volta per se stesso e chiederà la ricompensa meritata» (p. 114).

Alle soglie della ripresa del movimento su scala europea, Heine scorge ancora una volta nell'atteggiamento esemplato da Börne, in cui a suo giudizio l'estremismo ideologico si sposa allo spiritualismo “nazareno”, l'ostacolo maggiore che si frappone – in Germania – ai rilancio di un tale disegno, al trionfo di quella “religione materialistica” che assieme alla vittoria dei “poveri” porterà la liberazione di tutti. È questo il significato eloquente della finale allegoria pagana che chiude l'ultimo libro, passaggio-chiave in cui una raffinata metafora suggella il senso dell'opera intera: il deperimento mortale che insidia le figure di un quadro davvero “alla” Giulio Romano, la sensualità funeraria con cui sono dipinte le ninfe di questo “barocco” paesaggio politico esprimono infatti assai bene la crisi di un progetto utopico che andava cercando (e di lì a poco avrebbe in parte trovato) i termini di una esatta proiezione sul terreno dei conflitti sociali. Un impasto stilistico-ideologico sapientemente giocato sull'alternanza di cadenze liriche e perentorie spezzature polemiche, e tenuto insieme dal coesivo di una lucida ironia, è – intanto – la cifra adeguata di una siffatta costellazione: «Mentre [...] ella riposava sulle mie gi-

<sup>34</sup> H. Heine, *Rendiconto parigino*, cit., pp. 159-161.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 105.

nocchia, dormiva e talvolta, nel sonno, rantolava come una morente, le sue compagne intrecciavano bisbigliando ogni sorta di discorsi di cui capivo ben poco, poiché esse pronunciavano il greco in modo tutto diverso da quello che avevo studiato a scuola e più tardi anche col vecchio Wolf...Compresi soltanto che si lamentavano dei tempi cattivi, temevano che peggiorassero ulteriormente e si proponevano di ritirarsi ancor più addentro nel bosco...Quand'ecco che improvvisamente si udirono, in lontananza, le grida di una rozza plebaglia...Gridavano non ricordo cosa...Ogni tanto si sentiva una campanella cattolica tinnire il mattutino...Le mie belle fanciulle silvane divennero allora visibilmente più pallide e magre, finché si dissolsero in nebbia ed io mi destai sbadigliando» (p. 204). L'impegno politico degli anni 1842-1848, e quindi la privatizzazione del discorso poetico come riflesso della sconfitta quarantottesca e insieme dell'aggravarsi del male, saranno le tappe ulteriori e conclusive (quantunque in sé dissonanti) di questa ricerca. Ma resterà, variato con accanimento, un dato costante e irrinunciabile: l'emancipazione sociale e la fondazione di una nuova comunità civile non possono essere separate – in Germania – dalla liquidazione di ogni mistica spiritualista (anche nelle sue forme di “ritorno”, repubblicane e progressive, d'ascesi laica) e dalla contemporanea sconfitta del nazionalismo *ultra* di varia coloratura e provenienza. Soltanto dall'insieme di questi elementi potrà maturare – per Heine – la “rivoluzione tedesca”.

### III. EPIGONISMO E TRANSIZIONE. LA SCRITTURA DI HEINE FRA PERSONALE E POLITICO

#### I PRELIMINARI METODOLOGICI

La lettura del documentatissimo “Forschungsbericht” di Jost Hermand *Streitobjekt Heine*, che ricapitola con dovizia di articolazioni le principali tendenze della critica heiniana fra il 1945 e il 1975,<sup>1</sup> se da un lato fornisce uno strumento di lavoro estremamente utile, induce dall’altro a qualche riflessione sulla possibilità di disegnare, oggi, una *immagine complessiva* soddisfacente del poeta di Düsseldorf. Si tratta infatti, per essere subito chiari, di una difficoltà che non riguarda soltanto i molti tentativi compiuti in questa direzione negli ultimi trent’anni, di cui Hermand dà conto registrandone meriti e limiti, ma che coinvolge la prospettiva stessa implicita nel suo libro: una prospettiva contraddittoria, che mentre esorcizza vecchi e nuovi *trends* a una collocazione puramente formale dell’opera heiniana, richiama poi in alternativa categorie abbastanza generiche come “attualità”, “emancipazione”, “prospettiva umanistica”<sup>2</sup> con le quali non è davvero lecito sperare di far molta strada. Una analoga indeterminatezza, del resto, già emergeva dalle pagine del noto saggio di Hans Mayer *Die Ausnahme Heine*, dove la «mancanza di tradizione»<sup>3</sup> d’uno «scrittore tra i fronti»<sup>4</sup> generava la «poesia romantica di un tardo-illuminista deluso».<sup>5</sup> Così, l’“eccezionalità” di Heine finisce per togliere a lui il terreno stesso sotto i piedi, e a noi la possibilità di cogliere le radici storiche del personaggio-autore; mentre la «riflessione infinita», di cui parla Hermand al termine del suo bilancio<sup>6</sup> sembra indicare la sfuggente polivalenza, l’“ambiguità” del discorso poetico heiniano, e insieme la tendenziale impossibilità dell’indagine critica di superare il momento della contraddizione, della *Zerrissenheit* per ricomporlo in una più esplicita trasparenza di significati (che non siano, appunto, il riconoscimento puro e semplice di questa stessa *Zerrissenheit*).

Equivale tutto ciò a dichiarare improponibile un approccio all’opera di Heine che cerchi contemporaneamente di individuarne la collocazione “epocale” e, al suo interno, di metterne in luce le strutture costitutive? Certo, le riflessioni sin qui fatte segnano un limite cui è giunto tutto un certo tipo di “Heine-Forschung”, oltre il quale essa sembra non poter andare: una linea interpretativa che ha meriti indiscutibili per aver fatto riemergere aspetti importanti di quell’opera tentando di coniugare le tematiche sociali dello scrittore (il suo impegno) con una ricerca stilistica improntata al soggettivismo e relativismo più radicali, ma che ormai segna il passo e non riesce a procedere oltre una impostazione sostanzialmente ideologica del problema. Continuare a discutere se Heine

1 J. Hermand, *Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht 1945-1975*, Frankfurt am Main 1975.

2 *Ivi*, pp. 10, 192, 193.

3 H. Mayer, *Die Ausnahme Heine*, in *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Pfullingen 1959, pp. 275, 276, 286.

4 *Ivi*, p. 277.

5 *Ivi*, p. 284.

6 J. Hermand, *Streitobjekt Heine*, cit., p. 193.

sia stato un autore democratico e progressista, o non piuttosto un letterato ambiguo e obbediente agli stimoli del proprio “particolare” (una alternativa che, con accentuazioni e sfumature diverse, era ancora al centro del dibattito - nel 1972 - ai congressi di Düsseldorf e Weimar), non sembra francamente possa dare più frutti. La tensione che si instaura fin dal primo Heine fra arte e “ideologia” non può infatti essere assunta semplicemente *come tale*, ma va letta – al di là di questo primo e pur necessario livello – come “spia” di movimenti più profondi, come metafora *ideologizzante* d’un processo di trasformazione che sta investendo la figura stessa dell’intellettuale, la qualità e la funzione di ciò che egli produce. Se non si comprende questo, si finirà sempre col ricadere in una visione o puramente “estetica” o puramente “politica” del problema, perdendo la possibilità stessa di cogliere quello che è forse il tratto peculiare dominante di Heine, vale a dire un irripetibile intreccio di soggettività e socialità, di “cifra” e parola d’ordine.

Le considerazioni che seguono sono il tentativo di superare una siffatta *impasse*. Esse muovono da due presupposti assai semplici. Il primo è che il “caso Heine” va analizzato sullo sfondo di una età di transizione, e invero nel senso “forte” di questo termine; il che comporta tutta una serie di determinazioni specifiche, di cui si darà conto nel corso di questo capitolo. Il secondo riguarda invece il *livello formale* della nostra ricerca: esso esclude intenzionalmente qualsiasi esame o valutazione di tipo “estetico”, limitandosi a interrogare i testi heiniani in quanto “forme comunicative” – assumendoli cioè non come *modelli di stile* ma piuttosto come *esempi di scrittura*.

## 2 EPIGONISMO, TRANSIZIONE, ANTICIPAZIONE

La qualità di partenza che caratterizza la posizione di Heine dal punto di vista d’una corretta “geografia letteraria” è perfettamente riassumibile nel concetto di “epigonismo”, ove si assuma questo termine non in un senso critico-valutativo ma piuttosto in una accezione che potremmo definire “situazionale”.<sup>7</sup> Dal giovanile saggio sulla *Romantik* (1820), così poco studiato,<sup>8</sup> sino al noto e citatissimo “incipit” del *Geständnisse* (1854), il filo rosso che lega fra loro i diversi momenti della ricerca heiniana sta proprio in questa consapevolezza di lavorare su una situazione *data*, su materiali poetici che costituiscono (anche quando vengono presi a oggetto di polemica) un punto di riferimento non facilmente eludibile: «Nonostante le mie campagne sterminatrici contro il Romanticismo sono rimasto sempre un romantico, e lo sono stato più di quanto io stesso immaginassi»,<sup>9</sup> annota due anni prima di morire, in una pagina in cui l’immagine del *romantique défroqué*, accettata con civetteria compiaciuta non disgiunta da una sottile vena di nostalgico recupero, si intreccia alla precisa coscienza del significato “epocale” che una siffatta immagine racchiude.

7 Cfr. in proposito M. Durzak, *Kein Kirchhof der Romantik. Überlegungen zu Heines lyrischem Idiom und seinem historischen Stellenwert*, in *Zu Heinrich Heine*, a cura di L. Zagari e P. Chiarini, Stuttgart 1981, pp. 22-38.

8 Fatte salve poche eccezioni, fra cui W. Kutteneuler, *Heinrich Heine, Theorie und Kritik der Literatur*, Stuttgart 1972.

9 H. Heine, *Geständnisse*, in *Sämtliche Schriften*, a cura di K. Briegleb, vol. 6/1, München 1975, p. 447.

In questa prospettiva, il classico *topos* heiniano relativo alla fine del “periodo artistico” acquista una valenza particolare, modellandosi come motivo della *fine dell'arte* (o meglio d'un certo modo di fare arte), come impossibilità di ricreare – neppure in chiave “sentimentale” – una condizione unitaria, un rapporto organico fra arte e vita (e in tal senso, paradossalmente, più del “pagano” Goethe è il “politico” Schiller dei *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Lettere sull'educazione estetica dell'uomo] a fare le spese di una frattura tanto netta). Nell'età della “prosa” borghese la poesia diventa così repertorio, serbatoio al quale attingere – nella consapevolezza della sua latenza, del suo progressivo dissolversi – immagini ambigue e sfuggenti, cariche d'una molteplicità di significati e accostabili in un libero gioco di combinazioni. Ciò indica una analogia profonda tra epigonismo ed eclettismo (nel senso “forte” di questi due termini), che ritroviamo formulata in modo esemplare in un testo tra i più significativi del tempo, le *Confessioni d'un figlio del secolo* (1836) di Alfred De Musset. Negli stessi anni in cui Alexandre Du Sommerard metteva insieme, con dilettantesca e tuttavia maniacale passione, i pezzi veri e falsi della sua pittoresca e improbabile raccolta da cui sarebbe nato il parigino Museo di Cluny, Musset osservava: «Il nostro secolo non ha forme proprie. Noi non abbiamo impresso il sigillo del nostro tempo né alle nostre case né ai nostri giardini né a chicchessia. S'incontrano per le strade persone che hanno la barba tagliata come ai tempi di Enrico III; altre che sono completamente rase; altre che hanno i capelli accomodati come nei ritratti di Raffaello e altre come ai tempi di Gesù Cristo. E così pure gli appartamenti dei ricchi sono altrettanti gabinetti di curiosità: il classico, il gotico, lo stile del Rinascimento e quello di Luigi XIII, tutto mischiato insieme. Noi abbiamo un po' di tutti i secoli e nulla del nostro, cosa che non s'è mai vista in nessun'altra epoca. Il nostro gusto è l'eclettismo stesso: noi prendiamo tutto ciò che troviamo: questo perché è bello e quest'altro per la sua stessa bruttezza; di modo che non viviamo che di residui, come se la fine del mondo fosse imminente.<sup>10</sup> La figura del collezionista summerardiano e mussettiano getta dunque la sua ombra inquietante dal mondo del gusto, della moda e in definitiva del *mercato* sulla sfera stessa della produzione artistica: la proliferazione abnorme *delle immagini*, il loro imprevedibile sovrapporsi e intrecciarsi, distrugge infatti *quell'unica immagine* assoluta che ogni *grande artista* del passato aveva accarezzato e perseguito; al suo posto subentra il *grande dilettante*, in grado di maneggiare disinvoltamente, perché *potenzialmente intercambiabili fra loro*, un insieme di *oggetti artistici* ridotti sostanzialmente alla funzione di *merce*.

Ecco messo a fuoco, proprio qui, un primo complesso di questioni assolutamente centrali per la problematica heiniana, la quale anzitutto come sforzo di coagulare in immagine la “perdita di ogni immagine” in quanto categorialità assoluta e fondante, di *dare*

<sup>10</sup> A. De Musset, *Le confessioni d'un figlio del secolo*, trad. it. di L. D'Ambra, Milano 1972, pp. 43-44 (il corsivo è nostro). Il motivo della “fine” era già stato toccato da Heine, tre anni prima, nei *Französische Maler*: «Oppure ci troviamo in generale di fronte a una fine dell'arte e del mondo stesso? La prevalente spiritualità che si manifesta oggi nella letteratura europea è forse un segno di vicina agonia...?» (*Sämtliche Schriften*, cit., vol. 3, München 1971, p. 73), anche se in lui il tema della morte si intreccia a quello della *Wiedergeburt*, alla consapevolezza – cioè – di vivere in un'età di transizione. Per altro fin dal 1806 Friedrich Schlegel, nel suo fondamentale taccuino di viaggio *Grundzüge der gotischen Baukunst*, aveva sottolineato la confusione degli stili, la «generale mancanza di forma dell'esistenza, degli edifici e dell'abbigliamento» nelle grandi città moderne (*Kritische Schriften*, a cura di W. Rasch, München 1956, pp. 396, 404, 405).

*forma* alla fine di ogni forma, superando la “crisi critica” dell’estetica romantica attraverso la radicale accettazione di una siffatta “negatività”. È questo il senso riposto del progetto culturale enunciato nel saggio giovanile sulla *Romantik*, al di là dei suoi debiti “lessicali” nei confronti delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [Lezioni sull’arte e la letteratura drammatica] di August Wilhelm Shlegel: «Mai e poi mai l’autentico romanticismo è quello che tanti pretendono; un miscuglio di languore spagnolo, di nebbie scozzesi e di musica italiana, immagini confuse e sfumanti, che sgorgano come da una lanterna magica ed eccitano e dilettono stranamente l’animo con un variopinto gioco di colori e una illuminazione ad effetto. In verità, le immagini destinate a suscitare quei romantici sentimenti giova sian disegnate con altrettanta chiarezza e precisione di contorni che quelle della poesia plastica».<sup>11</sup>

La tensione ideologica che qui si instaura fra i due termini di *romantico* e *plastico*, il rifiuto e insieme il recupero a un più alto livello della poesia come “caleidoscopio”, segnalano il primo, incerto affacciarsi di un tema destinato a divenire essenziale per le ulteriori e più mature riflessioni di Heine sulla pratica letteraria: vale a dire il *mutamento di qualità* di tale pratica, il suo trasformarsi in *mestiere* e la necessità di recuperare *all’interno* di questa nuova condizione (sostanzialmente accettata) il senso di un rigore e di una coerenza diversi. In una direzione del genere il Romanticismo diventa il problema stesso della “poesia” nell’età moderna, l’allegoria di una scrittura sospesa tra la fine del “periodo artistico” e l’emergere di una cultura industrializzata, convenzionale e di massa;<sup>12</sup> e la soluzione che Heine prospetta sembra già alludere chiaramente (scartata l’ipotesi di una funzione elegiaco-consolatoria da un lato, politico-parenetica dall’altro) a una dimensione di lucido gioco con tutti questi elementi come orizzonte privilegiato della sua ricerca.

Si tratta, naturalmente, di un gioco che non esclude affatto il momento della serietà, ma anzi lo presuppone, sia nel cogliere con preciso senso storico-politico l’emergere dei nuovi soggetti collettivi (i partiti, le masse) e delle esigenze che essi pongono, sia nel rivendicare per altro verso i diritti e i bisogni individuali quali “ferita” perenne dentro il corpo della società. Come le masse “rappresentano” il movimento della storia ma insieme racchiudono il costante pericolo dell’immobilità e dello “spirito gregario”, così la vitalità dell’individuo è continuamente minacciata dal suo contrario e il “privato” cresce (in un senso non semplicemente fisiologico, ma di metaforica polivalenza) all’ombra della morte. Tutto ciò non è in contrasto con la tematica heiniana del sensualismo antiascetico, pagano e anticristiano, se è vero che in lui il concetto di *piacere* richiama simultaneamente quelli di *sofferenza* e *dolore*. In una pagina dell’acerbo saggio sulla *Romantik* egli annota: «Nell’antichità, cioè – propriamente – presso Greci e Romani, predominava la concretezza dei sensi. Gli uomini vivevano per lo più nella contemplazione del mondo esterno, e la loro poesia aveva di preferenza, come scopo nonché mezzo di glorificazione, l’apparenza esteriore e oggettiva. Ma quando una luce più bella e più mite si accese in

11 H. Heine, *Die Romantik*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. I, München 1968, p. 400. E cfr. il prologo in versi dell’*Almansor*.

12 Queste tesi, come anche le altre esposte più avanti, coincidono solo in parte con le riflessioni di Benjamin sui processi di formazione del gusto e sulla teoria dell’ “arte per l’arte” (cfr. W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, a cura di R. Heise, Berlin und Weimar 1971, p. 27 ss.).

Oriente, quando gli uomini cominciarono ad avvertire che c'era anche qualcosa di meglio dell'ebbrezza dei sensi, quando l'idea supremamente beante del Cristianesimo, l'amore, cominciò a palpitarne negli animi - ecco che gli uomini vollero anche esprimere con parole e cantare *questo segreto brivido, questa infinita mestizia e voluttà infinita a un tempo*.<sup>13</sup> È un passo che per un verso ci richiama un motivo hegeliano della *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenologia dello spirito],<sup>14</sup> dove il Cristianesimo è rappresentato come la scoperta dell'interiorità attraverso il dolore e il peccato, e per l'altro ci ricorda che l'antitesi "sensualismo-spiritualismo" si colorerà, nella Parigi sansimoniana dei primi "anni trenta", di valenze ideologico-politiche profondamente nuove in senso social-utopistico. Ma è appunto un siffatto intreccio, giocato in tutta la serietà dei suoi presupposti, che tiene insieme l'intera produzione heiniana dalle pagine del '20 fino alle ultime poesie erotico-funerarie. "Pubblico" e "privato" ci appaiono allora strettamente legati fra loro come le molteplici facce d'un processo di transizione che rimescola dal fondo le carte del gioco politico e di quello letterario e plasma la pratica artistica heiniana più dal di dentro di quanto non dica l'antitesi-contiguità fra "poesia impegnata" e "simbolismo estetico". Ed è proprio partendo da qui che egli si sente legittimato ad affermare che con lui si chiude la vecchia scuola lirica tedesca e contemporaneamente si apre la nuova poesia della Germania moderna.<sup>15</sup>

Una poesia, per altro, posta sotto il segno della precarietà, che cresce nello spazio stretto tra la fine del "periodo artistico", sanzionata da Heine alla svolta degli "anni venti",<sup>16</sup> e la morte stessa dell'arte prefigurata nella prefazione all'edizione francese di *Lutetia*: «È con orrore e spavento che io penso all'epoca in cui questi tetri iconoclasti [i comunisti] prenderanno il potere: con le loro mani callose infrangeranno senza pietà tutte le statue marmoree della bellezza, così care al mio cuore; fracasseranno tutti i fantastici fronzoli e gingilli dell'arte, che il poeta amava tanto; distruggeranno i miei boschetti di lauro e al loro posto planteranno patate; i gigli, che non filavano né lavoravano pur essendo vestiti con la stessa magnificenza del re Salomone in tutto il suo splendore, verranno allora strappati dal terreno della società, a meno che non vogliano prendere in mano il fuso; gli usignoli stessi, inutili cantori, saranno cacciati, e – ahimè! – il mio *Libro dei canti* servirà al droghiere per farne cartocci in cui versare caffè o tabacco da fiuto per le vecchiette del futuro». <sup>17</sup> Una pagina, occorre aggiungere, che vorremmo letta in una chiave *sociologica* prima ancora che *politica*, come tenderemo più avanti di mostrare.

Se tutto ciò è vero, bisognerà chiedersi – al di là delle formule – in cosa consista la "modernità" di Heine, e riconoscere con grande franchezza che la dialettica fra categorie "anticipatrici" sul piano ideologico-letterario (tra "marxismo" e "decadentismo", come noi stessi le abbiamo una volta simbolicamente indicate)<sup>18</sup> non basta più a segnalare *con*

13 H. Heine, *Die Romantik*, cit, pp. 399-400 (il corsivo è nostro).

14 Cfr. la trad. it., *Fenomenologia dello Spirito*, vol. I, pp. 175-176, vol. II, p. 197. Ma si vedano anche le *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. III, pp. 243-244; vol. IV, p. 80 ss., e l'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, §§566-569.

15 H. Heine, *Geständnisse*, loc. cit..

16 Nella recensione alla *Deutsche Literatur* di W. Menzel (1828).

17 H. Heine, *Préface a Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris 1855, p. XII.

18 Cfr. il nostro lavoro *Heinrich Heine fra decadentismo e marxismo*, in *Società*, 1960, n. 3 (poi nel volume

la necessaria esattezza, il luogo preciso in cui Heine si colloca alle origini, appunto, della “poesia moderna”. Esse sono troppo specifiche sul piano culturale e insieme troppo generiche, anche se assunte in senso metaforico, rispetto alla *vicenda determinata della lirica heiniana*: ce ne danno, insomma, soltanto una prima e parziale approssimazione. Suggestire una visione lineare della storia artistica e dunque, al suo interno, una improbabile equazione fra *creatività* e *progressismo* significherebbe infatti una funzione centrale a quella *Tendenzdichtung* da cui Heine ha avuto sempre cura di prendere le distanze, e riproporre in sostanza – col segno capovolto – la contrapposizione fra *talento* e *carattere* che Börne aveva evocato nella sua polemica anti heiniana dei *Briefe aus Paris*.<sup>19</sup> È proprio l’“obliquità”, la “diversità” di Heine rispetto sia alle tendenze letterarie tedesche sia all’immediata realtà politico-sociale del suo tempo che gli permette invece di cogliere un significativo insieme di contraddizioni, portando la propria ricerca su un piano molto più avanzato di tanti suoi compagni di generazione. Ricapitolando in poche parole un discorso ben altrimenti articolato e pregnante, si tratta dunque di precisare meglio, al di là di una lettura genericamente “democratica” e “impegnata”, non tanto quali siano effettivamente state le *idee politiche* del poeta di Düsseldorf, quanto piuttosto come egli abbia vissuto il *nesso* ideologia-cultura e quale *funzione* abbia assegnato, al suo interno, al *lavoro intellettuale*, verificando l’impatto di tali circostanze sul concreto terreno della scrittura heiniana (giacché è proprio qui che si definisce *anche* la problematica specificamente *artistica* di Heine). Si vedrebbe allora che il segno distintivo di questa scrittura si precisa in rapporto a un orizzonte estetico caratterizzato da due elementi fondamentali: da un lato il processo di mercificazione dell’opera letteraria, il suo porsi come momento di uno *scambio* fra autore e pubblico, come *offerta* rispetto a una *domanda*<sup>20</sup> (e tuttavia questo atteggiamento disincantato, di vicinanza-distanza, che lega l’“autore come produttore” al prodotto medesimo ne esalta paradossalmente gli aspetti tecnico-formali, la sua qualità di gioco sottile); dall’altro un parallelo e apparentemente opposto processo di ideologizzazione dell’opera stessa, sovraccaricata talvolta di pesanti significati politici, anzi di un vero e proprio “mandato sociale”.

Heine manovra fra questi due condizionamenti, non rifiutandoli in linea di principio, ma riplasmandoli in forme nuove, traendone stimoli originali e sublimando così la *precarietà* di una poesia che è *menzogna* e insieme *assoluto*,<sup>21</sup> portavoce dell’“emancipazione del popolo”, degli “interessi dell’umanità” e insieme il contrario di ogni *Tendenzdichtung*. Un intreccio essenziale per afferrare tutti i risvolti di un discorso che nasce dalle ceneri del Romanticismo (come si è visto) e si prolunga sino a noi, se è vero che egli si è trovato di fronte allo stesso problema su cui rifletterà un secolo dopo Bertolt Brecht in una lucida annotazione del suo *Diario di lavoro*, a fare cioè i conti con la condizione dello scrittore “impegnato”, costretto «a continue idealizzazioni [...] a prender partito e quindi a far propaganda».<sup>22</sup> L’originalità dell’esperienza heiniana sta nell’aver imbocca-

*Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca*, Padova 1961, pp. 81-103).

19 L. Börne, *Briefe aus Paris*, in *Sämtliche Schriften*, a cura di I. e P. Rippmann. vol. 3, Düsseldorf 1964, pp. 812-813 (si veda, in proposito, il II cap. di questo volume).

20 Cfr. n. 12.

21 Cfr. al riguardo la prefazione alla 3<sup>a</sup> ed. del *Buch der Lieder* (1836).

22 B. Brecht, *Diario di lavoro*, trad. it. di B. Zagari, vol. I, Torino 1976, p. 236.



to la strada di un impegno che lascia da parte sia le “idealizzazioni” sia la “propaganda”, prendendo piena coscienza che il tratto peculiare della poesia moderna risiede proprio in questa sua *precarietà*, fatta contemporaneamente di *mercificazione politico-estetica* e di *autonomia anticipatrice*.

### 3 FRA UTOPIA MATERIALISTA E SOCIETÀ DI MASSA

Abbiamo ricordato il Romanticismo non a caso, poiché è proprio con esso – e in generale con la cultura tedesca alla svolta fra Sette e Ottocento – che si pone il problema della “totalità”, della sua perdita nel mondo moderno e del suo possibile recupero in un generale rimescolamento di strutture e valori. “Totalità” e correlativa “lacerazione” (*Zerrissenheit*) sono i temi che dominano, per esempio, nei grande saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1797) di Friedrich Schlegel, sul filo di una contrapposizione emblematica fra *anciens et modernes*. Di fronte al mondo antico, che ci offre lo spettacolo di una «cultura naturale» in cui arte, costumi e Stato formano un tutto organico e la poesia nasce sulla base delle leggi oggettive del bello, realizzandosi come pieno soddisfacimento di un bisogno che non lascia posto alla nostalgia, sta invece la nostra realtà attuale: una cultura «estetica» e «artificiosa» che problematizza la vita e l’arte ponendosi come riflessione sul rapporto fra ideale e reale, come aspirazione all’infinito, come esaltazione non del bello ma dell’interessante (dunque di un «valore estetico provvisorio»), e che soprattutto si caratterizza per una sostanziale mancanza di unità e chiarezza di indirizzo: per quell’eclittismo, insomma, che De Musset avrebbe tematizzato molto tempo dopo – come si è visto – nelle sue *Confessioni*. Così, la poesia moderna è l’espressione di una *Sehnsucht* indeterminata e inafferrabile, che non di rado ricompone l’animo ad armonia «per tornare poi a lacerarlo ancora più dolorosamente». <sup>23</sup> Parecchi anni più tardi, maturata la sua conversione al cattolicesimo e in un clima di piena restaurazione, Schlegel cercherà di precisare meglio che cosa – in realtà – potesse concretamente appagare quella nostalgia. Nelle lezioni sulla filosofia della storia tenute a Vienna nel 1828 il “ritorno al Medioevo”, già prospettato da Novalis con il suo scritto *Cristianità o Europa*, metterà capo a una sorta di “utopia regressiva”, in cui la lucida analisi del ’95 risulta effettivamente posta al servizio di una “profezia rivolta all’indietro” (per variare appena, in un senso diverso, l’immagine di un frammento dell’*Athenäum*): «Accanto all’antichissima fede nella rivelazione divina, e nella piena assimilazione dell’amore cristiano, solo quella speranza religiosa, già più volte espressa ed anche per la nostra epoca particolarmente ribadita come l’ultima soglia dell’imminente futuro, può costituire la conclusione del tutto per questa filosofia della storia: che nella completa restaurazione religiosa dello Stato e della scienza la causa di Dio e del cristianesimo vincerà e trionferà totalmente su questa terra». <sup>24</sup>

In quegli stessi anni anche Heine tematizza il motivo “alla moda” della *Zerrissenheit*, come documenta fra i tanti il noto passo nel cap. IV dei *Bäder von Lucca* (*Reisebilder*, III, 1830), abilmente giocato fra ironico superamento di un epidermico byronismo in senso

<sup>23</sup> Fr. Schlegel, *Kritische Schriften*, cit., p. 105 e ss.

<sup>24</sup> Fr. Schlegel, *Philosophie der Geschichte*, a cura di J.J. Anstett, München-Paderborn-Wien 1971, p. 428.

critico-sociale e non meno ironica riaffermazione della soggettività poetica come luogo in cui la *Zerrissenheit* si riflette e insieme si sublima in una cifra già “decadente”:

«Lettore caro, appartieni tu forse a quella razza di devoti uccelli che uniscono qui la loro voce al canto sulla lacerazione byroniana, che da dieci anni a questa parte mi è stato fischiettato e cinguettato in tutte le solfe? Ahimè, caro lettore, se tu vuoi lamentarti di quella lacerazione, commiserà piuttosto che il mondo stesso sia spaccato in due. Poiché infatti il cuore del poeta è il centro del mondo, esso non poteva – oggidi – che essere miseramente lacerato. Chi si vanta che il proprio cuore sia rimasto intatto, ammette soltanto di possederne uno assai prosaico e provinciale. Ma il mio è invece percorso dalla grande lacerazione del mondo, e proprio per questo so che gli dèi possenti mi hanno fatto una grazia particolare, considerandomi degno del martirio poetico».<sup>25</sup>

Ma è una ripresa che rifiuta qualsiasi ritorno al passato (giacché semmai – dirà nel 1851 – «il poeta è uno storico con lo sguardo puntato verso il futuro»),<sup>26</sup> assumendo fino in fondo la poesia come “artificio”, come “altro” rispetto alla vita. «Certo, la nuova epoca genererà [...] un’arte nuova, che concorderà entusiasticamente con essa, che non avrà bisogno di prendere a prestito i suoi simboli da un passato sbiadito e che dovrà creare persino una tecnica nuova, diversa da quella usata fino ad oggi», osserva Heine nella parte conclusiva dei *Französische Maler* [*Pittori francesi 1831-33*]; ma fino a quel momento «si affermi pure con suoni e colori la soggettività più ebbra di sé, l’individualità più scatenata, la libera e terrena personalità con tutta la sua gioia di vivere, ciò che è sempre più utile della morta apparenza della vecchia arte».<sup>27</sup> E d’altro canto la “nuova epoca” assume i tratti di una *utopia* (quella plasticamente raffigurata nelle quartine iniziali della *Germania*, 1844) che potremmo definire *materialista* e in cui appare davvero “superato” il nucleo originario della riflessione romantica sulla crisi della totalità:

Ein neues Lied, ein besseres Lied,  
O Freunde, will ich euch dichten!  
Wir wollen hier auf Erden schon  
Das Himmelreich errichten;

Wir wollen auf Erden glücklich sein,  
Und wollen nicht mehr darben;  
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,  
Was fleißige Hände erwarben.

Es wächst hienieden Brot genug  
Für alle Menschenkinder,  
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,  
fUnd Zuckererbsen nicht minder.

25 H. Heine, *Die Bäder von Lucca*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 2, München 1969, pp. 405-406. Cfr. al riguardo W. Preisendanz, *Heinrich Heine, Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973, p. 61 s.

26 H. Heine, *Vorrede* alla 3<sup>a</sup> ed. dei *Neue Gedichte*, in *Gedichte 1827-1844 und Versepen*, a cura di I. Möller e H. Böhm, Berlin-Paris 1979, p. 371 (*Säkularausgabe*, vol. 2).

27 H. Heine, *Französische Maler*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 3, pp. 72-73.

Ja, Zuckererbsen für jedermann,  
 Sobald die Schoten platzen!  
 Den Himmel überlassen wir  
 Den Engein und den Spatzen.<sup>28</sup>

Si tratta di una prospettiva che, muovendo dall'iniziale identificazione della politica come "religione" e poi "scienza della libertà" (nei *Reiselbilder* e nella *préface* allo scritto del pubblicista liberale Robert Wesselhöft *Kahldorf über den Adel*), viene a poco a poco definendosi come *primato del sociale sul politico* e assumendo *in nuce* i tratti di una vera e propria *teoria dei bisogni*, che sono di natura tanto individuale quanto collettiva e si coagulano intorno all'esigenza di garantire (secondo una nota formula heiniana) sia il principio generale della giustizia sia la possibilità, per i singoli soggetti, di realizzarsi liberamente e produttivamente. Solo la presenza simultanea di queste due condizioni sarà in grado di determinare la ricomposizione del conflitto, l'eliminazione della *Zerrissenheit* nell'uomo e nella società moderni; e a tale traguardo, non all'applicazione di un'astratta dottrina politica, mira la battaglia ideologico-artistica di Heine nei suoi momenti di più serio impegno.

Varrà per altro la pena di precisare che una siffatta linea colloca il poeta di Düsseldorf – di nuovo – in una posizione di "obliquità" rispetto alle grandi utopie sociali che dominano la scena europea nei primi cinquant'anni del secolo.

Certo, fra gli inizi dei 1831 (quando ad Amburgo legge l'*Exposition de la Doctrine* di Armand Bazard) e tutto il 1835 le idee sansimoniane sembrano impregnare a fondo la sua produzione letteraria. La dialettica di "spiritualismo" e "sensualismo", il «dominio delle capacità», la fede nel progresso scientifico, il «benessere fisico e morale della classe più numerosa e più povera», la riabilitazione della carne, l'abolizione di ogni «sfruttamento dell'uomo sull'uomo» sono altrettante parole-chiave che ricorrono con insistenza in quegli anni (ma non solo in quegli anni) nelle pagine di Heine. Si tratta di una precisa costellazione ideologica che lo indurrà a interpretare ancora nel 1833 un fenomeno come la "Giovane Germania" (e più in generale il ruolo dell'artista entro la società) in termini di puro sansimonismo, scorgendo in essa un gruppo di scrittori che «non vogliono fare distinzione fra la vita e l'attività letteraria né dividere mai la politica dalla scienza, dall'arte e dalla religione, e sono al tempo stesso artisti, tribuni e apostoli. Sì, ripeto la parola "apostoli" giacché non conosco termine più appropriato. Una nuova fede infonde loro una passione di cui gli scrittori precedenti non ebbero neppure un'idea. È la fede nel progresso – una fede che sgorga dalla scienza. Abbiamo misurato i paesi, soppesato le forze della natura, calcolato i mezzi dell'industria, e – guarda! – abbiamo scoperto che questa terra è grande abbastanza, che essa offre sufficiente spazio perché ciascuno possa

28 H. Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 4, München 1971, p. 478: «Un'altra canzone, una nuova canzone / più bella or v'improvviso! / Vogliamo sulla terra già / fondare il paradiso! // Sulla terra vogliamo la felicità, / e non più stenti e lutti. / Ciò che mani operose crearon, / il ventre ozioso non sfrutti! / Cresce bastante pane quaggiù / per tutte le creature. / Anche rose, anche mirti, beltà, voluttà, / e pisellini pure. Sicuro, i piselli teneri / tutti potremo averli. / Il cielo abbandoniamolo agli angeli ed ai merli!» (testo it. da E. Heine, *Poesie*, tradotte da F. Amoroso, vol. II, Milano-Napoli 1963, p. 198).

erigere la capanna della propria felicità; che questa terra ci può nutrire tutti convenientemente, se lavoriamo tutti senza che alcuno voglia vivere a spese dell'altro; e che non è necessario promettere il cielo alla classe più numerosa e più povera. Certo, il novero di questi sapienti e credenti è ancora piccolo. È venuto però il momento in cui i popoli non saranno più contati in base alle teste, ma ai cuori». <sup>29</sup> Tuttavia anche qui (a parte ciò che egli semplicemente “ritraduce” dal lessico dei *Reisebilder*) è possibile vedere come Heine privilegi essenzialmente la tematica social-emancipatoria della dottrina rispetto alle sue strutture più schiettamente politiche, come – in altri termini – usi il linguaggio della “religione” sansimoniana per combattere la tradizione religiosa tedesca, vista quale ostacolo alla rivoluzione sociale: la sua aspirazione rimaneva, infatti, quella di veder affermarsi una Germania democratica piuttosto che una gerarchia, centralizzata e autoritaria, dei capaci. Nel 1855, scrivendo la prefazione alla seconda edizione del *De l'Allemagne* e giustificando la soppressione della dedica a Barthélemy-Prospér Enfantin, Heine misurava la distanza che ormai lo separa da quel particolare momento, ribadendo una istanza di emancipazione su cui si riverberano i segni della “crisi religiosa” e sottolineando il processo di integrazione alla “società del denaro” cui i rivoluzionari di una volta non hanno saputo sottrarsi: «A quell'epoca il nome al quale siffatto omaggio era rivolto rappresentava una specie di parola d'ordine e designava il partito più avanzato dell'emancipazione umana, da poco tempo stroncato dai gendarmi e cortigiani della vecchia società. Prendendo le difese dei vinti, io lanciavo una sfida superba ai loro avversari, manifestando apertamente le mie simpatie per i martiri oltraggiati e scherniti senza pietà sulla stampa e fra la gente. Né temevo di espormi al ridicolo di cui la loro buona causa, bisognava ammetterlo, era un poco infarcita. Da allora le cose sono cambiate: i martiri di una volta non sono più né disprezzati né perseguitati, non portano più la croce (salvo non sia quella della Legion d'Onore), non percorrono più a piedi nudi i deserti d'Arabia per cercarvi la donna libera; questi emancipatori dai legami coniugali, questi distruttori delle catene matrimoniali tornando dall'Oriente si sono sposati, sono divenuti i pretendenti più intrepidi dell'Occidente e portano gli stivali. La maggior parte di questi martiri vive, oggi, nella prosperità; parecchi sono neo-milionari e molti hanno raggiunto posti fra i più lucrativi e onorifici – si cammina in fretta con le ferrovie. Gli ex-apostoli che avevano sognato l'età d'oro per l'umanità intera si sono accontentati di propagare l'età dei denari, il regno di quel dio-denaro che è il padre e la madre di tutti e di tutte, forse lo stesso Dio cui si è pregato dicendo: Tutto è in lui, nulla è fuori di lui, senza di lui non v'è nulla. – Ma non si tratta del Dio che adora l'autore di queste righe, il quale gli preferisce persino il povero Dio nazareno che non aveva quattrini ed era il Dio dei mendicanti e dei sofferenti». <sup>30</sup>

Altro è dunque l'uso del progresso che emerge da questo quadro ironico e amaro rispetto alle aspettative di fondo d'una più larga e radicale emancipazione, volta a riscattare la classe «più numerosa e più povera» dalla sua tradizionale indigenza e la morale sociale dai suoi più inveterati tabù: il sistema ha riassorbito le spinte innovatrici, utilizzandole al più per razionalizzare il progetto della nascente civiltà industriale.

<sup>29</sup> H. Heine, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Roma 1979<sup>2</sup>, pp. 135-136.

<sup>30</sup> H. Heine, *Avant-Propos a De l'Allemagne* [nouvelle éd.], in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 6/1, pp. 439-440.

Spenti gli iniziali entusiasmi per la “religione” sansimoniana e per la sua utopia di progresso, di cui vede realizzata – ma in un ben diverso contesto – soltanto l’idea dell’efficienza tecnica e dello sviluppo economico, Heine sembra oscillare tra una più ferma esigenza di democrazia antiautoritaria e il bisogno di difendere sino in fondo i valori dell’individuo contro ogni forma di irreggimentazione. Gli anni 1839-1855 sono perciò caratterizzati da un singolare intreccio fra l’attesa di una rivoluzione sociale *dal basso*, in cui il popolo stesso prenda in mano non soltanto il fucile ma anche il proprio destino per farsi finalmente giustizia, e il “topos” ricorrente di plumbei progetti egalaritari (siano essi di parte repubblicana o comunista), comunque negatori di ogni soggettività e di ogni bellezza. È così che nell’intermezzo “Nove anni dopo”, inserito nel *Ludwig Börne* (1840) a commento delle “Lettere da Helgoland”, Heine scrive: «Nel luglio 1830 [il popolo] conquistò la sua vittoria per conto della borghesia, che vale tanto poco quanto quella nobiltà, al cui posto è subentrata con pari egoismo...Dalla propria vittoria il popolo non ha ricavato altro che rimorsi e difficoltà peggiori. Ma state sicuri, quando la campana dell’assalto suonerà di nuovo e il popolo imbraccherà il fucile, combatterà questa volta per se stesso e chiederà la ricompensa meritata». <sup>31</sup> Ma altrove riaffiora invece la visione di un mondo dal quale sono stati sradicati del tutto la poesia, la soggettività, il corpo, le passioni – per fare posto a una perfetta “caserma egalaritaria”, dove ogni individuo sia esattamente identico all’altro e reciprocamente interscambiabile: «Verranno [...] i radicali e prescriveranno una cura radicale, che alla fine avrà – però – solo un’efficacia esterna, e riuscirà a eliminare la tigna sociale, ma non il marcio interiore. Anche se riuscisse loro di liberare per breve tempo l’umanità sofferente dai suoi più fieri tormenti, ciò accadrebbe soltanto a spese delle ultime tracce di bellezza rimaste al paziente: si alzerà dal suo giaciglio di malato, orrendo come un filisteo guarito, e dovrà aggirarsi per tutta la vita nell’orribile divisa da ospedale, nella veste grigio-cenere dell’eguaglianza. Tutta la tradizionale allegria, ogni dolcezza, ogni profumo e poesia saranno eliminati dalla vita e non resterà altro che la minestra Rumford dell’utilità. Per la bellezza e il genio non ci sarà posto nella comunità dei nostri nuovi puritani, entrambi saranno scherniti e oppressi, peggio ancora che sotto il precedente regime. Giacché la bellezza e il genio sono una sorta di regalità che mal si adatta a una società in cui ciascuno, insofferente della propria mediocrità, cerca di abbassare al livello comune tutte le doti più alte». <sup>32</sup>

E accanto a questa “utopia negativa” di un ascetismo capace di generare soltanto “spirito di gregge”, filisteismo di massa, insomma negazione della vita, ecco disegnarsi all’orizzonte degli ultimi anni di Heine l’immagine – di continuo evocata ed esorcizzata – dei «tetri iconoclasti» (i comunisti) che domina la prefazione all’edizione francese di *Lutetia*. A ben guardare c’è una continuità di fondo nell’analisi che questi due testi compiono, a sedici anni di distanza, dell’ideologia rivoluzionaria tedesca così come Heine la vede, e che si precisa in una contrapposizione drastica e netta fra valori (pseudo-) morali e valori di vita – di una vita che per Heine è “superfluo”, è molteplicità di “immagini” in cui specchiarsi, e ai quali si vorrebbe invece sostituire la cieca unilateralità dell’utile. La metafora dell’“iconoclastia” ha qui un significato centrale: il frantumarsi della “grande

<sup>31</sup> H. Heine *Ludwig Börne*, a cura di P. Chiarini, Bari 1973, p. 114.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 200-201.

immagine” in una miriade di possibilità sempre diverse è la condizione stessa della poesia, per Heine, e lo garantisce da quell’unica immagine “imposta” che egli vede avanzarsi minacciosamente. Ma allora è chiaro che il suo discorso, al di là dei pur evidenti risvolti politici, ha un significato anzitutto sociologico. *Negli egalitarismi e comunismi di metà secolo, comunque interpretati, Heine in realtà fiuta (e rifiuta) la nascente società di massa*: l’emancipazione politico-sociale dell’uomo, in altri termini, contiene al proprio interno nuove e pericolose minacce per la sua libertà. Con una implicita contraddizione: che di quella società egli ha già accettato, in qualche modo, la mercificazione dell’oggetto letterario. È sul filo di questo difficile gioco e a partire da questa specifica prospettiva che occorre comunque interpretare gli atteggiamenti ideologico-letterari heiniani negli ultimi otto anni della sua esistenza, in una dialettica di tensioni sempre nuove fra il “privato” e il “politico”.

#### 4 LA “CHACCHIERA” E LA SCRITTURA

Rileggiamo infine un passo, non sempre adeguatamente studiato nei suoi risvolti metaforici, tratto dai *Briefe über die französische Bühne* [*Lettere sul teatro francese*] e più precisamente dalla IX lettera:

«Sulle onde della musica rossiniana si cullano nella più piacevole delle maniere le gioie e i dolori dell’uomo; amore e odio, affetto e nostalgia, gelosia e broncio, tutto è qui il sentimento isolato di un individuo. Caratteristico, perciò, è nella musica di Rossini il predominio della melodia, che è sempre espressione immediata di un sentimento isolato. In Meyerbeer, al contrario, noi troviamo il predominio dell’armonia; nella corrente delle masse armoniche svaniscono, anzi annegano, le melodie, così come i particolari sentimenti del singolo uomo si fondono nel generale sentimento di un popolo intero: e in queste correnti armoniche si precipita volentieri la nostra anima, quando è afferrata dai dolori e dalle gioie dell’umanità tutta e prende partito per i grandi problemi della società. La musica di Meyerbeer è più sociale che individuale; grato, il presente – che ritrova in questa musica le sue lotte interne ed esterne, il suo sentimentale dissidio e la battaglia della sua volontà, le sue pene e le sue speranze – celebra la propria passione e il proprio entusiasmo quando applaude al grande maestro. La musica di Rossini era più adatta all’età della Restaurazione, dove, dopo grandi battaglie e delusioni, in quegli uomini *blasés* il senso per i loro grandi interessi comuni dovette mettersi da parte e il sentimento della soggettività poté riassumere i propri legittimi diritti. Mai Rossini avrebbe conquistato la sua grande popolarità durante la Rivoluzione e sotto l’Impero. Forse Robespierre lo avrebbe accusato di melodie antipatriottiche e moderate, mentre Napoleone non gli avrebbe certo affidato l’incarico di direttore d’orchestra della Grande armata, dove egli aveva bisogno di creare uno stato di generale esaltazione...Povero cigno di Pesaro! il gallo francese e l’aquila imperiale ti avrebbero forse dilaniato, e più adatto dei campi di battaglia della virtù civile e della gloria fu per te un placido lago, sulle cui sponde i teneri gigli ti ammiccavano pacificamente, e dove tu potevi andare tranquillamente su e giù, bellezze e amabilità in ogni movimento! La Restaurazione fu il periodo trionfale di Rossini, e perfino le stelle del cielo, che in quel tempo avevano festa e non si preoccupavano più

della sorte dei popoli, lo ascoltavano con rapimento. La Rivoluzione di luglio, invece, ha prodotto in cielo e in terra un grande sommovimento, stelle e uomini, angeli e re perfino il buon Dio vennero strappati alla loro pace: essi hanno di nuovo molto da fare, devono organizzare un'epoca nuova, non hanno né tempo né sufficiente tranquillità spirituale per dilettarsi con le melodie del sentimento privato, e soltanto quando i grandi cori di *Robert le Diable* o degli *Huguenots* brontolano armonicamente, armonicamente giubilano e armonicamente singhiozzano - soltanto allora i loro cuori si mettono in ascolto e singhiozzano, giubilano e brontolano, entusiasti all'unisono. Questa è forse la ragione ultima dell'inaudito e colossale successo che ha arriso nel mondo intero alle due grandi opere di Meyerbeer. Egli è l'uomo del suo tempo, e il tempo, che sa sempre scegliere le sue persone, lo ha sollevato tumultuosamente sugli scudi, ha proclamato la sua signoria e fa, in compagnia di lui, il suo lieto ingresso». <sup>33</sup>

Riflettiamo un momento su questa brillante e così poco rigorosa pagina heiniana, tutta centrata sul confronto tra gli esponenti non solo di due poetiche musicali antagonistiche che hanno dominato l'opera europea nella prima metà dell'Ottocento, ma altresì di due diversi momenti storici. Proiettata contro uno sfondo che è, emblematicamente, quello della fine del "periodo artistico", sancito anni addietro da Heine e dalla generazione del *Junges Deutschland*, una siffatta contrapposizione sembrerebbe doversi leggere – in cifra – come la "ripetizione" di una alternativa che era diventata la pietra di paragone all'interno del dibattito politico e culturale tedesco (o, meglio ancora, "giovane-tedesco") contemporaneo e che poteva schematicamente riassumersi nel rifiuto di Goethe a favore di Schiller. I capolavori goethiani, aveva già sottolineato Heine nella *Scuola romantica* (1833-35), pagando il suo tributo a quel "topos ideologico" sebbene in forme superficiali e perentorie, «adornano la nostra cara patria come belle statue adornano un giardino: ma sono statue. Ci si può innamorare di esse, ma sono infecunde: le opere di Goethe non generano l'azione come quelle di Schiller. L'azione è figlia della parola, e le belle parole goethiane sono senza prole. Questa è la maledizione che pesa su tutto ciò che è nato solo per virtù dell'arte». <sup>34</sup> Se il collegamento che qui abbiamo stabilito fra due diversi ordini di discorsi è esatto (come a noi sembra che sia), l'antitesi Rossini-Meyerbeer si colora di più complesse valenze, tornando a iscriversi anch'essa in quella crisi del ruolo tradizionale dell'artista che Heine tematizza attraverso l'intera sua opera. Da un lato la melodia rossiniana incarna, per usare termini approssimativi, il momento della riflessione e della soggettività (della "poesia", se vogliamo); dall'altro l'armonico e pieno corale meyerbeeriano, schillerianamente scatenato a stringere in un grandioso abbraccio l'umanità intera, a farsi interprete delle sue aspirazioni e delle sue mete ideali, metaforizza – in chiave volutamente retorica – una diversa funzione dell'arte, calata nel sociale e ad esso esplicitamente congrua.

Ma forse, al di là di questa prima e generalissima approssimazione, c'è dell'altro. Entrambi i contesti che qui abbiamo cercato di analizzare in modo sommario sprigionano, infatti, il "sospetto ideologico" che dietro gli enunciati enfaticamente programmatici si annida (e non sarebbe la prima volta per Heine) una *arrière-pensée* fortemente riduttiva

<sup>33</sup> H. Heine, *Über die französische Bühne*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 3, pp.335-336.

<sup>34</sup> H. Heine, *La Germania*, cit., p. 52.

o per dir meglio “obliqua” rispetto agli enunciati stessi. Come nel confronto simbolico Goethe-Schiller è impossibile non avvertire quale sotterranea simpatia, e non soltanto *en artiste*, leghi Heine assai più al “grande pagano” di Weimar che al «Moral-Trompeter von Säckingen» (per dirla con Nietzsche), e con quanta ambiguità non estranea a un’ombra di sottile compiacimento egli evochi la “maledizione” dell’arte sterile e “pura”, così nella pagina della IX *Lettera sul teatro francese* che abbiamo largamente citato, al di là della dialettica storica fra melodia e armonia, fra “sentimento isolato” e “sentimento generale” e della sua proiezione in termini di conflittualità oggettiva, è fin troppo evidente che il gusto heiniano, il suo aristocratismo e “cinismo” intellettuali, la sua tendenza a cogliere la *profondità* nella *superficie* lo spingono – a parte ogni altra considerazione – verso Rosini. Ma il punto essenziale non è neppure qui. Al di là di una contrapposizione storico-politica che vede fronteggiarsi da un lato lo spirito restaurazionale postrivoluzionario e post-napoleonico, dall’altro la ripresa del movimento emancipatore sull’onda del luglio 1830, il nervo più riposto e insieme sensibile di questa specifica fase della *Zerrissenheit* heiniana va forse colto entro alcune pieghe del discorso in cui egli (non sapremmo dire quanto intenzionalmente) lo cela: più precisamente là dove i “legittimi diritti” della soggettività sembrano definirsi come oppositivi e distinti rispetto all’appello di un “generale stato di esaltazione”, secondo una segreta dialettica “controcorrente” che per così dire increspa la tersa superficie della sua scrittura.

Certo Heine è ben consapevole del fatto che nuovi soggetti storici stanno emergendo. Fin dal 1828, nei *Frammenti inglesi*, aveva riconosciuto che «non più le teste coronate, ma i popoli stessi sono gli eroi del nostro tempo». <sup>35</sup> E quattro anni dopo, nel IX articolo del *Rendiconto parigino*, preciserà ancora meglio: «In genere sembra ormai tramontata l’epoca in cui emergevano le gesta dei singoli; i popoli, i partiti, le masse sono gli eroi del nostro tempo; la tragedia moderna si distingue da quella antica per il fatto che adesso agiscono e recitano la parte principale i cori, mentre gli dèi, gli eroi e i tiranni, un tempo protagonisti, ora scendono al livello di mediocri rappresentanti dell’attività dei partiti e della volontà popolare e sono esposti alle pubbliche chiacchiere come oratori della corona, presidenti di banchetto, deputati della Dieta regionale, ministri, tribuni, ecc. La Tavola rotonda del grande Luigi Filippo, l’intera opposizione con i suoi *comptes rendus*, con le sue deputazioni, i signori Odilon-Barrot, Laffitte e Arago – come appare passiva e meschina tutta questa famosa gente fritta e rifritta, questi falsi notabili, se li paragoniamo agli eroi della rue Saint-Martin, che nessuno conosce di nome e che sono morti – per così dire – anonimi!». <sup>36</sup> Questi sono i contrassegni dell’ “epoca nuova” di cui parla Heine, le stimate inconfondibili e caratteristiche del “suo tempo”. Ma una siffatta soggettività anonima e collettiva, cui sembra affidato il ruolo di sollecitare le grandi mobilitazioni di massa statuendo il primato del sociale sull’individuale, non riassorbe per intero la sfera dei sentimenti, e bisogni, “isolati”. Torniamo a rileggere quanto il poeta scriveva all’inizio del suo emblematico confronto: «In Meyerbeer [...] noi troviamo il predominio dell’armonia; nella corrente delle masse armoniche svaniscono, anzi annegano le melodie, così come i particolari sentimenti del singolo uomo si fondono nel generale sentimento

<sup>35</sup> H. Heine, *Englische Fragmente*, in *Sämtliche Schriften*, cit. vol. 2, p. 59.

<sup>36</sup> H. Heine, *Rendiconto parigino*, a cura di P. Chiarini, Roma 1979<sup>2</sup>, p. 171.



di un popolo intero: e in queste correnti armoniche si precipita volentieri la nostra anima, quando è afferrata dai dolori e dalle gioie dell'umanità tutta e prende partito per i grandi problemi della società». Per Heine, dunque, la soggettività storica non coincide sempre e necessariamente, con la soggettività individuale, configurando una ipotesi di "inattualità" come condizione possibile dell'intellettuale-artista (e come tratto peculiare della *Zerrissenheit* specifica che egli esprime).

Si tratta, a ben guardare, di una "inattualità" in un duplice senso. Anzitutto, una "inattualità" che potremmo definire "anticipatoria" e che egli ha descritto in maniera esemplare nella prefazione alla terza edizione delle *Nuove poesie*, dettata a Parigi il 24 novembre 1851: «È un bislacco beniamino della sorte, il poeta; egli vede i boschi di querce che ancora sonnacchiano nella ghianda, e conversa con le generazioni che ancora devono nascere. Esse gli sussurrano i loro segreti, ed egli li spiattella sulla pubblica piazza. Ma la sua voce si perde nel frastuono che suscitano le passioni del momento; pochi lo sentono, nessuno lo intende».<sup>37</sup>

Dove, fra l'altro, è di estremo interesse la singolare, ma fortuita coincidenza fra lo «stato di esaltazione» come condizione psicologica che caratterizza, nel brano del '37, l'aura della musica meyerbeeriana e, qui, l'immagine del «frastuono che suscitano le passioni del momento» (parente prossimo, del resto, al «rissoso chiasso d'oggi» in cui nel 1842 il poeta vede disperdersi il suo *Atta Troll*, questo «canto estremo del romantico ideale»), e dunque il prevalere del politico, in cui "si perde" la "voce" dell'autore: segno di una sottile continuità tematica che lega fra loro le riflessioni heiniane sul ruolo della produzione intellettuale. Ma vi è, poi, anche un altro tipo di "inattualità", una "inattualità" per così dire "alternativa" che trova la sua più drastica formulazione nell'avvertenza, del giugno 1855, premessa alla traduzione francese dei *Poèmes et légendes*, dove fra l'altro si legge: «Non ho potuto resistere al doloroso piacere di ristampare in questo libro le delicate pagine che il mio defunto amico Gérard de Nerval ha fatto precedere all'*Intermezzo* e al *Mare del Nord*. È con profonda emozione che ripenso alle serate del marzo 1848, quando il dolce e buon Gérard veniva quotidianamente a trovarmi nel mio ritiro della Barrière de la Santé, per lavorare tranquillamente insieme alla traduzione delle mie placide fantasticherie tedesche, mentre intorno a noi sbraitavano le passioni politiche e il vecchio mondo crollava con un fracasso spaventoso! Sprofondati come eravamo nelle nostre estetiche e perfino idilliche discussioni, non udivamo le grida della famosa donna dal gran seno che percorreva in quei giorni le vie di Parigi urlando il suo canto: "Des Lampions! Des Lampions!", la marsigliese della rivoluzione di febbraio, di sciagurata memoria».<sup>38</sup>

Ed effettivamente, presentando al pubblico del suo paese, in quello stesso 1848, i versi liberi della *Nordsee*, Nerval aveva scritto:

«Nel momento in cui l'Europa è in fiamme, ci vuole forse un po' di coraggio ad occuparsi di semplice poesia, a tradurre – di uno scrittore che è stato il capo della Giovane Germania e che ha esercitato una grande influenza sul movimento intellettuale – non i suoi canti rivoluzionari, ma le sue ballate più ironiche, con le sue stanze più se-

<sup>37</sup> H. Heine, *Vörrede* alla 3<sup>a</sup> ed. dei *Neue Gedichte*, cit.

<sup>38</sup> H. Heine, *Préface a Poèmes et légendes*, a cura di P. Grappin, Berlin-Paris 1978, p. 11 (*Säkularausgabe*, vol. 13).

rene. Attingendo all'opera di Heine, avremmo potuto mettere insieme un fascio di aste repubblicane, al quale non sarebbe neppure mancata la scure littoria. Invece preferiamo offrirvi un semplice mazzo di fiori di fantasia dal profumo penetrante e dai colori sgarbati. Bisogna pure che qualche fedele, in questi tempi tumultuosi in cui le roche grida della pubblica piazza non cessano nemmeno un istante, venga a recitare a bassa voce la sua preghiera all'altare della poesia». <sup>39</sup>

La "metafora sonora" che lega come un filo rosso le pagine heiniane qui citate è, naturalmente, figlia di un "topos ideologico" vecchio come il mondo o, quanto meno, vecchio come la letteratura. Ma la rievocazione dell'*otium* poetico contrapposto ai chiassosi *negotia* della politica acquista qui una valenza nuova e insieme più problematica: il richiamo alla sfera della *privacy* non è soltanto la difesa di un privilegio, ma anche l'affermazione di un bisogno, e il senso di distacco dalla "pubblica piazza" come luogo emblematico nel quale dominano le cieche "passioni", se certamente sottolinea una fase di personale disimpegno (per altro intrecciato a una lucidissima consapevolezza delle prospettive), esprime poi – soprattutto – l'esigenza di una critica radicale alla violenza propagandistica, al lessico della "chiacchiera rivoluzionaria". E il germe di tutto questo è lì, in quello «stato di generale esaltazione» di cui Heine discorre a proposito della musica di Meyerbeer. Si tratta dunque di un contesto ben preciso (e usiamo non a caso il termine "contesto") dal quale emerge, al di là delle specifiche posizioni nervaliane e del tipo di lettura che esse propongono della poesia di Heine, una costante di non poca importanza per definire il luogo esatto in cui si colloca la ricerca letteraria dello scrittore tedesco, o meglio ancora il genere di problematiche con cui egli si confronta e che insieme pone come tema di analisi. Vale a dire l'intreccio asincrono fra personale e politico, il "rapporto obliquo" (si è già visto) tra la scrittura come produzione di vita, come oggettivazione di una complessa materialità intellettuale e la vita come processo storico, insomma la non-coincidenza tra i "soggetti" e il "Soggetto".

Tutto ciò comporta il riemergere continuo e prepotente del "privato" e il suo contraddittorio dialettizzarsi con la dimensione del "pubblico"; ma comporta altresì la pratica di una poesia intesa come ricerca di contatto con la realtà e insieme presa di distanza da essa, come *impegno che è gioco e gioco che è impegno*. La produzione di testi letterari si colloca al punto d'intersezione fra questi due piani, là dove essi rischiano di più il vuoto di una metafora artificiosa, ma dove proprio una tale artificiosità pone l'autore in grado di circoscrivere – attraverso la metafora – un vuoto reale, una precarietà, un'assenza. *Schreiben* diventa così un *Um-schreiben*, non un "descrivere" ma uno "scrivere intorno a qualcosa", più precisamente un riflettere della poesia su se stessa e sulla difficoltà di costituirsi come organismo perfetto e compatto: uno "scrivere intorno allo scrivere" quale viene in primo piano, ad esempio, nelle tarde quartine di Bimini (c. 1853), dove la "nave di sogno" invita i suoi passeggeri al viaggio avventuroso verso l'isola irraggiungibile (in realtà verso il regno dei morti, che poi è la "vera" Bimini):

Fürchtet nichts, ihr Herrn und Damen,  
Sehr solide ist mein Schiff;

<sup>39</sup> G. de Nerval, *Notice du traducteur*, *ivi*, p. 93.

Aus Trochäen, stark wie Eichen,  
Sind gezimmert Kiel und Planken.

Phantasie sitzt an dem Steuer,  
Gute laune bläht die Segel,  
Schiffsjung' ist der Witz, der flinke;  
Ob Verstand an Bord? Ich weiß nicht!

Meine Rahen sind Metaphern,  
Die Hyperbel ist mein Mastbaum,  
Schwarzrotgold ist meine Flagge,  
Fabelfarben der Romantik.<sup>40</sup>

È questa la materialità immediata e insieme traslata della scrittura, il suo porsi come luogo di labile coagulazione d'una individualità franta e risucchiata dai mille volti dell'incipiente società di massa; e contrapporre maschera a maschera, nella consapevolezza di una continua e illusoria metamorfosi, è forse il destino di una poesia che cerca di sfuggire agli schematismi della *Tendenzdichtung* o ai procedimenti della produzione "in serie", trasformando le strutture medesime su cui viene costruendosi (gioco, artificiosità, dissacrazione) nei temi centrali della propria meditazione.<sup>41</sup>

40 H. Heine, *Bimini*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 6/1, p. 248. «*N'ayez crainte, messieurs, mes dames!* / Molto solida è la nave./Di trochei di quercea forza / sono fatti chiglia e fianchi. // Fantasia siede al timone, / allegria gonfia le vele, / mozzo è il Witz, lo svelto frizzo. C'è giudizio a bordo? Ignoro. // E l'iperbole il bompresso, / e metafore le antenne, il vessillo è *noir-rouge-or*, / tricolore *romantique* -» (testo it. da E. Heine, *Poesie*, tradotte da F. Amoroso, vol. III, Milano-Napoli 1967, p. 239).

41 In rapporto alla tematica complessiva del nostro lavoro sarà utile, conclusivamente, rimandare ancora una volta a W. Preisendanz, *Heinrich Heine, Werkstrukturen und Epochenbezüge*, cit. .

## PAROLE CHIAVE

Paolo Chiarini; Heinrich Heine; intellettuale; arte; ideologia; politica.

## NOTIZIE DELLA CURATORE

Fabrizio Cambi, germanista e traduttore, ha insegnato all'Università di Trento. È stato direttore del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dal 1997 al 2002 e preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 2002 al 2007. Dal 2011 al 2013 è stato presidente dell'Istituto Italiano di Studi Germanici. È redattore responsabile dell'«Osservatorio critico della germanistica» e membro di vari comitati scientifici editoriali. Si occupa in particolare di letteratura tedesca dell'età romantica e di letteratura contemporanea dei paesi di lingua tedesca. Ha pubblicato studi su Novalis, Jean Paul, H. Heine, R. Musil, Th. Mann, I. Bachmann e sulla letteratura della RDT. Ha curato per i Meridiani Mondadori la prima edizione commentata di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Th. Mann (2000) e cocurato per la Österreichische Gesellschaft für Germanistik il volume *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur* (2013). Ha tradotto opere di H. Heine, C. Hein, H. Hesse, R. Musil, A. Schnitzler, Th. Mann, U. Johnson, I. Schulze, Herta Müller. Nel 2015 gli è stata conferita la Winckelmann-Medaille dalla città di Stendal nel Sachsen-Anhalt.

[fabcambi@gmail.com](mailto:fabcambi@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO CHIARINI, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, a cura di Fabrizio Cambi, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VII (2017), pp. 303–376.

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.

# NORME REDAZIONALI

Le proposte di contributi – in italiano, inglese, francese o spagnolo – non devono superare le 50.000 battute spazi inclusi,<sup>1</sup> non devono presentare indicazioni sul nome dell'autore, devono contenere un *abstract* dell'articolo in inglese e nella lingua del saggio di non più di 250 parole e una lista di massimo 10 parole chiave. In caso di accettazione del contributo, gli autori sono tenuti a fornire una breve nota bio-bibliografica non eccedente le 100 parole. Le proposte di pubblicazione – in un unico file di formato DOC, DOCX oppure RFT – devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni.

## I TESTO, TITOLI E SEZIONAMENTO

Il testo deve essere giustificato e composto con una sola tipologia di font di corpo 10 (le note di corpo 8), con interlinea singola.

Ogni paragrafo del testo deve presentare un rientro tipografico.

Le sezioni e le sottosezioni del testo devono essere numerate e possono presentare uno stringato titolo, gli eventuali titoli delle sezioni e delle sottosezioni devono essere in maiuscolo.

Esempio:

1. <PREMESSA>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

2. <OPERE>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

2.1 <OPERE EDITE>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

2.2 <OPERE INEDITE>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

Si prega di non inserire riferimenti incrociati ipertestuali; se necessario si inseriscano riferimenti del tipo 'si veda la nota#4', 'si veda la sezione#2', 'si veda a p.#3': la Redazione inserirà il corretto collegamento ipertestuale. Si cerchi di evitare l'utilizzo di riferimenti generici quali *supra* e *infra*.

---

<sup>1</sup> La bibliografia finale non si calcola al fine del limite. La Redazione si riserva la possibilità di accettare articoli con estensioni superiori alle 50.000 battute.

## 2 TABELLE E IMMAGINI

Le tabelle – comprese le tavole di manoscritti – non devono essere inserite nel testo del saggio, ma in coda al contributo, e devono essere numerate e presentare una succinta didascalia. Nel testo del saggio, per riferirsi ai dati presenti nelle tabelle, si impiegino espressioni quali ‘si veda la tabella#1’; la Redazione inserirà il corretto collegamento ipertestuale e posizionerà le tabelle nella collocazione opportuna.

Le eventuali illustrazioni non devono essere inserite nel testo, ma trasmesse su uno o più file a parte di estensione PDF, JPG (JPEG), PNG, EPS, GIF o TIFF. Si invitano gli autori a fornire l’elenco delle immagini con breve didascalia in coda al saggio. Analogamente a quanto detto a proposito delle tabelle, nel testo del saggio ci si riferisca alle immagini tramite espressioni quali ‘si veda l’immagine#1’; la Redazione inserirà il corretto collegamento ipertestuale e posizionerà le illustrazioni nella collocazione opportuna.

Gli autori devono ottenere le autorizzazioni a riprodurre le immagini secondo gli accordi con i detentori dei relativi diritti e sono responsabili del pagamento delle eventuali tariffe per la riproduzione e pubblicazione.

## 3 ABBREVIAZIONI

Le abbreviazioni di misura (km, cm, m, mm) non vanno mai puntate. Si evitino le abbreviazioni del tipo sig., dott., prof. (è preferibile la forma estesa).

Abbreviazioni da comporre in tondo:

|  |  |
|--|--|
| a.a. = anno accademico                     | N.d.C. = nota del curatore, -trice         |
| a.s. = anno scolastico                     | N.d.E. = nota dell’editore, -trice         |
| a.C. = avanti Cristo                       | N.d.R. = nota del redattore, -trice        |
| c., cc. = carta, -e                        | N.d.T. = nota del traduttore, -trice       |
| ca = circa (senza punto basso)             | n.s. = nuova serie                         |
| cap., capp. = capitolo, -i                 | p., pp. = pagina, -e                       |
| cod., codd. = codice, -i                   | par., parr. (o §, §§) = paragrafo, -i      |
| cfr. = confronta                           | r = recto (di una carta, senza punto)      |
| cit., citt. = citato, -i                   | s., ss. = seguente, -i                     |
| ecc. = eccetera (senza virgola precedente) | sec., secc. = secolo, -i                   |
| d.C. = dopo Cristo                         | sez., sezz. = sezione, -i                  |
| ed., edd. = edizione, -i                   | sg., sgg. = seguente, -i                   |
| es., ess. = esempio, -i                    | suppl. = supplemento                       |
| f., ff. = foglio, -i                       | s.v., s.vv. = <i>sub voce, sub vocibus</i> |
| fasc., fasc. = fascicolo, -i               | t., tt. = tomo, -i                         |
| misc. = miscelaneo                         | tav., tavv. = tavola, -e                   |
| ms., mss. = manoscritto, -i                | v = verso (di una carta, senza punto)      |
| n.n. = non numerato                        | v. = vedi                                  |
| n., nn. = numero, -i                       | vol., voll. = volume, -i                   |
| N.d.A. = nota dell’autore, -trice          | vs = <i>versus</i>                         |

## 4 BIBLIOGRAFIA

### CRITERI GENERALI

A meno che la prima edizione non sia oggetto di analisi, si citino correttamente gli estremi dell'edizione consultata senza indicare i dati della prima edizione né, nel caso di opere straniere tradotte, della pubblicazione in lingua originale.

In relazione alle opere critiche straniere si cerchi di utilizzare un sistema uniforme, citando dagli originali oppure dalle traduzioni – evitando cioè la commistione di citazioni in lingua originale e in traduzione specie per quelle di un medesimo autore.

Si citino i testi classici senza riferirsi all'edizione, a meno che una o più edizioni non siano oggetto di specifico interesse.

Nei riferimenti a componimenti poetici di classici si eviti il nome dell'autore. Si ponga l'indicazione del canto o del libro o del componimento in cifre romane, senza virgola, di seguito al titolo o al compendio dello stesso; l'indicazione del verso o dei versi è preceduta da una virgola: RVF III, v. 1; *Inf* XI, vv. 12-13; *Orlando furioso* III 4, vv. 1-2.

Per quanto riguarda le citazioni di opere latine o greche, si indichi solo il titolo dell'opera (in forma compendiata, se entrata nell'uso) eventualmente preceduto dal nome dell'autore (nella forma sintetica) se questi non è tra i più frequentati. Per i riferimenti puntuali, si faccia seguire al titolo, senza interporre virgola, il numero del libro e del componimento in cifre romane, mentre l'indicazione dei versi va fatta precedere da virgola: *Aen* I, v. 3.

Per i riferimenti biblici è sufficiente indicare il titolo del libro abbreviato seguito dall'eventuale numero del capitolo e dal numero dei versetti: Gen 46, 28-2.

### CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE AL PIEDE

La Rivista utilizza la forma estesa sia per le citazioni bibliografiche sia per la bibliografia finale, però per esigenze di impaginazione si richiede che tutti i riferimenti bibliografici siano riportati in nota al piede nella forma "Autore-anno", come il seguente esempio:

citazione.<sup>2</sup>

Non si utilizzino indicazioni come *ivi* oppure *ibidem* – si inserisca cioè il riferimento "autore-anno" anche nel caso di due note consecutive relative allo stesso testo –, né si impieghi il maiuscoletto.

Ogni citazione e ogni brano riportato devono avere una citazione al piede contenente il riferimento bibliografico: si evitino indicazioni del corpo del testo o della nota come le seguenti:

«l'opera *I segni e la critica*, stampata da Einaudi nel 1960, è tra le più note dell'autore ...»

Si preferisca, viceversa, un sistema come il seguente:

<sup>2</sup> Bembo2006, p. 12.

«l'opera *I segni e la critica* è tra le più note dell'autore ...<sup>3</sup> »

### BIBLIOGRAFIA FINALE

In coda al saggio si inserisca l'elenco di tutte le opere citate nelle note al piede, ordinata alfabeticamente e con la chiave "autore-anno" premessa a ciascun riferimento, come nel seguente esempio (nel caso di più riferimento a lavori del medesimo autore pubblicati nello stesso anno, si faccia seguire all'anno una lettera dell'alfabeto):

- Bembo2008 = Bembo, Pietro, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno, 2008.
- Giunta2005 = Giunta, Claudio, *Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, in *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 207-237.
- Guidi-Trovato2004 = Guidi, Vincenzo e Paolo Trovato, *Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità*, in «Filologia italiana», I (2004), pp. 9-48.
- Guidiccioni2006 = Guidiccioni, Giovanni, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.
- Harris2010 = Harris, Neil, *Il giallo del tarlo atletico. Un'osservazione inedita di Conor Fahy sull'Orlando Furioso del 1532*, in «La Bibliofilia», CXII (2010), pp. 3-II.
- Refini2007 = Refini, Eugenio, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concerto». Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, in «Italique», X (2007), pp. 17-45.
- Segre1969a = Segre, Cesare, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.
- Segre1969b = Segre, Cesare, *Recensione a Italo Siciliano, Les chansons de geste et l'épopée*, in «Lettere Italiane», XXI (1969), pp. 494-498.

Nello specifico, il nome e cognome dell'autore venga sempre riportato nella forma estesa, in tondo alto/basso e senza l'uso del maiuscoletto (es.: Alighieri, Dante). In presenza di più autori, i nomi vanno posti di seguito: la congiunzione 'e' si utilizza nei casi di due soli autori oppure tra il secondo e il terzo nome nel caso di tre autori (nella fattispecie la virgola separa i primi due autori). Non si utilizzi l'abbreviazione 'Aa. Vv.' (cioè 'autori vari'); in presenza di più di tre autori, si faccia seguire l'indicazione *et alii* al nome del secondo autore.

I titoli e i sottotitoli vanno composti in caratteri corsivi, l'eventuale sottotitolo deve essere preceduto da un punto fermo. Questi criteri valgono per i titoli di tutte le fattispecie bibliografiche: monografie, articoli, contributi in miscellanee.

Il nome e cognome del curatore e/o del traduttore venga riportato in tondo alto/basso, preceduto da 'a cura di' oppure dalla specificazione più appropriata (ad es.: 'edizione critica a cura di', 'traduzione di'). In presenza di più curatori, si veda quanto detto a proposito degli autori.

<sup>3</sup> Segre1969a



Per le opere monografiche, quindi, le informazioni da riportare sono le seguenti: Autore, *Titolo*, eventuali curatele, eventuale numero di volumi, luogo di edizione, casa editrice,<sup>4</sup> anno di edizione. Non si segnali la collana di appartenenza.

Per gli articoli in rivista: Autore, *Titolo*, in «Nome della rivista», numero di annata o di volume in cifre romane in maiuscolo, anno di edizione in cifre arabe tra parentesi rotonde, numeri di pagina dell'articolo. Si segnali il numero del fascicolo (in cifre arabe, preceduto dalla barra [/]) solo nel caso di riviste che abbiano una numerazione di pagina che riprende ad ogni fascicolo.

Per i contributi in miscellanee: Autore del contributo, *Titolo del contributo*, in *Titolo miscellanea*, eventuale curatela, eventuale numero del volume, luogo di edizione, casa editrice, anno di edizione, numeri di pagina del contributo. Nel caso di saggi contenuti in raccolta d'autore non si utilizzino le indicazioni *Idem/Eadem*: si ometta semplicemente il nome dell'autore prima del titolo della raccolta.

## 5 BRANI RIPORTATI

- Si indichino con tre puntini tra parentesi quadre [...] le eventuali omissioni all'interno di una citazione.
- Le citazioni brevi (inferiori alle tre righe di testo) vanno inserite nel testo tra virgolette basse o caporali (« »). Si inserisca la punteggiatura dopo la chiusura delle virgolette, mentre il punto esclamativo o interrogativo che fa parte della citazione sarà collocato all'interno. Nelle citazioni di brevi testi poetici nel testo, si segnali il fine verso con una barra obliqua.
- Le citazioni lunghe (superiori a tre righe di testo) vanno inserite in corpo minore, senza rientri né virgolette, facendo precedere e seguire una riga bianca al brano riportato. Si inserisca il riferimento della nota al piede al termine della citazione.
- Si rispetti l'alternanza originaria di tondo e corsivo, le eventuali innovazioni devono essere esplicitate in note con formule quali 'corsivi miei'.

## 6 VIRGOLETTE, APICI E TRATTINI

- « » (virgolette basse o caporali): per i brani brevi riportati nel testo o per i discorsi diretti. Per comodità degli autori, è possibile impiegare i seguenti simboli < < > > (due volte il simbolo di 'minore' e di 'maggiore') al posto delle caporali, sarà cura della Redazione sostituire tali simboli con le corrette virgolette caporali.
- “ ” (apici doppi): per i brani riportati all'interno delle virgolette basse o caporali (si usino gli apici singoli se dovesse servire un ulteriore grado) oppure per le attenuazioni prudenziali, ma questo secondo impiego è fortemente sconsigliato. È possibile utilizzare il simbolo " (in corrispondenza del tasto 2 della tastiera) per i doppi apici di apertura e di chiusura, sarà cura della Redazione sostituirli con i corretti apici doppi.

<sup>4</sup> Con indicazione sintetica: Einaudi e Olschki e non Giulio Einaudi editore o L.S. Olschki.

- ‘’ (apici singoli): per le parafrasi e le traduzioni di parole straniere. Per comodità, è possibile impiegare il simbolo dell’apostrofo sia per l’apice di apertura che per quello di chiusura; anche in questo caso la Redazione sostituirà tali apostrofi con gli apici.
- -: si impieghi il trattino breve unito senza spazi né prima né dopo per l’accoppiamento di nomi propri o geografici (es.: Tobler-Mussafia, Alsazia-Lorena), i doppi cognomi (Wilhelm Meyer-Lübke), i doppi luoghi di edizioni (es.: Milano-Napoli), per i prefissati non lessicalizzati (es.: post-sovietico);
- –: il trattino lungo viene utilizzato per isolare un inciso in una frase e, solamente nei casi di brani in prosa riportati, può essere impiegato per introdurre i discorsi diretti. Per praticità, gli autori inseriscano due trattini per indicare il trattino lungo, la Redazione sostituirà.

## 7 CORSIVO, MAIUSCOLO, NERETTO

- Vanno in corsivo:
  - i titoli delle opere letterarie (si veda il paragrafo dedicato alla bibliografia) dei film e delle opere d’arte non letterarie. Si ricorda che i titoli delle riviste devono essere posti tra virgolette basse o caporali;
  - le parole straniere, latine o dialettali qualora non entrate nel linguaggio corrente;
  - i termini che si intende enfatizzare;
  - i versi di componimenti poetici riportati nel testo.
- Va in carattere maiuscolo l’iniziale della parola (o della prima parola nel caso di espressioni composte) delle seguenti tipologie:
  - nomi che indicano epoche o avvenimenti di grande rilevanza (es: Cinquecento, Rivoluzione sovietica);
  - termini geografici solo nel caso in cui il termine in questione identifichi una regione geografica (es.: America del Sud, ma ‘a sud di Torino’);
  - nomi propri geografici (es: monte Rosa);
  - appellativi (es: Lorenzo il Magnifico, Federico il Saggio);
  - nomi di enti, istituti, organizzazioni e le loro sigle (es.: Università degli studi di Trento, Ministero del lavoro, Onu, Pcus). La Redazione modificherà in maiuscoletto le sigle;
  - nomi di documenti (es.: Costituzione repubblicana, Bolla);
  - nomi di palazzi (es: cappella Sistina, teatro alla Scala, ma ‘Teatro alla Scala’ se ci si riferisce all’istituzione e non all’edificio).
- Si utilizzi l’iniziale minuscola per i nomi di popoli, le cariche pubbliche e i titoli nobiliari, ecclesiastici o accademici. Il termine ‘paese’ va sempre con l’iniziale minuscola.
- Si evitino il neretto e i caratteri sottolineati a meno che non siano del tutto indispensabili.

## 8 VARIA

- Per segnalare le rime si utilizzino i due punti (in tondo) tra le parole interessate, avendo cura di far precedere e di far seguire uno spazio al segno dei due punti (es.: *cuore : amore*).
- Per la diafefe si utilizzi un asterisco (\*), per la sinalefe il simbolo ^ sostituibile con il simbolo >.
- Le note vanno collocate al piede e la loro numerazione deve essere progressiva e continua. Gli eventuali segni interpuntivi devono precedere immediatamente l'esponente della nota. Il testo delle note deve essere in corpo minore.
- Per la grafia dei nomi o dei termini in lingue che usano l'alfabeto cirillico, ci si attenga alla traslitterazione scientifica (*Čajkovskij* e non *Tchaikovsky*); per il greco si segua la traslitterazione classica, senza inserire accenti o quantità vocaliche (*γνώθη σεαυτόν : gnothi seauton*).
- Si evitino i punti di sospensione all'interno del testo del saggio.

## 9 DATE, NUMERI

Si riportino sempre in caratteri i numeri, tranne nei casi in cui il numero sia una espressione specifica: data, orario, numero ordinale (in cifre romane) oppure il riferimento a pagine.

I numeri di pagina, di carte e di anni vanno indicati sempre in forma estesa (es.: pp. 154-164, 1915-1918 e non pp. 154-64, 1915-18), mentre i nomi dei secoli successivi al mille d.C. vanno per esteso e con iniziale maiuscola (es.: Ottocento) mentre per esteso ma con l'iniziale minuscola quelli prima del mille d.C. (es.: settecento). I nomi dei decenni vanno per esteso e con iniziale maiuscola se il riferimento è al decennio nel suo complesso (es.: la società degli anni Venti) mentre per esteso ma con l'iniziale minuscola negli altri casi (es.: scrisse fino agli anni trenta dell'Ottocento). Per abbreviare la cifra degli anni si impieghi l'apostrofo (es.: anni '30). In caso di date complete, si utilizzi la forma comprensiva di articolo, ad es.: il 5 aprile 1530, l'11 febbraio 2010.

Non si inseriscano spazi tra il simbolo di percentuale e il numero, ad es.: 15%.

Nell'elaborare queste norme si è tenuto conto dei seguenti testi:

- *Norme per gli autori e collaboratori della Casa editrice Leo S. Olschki*;
- *Norme tipografiche per i collaboratori della rivista «Stilistica e Metrica italiana»*;
- FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

*a cura di Matteo Fadini*



## INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

### A

Abuín González, Anxo 166  
Adorno, Theodor W. 270, 282, 307, 308  
Alba, Pilar Marino 20  
Albaladejo, Juan A. 20  
Albrecht, Jörn 252, 267  
Alcini, Laura 186, 197  
Alcoff, Linda 8, 18  
Aldekoa, Iñaki 151, 152, 159, 164  
Ali Farah Ubax, Cristina 119, 125  
Aliaga, Cristian 52, 55, 62  
Alsina, Jean 152, 164  
Amati Mehler, Jacqueline 179  
Ana, Ramos 42, 62  
Ancalao, Liliana 43, 45, 46, 48, 50, 60, 62  
Andres-Suárez, Irène 166  
Anokhina, Olga 180  
Anselmi, Simona viii, xv, 23, 37, 41, 62, 80, 82, 91, 105  
Antoni, Carlo 198  
Antunes, Maria Alice viii, xv, 91, 105  
Apalategui, Ur 152, 164  
Apodaka, Eduardo 1, 2, 7, 8, 18  
Appadurai, Arjun 82  
Aranda, Lucia 78, 82  
Argentieri, Simona 179  
Arozamena, Vanesa 152, 164  
Arribert-Narce, Fabien 125, 145

Ascunce, José Ángel 151, 152, 164  
Atxaga, Bernardo 149–151, 153–157, 159–165  
Ausoni, Alain 110, 125, 131, 145, 170, 174, 179  
Austin, William G. 20  
Azkorbebeitia, Aitzpea 151, 165

### B

Baker, Mona 146  
Baldissone, Giusi 233, 245  
Bammer, Angelika xvi  
Bandia, Paul F. xvii  
Barandiaran, Alberto 18  
Barker, Chris 6, 18  
Baroni, Raphaël 171, 172, 179  
Barrale, Natascia 189, 197  
Barrier, Maurice Georges 253, 267  
Basch, Linda 71, 75, 81, 83  
Basnett, Susan 169, 179  
Bassnett, Susan 91, 105  
Bastin, Georges L. xvii  
Bazzarelli, Eridano 222  
Beaujour, Elizabeth Klosty 141, 145  
Benjamin, Walter 269, 282  
Bennet, Andrew 91, 105  
Berardinelli, Alfonso 222  
Bermann, Sandra xvi, 106  
Bernard, Stéphane 131, 147  
Bersani, Leo 255, 267

- Besemeres, Mary vii, xv  
 Bettarini, Rosanna 233, 241–243, 246, 247  
 Bevilacqua, Giuseppe 186, 197  
 Bhabha, Homi K. 32, 37, 75, 76, 82  
 Bizzotto, Lorenza 207, 208, 220  
 Blaud Duplessis, Rachel 269–271, 282  
 Bo, Carlo 187, 197  
 Bocca, Giorgio 204, 220  
 Bohórquez, Paola ix, x, xii, xv  
 Boisvert, Richard 140, 145  
 Bompiani, Valentino 194, 197  
 Bouchard, Daniel 269, 282  
 Bouchez, Emmanuelle 138, 146  
 Bowker, Lynne xvi  
 Boyden, Michael viii, xv  
 Braidotti, Rosi 42, 62, 132, 145  
 Brecht, Bertolt 98, 105, 206, 220  
 Breckenridge, Carol 82  
 Brink, André x, xv  
 Briones, Claudia 45, 46, 60, 62  
 Brogi, Daniela 122, 125  
 Brugnolo, Furio xvi, 19, 125  
 Buesa–Gómez, Carmen 38  
 Burke, Peter J. 7, 20  
 Burns, Jennifer 73, 76, 82  
 Buzzati, Dino 202, 203, 205, 207–219, 221  
 Bárberi Squarotti, Giorgio 210, 217, 220
- C**  
 Cabo Aseguinolaza, Fernando 166  
 Calabri, Maria Cecilia 190, 197  
 Calapodis, Michel 31, 37  
 Calcagno, Giorgio 245, 246  
 Calhoun, Craig 83  
 Califatidis, Zodorís 23, 26–30, 34–37  
 Calvino, Italo 287, 288  
 Camanni, Enrico 217, 221  
 Camus, Albert 254, 255, 258, 267  
 Canestri, Jorge 179  
 Canettieri, Paolo 226, 228, 232, 246  
 Caniguan, Jaqueline 51, 52, 62  
 Caratozzolo, Vittorio 211, 221  
 Cardonne-Arlyck, Elisabeth 174, 179  
 Carnazzi, Giulio 215, 221  
 Carrasco Muñoz, Hugo 43, 62  
 Carroll, J. B. 180  
 Casadei, Alberto 226, 233, 246  
 Casamiquela, Rodolfo M. 63  
 Casanova, Pascale 173, 180  
 Casini, Lorenzo 110, 125  
 Cavarero, Adriana 72, 73, 82  
 Ceccherelli, Andrea viii, xv, 113, 125, 147  
 Cederna, Camilla 209, 221  
 Chachou, Ibtissem III, 125  
 Cheney, Theodore 87, 105  
 Chiarini, Paolo 303, 304, 308, 309  
 Chihuailaf, Elicura 49, 62  
 Cima, Annalisa 228–232, 234, 242, 246, 247  
 Cloutier, Mario 143, 145  
 Colesanti, Massimo 267  
 Colipán, Bernardo 53, 62  
 Condello, Federico 226–231, 233, 234, 242, 244, 246  
 Contini, Gianfranco 247  
 Cordingley, Anthony viii, xv–xvii, 18, 19, 67, 68, 78, 82, 105, 167  
 Corrius, Montse 16, 18  
 Corti, Maria 230, 231, 246  
 Cremante, Renzo 241, 246  
 Cronin, Michael xvi, 28, 37, 68, 69, 76, 82  
 Crotti, Ilaria 211, 221  
 Cruz, Jon 19  
 Curi, Umberto 219, 221
- D**  
 D’Antuono, Nicola viii, xvii  
 D’Ina, Gabriella 197  
 Dall, Nick 87, 105  
 Dalla Rosa, Patrizia 220, 222  
 Dambre, Marc 179  
 Damon, Maria 271, 282  
 Dasilva, Xosé Manuel viii, xv, 11, 18–20, 68, 82, 152, 165  
 Davico Bonino, Guido 221

De Augusta, Félix José 49, 62  
 De Bleeker, Liesbeth viii, xv  
 De Caro, Paolo 232, 245, 246  
 De Courtivron, Isabelle vii, xi, xv, 105  
 De Fina, Anna 68, 73, 82  
 De Marchi, Pietro 211, 222  
 De Martino, Domenico 125  
 de Vere White, Terence 286, 288  
 Debenedetti, Giacomo 204, 222  
 Deidier, Roberto 244, 246  
 Del Zoppo, Paola 186, 187, 189, 197  
 Delbart, Anne-Rosine 132, 145  
 Deleuze, Gilles 174, 180  
 Dell'Aquila, Giulia 202, 222  
 Delrio, Walter 42, 43, 62  
 Derrida, Jacques 45, 63  
 Devalpo, Alain 62  
 Di Benedetto, Vincenzo 233, 247  
 Di Biase, Carmine 233, 247  
 Dick, Bruce Allen 92, 105  
 Dickens, Charles 141, 145  
 Dietrich Bracher, Karl 197  
 Dietze, Walter 303, 308  
 Dion, Robert 145  
 Dolhare-Çaldumbide, Katixa 5, 18  
 Domínguez, César 166  
 Dorfman, Ariel vii, xv, 86, 88, 90,  
 92–97, 104, 105  
 Doubrovsky, Serge 72, 82  
 Du Gay, Paul 19  
 Dufiet, Jean-Paul 147  
 Duranti, Francesca 69, 71–83  
 Dvorak, Marta 145

## E

Eco, Umberto 304, 309  
 El Nossery, Nathalie 130, 133, 145  
 Elisa, Hatzidaki 31, 37  
 Ellmann, Richard 286, 288  
 Escobar, Roberto 203, 222  
 Esparza, Iratxe 3, 18  
 Espinosa, Gabriela 42, 63  
 Esposito, Edoardo 196, 197  
 Evangelista, Elin-Maria x, xv, 4, 5, 18

## F

Faggi, Vico 233, 247  
 Fajardo, José Manuel 161, 162, 165  
 Falabella, Soledad 54–56, 59, 63  
 Falceri, Giorgia 138, 145  
 Fernández, Luis 161, 165  
 Ferraro, Alessandra viii, xv, 169, 180  
 Ferreira-Meyers, Karen II, 14, 19  
 Ferretti, Gian Carlo 192, 194, 197  
 Fiandra, Emilia 191, 197  
 Fitch, Brian T. x, xv, 253–255, 267  
 Foi, Maria Carolina 308, 309  
 Fondazione Martio Novaro 247  
 Fontanella, Alvisé 220, 222  
 Forster, Leonard vii, xv  
 Forti, Marco 233, 247  
 Fortier, Paul Anthony 258, 259, 267  
 Franco Aixelá, Javier 92, 105  
 Frey Waxman, Barbara 87, 105  
 Fédida, Pierre 260, 267

## G

Gabilondo, Joseba 152, 158, 165  
 Gadda, Carlo Emilio 190, 197  
 Gallagher, Mary 143, 145  
 Gallén, Enric viii, xvi, 152, 165  
 Garboli, Cesare 204, 222  
 García Barrera, Mabel 58, 63  
 García de la Puente, Inés 44, 48, 63, 86,  
 105, 172, 180  
 Garzia, Juan 162, 165  
 Gasparini, Philippe 72, 83  
 Gasparini, Pierre 142, 145  
 Gasquet, Axel 125, 147  
 Gauvin, Lise x, xvi, 129, 145  
 Gay-Crosier, Raymond 267  
 Gazier, Michèle 138, 146  
 Genette, Gérard 143, 146  
 Gentes, Eva viii, x, xvi, 4, 19, 24, 37  
 George, Stefan 189, 197  
 Gerber, Leah 83, 92, 107  
 Giachery, Emerico 233, 247  
 Giaccone, Franco 267  
 Giannetto, Nella 220, 222

- Gibson, Gloria D. 73, 83  
 Girard-Daudon, Alain 131, 147  
 Glick Schiller, Nina 71, 75, 81, 83  
 Gnisci, Armando 109, 125  
 Godelier, Maurice 9, 19  
 Golding, Alan 270, 271, 282  
 Gorlier, Claudio 198  
 Gosselin-Noat, Monique 179  
 Gramigna, Giuliano 204, 211, 215, 222  
 Green, Julien 172, 180  
 Grillo Mikrut, Giulia 19  
 Groppaldi, Andrea 113, 117, 125  
 Grossberg, Lawrence 167  
 Grutman, Rainier vii, viii, xi, xv, xvi, 11,  
 16, 19, 104, 106, 110–112, 116,  
 125, 133, 134, 136, 146, 152, 166,  
 169, 171, 180  
 Gurrutxaga, Alex 17, 19
- H**  
 Hagberg, Gary L. 87, 106  
 Hall, Stuart 3, 19  
 Heine, Heinrich 303, 309  
 Henrik, Tikkanen 26, 37  
 Hetmann, Frederik 285, 288  
 Hinderer, Walter 308  
 Hoffman, Eva 171, 180  
 Hokenson, Jan Walsh viii, x, xvi, 68, 83  
 Holmes, Diana 139, 146  
 Houen, Alex 282  
 Howarth, Caroline 8–10, 19  
 Huinao, Graciela 54–56, 59, 63  
 Huirimilla Oyarzo, Juan Paulo 58, 63  
 Huston, Nancy 130–143, 146, 147
- I**  
 Igartua, Iván 158, 161, 166  
 Imposti, Gabriella Elina viii, xv, 113, 125,  
 147  
 Ingram, Susan ix, xvi  
 Ioli, Giovanna 202, 209, 211, 215, 222  
 Isella, Dante 225, 231–233, 247  
 Istituto italiano di studi germanici in  
 Roma 189, 197
- Italia, Paola 226, 228, 232, 243, 246, 247  
 Iztueta Azurmendi, Ibai 1, 2, 4, 19
- J**  
 Jacomuzzi, Stefano 209, 210, 222  
 Jaggi, Maya 88, 106  
 Jeronimidis, Anna 253, 267  
 Jung, Verena 78, 83
- K**  
 Kallan, Monika 31, 37  
 Kaplan, Alice Yaeger vii, xvi  
 Karpinski, Eva vii, xvi, 44, 56, 60, 63  
 Katan, David 92, 106  
 Kellman, Steven G. vii, xvi, 90, 98, 106,  
 129, 147  
 Kenny, Dorothy xvi  
 Kiberd, Declan 285, 288  
 Kippur, Sara ix, xi, xii, xvi, 5, 19  
 Klein-Lataud, Christine 32, 37, 131, 147  
 Klimkiewicz, Aurelia xi, xii, xvi, 4, 19  
 Kongslien, Ingeborg 25, 37  
 Koustas, Jane 145  
 Kraus, Karl 307, 309  
 Krause, Corinna 32, 37  
 Kroh, Alexandra vii, xvii  
 Kyritsi, Maria-Venetia 73, 83
- L**  
 Lafarga, Francisco viii, xvi, 152, 165  
 Lagarde, Christian viii, ix, xvii, 18, 19,  
 113, 125  
 Lakhous, Amara 112–118, 120–126  
 Landers, Clifford E. 92, 106  
 Larrauri, Eva 162, 166  
 Laval, Martine 138, 146  
 Lavezzi, Gianfranca 246  
 Lazer, Hank 271, 282  
 Le Bris, Michel 147  
 Lefevere, André 78, 83, 85, 106, 169, 180  
 Leggio, Francesco 112, 126  
 Lejeune, Philippe 172, 180  
 Lenton, Diana 62  
 Lertxundi, Anjel 154, 158, 161, 166



Lesser, Wendy vii, xv, xvii, 105  
 Lewis, Justin 9, 19  
 Lienhard, Martin 42, 62, 63  
 Loffredo, Eugenia 180  
 Lombez, Christine 267  
 López Gaseni, José Manuel 3, 18  
 Lotman, Jurij M. 217, 222  
 Lvovich, Natasha vii, xvi  
 Lévi-Valensi, Jacqueline 252, 267  
 Lüsebrink, Hans-Jürgen 145

**M**

Macri, Oreste 245, 247  
 Malena, Anne 68, 83  
 Manacorda, Giuliano 212, 222  
 Manquel, Félix 42, 63  
 Manterola, Elizabete II, 17, 19, 20, 152, 166  
 Marabini, Claudio 221  
 Maraschio, Nicoletta 125  
 Marcenaro, Giuseppe 245, 247  
 Marchese, Angelo 229, 233, 243, 247  
 Martin, Biddy 74, 83  
 Martínez, Luz M. 8, 20  
 Massoutre, Guylaine 131, 147  
 Mathews, Patrick J. 285, 288  
 Mattioli, Raffaele 198  
 Mazzoni, Giulia 228, 247  
 McLuhan, Marshall 36, 37  
 Meabe, Miren Agur II-16, 20  
 Meizoz, Jérôme 170, 180  
 Mellado, Silvia Renée 43, 44, 46, 49-51, 56, 63  
 Mellarini, Bruno 218, 222  
 Millamán Reinao, Rosamel 62  
 Minoia, Carlo 198  
 Mitterand, Henri 254, 267  
 Mohanty, Chandra Talpade 74, 83  
 Moll, Nora 110, 126  
 Molnár, Katalin 171, 173-180  
 Montale, Eugenio 226, 229, 247  
 Montes-Alcalá, Cecilia 79, 83  
 Monti, Enrico 252, 267  
 Montini, Chiara 170, 180

Mora Curriao, Maribel 45, 52, 63  
 Moraga García, Fernanda 44, 45, 52, 63  
 Moscovici, Serge 8-10, 20  
 Munday, Jeremy 98, 106  
 Munson, Marcella viii, x, xvi, 68, 83  
 Musante, Marcelo 62  
 Muñoz Calvo, Micaela 38

**N**

Nagy, Gregory 37  
 Nardout-Lafarge, Élisabeth 147  
 Nascimbeni, Giulio 229, 247  
 Negro, Maria Grazia 110, 111, 119, 122-124, 126  
 Nelson, Cary 167  
 Ngugi, Wa Thiong'o 91, 106  
 NicCraith, Máiréad vii, xvii, 87, 90, 106  
 Nikolaou, Paschalis 3, 20, 73, 83, 170, 180  
 Nilan, Vivienne 31, 38  
 Noel Aziz Hanna, Patrizia vii, xvii  
 Noyer-Weidner, Alfred 253, 267  
 Nyman, Jopi 77, 83

**O**

Olaziregi, Mari Jose 150-152, 155, 158, 159, 161, 164, 166  
 Orioles, Vincenzo xvi, 19, 125  
 Otaegi, Lourdes 151, 159, 166  
 Oustinoff, Michaël viii, xvii, 68, 78, 83

**P**

Pallí, Cristina 8, 20  
 Panafieu, Yves 201, 205-207, 222  
 Pancheri, Alessandro 246  
 Paredes Pinda, Adriana 55, 57-60, 63, 64  
 Pattanaik, Dipti R. 19  
 Pavlenko, Aneta 86, 106, 172, 180  
 Pedullà, Walter 204, 222  
 Pegenaute, Luis viii, xvi, 152, 165  
 Perotto, Monica viii, xv, 113, 125, 147  
 Perry, Menakhem 13, 20, 153, 166  
 Perteghella, Manuela 180  
 Petersen, Jens 189, 197

Petrowski, Nathalie 130, 147  
 Piette, Adam 282  
 Pilný, Ondrej 74, 83  
 Pilo, Isabella 222  
 Pinder, Sherrow xv  
 Pirandello, Luigi 225, 247  
 Polesana, Maria Angela 220, 222  
 Polezzi, Loredana 68, 83  
 Pollastri, Laura 63  
 Porter, Catherine xvi, 106  
 Pozuelo Yvancos, José Maria 151, 166  
 Pritchett, Patrick 282  
 Puccini, Paola viii, xvii, 113, 126  
 Pujal i Llombart, Margot 2, 6, 7, 20  
 Pulido, Martha 20  
 Puppa, Paolo 220, 222

## Q

Quintulaf, Ignacia 63

## R

Recuenco Peñalver, María 32, 38  
 Riesz, János 145  
 Rilke, Rainer Maria 189, 191, 197  
 Rispoli, Marco 308, 309  
 Rivas, Antonio 166  
 Rodriguez, Eider 17, 20  
 Rotaetxe, Karmele 158, 166  
 Rouaud, Jean 147  
 Rozas, Ixiar 17, 20  
 Rubino, Liborio Mario 186, 187, 198  
 Rubio Árquez, Marcial viii, xvii  
 Ruggiero, Nunzio 186, 198  
 Rupailaf, Roxana 54–56, 59, 63  
 Russo, Michele 89, 90, 106

## S

Saldanha, Gabriela 146  
 Santana, Mario 152, 163, 166  
 Santoyo, Julio César viii, ix, xvii, 11, 20,  
 23, 29, 38, 152, 167  
 Sardin, Pascale 137, 147  
 Sarrionandia, Joseba 158, 167  
 Savoca, Giuseppe 227, 247

Scaiola, Anna Maria 267  
 Scatasta, Gino 286, 288  
 Schleiermacher, Friedrich 104, 106  
 Schnyder, Peter 267  
 Sebbar, Leïla 130, 131, 133, 137, 147  
 Segre, Cesare 232, 234, 246, 247  
 Selis Venturino, Antonietta 231, 247  
 Seláf, Levente vii, xvii  
 Senior, Nancy 131, 147  
 Sepúlveda Eriz, Magda 54, 64  
 Sforza, Tiziana 110, 118, 122, 126  
 Shands, Kerstin W. 19  
 Shulman, Naomi 270, 282  
 Sierra, Marta J. 64  
 Silliman, Ron 271, 282  
 Soja, Edward 50, 64  
 Solares, Martín 159, 167  
 Somers, Margaret R. 73, 83  
 Sperti, Valeria 131, 132, 136, 137, 139, 140,  
 143, 147

Spivak, Gayatri Chakravorty 158, 167  
 Sprague, Paula 151, 167  
 Stanchina, Giulia 125  
 Stavropoulou, Anna 37  
 Steiner, George 170, 180  
 Stryker, Sheldon 7, 20  
 Suchet, Myriam 7, 20  
 Sutton, David 30, 38  
 Suárez, Modesta 125, 147  
 Szanton Blanc, Cristina 71, 75, 81, 83

## T

Tajfel, Henri 6, 20  
 Tanqueiro, Helena viii, xv, xvii, 13, 15,  
 18–21, 113, 125, 152, 165  
 Tarle, Jere 263, 264, 267  
 Thody, Philip 253, 267  
 Tiedemann, Rolf 282  
 Torres, Meri 13, 14, 21  
 Trapenard, Augustin 144, 147  
 Traverso, Leone 188, 195, 198  
 Turner, John C. 6, 20

## U

Uria, Iñaki 154, 167  
Uribe, Kirmen 17, 21

## V

Valiani, Leo 197  
Van Bolderen, Trish viii, xvi, 104, 106  
Venturi, Francesco 197  
Venuti, Lawrence 96, 99, 104, 106, 169,  
180  
Vergani, Guido 208, 222  
Vidal Claramonte, Maria Carmen  
Africa 105  
Viggiani, Carl A. 255, 268  
Villena, Miguel Ángel 152, 167  
Vincenti, Lionello 195, 198  
Vittorini, Elio 188, 192, 193, 196, 198  
Von Hofmannsthal, Hugo 191, 198  
Von Kleist, Heinrich 196, 198  
Véronique, Georges Daniel 7, 21

## W

Wald, Paul 7, 21  
Walkowitz, Rebecca L. vii, xvii  
Weigel, Deborah 261, 268  
Whorf, Benjamin 172, 180  
Whyte, Christopher 24, 38  
Wilde, Lady 286–288

Willett, John 105

Wilson, Rita xi, xvii, 67, 70, 81, 83, 92,  
107

Wollace, Clare Elizabeth 74, 83

Worchel, Stephen 20

Wyndham, Horace 286, 288

## X

Xinú, Evanzia 33, 35, 38

## Y

Yanarakos, Yorgos 33, 35, 38

Yildiz, Yasemin xiii, xvii, 68, 70, 75, 80,  
81, 84

## Z

Zabalbeascoa, Patrick 16, 18

Zabaltza, Xabier 158, 161, 166

Zaccaria, Giuseppe 197, 198

Zagari, Luciano 308

Zangrandi, Silvia 208, 222

Zanzotto, Andrea 204, 209, 222, 244,  
245, 247

Zeman, Herbert 303, 309

Zimmermann, Hans Dieter 303, 309

Zimmermann, Ros 269, 282

## □

Álvarez, Román 105



## CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Saggi* sono Matteo Fadini, Alice Loda, Federico Saviotti e Carlo Tirinanzi De Medici; della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Andrea Binelli, Giorgia Falceri, Elsa M. Paredes Bertagnolli e Stefano Pradel; della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Andrea Binelli, Claudia Crocco, Matteo Fadini, Giorgia Falceri, Eva Gentes, Elizabete Manterola, Chiara Polli, Stefano Pradel, Carlo Tirinanzi De Medici.

Il progetto grafico è opera di Matteo Fadini,<sup>5</sup> l'impaginazione è curata da Federica C. Abramo, Matteo Fadini e Chiara Polli; la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La responsabile della comunicazione è Claudia Crocco, il sito internet della rivista è gestito da Carlo Tirinanzi De Medici e Matteo Fadini.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

---

<sup>5</sup> Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum [GJIT](#), in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.



# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 7 - MAGGIO 2017

*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* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo **queste** indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. 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.