

OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

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

OLTROCEANO

FONDATRICE E DIRETTRICE RESPONSABILE

Silvana Serafin

CONDIRETTRICI

Anna Pia De Luca, Daniela Ciani Forza,
Alessandra Ferraro, Antonella Riem Natale

COMITATO SCIENTIFICO

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla), † Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Antonio Domenico Cusato (Università di Catania), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Piera Rizzolatti (Università di Udine), Federica Rocco (Università di Udine), Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Monica Stellin (Sir Wilfrid Laurier University, Canada)

REDAZIONE PER IL PRESENTE NUMERO

Rocío Luque, Deborah Saidero

COORDINATRICE DEGLI SCAMBI

Rocío Luque

DIREZIONE E REDAZIONE

CILM - Centro Internazionale Letterature Migranti
Università degli Studi di Udine
Via Palladio 8, 33100 Udine (Italia)
<http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>
info: oltroceano.digr@uniud.it; silvana.serafin@uniud.it

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di *referees* anonimi individuati tra studiosi qualificati nei rispettivi settori
«Oltreoceano» è indicizzata in ERIH PLUS e disponibile su OJS all'indirizzo <https://riviste.forumeditrice.it/oltroceano>

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

16/2020

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 16

**DEL TRADURRE: ASPETTI
DELLA TRADUZIONE
E DELL'AUTOTRADUZIONE**

A CURA DI SILVANA SERAFIN E ANNA PIA DE LUCA



Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM
Università degli Studi di Udine

Via Petracco, 8 – 33100 Udine, Italia

Sito web: <http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>

E-mail: oltreoceano.digr@uniud.it; silvana.serafin@uniud.it

Disegno di copertina

Marco Toffanin

Redazione e impaginazione

David Nieri, Viareggio (Lu)

Stampa

Press Up, Ladispoli (Rm)

© Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM

Università degli Studi di Udine

Via Petracco, 8 – 33100 Udine

© **FORUM** 2020

Editrice Universitaria Udinese

FARE srl con unico socio

Società soggetta a direzione e coordinamento

dell'Università degli Studi di Udine

Via Palladio, 8 – 33100 Udine

Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756

www.forumeditrice.it

INDICE

Editoriale

- Silvana Serafin
Considerazioni minime sulla traduzione e sull'autotraduzione » 9

America di lingua inglese

- Joseph Pivato
Self-Translation as Problem for Italian-Canadian Authors » 15

- Deborah Saidero
Self-Translation as Translingual and Transcultural Transcreation » 31

- Anna Pia De Luca
Constantly Translating Friulian Identity » 43

- Francesca Cadel
*Geografia della traduzione come percorso e dialogo interiore:
alcuni esempi di traduzione poetica dall'inglese all'italiano* » 57

- Michele Russo
Self-Translation in Nabokov's Fiction: Three Paradigmatic Cases » 69

- Angelo Grossi
*"A Small Dimension of a Film": ekphrasis cinematografica e traduzione
intersemiotica in Scene from the Movie GIANT di Tino Villanueva* » 85

- Gregory Dowling
"I Want to Go to Another Land". A.E. Stallings and the Poetry of Exile . . . » 97

America di lingua spagnola

Rosalba Campra <i>Palabras ajenas para un canto propio</i>	»	111
Federica Rocco Contin <i>(Auto)traduzione e riscrittura</i>	»	119
Martha L. Canfield <i>Traducción y discurso poético</i>	»	127
Sagrario del Río Zamudio <i>Carlo Coccioli y Piccolo Karma vs Pequeño Karma: autotraducción</i>	»	137
Rocío Luque <i>Language Duel / Duelo del lenguaje de Rosario Ferré.</i> <i>Un caso de autotraducción</i>	»	149
Antonella Cancellier <i>2019: a cent'anni dalla prima traduzione italiana di Martín Fierro</i>	»	163
Gli autori	»	175

EDITORIALE

CONSIDERAZIONI MINIME SULLA TRADUZIONE E SULL'AUTOTRADUZIONE

Silvana Serafin*

Alla luce delle numerose teorie sulla traduzione e sull'autotraduzione, e secondo considerazioni formali, pragmatiche o cronologiche, risulta evidente l'importanza del tradurre per offrire al testo di partenza durata e sopravvivenza geografico-culturale che altrimenti non avrebbe.

Minimum Considerations on Translation and Self-Translation

In light of the numerous theories on translation and self-translation, and according to formal, pragmatic or chronological considerations, the importance of translating is undeniable and instrumental in providing the source text duration and geographical and cultural survival.

Introduzione

Ciascuna modalità di comunicazione mette in atto un sistema di traduzione più o meno elaborato e sempre diverso in quanto ogni individuo fa riferimento al proprio livello culturale e ad uno specifico catalogo di dati forniti dai ricordi personali. Non a caso il modello 'dal trasmittente al ricevente', che sta alla base di ogni processo semiologico e semantico, si equipara al modello 'dalla lingua-fonte alla lingua ricevente' usato nella teoria della traduzione. In entrambe le situazioni è necessario ricorrere ad un'opera di decifrazione interpretativa, una funzione di codificazione-decodificazione, come ben insegna George Steiner in *Dopo Babele*. Da qui, l'importanza del tema che, inevitabilmente, coinvolge lo studio del linguaggio nel suo insieme. La presenza di migliaia di lingue attualmente parlate nel mondo è una dimostrazione che non esistono due persone assolutamente identiche per cui la traduzione è inevitabile per diffondere scritture e conoscenze.

Numerose teorie sulla traduzione si sono succedute nel tempo sino a giungere a quella enunciata da Walter Benjamin che fonda la propria metafisica

* Università di Udine.

della traduzione sul concetto di 'linguaggio universale', riprendendo termini derivati dalla tradizione cabalistica (Scholem). Come il cabalista ricerca le forme dell'occulto disegno di Dio nei raggruppamenti di lettere e di parole, allo stesso modo il filosofo del linguaggio cercherà nelle traduzioni la luce remota di un significato originale.

Tuttavia, tramite Leibniz, il misticismo del linguaggio entra nella corrente dello studio linguistico moderno, soffermandosi sul problema se sia o no possibile la traduzione tra lingue diverse. D'altra parte già in età medievale i testi antichi venivano rielaborati, interpretati e resi in volgare per dimostrare che le lingue nuove erano in grado di rendere la scienza antica, o la grande poesia. Il tradurre era considerata operazione non in termini di resa letterale, ma di riproposizione, di ricreazione di un sapere che andava messo a disposizione della cultura del tempo.

Certo, la traduzione letterale dei testi letterari ha i suoi limiti, rischia di produrre asperità, indifferenza, distacco o impetuosità. Tuttavia, è ad essa che dobbiamo affidarci se desideriamo leggere e interpretare il testo originario nell'integrità dei suoi significati e dei suoi valori e soprattutto conoscerlo ed assimilarlo. La traduzione non letterale, traendo spunto dal testo d'origine, esibisce vanità di poiesi propria del traduttore e rischia di tradire l'anima dell'originale.

Non a caso esistono tre ordini di traduzione – secondo la condivisibile opinione di Steiner (311) – che, dalla conoscenza delle culture straniere tramite un trasferimento nel 'nostro senso', passa all' appropriazione per sostituzione in cui il traduttore assorbe il significato di un testo straniero e lo rende attraverso un costrutto della propria lingua per cercare, come ultimo traguardo, un'identità assoluta tra testo originale e quello tradotto.

Se la traduzione viene effettuata dallo stesso autore/trice, si può affermare decisamente che si tratta di una riscrittura in quanto entrano in gioco la necessità di individuare l'appropriata musicabilità delle parole, intensificando o snellendo significati, arricchendo o semplificando immagini. Tutto ciò al fine di conciliare un'identità culturale ibrida e ri-creare, insieme alla traduzione, il proprio microcosmo interiore. Tale argomento è stato trattato ampiamente nel numero cinque della presente rivista con il titolo *L'autotraduzione nelle letterature migranti* a cura di Alessandra Ferraro, senza ricordare le pubblicazioni che si sono succedute nel corso di questi ultimi anni, segno del grande interesse suscitato dal tema in continua evoluzione per poter sopravvivere nei tempi. Va da sé che, parafrasando Benjamin, nessuna traduzione sarebbe possibile se essa «mirasse nella sua ultima esperienza, alla somiglianza con l'originale» (43).

Piano del lavoro

In questo numero si è cercato di dare risposte ad alcune domande che animano il dibattito sulle teorie della traduzione, formale, pragmatica o cronologica, ad iniziare dal modo in cui una sensibilità plurilingue interiorizza la traduzione, il passaggio concreto dall'una all'altra delle sue lingue madri. Gli idiomi considerati sono l'inglese, parlato in Canada e negli Stati Uniti, lo spagnolo del Nord, Centro e Sud America e naturalmente l'italiano. Ad esso si affianca il friulano che caratterizza la poesia "Viars inniò" / "Verso nessun luogo" di Federica Rocco Contin.

Sono stati indagati i meccanismi del discorso rivolto a se stessi, del dialogo interiore tra sintassi e identità se ad affrontarli è un poliglotta o colui che parla una sola lingua; le difficoltà che un traduttore incontra nell'atto del tradurre o dell'autotradursi; come può essere risolto nella traduzione il concetto di parola mancante, che caratterizza la letteratura moderna; quando il linguaggio può essere considerato privato nel caso in cui la traduzione letteraria abbia la precedenza su quella letterale. Tutto ciò per fornire delle risposte all'eterno interrogativo della traduzione possibile, sino ad approdare al concetto di ri-scrittura in quanto il traduttore è libero di esprimere il senso dell'originale in qualunque stile e idioma scelto.

Nonostante la lingua della traduzione si caratterizzi per una propria condizione di vulnerabilità, di estraneità, essa offre al testo di partenza una durata e un'ampiezza di sopravvivenza geografico-culturale che altrimenti non avrebbe. Inoltre, attraverso tempi e spazi molteplici, avvicina civiltà, forme e strutture di pensiero, significati mitici, rivitalizzando gli assetti dell'immaginario collettivo della letteratura di un altro paese. Questo è il motivo fondamentale per incentivare l'attività del traduttore, ancor oggi poco riconosciuta o per meglio dire l'arte del traduttore che è, con parole di Steiner (286),

profondamente ambivalente: essa si esercita in una tensione radicale tra istinti di ri-produzione e istinti di giusta ricreazione. In una maniera assai specifica, il traduttore 'ri-sperimenta' l'evoluzione del linguaggio stesso, l'ambivalenza degli apporti tra il linguaggio e il mondo, tra 'le lingue e i mondi'. In ogni traduzione la natura creativa, forse fittizia, di tali rapporti viene messa alla prova. La traduzione non è dunque un'attività specialistica e secondaria svolta sull' 'interfaccia' tra le lingue. È l'esemplificazione costante, necessaria, della natura dialettica, al tempo stesso unificante e separante, del linguaggio.

Bibliografia citata

Benjamin, Walter. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Trad. e introd. Renato Solmi. Torino: Einaudi. 1962.

Leibniz, Gottfried Wilhelm von. *Nuovi Saggi sull'intelletto umano*. Ed. Salvatore Cariatì. Milano: Bompiani. 2011.

Scholem, Gershom. *Le grandi correnti della mistica ebraica*. Milano: Il Saggiatore. 1965.

Steiner, George. *Dopo Babele*. Milano: Garzanti. 1994².

AMERICA DI LINGUA INGLESE

SELF-TRANSLATION AS PROBLEM FOR ITALIAN-CANADIAN AUTHORS

Joseph Pivato*

There is often the sense of self-betrayal when bilingual authors self-translate their literary works. In this paper in *Comparative Literature* the author examines the works of Italian-Canadian authors, in particular Maria Ardizzi, Antonio D'Alfonso, Arianna Dagnino, Licia Canton, Filippo Salvatore, Gianna Patriarca and Alexandre Amprimoz, in terms of their practice of self-translation and the problems that they encounter and try to overcome.

Auto-traduzione: problemi rilevati in autori italo-canadesi

Sovente quando gli autori bilingui si auto-traducono emerge un ineluttabile senso di tradimento del sé. Adottando un approccio comparativo, questo saggio esamina le opere auto-tradotte di scrittori italo-canadesi quali Maria Ardizzi, Antonio D'Alfonso, Arianna Dagnino, Licia Canton, Filippo Salvatore, Gianna Patriarca e Alexandre Amprimoz al fine di individuare i problemi che incontrano nella loro pratica autotraduttiva e le strategie che vengono adottate per risolverli.

Difficulties in Self-Translation

Arianna Dagnino identified one of the problems with self-translation when she examined her own practice in translating her Italian novel, *Fossili* into English as *The Afrikaner*. She expressed it as a sense of literary betrayal, and self-betrayal as she transferred the text from one language into another (“Dialogically assisted self-translation in the ‘translab’”: 97). This gives the old Italian adage, “traduttore, traditore”, a new meaning.

In this essay I will examine the work of several Italian-Canadian writers in terms of their practice of self-translation and the problems that they encounter and try to overcome. These authors are: Maria Ardizzi, Antonio D'Alfonso, Arianna Dagnino, Licia Canton, Filippo Salvatore, Gianna Patriarca and Alexandre Amprimoz.

* Università di Athabasca, Canada.

Historically writers have often had problems with translations of their work by others. There is the famous example of Galileo Galilei who published all his early work in Latin, the language of science at the time, but became dissatisfied with the repeated misunderstandings and controversy. He made *Sidereus Nuncius* (1610), his observations on the moon and planets through his telescope, his last book in Latin. From that point on he became his own translator publishing his major works in clear Italian and meant for a wider audience.

The different literary styles of languages are one of the major problems translators confront. Maria Ardizzi has published four Italian novels in Canada. In her early novels, *Made in Italy* and *Il Sapore agro della mia terra*, Ardizzi uses an Italian that is influenced by English plain style rather than the more complex sentence structure of literary Italian. The main character in *Made in Italy* is an old woman, Nora Moretti who speaks frankly to her husband who returned to Italy to die: «Sei tornato a morire qui... L'avresti mai creduto? Io non potrò tornare a morire qui invece... e non perché non voglia. Semplicemente perché tra me e questi luoghi s'è spezzato il filo. Riconosco i luoghi, ma i luoghi non riconoscono me...» (125).

This plain style is suited to an English-Canadian work to such a degree that we can argue that Ardizzi is writing Canadian literature in Italian. This raises an interesting literary phenomenon in language exchange. Ardizzi is approaching a form of self-translation by consciously adopting English plain style in her Italian. As the Italian quotation above suggests Ardizzi feels no sense of self-betrayal by rejecting Italian culture and style.

For an example of Italian writing style I will quote one sentence by journalist Paolo Rumiz who has published more than thirty books, many about his travels in Europe and beyond.

Quella distesa incantata e invisibile dal basso, chiamata Pian Grande, dove l'unico modo di camminare in quel mese d'aprile era andare scalzi per meglio sentire la voce della Terra, quella prateria già serpeggiante di vita che a maggio avrebbe conosciuto la più celebrate fioritura d'Europa – il giallo, il viola, il rosso e l'azzurro delle lenticchie, dei papaveri e degli iris – era il centro della linea di faglia che aveva scosso l'Appennino e allo stesso tempo il centro perfetto della Penisola che stava in mezzo al Mediterraneo (7).

This is the second paragraph from the first page of his book, *Il filo infinito: Viaggio alle radici d'Europa* (2019). The entire paragraph is one sentence and would be difficult or impossible to translate into English as one sentence. Unlike French and Italian, English nouns do not have a gender. Therefore it is necessary to use shorter sentences than those often found in Romance languages. This has influenced English plain style from the time of Shakespeare when

English Renaissance writers experimented with the more ornate writing styles they found in Italian and French writing, but eventually chose the English plain style as more suitable for the English language, a hybrid language with old Germanic roots.

The practice of self-translation leads some authors to introspective analysis of the process. Antonio D'Alfonso explores his languages through the essay collection, *In Italics: The Defense of Ethnicity* (1996) and his French translation, *En Italiques* (2000).

Arianna Dagnino conducts detailed self-analysis in “Dialogically assisted self-translation in the ‘translab’: A case study in the Italian-English language combination” (2018) and Licia Canton explains the personal conditions for self-translation in “Se traduire au quotidien” (2015) and in English, “Writing Canadian Narratives with Italian Accents: *The Pink House and Other Stories*” (2019).

In the above-cited essay on the collaborative nature of self-translation, Arianna Dagnino explains her first experience with a professional translation of her Italian novel *Fossili* (2010) into English: «It was undoubtedly a good translation, and professionally done; however, I must admit I was far from satisfied with it. To me the text sounded hollow – almost soulless. My voice, the rhythm of my literary voice, was not there» (“Dialogically assisted self-translation in the ‘translab’”: 85). The chapters in English were rejected by three publishers so the author abandoned the idea at that time and focussed on her PhD work at the University of South Australia. By 2015 Dagnino was in Canada teaching at the University of British Columbia and turned to her novel once more: «This time, however, I decided I would translate it myself. I would try to find my voice in another language, infusing my work with the right rhythm and poetic tone. It took me almost two years to complete the self-translation...» (“Dialogically assisted self-translation in the ‘translab’”: 85).

Dagnino soon became aware of the differences between her Italian style and the needs of the English style. By its nature Italian can be a wordy language which is difficult to reduce to English plain style. From her Italian perspective the author wanted to keep as much as possible the sensory aspect, the physicality, the sentimental and poetic qualities of her original text. The English text needed to be detached, restrained and succinct. The French call this problem *les belles infidèles*, the need to make changes in the target language in order to suit the tastes of the given audience. The new title was now *The Afrikaner*; the English translation of the Italian title is ‘fossils’ which would have suggested a text on anthropology rather than a novel. In my reading of *The Afrikaner* I found that it was a successful work of self-translation. The author was able to keep the sensual and rich description of the desert landscape: «The territory

has spectacular red sand dunes, with solitary black-maned lions roaming the open pans. Occasionally, mighty baobabs rise amidst arid plains... Some of those giants are more than a thousand years old» (92).

The book begins with a glossary of the one hundred Afrikaans words used in the text. In the novel these Afrikaans terms are often in italics, nevertheless they seem to fit easily into the flow of the English, possibly because of the common Germanic roots of many words. I wonder how well Afrikaans words fit into the flow of written Italian. I suggest that because of the African setting and the hybrid quality of English, the novel is a better work in English than in Italian. This quality becomes evident upon close reading and the feeling that it could not exist in any other language. The collaborative process of self-translation that Dagnino used led her to make many changes to the original text, as she was rewriting it in English (“Dialogically assisted self-translation in the ‘translab’”: 90). From her Italian perspective Dagnino may still feel a sense of betrayal of her original Italian text; however, she also realized that self-translation can be a collaborative process, a creative combination leading to a sense of cultural roundedness and artistic integrity (97).

A Canadian writer who lives in Paris, Nancy Huston, makes it part of her writing practice to compose her novels in French and later to rewrite them into English. The results are mixed: her French novels often win awards while her English novels are frequently not well received by critics and readers. Her self-analysis of self-translation is found in her book, *Nord Perdu* (1999), which she translated as *Losing North* (2002). In *Writing it Twice*, Sara Kippur laments that: «of the ways that self-translation articulates, itself both as a literary practice and as a scholarly field, from a position of instability» (14).

Self-Translation in Montreal

For Italian-Canadian authors living in Montreal, the activity of self-translation is not limited to a writing practice but can become an everyday necessity as they navigate the languages of French, English and Italian. Licia Canton explains her daily reality in these terms: «Je change de chapeau souvent et je passé d’une langue à l’autre aussi souvent. Par le fait meme que j’habite l’île de Montréal, Quebec, où le bilinguisme et le multilinguisme se manifestent au quotidien, il est inevitable que je pratique l’autotraduction à l’oral come à l’écrit» (87).

Almost by accident Antonio D’Alfonso has ventured into the minefield of self-translation as a tool to explore and experiment with his own writing practice. D’Alfonso is a bilingual artist who also lives in the multilingual city of Montreal and so is constantly dealing with both English and French and trans-

lating back and forth on a daily basis. However for D'Alfonso, his linguistic condition is more complicated than two languages. Even the term 'bilingual' is not sufficient since D'Alfonso speaks and writes in three languages: English, French and Italian. However, he identifies most closely with the term 'bilingual poet' since his greatest success has come from his poetry, especially his French poetry for which he has won many literary awards. In his own writing he has experimented by composing first in one language such as French and then translating into another. He has also written in Italian and in his parents' Molisan dialect, Guglionese, and then translated into English or French or both to see how this affects the text he is working on at the time. In his book, *The Other Shore* he explains that his writing is always translation from one language to another:

Already a transformation occurs:
 from Guglionese, I must translate
 into Italian. When I write I translate.
 Sometimes no translation occurs. The
 words or phrases come directly into
 English or French. A linkage of differences (109).

To the double perspective of English and French D'Alfonso adds the third one of Italian; not just the Italian of the immigrant, but the Italian with 1,000 years of culture from the Mediterranean. We see this in his polemical poems such as "Where Do I begin?" and "To Maintain Your Identity", and also "The Loss of a Culture" (*Other Shore*: 58-60). In one poem he asks, «The Italian culture: what does it mean to be Italian today if you live outside Italy?» (*Other Shore*: 75) As part of this identity search there are many Italian sentences, phrases and words in *The Other Shore* (1986). In contrast there are very few Italian words in D'Alfonso's earlier books, *Black Tongue* (1983) and *Queror* (1979).

To try to understand the problems of identity and the roles that languages and self-translation play, D'Alfonso has also experimented with poetic forms such as prose-poems and poetic novels. Poetic experiments make translation even more difficult than it already is. D'Alfonso also translated poet Pasquale Verdicchio into French and some Quebec poets into Italian. He originally wrote *Avril ou l'anti-passion* (1990) in French and then re-wrote this novel in English as *Fabrizio's Passion* (1995), which was subsequently translated into Italian by Antonello Lombardi thus giving the novel a different orientation from an Italian perspective.

We also see this rich diversity in his polemical essay collection *In Italics* (1996). The different essays express opinions on a variety of issues that affect

Canadian authors and publishers: cultural appropriation, minority identity, English language writing in Quebec and translation. During his time in Montreal, as a writer, editor and professional translator in the 1980s D'Alfonso epitomized the minority artist in Quebec caught in the maze of French nationalist and federalist politics and culture. The political dimension in this volume is so all-pervasive that we begin to take it for granted, like the intrigue in a spy novel. It seems that writing in French is sometimes not enough to be accepted in Quebec. And, like Nancy Huston, he asks, «Is writing in English sufficient to be accepted in the rest of Canada?» (D'Alfonso. "A Literary Culture...": 61). This political reading is the subtext in his essay "A Literary Culture in Search of a Tradition", where he examines the work of other Quebec writers of Italian background: Fulvio Caccia, Marco Micone, Mary Melfi and Filippo Salvatore.

Self-Translation as Dialogue

D'Alfonso has gradually adopted the strategy of self-translation as a means of exploring his own ambiguous linguistic condition in Quebec: a bilingual/trilingual writer and a fragmented identity. The translation of his work from French into English creates a constant displacement from one literary space to another. Self-translation blurs the traditional literary boundaries between the French traditions and the English. It also blurs the lines between the 'original' work and the 'translation' as a mere copy. D'Alfonso's *The Other Shore* was translated into *L'Autre ravage*. His lament in the opening note, «This book of broken verses, broken thoughts, about broken feelings. This, a notebook without a beginning, without an end, only a flowing towards being, a growing; contradictions and explanations» (*Other Shore*: 7) is echoed in the note to the French version: «Ce livre de vers brisés, de pensées brisés, a propose de sentiments brisés» (*L'Autre ravage*: 5). The verses and thoughts are fragmented into different languages in the poet's head. Is he also feeling a sense of self-betrayal as expressed by Dagnino?

From this we can surmise that when D'Alfonso composes he is working simultaneously in two languages or more. Because he is writing parts in French and other parts in English and then translating the English passages into French how do you determine the language of the original text? What does this practice mean for the author's own understanding of, and intentions for the text? Mikhail Bakhtin's theory of dialogism may be useful to explain the many levels of dialogic connections in the process of self-translation in the case of Antonio D'Alfonso's work.

Bakhtin explains that many literary texts are dialogic when the voice of the

author is in dialogue or in argument with another voice (or voices) in the text. He calls this the double-voiced word, a conceptual tool which we can use to explain dialogism in the self-translation process involving two languages; two voices in the same text or in two sister texts. Let us consider some brief examples of this in D'Alfonso's poems:

In *The Other Shore* he dedicated the poem, "Roma" to Mary di Michele:

Roma. Rain. Roaming along
Lungotevere. Past midnight.
Under an umbrella too small for two (131).

The French version of these opening lines is different:

Roma. Sous la pluie.
Errand par le Lungotevere. Après minuit.
Sous un parapluie trop petite pour deux (*L'Autre ravage*: 102).

The difference is the alliteration, "Roma. Rain. Roaming..." which is repeated four times in the English poem. Playing with the sound of Roma and roaming is not possible in French and so the sense of slow ponderous movement in the heavy rain late at night is not as well reproduced by the missing onomatopoeia. Here D'Alfonso is in a dialogue with Mary di Michele as they recall the rainy night in Rome. This dialogic dimension is maintained in the French, «Voulant tellement comprendre le passé qu'on nous a volé» (*L'Autre ravage*: 102).

Sometimes the two voices are in argument or in denial as D'Alfonso explains in a note at the end of his 2014 poem collection: «*The Irrelevant Man* is different from *Un ami, un nuage* (Le Noroit, 2013). One is not the translation of the other. Poems get written in various languages. I remember one being written in French first and a second in English and a third in Italian» (133). To my reading, though, they are sister texts.

This dialogism is particular to polyphonic texts and to self-translated texts which become sister texts engaged in a dialogue with the reader. The two texts are also engaged in a dialogue with each other as well as with other texts in the different languages of readers. The phenomenon becomes a multicultural self-dialogue spread over a number of texts by the same author, in this case Antonio D'Alfonso. These sister texts continue the dialogue-argument begun 28 years earlier with *The Other Shore* and with other texts such as Mary di Michele's "Rome Wasted in the Rain", a poem for Antonio D'Alfonso, from her collection *Immune to Gravity* (1986):

I find my way through this city
like a woman through the arms
of a married lover (117).

The poetry of Antonio D'Alfonso is a very good example of Bakhtin's dialogism and demonstrates the many levels that can be found in self-translation. In her essay, "Dialogically assisted self-translation", Dagnino also uses Bakhtin's theories to explore the collaborative approaches to translation.

Living Translation

In his seminal essay "Grounds for Translation", poet Doug Jones explains that all Canadian writers want to be heard, not just by their own language community but also by those from other languages and cultures. That is why we translate he argues (Jones 84). It is for the same reason, I believe, that D'Alfonso has translated the work of many other writers. He believes in the process of translating Canadian works from French into English and vice versa. He has backed this belief by getting books by Quebec authors translated into English and then publishing them through his former press, Guernica Editions. There are well over 100 titles of translated works in the Guernica catalogue of 2009.

In his often-quoted poem "Babel" D'Alfonso explores the confusion of growing up in the many languages of Montreal. Out of the cacophony of despair the poem ends with a glimmer of hope, a possible direction for the future:

Dio where shall I be demain
(trop vif) qué puedo saber yo
spero che la terra be mine (*Other Shore*: 57).

From this reading of Antonio D'Alfonso's bilingual writing we can see that self-translation in Quebec is part of everyday life.

This personal aspect of self-translation is also evident in the short stories of Licia Canton who writes primarily in English and translates into French, Italian and her native Veneto dialect. In her poems "Risposta agli antenati" and "Scrittore", we have the poems in dialect next to the standard Italian versions. In this experiment Canton writes "Scrittrice" from a woman's point of view with "Scrittore" from a man's point of view. Since the author grew up speaking the Veneto dialect at home with her parents, we get the impression that the poems in dialect are more personal than those in standard Italian even though many of the words are similar, «el Omo pi staordinario del mondo vien a leto con mi ae ventitré» (440). In "Bimba abbandonata", she recreates the last day a father

spends with his three-year old daughter before he leaves for Canada in 1966. Both in the dialect version and the Italian version there is a very personal memory behind the author's words. Again, the words in dialect seem to have more emotional resonance:

Basta sigare, dai che
fra poco 'ndemo anche
noantre dove ch'el ze (444).

In *The Pink House* Canton published her meditative scene, "Refuge in the Vineyard" in English. The young mother juxtaposes her childhood memories of hiding in the family vineyard in order to find peace away from her noisy family with the more recent arguments with her father who has returned to Italy after many years in Canada. He wants her to come to visit him more often with the grandchildren. The English version includes many words and sentences in Italian which often repeat the English words. These Italian words seem to be emotional triggers that emphasize the tension between the young mother and her unhappy father.

"*Non vieni mai,*" he complained. She was here now.
"*Non porti mai I bambini,*" he grumbled. They were all here now (40).

The Italian version published in an Italian anthology includes only a few English words in the text. The original experience of childhood would not have had any English words. Only in the memory recreating that early experience do we get the bare suggestion of an English perspective. The force of the Italian words is allowed to play the major role, particularly in the short dialogue between mother and son. While hiding in the vineyard now as an adult, the mother reflects on the harsh words of her father who wants her to visit him in Italy more often. «Quest'anno gli aveva portato i bambini. E ancora si lamentava» (237). Her youngest son comes to find her in the vineyard. With only a few words, but more by his presence, he restores her sense of self-worth. «Questo ragazzino le dà tutto il necessario per rimanere» (340). We sense the intimacy of mother and child, the most profound of close relationships. This is in contrast to the two worlds that separate the mother and her father in Italy.

The Italian version is a realistic recreation of the experiences in Italy that has more impact than the original English text. In my reading, Canton could not have produced the Italian translation without first having experimented with the English text and from a Canadian point of view, of her own experiences in Italy. Life in Canada has given her and her son the distance to re-evaluate her early life in Italy. She questions her father's return to Italy after many years

in Canada. Can you ever really return home unchanged? I am not suggesting that this sketch is autobiographical, but rather that it is based on actual experiences re-imaged in the mind of the writer and in Italian. The multilingual context of life in Montreal is reflected in the use of different languages in stories such as “In the Stacks” in which two university students of Italian background speak to one another in French but also discuss personal language choices and different words. These are examples of the dialogic form identified by Bakhtin.

Canton has written the sketch, “In Front of the Bell Centre” in idiomatic Canadian English and later translated it into idiomatic Quebec French since the scene takes place in downtown Montreal. We can see the difficulty of this task by comparing the opening sentences in each version:

“I’m here.” Her face a bold mask. A cold stare that says “what do you want? Where do you want me to be?”

Closer. I’d like you to be closer. That’s what I’m thinking. That’s what I’d like. I don’t say it. I’m comforted to see that she is there (Bell Centre: 17).

“Je suis là.” Son visage est un masque. Un regard vide qui dit “qu’est-ce que tu veux? Où veux-tu que je suis?”

Plus près. J’aimerais que tu sois plus près. C’est ce que je pense. C’est ce que j’aimerais. Je ne le dis pas. Je suis réconfortée de voir qu’elle est là.

We can see that the idiomatic English phrases “a bold mask” and “a cold stare” cannot be literally translated into French and so some of the emotional impact of the opening images cannot be reproduced. Canton describes the difficulties in translating her poem “Chi non viene” dedicated to her blind Italian grandmother whom she visited often: «Ce poème, je l’ai écrit en dialecte en premier pour un publique vénitien de Montréal, puis en italien et en français. J’ai bien essayé de l’écrire en anglais mais je n’ai pas réussi» (“Se traduire”: 90).

In her short story collection, *Almond Wine and Fertility* (2008) Canton has stories that narrate trips to Italy dealing with unusual encounters suggesting the different values between Italians and Italian-Canadians. In “Coincidence” a Canadian woman is in Rome participating in a conference and goes to meet an ex-lover who seems to think he still has some power over her after many years. And in “The Twenty-Four Hour Conversation” the Canadian woman visiting her old distant relative must confront his power and his old fashioned ideas about women. “The Courtyard” is set in an alienating Rome and is not a happy story. Does Licia Canton share the love-hate relationship with Italy that is evident in the work of many other Italian-Canadian writers? Mary di Michele

comes to mind with her poetic pronouncement, «Your North American education / has taught you how to kill your father / ...in wanting a life / for yourself» (*Stranger in You*: 5-6).

In 2015 Licia Canton participated in an experiment in group translation involving her collection of short stories, *Almond Wine and Fertility*, at the University of Siena. Canton self-translated the title story and the other stories were translated by Italian graduate students and academics. The result was *Vino alla mandorla e fertilità*, edited by Laura Ferri and Moira Mini.

One of the other Montreal writers who has used self-translation is Filippo Salvatore. He began the practice while he was still a graduate student. His first book was a collection of Italian poems, *Tufo e gramigna* (1977) which he later rewrote in English as *Suns of Darkness* (1980), a bilingual collection. The most quoted part of this collection is a series of three poems all entitled “A Giovanni Caboto”, and addressed to an historic statue of the navigator that stands in the middle of a park in downtown Montreal. Here the poet laments the condition of the immigrant:

Ho scoperto invece occhiate sprezzanti,
una natura ostile, un vuoto
incolabile nell’ anima,
ho scoperto cosa vuol dire essere emigrante (14).

In 1985 Salvatore published a French play, *La Fresque de Mussolini*, which was never performed and not translated into English. In 1994 he published *Tra Molise e Canada*, an Italian collection of essays on Italian-Canadian writers, primarily from Quebec. Most of this volume was translated into English as *Ancient Memories, Modern Identities: Italian Roots in Contemporary Canadian Authors* (1999). The translation is by Domenic Cusmano in close collaboration with the author, so it is not a self-translation. In 2019 Salvatore brought out a collection of Italian poems, *Nuova mente* which includes some of his previous works in English.

It is clear the Salvatore can write in all three languages, but he has limited his use of self-translation. Is it possible that for him English does not have the same emotional subtleties that he can command from Italian, his mother tongue? The evidence may suggest a possible answer; most of his publications are in Italian with only a few in French, and less in English. Is there also a fear of self-betrayal in the process of self-translation?

Among Italian-Canadian writers Alexandre Amprimoz was prolific in the number of books he published in English and French including poetry and short stories. I have examined seven of his collections of French poems and seven of his English ones. The self-translation is not clearly evident since we

cannot compare a French poem with a given English one. Amprimoz returns to the same theme and the same subjects in the two languages, but he writes in two very different styles in each language. He was born in Rome and sometimes revisits that city in his verse. His English poem, “Roman Memory” first appeared in his collection, *Re and Other Poems* (1972), and later in his *Selected Poems* (1979).

If tomorrow you happen to see
 a cortege where people move like ants
 near il Verano
 wear that colour for the coming day
 because only black is true (*Selected Poems*: 33).

In his French collection, *Sur le damier des tombes* (1983), we find “Moment Romain”,

Et dire que chaque souvenir
 a creusé une ride
 sur le front de l’absente (18).

The writing styles for his English and French poems are so different they seem to be written by two different people. His French poems can be more experimental with different line lengths from short haiku-style to longer poetic lines. His English poems tend to be more standard and often verge on poetic prose. This creates another problem with studies in self-translation: the adoption of different styles and different literary personas. However, this problem can still be considered using Bakhtin’s dialogic theory. A final note: Amprimoz was a contributor to my first book, *Contrast: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing* (1985).

Toronto author Gianna Patriarca has published six collections of poems and began to experiment with self-translation in her 2008 volume, *My Etruscan Face* which includes the poem, “Sono ciociara”, written in the dialect of the Lazio region that some call ciociaro. Her English version on the next page only adds to the sad ending. Both versions are addressed to her university-educated Italian cousin:

i legge le parole che tu si scritt
 e mi sent tant abbandunata
 perchè sacce
 ca tu si uluto bene
 a na terra, a ne paese
 si cunosciuto na storia

invence i me la
 so inventata
 e pure ste dialetto
 mezz stuort e sturdit
 me fa capì
 la mia cundanna (*Etruscan Face*: 24).

i read the words you write and
 feel abandoned one more time
 because i know you loved a land a town
 you have a history
 i keep inventing mine
 even this half drunk
 and broken dialect
 i write reminds me
 how condemned i am (26).

Patriarca followed this by translating her first book, *Italian Women and Other Tragedies* (1994) into Italian, *Donne italiane ed altre tragedie* (2009) and there she added a new poem in her native dialect, “sta vita”. It is addressed to her daughter and carries a similar emotional impact as her dialect poem quoted above, «figlia mia quante cose i te desse...» (76). In her 1999 book, *Ciao, Baby* she included a poem in standard Italian, “Figli canadesi”, which begins, «chissà se qualche volta pensano a noi...» (84). Even though she writes most of her work in English, Patriarca feels the need to return to her native language in order to recapture the emotional source of her life experiences. There is no sense of self-betrayal here since the author is focused on exploring her several identities as a woman, a mother and a writer.

Much more work needs to be done on the translations and self-translation of Italian-Canadian authors. The multi-language works of Antonio D’Alfonso, Filippo Salvatore, Alexandre Amprimoz, Licia Canton, Gianna Patriarca and others are what have inspired me over the years to produce academic essays on the problems of language exchange. My first article, “Constantly Translating: The Challenge for Italian-Canadian Writers”, appeared in the *Canadian Review of Comparative Literature* in 1987. I returned to the topic in my essay, “Translation as Existence”, in *Echo: Essays on Other Literatures* in 1994. I must also point out that the Sherbrooke School of Comparative Canadian Literature influenced much of my critical work and literary studies. Ronald Sutherland’s books, *Second Image* (1971) and E.D. Blodgett’s *Configuration: Essays on the Canadian Literatures* (1982) promoted a comparative approach to the study of Canadian writing. The rationale behind these theories was that English language writing in Canada could be better understood in comparison

and contrast to French language writing. Since the 1980s Italian-Canadian authors have richly contributed to this discourse on the linguistic diversity of Canadian writing.

Works Cited

- Amprimoz, Alexandre L. *Selected Poems*. Toronto: Hounslow Press. 1979.
- . “Roman Memory”. Id. *Selected Poems*. Toronto: Hounslow Press. 1979: 33.
- . “Moment Romain”. Id. *Sur le damier des tombes*. Saint-Boniface: Les éditions du blé. 1983: 18.
- . *Sur le damier des tombes*. Saint-Boniface: Les éditions du blé. 1983.
- Ardizzi, Maria J. *Il sapore agro della mia terra*. Toronto: Toma Publishing. 1984.
- . *Made in Italy*. Toronto: Toma Publishing. 1982.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas. 1981.
- Blodgett, Edward Dickinson. *Configuration: Essays on the Canadian Literatures*. Toronto: ECW. 1982.
- Canton, Licia. *Almond Wine and Fertility*. Montreal: Longbridge Books. 2008.
- . “Bimba abbandonata”. Giulia De Gasperi and Delia De Santis (eds.). *People, Places, Passages: An Anthology of Canadian Writing*. Montreal: Longbridge Books. 2018: 444.
- . “Coincidence”. Id. *Almond Wine and Fertility*. Montreal: Longbridge Books. 2008: 33-40.
- . “In Front of the Bell Centre”. Id. *The Pink House and Other Stories*. Montreal: Longbridge Books. 2018: 17-18.
- . “Refuge in the Vineyard”. Id. *The Pink House and Other Stories*. Montreal: Longbridge Books. 2018: 39-44.
- . “Rifugio nel vigneto”. Maria Pia Arpioni e Francesco Della Costa (eds.). *I paesaggi del vino: immagini e rappresentazioni*. Pisa: Pacini. 2019: 236-240.
- . “Risposta agli antenati”. Giulia De Gasperi and Delia De Santis (eds.). *People, Places, Passages: An Anthology of Canadian Writing*. Montreal: Longbridge Books. 2018: 440.
- . “Scrittrice”. Giulia De Gasperi and Delia De Santis (eds.). *People, Places, Passages: An Anthology of Canadian Writing*. Montreal: Longbridge Books. 2018: 441.
- . “Se traduire au quotidien”. *Interfrancophonies*, 6 (2015). Paola Puccini (ed.). *Regards croisés autor de l'autotraduction*. 2015: 87-92.
- . “The Courtyard”. Id. *Almond Wine and Fertility*. Montreal: Longbridge Books. 2008: 93-97.
- . *The Pink House and Other Stories*. Montreal: Longbridge Books. 2018.
- . “The Twenty-Four Hour Conversation”. Id. *Almond Wine and Fertility*. Montreal: Longbridge Books. 2008: 59-64.
- . *Vino alla mandorla e fertilità*. Ed. Laura Ferri e Moira Mini. Siena: Il Mio Libro. 2015.
- . “Writing Canadian Narratives with Italian Accents: *The Pink House and Other Stories*”. *Oltreoceano*, 15 (2019): 59-65.
- Dagnino, Arianna. “Dialogically assisted self-translation in the ‘translab’: A case study in the Italian-English language combination”. *MTM: Minor Translating Major*, 10 (2018): 81-101.
- . *The Afrikaner: A Novel*. Toronto: Guernica. 2019.
- D’Alfonso, Antonio. “A Literary Culture in Search of a Tradition”. Id. *In Italics*. Montreal: Guernica. 1996: 59-62.

- . *Avril ou L'anti-passion*. Montreal: VLB. 1990.
- . “Babel”. Id. *The Other Shore*. Montreal: Guernica. 1986: 57.
- . *Black Tongue*. Montreal: Guernica. 1983.
- . *Fabrizio's Passion*. Toronto: Guernica. 1995.
- . *In Italics: A Defense of Ethnicity*. Montreal: Guernica. 1996.
- . *L'Autre rivage*. Montreal: Éditions du Noroît. 1999.
- . *Queror*. Montréal: Guernica. 1979.
- . “Roma”. Id. *The Other Shore*. Montreal: Guernica. 1986: 131.
- . “To Maintain Your Identity”. Id. *The Other Shore*. Montreal: Guernica. 1986: 59.
- . *The Other Shore*. Montreal: Guernica. 1986.
- . *The Irrelevant Man*. Toronto: Guernica. 2014.
- . “The Loss of a Culture”. Id. *The Other Shore*. Montreal: Guernica. 1986: 60.
- . *Un ami, un nuage*. Montreal: Éditions du Noroît. 2013.
- . “Where Do I begin?”. Id. *The Other Shore*. Montreal: Guernica. 1986: 58.
- Di Michele, Mary. *Immune to Gravity*. McClelland & Stewart. 1986.
- . “How to Kill Your Father”. Id. *Stranger in You*. Toronto: Oxford University Press. 1995: 5-6.
- . “Rome Wasted in the Rain”. Id. *Immune to Gravity*. Toronto: McClelland & Stewart. 1986: 117-118.
- Galilei, Galileo. *Sidereus Nuncius*. Id. *Selected Writing*. Trans. William R. Shea and Mark Davie. New York: Oxford University Press. 2012: x-xxxvii.
- Huston, Nancy. “False Bilingualism”. Id. *Losing North: Musings on Land Tongue and Self*. Toronto: McArthur & Company. 2002: 40-50.
- . *Losing North: Musings on Land Tongue and Self*. Toronto: McArthur & Company. 2002. Self-translation of *Nord Perdu*.
- Jones, Doug. “Grounds for Translation”. *Ellipse*, 21 (1977): 58-91.
- Kippur, Sara. *Writing it Twice: Self-Translation and the Making of a World Literature in French*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 2015.
- Patriarca, Gianna. *Ciao, Baby*. Toronto: Guernica. 1999.
- . *Donne italiane ed altre tragedie*. Toronto: Lyrical Myracle Press. 2009. (Translated into Italian with the help of Maria Grazia Nalli).
- . “Figli Canadesi”. Id. *Ciao, Baby*. Toronto: Guernica. 1999: 84.
- . *Italian Women and Other Tragedies*. Toronto: Guernica. 1996.
- . *My Etruscan Face*. Toronto: Quattro Books. 2008.
- . “Sono ciociarà”. Id. *My Etruscan Face*. Toronto: Quattro Books. 2008: 24.
- . “sta vita”. Id. *Donne italiane ed altre tragedie*. Toronto: Lyrical Myracle Press. 2009: 76.
- Pivato, Joseph (ed.). *Contrasts: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing*. Montreal: Guernica. 1985.
- . *Echo: Essays on Other Literatures*. Toronto: Guernica. 1994.
- Rumiz, Paolo. *Il filo infinito: Viaggio alle radici d'Europa*. Milano: Feltrinelli. 2019.
- Salvatore, Filippo. “A Giovanni Caboto”. Id. *Tufo e gramigna*. Montreal: Simposium. 1977: 56-61.
- . *Ancient Memories, Modern Identities*. Toronto: Guernica. 1999.
- . *La Fresque de Mussolini*. Montreal: Guernica. 1992.
- . *Nuova mente*. Vasto: Edizioni Q di Vasto. 2019.
- . *Suns of Darkness*. Montreal: Guernica. 1980.
- . *Tra Molise e Canada*. Larino, Italy: Lions Club. 1994.
- . *Tufo e gramigna*. Montreal: Simposium. 1977.
- Sutherland, Ronald. *Second Image: Comparative Studies in Québec/Canadian Literature*. Toronto: New Press. 1971.

Online Source

Canton, Licia. "Se traduire au quotidien". *Interfrancophonies*, 6 (2015). Paola Puccini (ed.).
Regards croisés autor de l'autotraduction. 2015: 87-92: www.interfrancophonies.org.

SELF-TRANSLATION AS TRANSLINGUAL AND TRANSCULTURAL TRANSCREATION

Deborah Saidero*

In recent years self-translation has attracted growing scholarly attention within both translation and cultural studies, both because its peculiarities oblige us to rethink the traditional dichotomies of translation proper and because, in cultural terms, it is a condition shared by an ever-growing number of migrant, translingual individuals. By combining elements from both theoretical frameworks, this essay analyzes the works of three Italian-Canadian female writers/self-translators for whom self-translation is both a tool for expressing a translingual imagination and renegotiating a transcultural identity, as well as a subversive transcreative practice through which to convey their gender politics.

L'autotraduzione come transcreazione transculturale e translingue

In ambito sia traduttologico sia culturale una messe di studi ha analizzato il fenomeno dell'autotraduzione, evidenziando come le sue peculiarità ci portino a riconsiderare le tradizionali categorie della traduzione e come dal punto di vista culturale sia una pratica condivisa da un numero sempre crescente di individui migranti e translingui. Prendendo spunti teorici da entrambi questi ambiti, il presente lavoro esamina le opere di tre scrittrici/autotratuttrici italo-canadesi per le quali l'autotraduzione è al contempo un mezzo per esprimere un'immaginazione translingue e rinegoziare un'identità transculturale, ma anche una pratica transcreativa sovversiva attraverso cui articolare la loro politica di genere.

Introduction

Defined by Popović as «the translation of an original work into another language by the author himself» (19), self-translation has received growing scholarly attention in recent years in the fields of literary, translation and cultural studies¹. While translation theorists have analyzed it mainly in terms of process

* Università di Udine.

¹ For an updated bibliography of studies on self-translation see Gentes. To date, scholars have reconstructed the history of self-translation and analyzed the works of canonical self-translating writers belonging to multiple literary canons, as well as those of emerging migrant, ethnic and postcolonial writers (Antunes; Hokenson and Munson). They have

and product² – namely as «the process of transferring one’s own writings into another language and the product thereof, i.e. the self-translated text» (Grutman and van Bolderen 323) – cultural theorists like Bhabha and sociolinguists like Pavlenko and Lantolf have emphasized the more personal and psychological implications of translating oneself as a consequence of physical displacement and the reconstruction of a hybrid transcultural identity. In fact, as Grutman and van Bolderen acknowledge, in relation to migrant subjects, the term is used «to describe the manifold ways in which writers’ identities, their ‘selves’, are remolded by the move to a new country and the integration into a new language-culture, a physical ‘translation’ that can be accompanied or not by actual translations» (323).

Viewed from this latter perspective, it becomes clear that self-translation is not merely the mechanical act of rewording sentences, utterances and thoughts into another language, as occurs in translation proper, but it involves a more personal effort to reshape the self through and across languages, to express a different sensibility and experience, thus a different identity every time. Indeed, for «translingual» individuals, who live and «write in more than one language» (Kellman ix), self-translation is a necessary, ongoing and integral part of who they are; it is a strategy of self-definition and resistance against homogenizing politics, which allows them to assert, re-inscribe and legitimize their mercurial selves across cultural-linguistic boundaries and to experience the freedoms and pleasures of authorial transcreation. Describing her practice of self-translation, Friulian-Canadian poet Dôre Michelut, for instance, writes: «By translating myself into myself, by spinning a fine line in-between states of reality, I transcended the paralysis of being either inside or outside form. It was like transmuting lead to gold and back, solely for the pleasure of knitting their interrelation» (“Coming”: 166).

addressed issues such as the exceptionality of the self-translator’s role and their privileged position as author-translator (Castillo García; Tanqueiro. “Un traductor privilegiado”), as well as the self-translator as a bilingual and bicultural subject with dual affiliations and as a cross-cultural broker (Cordingley).

² From this perspective self-translations have been variously categorized as «naturalisante», «décentrée» and «(re)créatrice» (Oustinoff 29-34), «consecutive or simultaneous» (Grutman. “Self-translation”: 259), «vertical or horizontal» (Grutman. “Beckett e oltre”), «transparent or opaque» (Dasliva), «intratextual» (Santoyo) and «explicit or mental» (Tanqueiro. “Sobre la autotraducción”). Epistemic cognitive approaches have also been applied to describe the process of self-translation as an example of *contradictio in adjecto* (Salmon), while many have pointed out the complementariness of translation and creative writing in the self-translating process and theorized self-translation as a double writing process, as manipulation and rewriting (Bassnett; Eco).

If self-translation has mainly been theorized in relation to, and in contrast with, translation in general, the sole theoretical frameworks of translation studies grounded in linguistics and semiotics feel somewhat limiting to fully investigate the broader sociocultural aspects of self-translation as a means of pluricultural re-appropriation and personal and public empowerment. Instead, any analysis of self-translation in the works and experiences of multilingual and migrant subjects needs to be theorized within a transcultural and translingual paradigm of transcreation, manipulation and rewriting³, which debunks the traditional categories of translation proper and incorporates multiple discourses ranging from cultural, gender and migrant studies to neuro-, psycho- and sociolinguistics.

In light of these considerations, I will here briefly examine the works and authorial statements of three Italian-Canadian translingual writers and self-translators, Dôre Michelut, Gianna Patriarca and Licia Canton, who were born in Italy and emigrated to Canada as young children⁴, and who have decided to retrieve their mother tongues – the oral Friulian, Ciociaro and Cavarzerese dialects⁵ – to complete their process of self-renegotiation. My aim is to show that for these writers self-translation is not simply a means of coming to terms with their hybridity and asserting the legitimacy of plurilingualism against normative monolingual and monocultural dictates, but it is also a powerful subversive tool for enacting their gender politics.

Translingualism and Self-Translation

As translingual subjects, writers and self-translators Michelut, Patriarca and Canton are in the special position of inhabiting, mastering and juggling be-

³ Cf., for example, Bassnett or Eco, who argue that self-translation and rewriting are dialectical parts of the same process, where there is a going back and forth between original, translation and original. Bassnett thus sees the two texts as «two versions in two languages, each with its own set of meanings» (33, trans. mine), while Eco denies the possibility of self-translation stating that it is merely «a reinvention in different languages» (27, trans. mine), a rewriting in which the author self-plagiarizes himself.

⁴ The late Dôre Michelut (aka Dorina Michelutti 1952-2009) was born in Sella di Rivignano, Udine and emigrated to Ontario in 1958. Gianna Patriarca was born in Ceprano, Frosinone in 1951 and emigrated to Toronto in 1960, while Licia Canton was born in Cavarzere, Venice in 1963 and emigrated to Montreal in 1967 where she currently resides.

⁵ I have chosen to use the term 'dialect' to designate Friulian even if today it is an officially recognized language, since like Cavarzerese and Ciociaro, it was mainly learned as an oral form of peasant speech by the poet. By choosing to commit their mother tongues to the written form in their poetic works, all three writers, however, re-evaluate the status of these non-standard idioms. Patriarca, for example, states that even Ciociaro should be considered as a language ("La langue": 93).

tween several languages, namely English, Italian, French and the dialect of their original homeland. Codemixing is a normal, integral and intrinsic part of both their daily lives and their creative works and it occurs at both the written and oral levels. As Canton explains in her essay “Se traduire au quotidien”, she changes her languages during her daily routine just as often as she changes social roles: she greets her children in Italian, speaks English with her husband, French with her fellow Montrealers, all three languages at work, and the Cavarzerese dialect with her relatives and immigrants from Veneto (88). A seemingly unproblematic relation with language is also expressed in Gianna Patriarca’s lapidary verse «i am the words i speak» from the poem “Woman in Narrative” (*My Etruscan Face*: 13), which aptly sanctions the outcome of her quest for reconciliation with her plural identities and legitimizes her right to define and express her selves through a variety of linguistic codes without feeling apologetic for or neglectful of the persona she is in each of them. Thus, like Canton, every day she switches between English, Italian and the Ciociaro dialect to relate with others, the three languages being the different parts of a whole, «la trilogie d’une langue» (“La langue”: 94).

However, such a natural transition among languages is only apparently an effortless endeavour, because living in a translingual space of enunciation is often a place of limbo, as suggested by the title of Nancy Huston’s bilingual text *Limbes/Limbo*, a place where all certainties, linguistic and otherwise, are constantly put to the test, shattered and painfully reconstructed. It is a place where – as Michelut explains – the subject is faced with the fear of continuous loss, but also rewarded with the delightful pleasure of recovery, rediscovery and reinvention:

At first I lived the impossibility of translation as silence. In fact, I became aware of the exclusion of myself from one world and the other to such an extent that I started feeling irrelevant to both [...] Then I started to write in any language and despite all grammars. It would have been unintelligible to most but, as far as I was concerned, I was producing meaning, and on my own terms (“Coming”: 165).

Since the self-translator occupies a presumed privileged position as both author and translator (Tanqueiro. “Un traductor privilegiado”), we could be inclined to assume that the act of writing in various languages is an uncomplicated task. Yet, this is far from true. Indeed, it is not unusual for translingual writers to struggle with issues of untranslatability because certain things just cannot be expressed in another idiom. Canton, for instance, expresses her frustration at the impossibility of translating her trilingual poem “Chi Non Viene” into English, despite her strenuous attempts, but also acknowledges that she uses her languages for different purposes: English is the language in

which she writes her stories and critical essays, while her poems are written in Italian or dialect. Equally, translating between Italian and French is easier than translating from English into French or Italian (“Se traduire”: 90-92). In the essay “La langue à l’intérieur des mes langues”, Patriarca, likewise, admits her dissatisfaction with the Italian versions of poems written in English or Ciociaro, since she is unable to master the complexity of Italian’s sonority, rhythm and sophistication. It is impossible, she states, to reproduce a specific sonority on another melody, and thus, while her English verses are concise, brief and authoritative, her Italian translations become more verbose and take on a nobler, more regal quality (94-95). Translating the creative experience in various forms is, thus, – as Michelut writes – like having «two different sets of cards shuffled together, each deck playing its own game with its own rules» (“Coming”: 163). It is burdened with the «fear of betrayal» (“Coming”: 163) and constantly involves a process of dialectical mediation to create a fluid heteroglossic continuum wherein to assert transculturality.

Often the tension of continually negotiating among languages and cultures is foregrounded on the written page by retaining the use of codeswitching in the parallel versions of the self-translated text. In Patriarca’s poem “sono ciociara / i am ciociara”, for instance, English and Ciociaro surface in both versions so as to signal the poet’s pluricultural identity and affiliations: the English epigraph from Philip Roth is maintained in the text written in dialect, while the Ciociaro term *paisans* erupts in the English version where it is implemented with the addition of «with all your friends / in that little town» (*My Etruscan Face*: 26), so as to signal both a renewed sense of belonging with the original homeland community and a self-conscious distancing from «that town» with the consequent acceptance of the new Canadian homeland.

A similar polyphonic dialogue among languages is established in Michelut’s poem “La terza voce diventa madre / The Third Voice Gives Birth” where the trilingual verses: «O Susanna tal biel cjustiel di Udin / with tanti pesciolini e i fiori di lillà / don’t cry for the deer and dead buffalo» (*Loyalty*: 34-35) are grafted onto both the Italian and English versions so as to blur the hierarchical boundaries among the poet’s three languages and establish a process of transcultural contamination and renewal⁶. As for Patriarca, the use of codeswitching signals here the climax of the poet’s efforts at translating the self and at legitimizing her transcultural identity in the interface among languages.

⁶ For a more thorough analysis of self-translation in Michelut and Patriarca’s poetry see Saidero: “Plurilinguismo e autotraduzione nelle opere di Dôre Michelut” and “Self-translation as Transcultural Re-Inscription of Identity in Dôre Michelut and Gianna Patriarca”.

Self-Translation Recréatrice

Being a means to re-inscribe an in-between identity and reconcile multiple languages and cultures, for all three writers self-translation occurs as a process of recreation and rewriting. Discussing her short story “In the Stacks”, Canton admits, in fact, that «lorsque je traduis la nouvelle en français, je fais de l’auto-traduction mais aussi de la réécriture» (“Se traduire”: 90), as she grants herself the freedom to recreate the original creative process and to take detours in order to find a suitable term to express words that no longer work in the language of translation. Producing the self-translated text thus involves duplicating the writing process, which, in Canton’s case, is «consecutive», in that it occurs «only after completion or even publication of the original» (Grutman 259). However, even when the two texts are produced simultaneously, at a certain point of the creative process they «snap apart», as Michelut states, «and become independent entities», evermore untranslatable as they progress in their own direction, but also evermore aware of themselves as «coherent, whole and complete» and capable of recognizing the other (“Coming”: 166) and embracing dialogism.

At times, this hybrid process *recréatrice*, as Oustinoff calls it (33), entails sacrificing faithfulness to the original and generating different variants which, nevertheless, complete and enrich each other. The two versions, one in Italian and the other in English of Canton’s short story “From the Sixth Floor”, aptly exemplify the liberties the author takes in the rewriting process, as well as the interplay she creates in the mid-ground between the two texts. With its different layout and numerous omissions (ranging from single sentences to entire paragraphs), the Italian translation “Dal sesto piano”, published in 2006, reads as an abridged version of the English story published five years earlier, with the consequent result that it presents a completely muted perspective for both the writer and the reader. Indeed, while the English text is fashioned as a diary entry in which the abused woman addresses her self (the self she used to be) as she tries to escape the destiny of committing suicide that her husband is pushing her towards, the Italian text elides any hint at self-dialoguing and appears more like a first-person narrative that addresses the readers as a cry for help. The interrogative form «Is there anyone who can help me? A priest? [...] My family? [...] A friend?» (46) of the English version becomes a pleading imperative «Aiutatemi, vi prego...» in the Italian version, where it is then reinforced a few paragraphs later by «Nessuno può aiutarmi?» (158). Moreover, while the lengthy English text emphasizes the woman’s entrapment in an Italian household and within Catholic socio-religious expectations, in the Italian text we simply get an in-between-the-lines glimpse at the inner drama of a woman

whom we cannot locate in any specific place since the reference to Roma Termini station has been elided. It is, however, in the dialogic space between the two texts that Canton's denunciation of Italy's patriarchal culture emerges most prominently, alongside the negotiation between the old world's stronghold on women's lives and the possibilities of freedom and emancipation they can enjoy in a new world.

A self-conscious manipulation of the text is also underway in the trilingual versions of the poem "Risposta agli antenati / The Most Extraordinary Man in the World", where Canton creates a polylogue between Cavarzerese, Italian and English to debunk patriarchal stereotypes about men across cultures. Here the syntactical looseness of the English version whose free verses have a prose-like quality speak back to the poetic style of the texts in Italian and dialect which are, instead, imbued with a greater rhythmic musicality and sonority, as if to mimic the rebellion of the younger generations against the older ones. While the metric pattern of the parallel versions in dialect and Italian echoes abusive male behaviour against women, the stylistic freedom of the English text sanctions the shift away from socially-inscribed gender roles from the old world: the poet's husband is no longer «arogante autoritario» like his father; he has deleted insults like «inseminia» and «simpia» still present in dialect from his dictionary, and he «weaves words with this woman / here, on this page / a new narrative for our children to call home».

Self-Translation and Gender

While attempting to overcome the trauma inherent in reconciling with one's plural linguistic, cultural and ethno-racial subjectivities, for translingual women writers writing in-between languages also comprises an effort to address gender-specific issues pertaining to their place in society, their conventional roles and their quest for authorial mastery. As we have seen above, Canton manipulates the formal structure of her texts to subvert patriarchal conventions that still influence women's lives in Italy and in Italian-Canadian immigrant households. Patriarca similarly creates a transcultural dialogic space to convey her critique of stereotypical representations of Italian women and to empower them with mastery. In the interstices between the three versions of her poem "Rita"⁷, which was inspired by the film *La siciliana ribelle*, the poet, for instance, debases patriarchal stereotypes about women writers as madwom-

⁷ The three versions of the poem are published in Patriarca's essay "La langue": 95-96.

en who threaten the existing social order. The three poems, albeit structurally equivalent in terms of content organization and wording, address different audiences and convey different aspects of the poet's translingual imagination and sensitivity. Rather than stylistic manipulation, Patriarca's strategy is one of linguistic and cultural subversion. Writing in all her three languages enables the poet to legitimize her authority as a woman and a writer beyond linguistic barriers and to empower other minoritized subjects in the process. The version in Ciociaro, affectionately entitled "Rituzza", performs, for instance, the double function of establishing a link with the original Sicilian dialect which inspired the poem and of erasing the boundaries between women and cultures of lower status, thereby endowing them with dignity and legitimacy. At the same time, the cultural reference to Rita Atri, the young Sicilian woman who courageously denounced the mafia bosses responsible for Paolo Borsellino's death, provides us with a new mythical model of female strength and resistance which urges women across cultures and nations to fight against the crimes, ignorance and superstitions they are still victims of.

As part of their transnational commitment to gender politics, Michelut, Patriarca and Canton also use the self-translational practice to expose the cultural dynamics between the standard language and the oral dialect⁸, which for all three signifies a return to and retrieval of the mother tongue. Undertaking this performative act serves several functions, both public and personal. On one hand, inscribing the oral cadences of dialect in written form elevates it to the status of language, thereby contributing to preserve it from its current threat of extinction and allowing it to enter in conversation with the more prestigious Italian or English idioms. On the other, it enables a return to the semiotic, maternal aspects of language which belong to the non-verbal, rhythmic and sensory dimension and are not saturated with the ideological values of the written word. Dialect, thus, offers them new expressive possibilities, which enable them to inscribe their presence as women writers within the traditionally authorial male world of Italian-Canadian writing and culture. As Patriarca writes, with its

⁸ In the works of male writers the focus seems to be, instead, on the power dynamics among Canada's majority and minority cultures. In his trilingual poem "Nous les Rapailles", Quebec-based writer Filippo Salvatore, for instance, attempts to bridge the cultural divide between Anglophone and Francophone Canada and re-inscribe the presence of other immigrant communities, so as to subvert the supremacy of English and its politics of domination. His translational strategy comprises on one hand the parodic coupling of formal archaic terms like «harlot» and colloquial ones like «teeny-hopper» (138) in the English text and, on the other, the use of English loanwords like «penthouses» and «downtown» (139) in the flow of the Italian text to draw attention to the threat posed by the spread of English in Quebec and around the world.

short words, missing vowels and cut-off final consonants, the sound, rhythm and cadence of dialect express a childhood innocence which cannot be reproduced in English or Italian (“La langue”: 95). It is, indeed, «ste dialect / mezz stuort e sturdit» (*My Etruscan Face*: 25) that allows her to express the child within her and connect with her mother and first-generation immigrants.

Canton and Michelut equally give in to the «unspoken presence» (Michelut. “Coming”: 169) of their mother tongues to foreground a matrilineal heritage because, as Michelut states, «languages, like mothers, are identities we grow within» (*Ouroboros*: 76). Self-translating into dialect allows them to circle back to a space beyond symbolic signifiers and write in the rhythms of their bodies – a language that fully gives voice to their multiple selves. Often the recovery of this pre-oedipal sensory dimension occurs in the interface between the standard and non-standard language also through a web of metaphorical imagery connected to female sexuality and corporeality, such as the acts of love-making and giving birth or the reference to the female womb in Michelut’s poem “Tra l’incudine e il martello”: «L’arancione di Firenze mi penetra. Faccio all’amore e la notte si spiega dall’utero di mia nonna, mi lega, aggroviglia nomi e tempo, è la mia voce, urla il dolore di donne dilaniate che si vestono l’anima di carne» (*Loyalty*: 32). Other times, the symbolic re-inscription of women’s presence across cultures is obtained through a self-conscious alteration of conventional spelling and grammatical norms, such as Patriarca’s use of the lowercase for the first person pronoun ‘I’ in the English poem “i am ciociarà”, which echoes the spelling of the pronoun *i* in the parallel version in Ciociaro, where capitalization is not used on the model of the Italian *io*. Through this consciously feminist device and the creation of written norms for an oral dialect, the poet provokingly signals her rejection of patriarchal conventions and asserts her marginalized female presence as she trans-writes her self across cultures.

Conclusion

Owing to its specific features, theorists have often questioned whether self-translation is translation proper at all and concluded that it is more a process of «alloglot authorial rewriting» (Ceccherelli 14, trans. mine) than an interlinguistic carrying across of meaning. Because of this inherent tension it has remained a marginalized and invisible field of investigation within both translation studies and literary histories shaped by the monolingual paradigm of the nation-state⁹.

⁹ Cf. Hokenson and Munson 1-2.

When investigated through a broader sociocultural lens, however, it becomes clear that, instead of being a devalued form of cultural production, self-translation is a highly charged political activity aimed at drawing attention to important issues connected with identity, gender, authorizing, authority and cultural dynamics.

For migrant subjects as those discussed above self-translation is, indeed, a translingual act of transcreation which performs multiple political agendas, both personal and collective. Firstly, in terms of identity politics, self-translation, as both a written and more widespread oral and mental practice, enables a renegotiation of one's multiple fractured selves as it allows the writer to come to terms with her various personas without feeling ashamed of or dwarfed by her plurilingual and pluricultural affiliations. Self-translation is, thus, a strategy of resistance against assimilation by the dominant culture and of self-affirmation of difference. Secondly, as a hybrid rewriting process it does not jeopardize, as some claim, the traditional role of translation as an instrument of knowledge and transformation of the receiving culture¹⁰, but rather provides a space for dialogue among cultures and languages. Indeed, the translingual heteroglossic space of enunciation created between the parallel texts becomes a privileged site for stimulating transcultural awareness and for subverting hierarchical cultural and linguistic power dynamics such as those between mainstream and minority cultures or between standard and non-standard languages. The retrieval of dialect and its use on the written page, for instance, gives voice to the various silenced Italian immigrant communities present in Canada, while simultaneously giving dignity to the multifarious oral languages and cultures of Italy whose richness is often shadowed by standard Italian.

Finally, for women writers the self-translational space is also a place wherein to articulate gender-conscious issues aimed at re-inscribing the female body and legitimizing women's desires, sexuality and eroticism, as well as their writing and quest for authority. Indeed, the self-translated texts enable a fluid (re) production of meaning which amplifies the subversion of patriarchal culture across languages and reinforces the writers' efforts to make the marginalized female/migrant/minority writer visible. The womanhandling strategies employed in the translational space echo across cultures to transcreate a transcultural feminine aesthetics.

¹⁰ Cf., for example, Cocco 111.

Works Cited

- Antunes, Maria A. "Autotradução e autotradutores: breve histórico". *Tradução e Comunicação*, 16 (2007): 78-83.
- Baker, Mona and Saldanha, Gabriella (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 2009².
- Bassnett, Susan. "L'autotraduzione come riscrittura". Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti and Monica Peretto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bononia University Press. 2013: 31-44.
- Bermann, Sandra and Porter, Catherine (eds.). *A Companion to Translation Studies*. London: Wiley Blackwell. 2014.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge. 1992.
- Canton, Licia. "From the Sixth Floor". *Fruits of the Branch*. Montreal: Canadian Authors' Association. 2001: 41-47.
- . "Dal sesto piano". *Writing Beyond History*. Venera Fazio et al. (eds.). Montreal: Cusmano Books. 2006: 156-159.
- . "The Most Extraordinary Man in the World". *Italian Canadiana*, 30 (2016). Venera Fazio and Delia De Santis (eds.). *Exploring Voice*.
- Castillo García, Gema S. *La (auto)traducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. 2006.
- Ceccherelli, Andrea, Imposti, Gabriella and Perotto, Monica (eds.). *Autotraduzione e scrittura*. Bologna: Bononia University Press. 2013.
- Cocco, Simona. "Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione". *AnnalSS*, 6 (2009): 103-118. Simona Cocco et al. (eds.). *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*.
- Cordingley, A. (ed.). *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury. 2013.
- Dasliva, Xosé M. "La autotraducción transparente y la autotraducción opaca". Xosé M. Dasliva and Helena Tanqueiro (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. 2011: 45-68.
- Dasliva, Xosé M. and Tanqueiro, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo. 2011.
- Eco, Umberto. "Come se si scrivessero due libri diversi". Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti and Monica Peretto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bononia University Press. 2013: 25-30.
- Godard, Barbara (ed.). *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from Tessera*. Toronto: Second Story Press. 1994.
- Grutman, Rainer. "Self-translation". Mona Baker and Gabriela Saldanha (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge. 2009²: 257-260.
- . "Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali". Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti and Monica Peretto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bononia University Press. 2013: 45-62.
- Grutman, Rainer and van Bolderen, Trish. "Self-Translation". Sandra Bermann and Catherine Porter (eds.). *A Companion to Translation Studies*. London: Wiley Blackwell. 2014: 323-331.
- Hokenson, Jan and Munson, Marcela. *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing. 2007.
- Huston, Nancy. *Limbes/Limbo: Un Hommage à Samuel Beckett*. Arles/Montreal: Actes Sud/Léméac. 1998.
- Kellman, Steven G. *Switching Languages: Translingual Authors Reflect on their Craft*. Lincoln/London: University of Nebraska Press. 2003.
- Michelutti, Dorina. *Loyalty to the Hunt*. Montreal: Guernica. 1986.

- Michelut, Dôre. "Coming to Terms with the Mother Tongue". Barbara Godard (ed.). *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from Tessera*. Toronto: Second Story Press. 1994: 162-170.
- . *Ourobouros: The Book That Ate Me*. Laval: Édition Trois. 1990.
- Oustinoff, Michael. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan. 2001.
- Patriarca, Gianna. "io sono ciociarà/i am ciociarà". *My Etruscan Face*. Thornhill (ON): Quattro Books. 2007: 24-27.
- Pavlenko, Aneta and Lantolf, James P. "Second Language Learning as Participation: (re)constructing a self". James Lantolf (ed.). *Sociocultural Theory and Second Language Learning*. Oxford: Oxford University Press. 2000: 155-177.
- Popović, Anton. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta. 1975.
- Saidero, Deborah. "Plurilinguismo e autotraduzione nelle opere di Dôre Michelut". Alessandra Ferraro and Anna Pia De Luca (eds.). *Itinerranze e Transcodificazioni: Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*. Udine: Forum. 2008: 87-95.
- . "Self-translation as Transcultural Re-Inscription of Identity in Dôre Michelut and Gianna Patriarca". *Oltreoceano*, 5 (2011): 31-40. Alessandra Ferraro (ed.) *L'autotraduzione nelle letterature migranti*. Udine: Forum.
- Salmon, Laura. "Il processo autotraduttivo: definizioni e concetti in chiave epistemologico-cognitivo". Andrea Ceccherelli, Gabriella Imposti and Monica Peretto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bononia University Press. 2013: 77-98.
- Salvatore, Filippo. "Nous les Rapailles". *Quétes. Textes d'auteurs italo-québécois*. Fulvio Caccia and Antonio D'Alfonso (eds.). Montreal: Guernica. 1983: 138-139.
- Santoyo, Julio-César. "La autotraducción intratextual". Xosè M. Dasliva and Helena Tanqueiro (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo. 2011: 217-230.
- Tanqueiro, Helena. "Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción in mente". Xosè M. Dasliva and Helena Tanqueiro (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo. 2011: 245-259.

Online Sources

- Canton, Licia. "Se traduire au quotidien". *Interfrancophonies*, 6 (2015): 87-92. Paola Puccini (ed.). *Regards croisés autour de l'autotraduction*: <http://www.interfrancophonies.org> (consulted 15 May 2019).
- . "Risposta agli antenati": <http://www.cavarzereinfiera.it/poesie-racconti/antenati.html> (consulted 15 May 2019).
- Gentes, Eva. *Bibliography Autotraduzione/autotraducción/self-translation*. 36th Edition: April 2019: <http://self-translation.blogspot.com> (consulted 6 June 2019).
- Patriarca, Gianna. "La langue à l'intérieur de mes langues". *Interfrancophonies*, 6 (2015): 93-96. Paola Puccini (ed.). *Regards croisés autour de l'autotraduction*: <http://www.interfrancophonies.org> (consulted 15 May 2019).
- Tanqueiro, Helena. "Un traductor privilegiado: el autotraductor". *Quaderns. Revista de traducción*, 3 (1999): 19-27: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=230750> (consulted 6 June 2019).

CONSTANTLY TRANSLATING FRIULIAN IDENTITY

Anna Pia De Luca*

The purpose of this paper is to analyze the works regarding two trilingual Italian-Canadian female writers, Dôre Michelut and Mary di Michele who have chosen to concentrate on the Friulian language, either as bridge or mediator to gap the distance between cultures and languages (Michelut in “Loyalty to the Hunt” and “Ouroboros”) or as inspiration and source for translation and poetic creation (di Michele in “The Flower of Youth”). In an attempt to come to terms with my own tricultural identity I will include a few poems that I had translated from English into Friulian or vice versa.

Tradurre l'identità friulana incessantemente

Il presente contributo mira ad analizzare alcune opere di Dôre Michelut e Mary di Michele, due scrittrici italo-canadesi che ricorrono alla lingua friulana, da un lato come ponte per mediare la distanza tra le proprie lingue e culture (Michelut in “Loyalty to the Hunt” e “Ouroboros”) e dall'altro come fonte d'ispirazione creativa per le proprie poesie e traduzioni (di Michele in “Flower of Youth”). Nella parte finale sono incluse anche alcune poesie che l'autrice del saggio, anche lei trilingue, ha tradotto dall'inglese al friulano e vice versa al fine di venire a patti con la propria identità transculturale.

Introduction

To be raised, still a youngster, in a foreign country like Canada, where geographical spaces, cultural norms and the languages spoken were decidedly unlike those of the homeland can be deeply distressing, causing marginalization and conflicting family tensions. Many immigrant children, in order to avoid being in conflict or disagreement, created two opposite worlds related to their private family sphere or public social sphere¹. When I was growing up in Canada in the 50's and 60's, playtime and school time were lived in English,

* Università di Udine.

¹ Cf. Dino Minni's account of the split identity of his protagonist in *Other Selves* «He did not know at what point he had become Mike. One day looking for a suitable translation of

community interaction was spent speaking that little Italian that we were taught, while family life embraced all forms of our Friulian language and cultural heritage which meant that I was living in ‘constant translation’, switching from one language and culture to another, often struggling with wrenching feelings of being uncertain about who or what I was. Joseph Pivato, in *Echo*, underlines how immigrant writers, especially of my generation, «share the advantage of having translated reality from one context to another all their lives. Italian-Canadian writers take this activity further through the use of a second language in their works» (108).

It was not until I read Dôre Michelut’s much quoted essay “Coming to Terms with the Mother Tongue”, first published in *Tessera* (1989), and republished in *The Anthology of Italian-Canadian Writing* (1998) edited by Joseph Pivato – which spoke of the conflicting linguistic and cultural issues Michelut encountered in coming to terms, not only with her Friulian heritage tongue but also with her acquired English language – that I was able to understand my own dilemma of displacement living in a multilingual and multicultural world that was constantly being translated. What type of identity clash, then, does a bilingual author and self-translator come across? Michelut understands that it is not her re-discovery of her childhood mother tongue, a language that undoubtedly springs from memory and gut feelings that are within her, but rather her attempts at writing and giving meaning to all three of her languages. Michelut writes:

The balance that Furlan and English struck within me long ago is so very entrenched it feels saturated and inaccessible. At a certain point, my two acquired languages, Italian and English, were forced to come to terms with each other within me. It was this experience that led me to consider ways of approaching the more remote Furlan (145).

Through the act of writing, Michelut finds a place of discovery, not only of her linguistic boundaries and the creativity that can derive from them, but also of understanding herself, her Friulian heritage, her female world, and her changing identity.

There are various reasons why authors living in-between languages and cultures decide to self-translate their works. One reason could be that the need to write in a foreign language seems more accessible for international publication and a wider reading audience. Some authors feel they need to have complete control of both the source text and its translation. Bilingual writers, such as

his name and finding none, he decided that Mike was closest. By the end of the summer, he was Mario at home and Mike in the streets» (163).

Arianna Dagnino, begin to self-translate because they believe that the translations made by professional translators are incomplete and do not represent their true voice. In her article “Dialogically assisted self-translation in the “translab”: A case study in the Italian-English language combination” she writes:

To prepare my book proposal, I asked an Australian literary translator to translate the first two chapters of the book. It was undoubtedly a good translation, and professionally done; however, I must admit I was far from satisfied with it. To me the text sounded hollow – almost soulless. My voice, the rhythm of my literary voice, was not there (85).

Other authors such as Nancy Huston, write their original work in one language and self-translate simultaneously, to the point that it is impossible to distinguish which version is the original. As underlined by various critics, Huston began translating her work into English following a refusal by a French editor to publish *Cantique dei plaines*. Anna Lapertina quotes Huston’s disappointment and her decision to rewrite her work for an English publisher finding, in the end, that she worked better having two texts in two different languages:

Alors [...] je me suis mise à le traduire, et là j’ai découvert que la traduction pouvait m’aider à réviser [...] c’est depuis ce temps-là que je fais toujours une traduction dans les deux sens avant de donner mes manuscrits. Donc me voilà avec deux versions [...] (Huston cited in Lapertina 68).

The purpose of this paper is to analyze the works regarding two trilingual Italian-Canadian female writers, Dôre Michelut and Mary di Michele who have chosen to concentrate on the Friulian language, either as bridge or mediator to gap the distance between cultures and languages (the case of Michelut in *Loyalty to the Hunt* and *Ouroboros*) or as inspiration and source for translation and poetic creation (the case of di Michele in *The Flower of Youth*). Through translation and self-translation these female writers not only bridge the gap between cultures and languages, easing feelings of displacement, but above all creatively rewrite and reinvent themselves as new.

In an attempt to come to terms with my own tricultural identity I will include a few poems that were important during my childhood and that I had translated a few years ago from English into Friulian or vice versa.

“A Story / Ne Storie”

In her early poetry, Michelut underlines the importance of finding linguistic categories and equivalences, which can translate and redefine the different

sensations and feelings connected to her two linguistically different worlds. In the poem “The Third Voice Gives Birth” from the 1986 collection entitled *Loyalty to the Hunt*, she tries to define the «preciso agro del diospiro. L'inglese impazzisce: borbotta, mi spinge verso strade desolate» (35). The unvoiced Friulian term for the persimmon tree, *cacar*, is harsh and guttural, like the bitter-sweet and tongue-twisting taste of its fruit, indescribable but the perfect ‘objective correlative’ binding taste and tongue. The feelings and the word can only be transmitted with the sounds of her third language, her third space, her mother tongue.

The last narrative poem of the section, written in English and Friulian, “A Story / Ne Storie”, is perhaps the most emblematic regarding language as place and body, resulting in being the most quoted because of a series of symbolic meanings. For the young immigrant, on her return voyage to her home town in Friuli, the sounds of her native Friulian tongue, that are beginning to form on her palate, seep through her mouth and knock against her teeth, «like ice-cold well water» (37). In addition, what seeps into her mouth is also the sad and bitter taste of oral tales, connected to the lives of Friulian people obliged to migrate: «Cjamini in chiste lenghe dai murs bagnats cun trist, cal filtre ta le me bocje, ca mi bat sui dinc' come aghe glaze di laip» (36). Her town has been emptied of its inhabitants, customs have changed and the singing she hears from the church choir is only that of the «muni» and a «befane» (36).

In “Ouroboros”, published in 1990, various degrees of layering inform the reader of her triple vision as ethnic writer, her double bind as female but above all her capacity to write herself as ‘new’ through the different languages of her fractured self.

Languages, like mothers, are identities we grow within. If I experience life in one language, that experience belongs to that language. What I’m left with is capacity for that which was experienced. When I translate, I am concerned with expanding that capacity (76).

In this work Michelut attempts to give shape and form to her life by presenting a mixed-genre journal of memories, reflections, poems, tales, scattered dreams and bits of conversation recording a year’s pilgrimage through time, space, language and self. She writes herself through memory, shifting from one language to the other or presenting the same work in three linguistic versions. Though the work is presented in what seems a chronological order of ‘happenings’, with specific entry dates, the events and impressions narrated move timelessly and comment not so much on her sense of alienation or difference but rather on her experience of woman as writer moving towards the painful process of creation and co-creation, of writing and reading self. «I grant the

text my time» she writes, «become the audience the writer creates, because I want to participate in the power that makes the writer (per)form » (“Ouroboros”: 66). Thematically she underlines the importance of nature, the magnetism of the female world and the myths related to the female body. In her poetry, women escape gender limitations through dystopic rebirth journeys towards what can be defined as «green world archetypes» (Pratt 22). Michelut’s personal struggles with culture, gender and language are equated in green-world descriptions of a Friuli where female lives are linked to life-giving fonts of water and where mother-daughter relationships re-enact patterns of the archetypal triple goddess: virgin maid, nurturing mother and crone, the last seen as the old and wrinkled Friulian *befana*, both earth mother and witch, dispenser of life-giving gifts but also cunning hag and sorceress of the underworld². The *befane* seems to have caught the attention of Michelut and is pictured in many of the narrative poems of the collection, probably remembered through the folk stories she had heard as a child.

Lezion III

[...]

Ne vecje, culi cotulis lunghis e neris, cun parsore un gumalòn colorât, a vignive four dal curtîl frà lis cjasis. Aveve dò bronzîns picjâs tal piunz pasât su li spâlis. A ere vignude a cjôi âghe. Ben ch’a mi pasave, la cjâlavi: a veve ne mûse dûte ingrispade. Mi ha dat ne cjâlade par sot. Alore soi alzade, e j soi lâda davôur (88).

Lesson III

[...]

An old woman with black voluminous skirts and a coloured apron walked out from between the houses, two pails strung to a yoke on her shoulders. She had come for water. I stared. In passing, she glanced at me, eyes sharp and piercing through a face of weathered wrinkles. It was an order of sorts. I got up and followed (88).

Michelut’s self-translations show her capacities as creative writer as she moves between languages and cultures. It is difficult to decide which of the poetic pieces comes first, the English or the Friulian for the impression is of writing both texts simultaneously, testing and feeling the rhythm, syntax and lexis as she shifts from one composition to the other. Fundamentally Michelut has come to terms with that part of her that is linked to her Friulian identity. It seems to be a world of myth, nursery rhymes, affections and nature. As she herself concludes:

² For a more detailed discussion of female archetypal patterns in “Ouroboros” see my “From Mother Tongue to Mother Earth”.

From another dimension, Italian must resemble a brilliant, thick orange and green canopy; English, an underwater garden, with tendrils of ivy undulating miles high; Furlan, a carpet of emerald moss in a twilight world (99).

A Novel in Verse

In *Flower of Youth*, a collection of poems and essays published in 2011 by Mary di Michele, the journey to Italy to attend an international conference in Udine on Italian-Canadian writing is transformed into a dialogic exchange and trans-cultural metamorphosis for the poet herself. The writer calls the book «a kind of novel in verse» (84), perhaps because she had originally wanted to write a novel on Pasolini, as she had done on Caruso, but was overcome by the emotions that Pasolini's Friulian poems and stories transmitted. She is in Casarsa della Delizia where she travels through Pier Paolo Pasolini's countryside, reflecting on both Pasolini's youthful and problematic past and her own personal search for creativity and understanding. As she herself states, in Pasolini she found many affinities of thought and temperament, even if the two lived in different times and spaces.

The collection is divided into four sections. The "Prologue" opens with a detailed account of the journey of di Michele to Casarsa, in search of Pasolini's tomb and home and underlines the feelings of abandonment, decay and loss she experiences at seeing the cemetery where Pasolini is buried. Even the pink house, Pasolini's maternal home, recently transformed into a museum, is also flanked by uncultivated land, full of weeds and waste³.

In the cemetery, on a bench in the shade of cypresses, di Michele cries for a man she has never met. She hears a voice whispering to her in Italian, a language that she cannot write, and that only after several attempts she can barely transcribe: «Vado fuori dal paese e il cielo è scoperto, / Il mondo più grande che ho pensato, / Dove non c'è nessuno le stelle sono miliardo» (17), and then translate into English «I leave the city and discover the sky, / The world is bigger than I realized, / Where there's nobody the stars are myriad» (17).

The lyrical poems that follow in the second section, entitled "Impure Acts", are written in the first person, as if they were translations of Pasolini's Friulian poetry written during the war when he, and his mother Susanna, were evacuees in Versuta near Casarsa. Many of these English poems have the same rhythms

³ Further considerations on the "Prologue" to di Michele's *Flower of Youth* can be found in my articles "Lo specchio dell'io: ritornando da scrittrici", and in "Gunn, Edwards and di Michele: Nomadic Spaces".

and rhyme scheme as Pasolini's works but here Mary di Michele takes inspiration and closely follows Pasolini's fictional autobiographical diary, *Atti impuri*, published posthumously in 1982, which revolves around his discovery of homosexual love, with its conflicting source of ecstasy and guilt. Other themes used by di Michele are directly related to Pasolini's biography as found in the diary entries: the context of the war, the tragedy of the death of his brother Guido, the pedagogical experience with the students of Versuta, his contacts with the peasant world and with the Friulian landscape and language. Though his homosexual encounters will eventually lead him to a scandal that will force him to leave Versuta, the village where the poems are set, Mary di Michele in this collection focuses on the period before these revelations, imagining Pasolini's romantic and sexual desires as opposed to the spiritual anguish that he must have cultivated during that specific time and place in Friuli.

In the poem "The Return", Pasolini recalls his happiness and amazement during his summer visits to Casarsa with his brother Guido. A close reading of the poem compared to the original diary entry, informs the reader of how di Michele not only meticulously creates, rewrites and then self-translates but she also foregrounds the importance of *furlan* and «the incredible cadence of that tongue» (27) as the language which, for Pasolini, best conveys the feelings of inexpressible memories.

[...]

I woke to that crisp and candid air I knew
so well, to the smells of fire, of polenta,
of the iron pot, my grandmother stirring it.
All around I heard breathing.

horses, humans, the whooshing wheels of bicycles.
Bells were calling us to vespers, voices
rose in prayer, in gossip, the incredible
cadence of that tongue.

The open vowels, the sibilants, fricative,
strangely familiar inflections, flowering,
deflowering my ear. A feeling
everywhere and inexpressible, filling

me with aching wonder at what I already
knew. There would be joys, triumphs, there would be –
enormous losses and extraordinary consolations,
I could be – and I was – sure of it (27-28).

The moment is always one of expectation and amazement, especially in the morning when he wakes up to the smells of the *fogolâr* and the *polenta* that his grandmother mixes and stirs. As in a dream or a presentiment, he hears the sounds and voices around him, the bells that call him to vespers, whispers that rise in prayer, but also in gossip expressed in a language (Friulian) full of open, hissing and fricative vowels, announcing future joys and triumphs, but also extraordinary losses and consolations.

The diary entry reads:

Oh, il risveglio in quella luce fredda e candida! Ristorato dal sonno, mentre il meriggio volgeva alla sera, sentivo respirare intorno a me una vita la cui troppa familiarità mi dava una specie di struggimento. Col cuore devastato dall'emozione riconoscevo i vecchi gesti (e li interpretavo in un ordine particolarissimo di affetti e ricordi: indizi di avvenimenti cari e dimenticati); riconoscevo gli odori serali del fumo, della polenta e del gelo; riconoscevo le inflessioni della lingua, le sue vocali aperte, le sue sibilanti che giungevano, in un attimo di strana lucidità, a sfiorare il senso segreto, inesprimibile, nascosto in tutto quel mondo. Tutto ciò mi pareva un'avvisaglia di gioie future, di avventure minime ma capaci di straordinarie consolazioni; ne ero certo (*Atti impuri*: 34-35).

The poetic and literary texts are very similar. The poem is the translation and recreation of the diary entry and both texts underline the recognizable inflections of the language: its open vowels, its fricative sounds that in a moment of strange lucidity for Pasolini, had come to touch the secret, inexpressible sense hidden in that whole Friulian cultural context.

In "My False Faith", di Michele explores the collapse of Pasolini's Catholicism in the face of his emerging homosexuality. We see a young man who walks away from the sunny and bright fields to enter a dark and damp church to kneel at the feet of the Madonna and implore forgiveness, pray to change: «to be like other men – upstanding – not to hide watching, different and desiring» (60). But the Madonna seems distant, indifferent, silent, while Pasolini is in search for forgiveness for what he considered his faults and sins. Mary di Michele does not judge the poet because Pasolini judges himself, seeing his desire as sin and himself as the devil. The poem "Devil Among the Angels" like the former poems, draws inspiration from *Atti impuri*. However, in this poem di Michele shows greater freedom, choosing to add more descriptive details than are present in the original text.

In maggio tutte le sere andai a Rosario: furono momenti soavissimi. La chiesa spopolata, le rare candele, il pavimento umido come di fantasmi primaverili, e il canto nudo, vibrante delle litanie, da cui, un po' alla volta, ero stordito (*Atti impuri* 37).

Devil Among Angels

The church seemed vacant [...]

Some votive candles flickered

and smoked. The floor oozed a vernal

dampness, smelling of earthworms and new grass

At the back, by the fountain of holy

water I stood mouthing *mea culpa*,

[...]

that litany to which, little by little,

I had become stone-deaf (35).

The volume ends with three translations of a poem by Pasolini, in which the Friulian poet imagines the day of his death. The first two versions were written and revised by Pasolini. Only in the third version, does di Michele rework the original poems and recreate something original and new that includes references to the violent and ruthless murder that Pasolini encountered in 1975.

Il dì da la me muàrt

Ta na sitàt, Trièst o Udìn,

jù par un viàl di tèjs,

di vierta, quan' ch'a mùdin

il colòur li fuèjs,

i colarài muàrt

sot il soreli ch'al art

biondu e alt

e i sierarài li sèjs,

lassànlu lusi, il sèil.

Sot di un tèt clipit di vert

i colarài tal neri

da la me muàrt ch'a dispièrt

i tèjs e il soreli.

I bièj zovinùs

a coraràn ta chè lus

ch'i ài pena pierdùt,

svualànt fòur da li scuelis

cui ris tal sorneli.

Jo i sarài 'ciamò zòvin

cu na blusa clara

e i dols ciavièj ch'a plòvin

tal pòlvar amàr.
 Sarài 'ciamò cialt
 e un frut curìnt pal sfalt
 clìpit dal viàl
 mì pojarà na man
 tal grin di cristàl (*La meglio gioventù*: 79).

44-49 The Day of my Death

In some city, Trieste or Udine,
 on an avenue of lindens,
 in the spring, when leaves
 burst into colour
 I'll fall
 under a sun that blazes
 yellow and high
 and I will close my eyes
 leaving the sky to its splendour.

Under a linden, warm and green,
 I will fall into the darkness
 of my death, a death that squanders
 the lindens, the sun.
 Beautiful boys
 flying out from school,
 curls at their temples.
 will be running in that light
 I have only just lost.

I will be young still,
 in a pastel shirt
 and with soft hair spilling
 into the bitter dirt.
 I will be warm still
 and a boy running on the warm
 asphalt of the avenue
 will lay a hand
 on the crystal of my lap (di Michele 77).

In *The Flower of Youth*, most of the biographical material is found in the *Epilogue*, towards the end of the collection, this mainly because biographical elements are secondary elements in Mary di Michele's final poetic scheme. Though touching the limits of autobiography when working on Pasolini's memoirs, di Michele focuses more on how he experienced and transmitted his

inner trauma since he spent much of his life inscribing ecstatic and traumatic moments in the Friulian tongue. From 1945 to the year of his death in 1975, Pasolini wrote, rewrote, revised and perfected the language of his first Friulian poetry collection *La meglio gioventù* (1941-1953), which he republished in 1974 with the title *La seconda forma de "La meglio gioventù"*. Never quite satisfied, in 1975 just before his death, that same poetic corpus, including a further and decisive section called *Tetro entusiasmo*, came out with a new title: *La nuova gioventù* (*Poesie friulane* 1941-1974).

For Pasolini, rewriting and revising his early works becomes therapy. In some poems he repeats both the title and the metric and prosodic structure of the original but at the same time meaning is often reversed underlining how migration to new spaces along with the passing of time can change our identity and our vision of difference. Mary di Michele's recreations of Pasolini's works take up the central part of her publication and act as a source of inspiration, not only for her own work, but also for those writers who suffer because of displacement caused by language and identity or who, in unfavourable circumstances, suffer trauma.

Rosis par memoreâ / Remembrance Flowers (Fruts pal mont)

One of the most interesting and important moments of one's youth is when parents tell us stories about their past, about how things happened when they were children in Friuli and about how they fought and survived the war before sailing on a boat to Canada. The war stories in particular both frightened and attracted me. My father's brother had been one of the founders of the Osoppo-Friuli Brigades, an autonomous partisan group of Catholic inspiration which fought in the Friulian mountains around Udine and Pordenone. I had heard so many stories of the February 1945 massacre at the *Malga di Porzûs*, especially of the murder of Guido Pasolini, who was only 19 at the time, along with thirteen companions whose firm decision to continue the resistance struggle in the service of Italy alone rather than for the communist ideals of Yugoslavia, led to their tragic execution near Porzûs. These were men who sacrificed their lives so that Friuli would remain in Italy.

War poems are always sad and sometimes distressful. The following war poems are related to Friuli and Canada, my two nations, my two identities. They have something in common: the dead soldiers' relationship to nature where they lie in peace surrounded by flowers and their undaunting love for their country and life.

Stelutis alpinis (*Arturo Zardini, poete furlan*)

Se tu vens ca sût tes cretis,
 la che lôr mi àn soterât
 al è un splaç plen di stelutis:
 dal miò sanc l'è stât bagnât.
 Par segnâl une crosute
 Je sculpide li intal cret:
 fra chês stelis nâs l'erbuta,
 sot di lôr jo duar cuiet.

Cjôl sù, cjôl une stelute:
 je a riscuarde il nestri ben,
 Tu i dêras une bussadute,
 e po platile tal sen.

Cuant che a cjase tu sês sole
 e di cûr tu preis par me.
 Il miò spirit ator ti svole:
 jo e la stele o sin cun te.

Stelutis Alpinis (Edelweiss)

Come up to these craggy cliffs
 where they have buried me;
 there is a glade of star-shaped flowers
 watered in my blood to set us free.

A tiny chiselled cross stands there
 to mark my place of rest;
 among the flowers and the grass
 I am at peace, beneath the crest.

Choose and pick a little flower
 in memory of our love:
 and after you have kissed it,
 place it near your heart.

When at home you are alone
 and ardent, pray for me,
 my spirit will surround you
 like the *stelute*, I'm there with thee (translation mine).

In Flanders Fields (*Col. John McCrae, Canadian poet*)

In Flanders Fields the poppies blow
 between the crosses row on row
 that mark our place; and in the sky
 the larks still bravely singing, fly
 scarce heard amid the guns below.
 We are the dead. Short days ago
 we lived, felt dawn, saw sunset glow,
 loved and were loved and now we lie
 in Flanders Fields.

Tai cjamps di Fiandre

Tai cjamps di Fiandre si plein i papavars,
 rie dopo rie tra lis crôs che segnin il nestri puest;
 e tal cîl lis lodulis cjantant inmô con ardôr a svuelin,
 nancje sintudis tra i bots di canon.
 O sin i muarts. Pôcs dîs indaûr o jerin vîs, o sintivin l'albe,
 o viodevin i barlums dal tramont,
 o sin stâts amats, o vin volût ben e cumò
 o sin pognets tai cjamps di Fiandre (translation mine).

Works Cited

- Dagnino, Arianna. "Dialogically Assisted Self-translation in the 'translab': A case study in the Italian-English Language Combination". *MTM: Minor Translating Major*, 10 (2018): 81-101.
- De Luca, Anna Pia. "From Mother Tongue to Mother Earth. Dôre Michelut's Friulan-Canadian Writing". Anna Pia De Luca et al (eds.) *Palinsesti Culturali, gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*. Udine: Forum. 1999: 103-112.
- . "Lo specchio dell'io: ritornando da scrittrici". *Oltreoceano*, 7 (2013): 45-55.
- . "Gunn, Edwards and di Michele: Nomadic Spaces". Giulia De Gasperi and Joseph Pivato (eds.). *Comparative Literature for the New Century*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 2018: 246-266.
- . *Fruts pal mont: Friulian Children in the World/ Bambini friulani nel mondo*. Udine: Forum. 2005.
- . "Stelutis alpinis". Id. *Fruts pal mont*. Udine: Forum. 2005: 101.
- . "Tai cjamps di Fiandre/In Flanders Fields". Id. *Fruts pal mont*. Udine: Forum. 2005: 103.
- di Michele, Mary. *The Flower of Youth. Pier Paolo Pasolini Poems*. Toronto: ECW Press. 2011.
- Lapetina, Anna. "L'unicità dissimile: il carattere musicale dell'autotraduzione in *Plainsong / Cantique des Plaines* di Nancy Huston". *Oltreoceano*, 5 (2011): 67-79. Numero speciale Alessandra Ferraro (ed.). *L'autotraduzione nelle letterature migranti*.
- Michelutti, Dorina. *Loyalty to the Hunt*. Montreal: Guernica. 1986.
- Michelut, Dôre. *Ouroboros: The Book that Ate Me*. Laval (Québec): Editions Trois. 1990.

- . “Coming to Terms with the Mother Tongue”. Id. *The Anthology of Italian-Canadian Writing*. Ed. Joseph Pivato. Toronto: Guernica. 1998: 143-154.
- Minni, Dino. *Other Selves*. Montreal: Guernica. 1988.
- Pasolini, Pier Paolo. *Atti impuri*. Id. *Romanzi e racconti*. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori. (1998): 34-35.
- . *La meglio gioventù*. Id. *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*. Milano: Garzanti. 2016: 15-174.
- Pivato, Joseph (ed.). *The Anthology of Italian-Canadian Writing*. Toronto: Guernica. 1998.
- . (ed.). *Contrasts: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing*. Montreal: Guernica. 1985.
- . *Echo: Essays on Other Literatures*. Toronto: Guernica. 1994.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: Harvester Press. 1981.

GEOGRAFIA DELLA TRADUZIONE COME PERCORSO E DIALOGO INTERIORE: ALCUNI ESEMPI DI TRADUZIONE POETICA DALL'INGLESE ALL'ITALIANO

Francesca Cadel*

In questo contributo prendo in considerazione quattro esempi di traduzione poetica dall'inglese all'italiano, da me completati nel corso degli anni, qui utilizzati per delineare un percorso ermeneutico e di geografia della traduzione riconducibile al mio percorso migratorio attraverso luoghi e contesti diversi. I componimenti in questione sono *Ain't I a Woman* (1851) di Sojourner Truth (1797-1883), *Otagamiad* (1827) di Jane Johnston Schoolcraft (1800-1841), *The Puritan* di Louise Bourgeois (1911-2010) e *Male Rage Poem* di Pier Giorgio Di Cicco (1949).

Geography of translation as pathway and inner dialogue: some examples of poetic translation from English into Italian

In this contribution I take into consideration four examples of poetic translation from English into Italian, which I completed over the years, used here to outline a hermeneutical and geographical pathway towards translation, traceable to my own migratory journey through different places and contexts. The oeuvres in question are *Ain't I a Woman* (1851) from Sojourner Truth (1797-1883), *Otagamiad* (1827) by Jane Johnston Schoolcraft (1800-1841), *The Puritan* by Louise Bourgeois (1911-2010), and *Male Rage Poem* by Pier Giorgio Di Cicco (1949).

Introduzione

Mi sono occupata di traduzione poetica quasi sempre per approfondire un incontro, una forma di comunicazione intensa, che apre un ponte tra lingue differenti, ma anche tra spazi e tempi interiorizzati della traduzione. Per un'antologia che ho curato insieme al poeta Davide Rondoni, *Poeti con nome di donna*, ho tradotto in italiano (da francese, spagnolo e inglese) vari testi di autrici che avevamo selezionato insieme, nella loro versione originale (Lourdes Casal, Anne Hébert, Ingrid Jonker, Jane Johnston Schoolcraft, Sojourner Truth, tra le altre). Il libretto in sé rappresenta un gesto di amicizia, e un atto di fiducia,

* University of Calgary, Canada.

tutte cose per me associabili alla traduzione poetica, in quanto avvicinamento, studio e conoscenza, tensione verso un rivelamento. L'incontro con Davide avvenne nei primi anni 2000 a Yale, dove allora insegnavo, e la nostra collaborazione ha sempre mantenuto come punto di riferimento il Centro di Poesia Contemporanea dell'Università di Bologna, città a me cara, dove mi sono laureata. In particolare due testi, *Ain't I a Woman* (1851) di Sojourner Truth (1797-1883)¹ e *Otagamiad* (1827) di Jane Johnston Schoolcraft (1800-1841)², offrono alcuni spunti di riflessione per le connessioni tra il mio rapporto con l'inglese e gli Stati Uniti, paese in cui vivevo da dieci anni quando li tradussi, e di cui divenni cittadina proprio l'anno della mia partenza per il Canada, dove insegno ora. Ricordo benissimo le emozioni provate pensando a come rendere quei due testi in italiano, cercando le soluzioni adeguate, che maggiormente ne rispettassero il contesto, quello della turbolenta storia americana, che interpretavo e studiavo come un'esperienza antropologica, nei miei giorni di pendolare tra New York e New Haven. Mi soffermo sui luoghi perché entrarono a far parte di uno spazio geografico del tradurre, e rileggendo oggi entrambi i testi serbo intatto il ricordo di uno spostamento di significati, da una lingua (l'inglese) all'altra (l'italiano) che cercavo di produrre:

When we discuss translation and migration, postcolonial literature, travel writing or translated cities, we are discussing *geographical* spaces – that is, space in a real geographical and political sense, and the way human activities relate to those spaces. Landscape can therefore productively be understood as both metaphor and geography (Kershaw and Saldanha 137).

***Ain't I a Woman* di Sojourner Truth**

Il testo della schiava liberata Sojourner Truth riporta dalla tradizione orale, dalle ricostruzioni scritte accreditate – non fu mai scritto da lei, solo pronunciato – la voce di una donna che risponde ad un uomo che aveva negato i diritti delle donne in nome di Cristo, perché Cristo era un uomo³. L'ex schiava Isabella, fatta astrazione di ogni privazione subita nella domanda ripetuta come

¹ La mia traduzione si basa sul testo antologizzato in *Ain't I a Woman! A Book of Women's Poetry from a Around the World*. Si veda inoltre Sojourner Truth, *Ain't I a Woman* (1851).

² La mia traduzione si basa sul testo antologizzato in *Native American Women's Writing (1800-1924). An Anthology*, a cura di Karen L. Kilcup.

³ Si legga inoltre la ricostruzione del discorso pronunciato da Sojourner Truth alla Convenzione dei diritti delle donne ad Akron, Ohio, nel 1851 in Arthur Huff Fauset, *Sojourner Truth. God's Faithful Pilgrim*.

dentro a un blues – *Ain't I a Woman?* – propone una lettura radicale del *Nuovo Testamento*, rivolgendosi a lui direttamente, e ad un pubblico che le era ostile, rispondendo della propria capacità di resistere e testimoniare, in uno dei più famosi discorsi della storia americana dei diritti civili: abolizionista e femminista. Ricordo due particolari tensioni nel tradurlo, la prima espressa dalla domanda – *Ain't I a Woman?* – che ho reso con *Non sono io forse una donna?* quasi a voler modulare in italiano l'incalzare della pronuncia e dello slang inglese, e il ritmo delle immagini inaugurate dall'apostrofe «That man over there says», culminante in un climax e una preghiera

That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman? I could work as much and eat as much as a man – when I could get it – and bear the lash as well! And ain't I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me! And ain't I a woman? (24).

Quell'uomo laggiù dice che
una donna ha bisogno di essere aiutata a salire in carrozza
e sollevata attraverso i fossi
E ha bisogno di avere ovunque il posto migliore.
Nessuno mi ha mai aiutata a salire in carrozza
o ad attraversare pozzanghere di fango
o mai mi ha dato un posto migliore...
E non sono io forse una donna?
Guardami
Guarda il mio braccio!
Ho arato e seminato
E riempito i granai
e nessun uomo poteva tenermi testa...
E non sono io forse una donna?
Potevo lavorare tanto
e mangiare tanto quanto un uomo –
quando riuscivo a mangiare –
e sopportare anche la frusta
E non sono io forse una donna?
Ho fatto nascere 13 figli
e li ho visti venduti quasi tutti come schiavi
e quando ho gridato il dolore di una madre
nessuno mi ha ascoltata se non Gesù...
E non sono io forse una donna? (53-54).

La seconda tensione viene introdotta da un'iterazione dell'apostrofe – «That little man in black there say» (24), e si scioglie nel movimento conclusivo del testo. A quell'uomo, e alle donne presenti e future, Sojourner Truth chiese infatti di rovesciare un anatema vecchio millenni: quello contro Eva, associandola in senso liberatorio alla figura di Maria di Nazareth, con un augurio: «Quell'ometto vestito di nero dice che / una donna non può avere gli stessi diritti di un uomo / perché Cristo non era una donna. / Da dove è arrivato il tuo Cristo? / Da Dio e una donna! / L'uomo non ha avuto nulla a che fare con lui! / Se la prima donna che Dio ha creato/ è stata forte abbastanza da capovolgere il mondo / tutta sola / insieme le donne dovrebbero essere capaci di rivoltarlo / ancora dalla parte giusta» (54). Tradurre «together women ought to be able to turn it / rightside up again» (25) mi diede una certa felicità, non so più se legata alla novità rappresentata per me allora da questo testo, o per la richiesta fortissima espressa una volta e per sempre dalle sue semplici icastiche parole.

***Otagamiad* di Jane Johnson Schoolcraft**

Un altro testo che presenta da subito legami con la traduzione come spazio geografico, metafora di un paesaggio e di una geografia è *Otagamiad*, dell'indiana americana Jane Johnson Schoolcraft, un testo rappresentativo della complessità dei livelli di resistenza (e insieme di complicità) delle donne nell'ambito del sistema patriarcale. Jane era bilingue e ricostruì, sulla base della tradizione orale trasmessa dalla madre, che non parlava l'inglese, il discorso che il nonno materno Waub Ojeeg, un grande capo Indiano Ojibwe, pronunciò in occasione di una delle sue ultime campagne di guerra. La prima trascrizione inglese fu redatta dal padre di Jane, il colono irlandese John Johnson, e costituisce molto probabilmente la base del testo definitivo. Quello che mi sembra più importante in un testo come *Otagamiad* è il suo carattere coloniale e il collegamento con il matrimonio dell'autrice, e con quello dei genitori. Non importa qui quanto felice fosse (e non lo fu) l'unione di Jane con Henri Rowe Schoolcraft (1793-1864), esploratore, antropologo e funzionario del governo americano, ma letto in questa prospettiva *Otagamiad*, e più in generale la testimonianza di questa autrice, si rivelano straordinari: suo marito fu uno dei più importanti mediatori che assicurarono al governo federale americano le terre confiscate agli Indiani nella regione Superiore dei Grandi Laghi⁴. Il ruolo di

⁴ Su Henri Schoolcraft cfr. Kelderman, "Rewriting the Native Diplomat. Community and Authority in Ojibwe Letters", in particolare le pagine 170-183.

Jane fu decisivo per ristabilire «a new publication landscape»⁵, una tradizione che includesse anche la voce dei suoi antenati Ojibwe. In “Remapping the Poetic Landscape: Privileging Marginal Voices in Recent Texts on American Poetry”, una recensione alle varie antologie che includono *Otagamiad*, con riferimento a quella curata da Janet Gray, si legge: «To illustrate the diversity of her choices, Gray enjoins the reader to imagine the cover painting as a depiction of Jane Johnston Schoolcraft or Bame-wa-wa-ge-zhik-a-quay of Ojibwa-Irish ancestry. Picture her, Gray asks, seated at a desk at ‘her Irish father’s fur-trading post’ using the Iliad to influence her translation of her grandfather’s warrior adventures for European audiences» (Tarver 261).

Mi sono dilungata su *Otagamiad* per documentare la mia prospettiva neo-americana di allora: questo testo era una nuova scoperta e una ricerca ermeneutica: come renderlo in italiano? Lo traducevo con le emozioni di una neofita, e mi appassionavo all’epica Ojibwe, e alle parole del nonno di Jane, il grande capo Ojeeg:

*‘Warriors and friends’ – the chief of chiefs oppress’d,
With rising cares, his burning thoughts express’d.
Long have our lands been hem’d around by foes,
Whose secret ire, no check or limit knows,
‘Twere base for freemen e’er to trust again (30).*

«Guerrieri e amici» – il capo supremo oppresso
da crescenti cure, i suoi fervidi pensieri espresse.
Da tempo le nostre terre sono state circondate da nemici,
la cui segreta ira non conosce freno o limite,
la cui parola pubblica tanto spesso impegnata invano,
sarebbe base cui uomini liberi mai più devono affidarsi (58).

Ricordo la fascinazione per l’oralità di questo testo, per la compresenza di voci e di

⁵ «This chapter explores how various Ojibwe writers and orators complicated the representation of tribal political authority in American literature culture, reasserting the political value of Indian diplomacy in a new publication landscape. From Ojibwe communities in different part of the Great Lakes Region, Jane Johnson Schoolcraft, Peter Jones, and George Copway published texts – poetry, autobiography, pamphlets, and speeches – in which the depictions of Indian chiefs and tribal councils spoke to a more grounded vision of US-Ojibwe diplomacy. [...]. In their works of history and ethnology, Schoolcraft and McKenney co-opted the representation of Indian diplomacy by making the figure of the Ojibwe chiefs a metonym for indigenous assent to colonial projects of treaty making. However, the writings of Schoolcraft’s wife, Jane Johnson Schoolcraft, complicated these tropes by recognizing the networks of family and government that were central to indigenous life and diplomacy in the Great Lakes» (*ibid.*: 168-169).

parole appartenenti a una lingua diversa dall'inglese, la lingua Ojibwe di cui rimangono tutti i nomi di persona, e in modo particolare la radicalità delle motivazioni che condussero alla guerra:

*Oh chieftains! listen to my warning voice,
War – war or slavery is our only choice.
No longer sit, with head & arms declin'd,
The charms of ease still ling'ring in the mind;
No longer hope, that justice will be given
If ye neglect the proper means of heaven:
Fear – and fear only, makes our foemen just
Or shun the path of conquest, rage or lust,
Nor think the lands we own, our sons shall share,
If we forget the noble rites of war (30).*

O capi tribù! Ascoltate la mia voce che vi avvisa,
Guerra – Guerra o schiavitù la nostra sola alternativa.
Non più seduti, capo ed armi abbassate
Gli incanti del riposo ancora persistenti nella mente;
Non più speranza che giustizia sia applicata
Se trascuriamo gli adeguati mezzi del cielo:
Paura – e paura soltanto – rende giusti i nostri nemici
O evita il percorso di conquista, rabbia e brama,
Non pensate che i nostri figli divideranno la nostra terra
Se ci dimentichiamo dei nobili riti della guerra (58-59).

***The Puritan* di Louise Bourgeois**

Vorrei passare ad un esempio diverso, che collega la mia prospettiva di provenienza europea con una personale geografia della traduzione nel nuovo mondo, in particolare dopo l'11 settembre 2001. Arrivai a New York dalla Francia nel 1997, dove avevo vissuto per sei anni e completato il mio Doctorat prima di trasferirmi negli Stati Uniti, sempre per motivi di studio e di ricerca. Nel 2002 ebbi la fortuna di conoscere la leggendaria scultrice e artista Louise Bourgeois (1911-2010). Invitata da un'amica pittrice a partecipare a due dei suoi "Sunday Salons" a Chelsea⁶, le chiesi (dopo essermi sottoposta al suo esame di rito, che prevedeva sempre di portarle qualcosa, un libro, un dipinto, uno scambio di informazioni: le parlai di Pasolini), di tradurre una sezione di *The Puritan*, un suo testo del 1990. Collaboravo allora con «SUD», la rivista di Francesco For-

⁶ <https://france-amerique.com/en/louise-bourgeois-l-for-labyrinth-b-for-beauty/>.

lani a Parigi, e ricordo il nostro entusiasmo quando la Bourgeois ci autorizzò a pubblicare oltre al testo anche due sue incisioni, parte visiva di *The Puritan*, e l'emozione che mi dava tradurlo in italiano.

Dopo l'11 settembre la mia prospettiva era completamente cambiata. Il cielo di Parigi e il cielo di New York non erano più così lontani, nessuna nostalgia, se non per la salute di quel cielo blu:

Plate 1:

Do you know the New York sky? You should, it is supposed to be known. It is outstanding. It is a serious thing. Can you remember the Paris sky? How unreliable, most of the time grey, often warm and damp, never quite perfect, indulging in clouds and shades; rain, breeze and sun sometimes managing to appear together. But the New York sky is blue, utterly blue. The light is white, a glorying white and the air is strong and it is healthy too. There is no foolishness about that sky. It is a beautiful thing. It is pure⁷.

Conosci il cielo di New York? Dovresti, un cielo da conoscere. Imponente. Una cosa seria. Ti ricordi il cielo di Parigi? Così inaffidabile, il più delle volte grigio, spesso afoso e umido mai perfetto davvero, tentato da nuvole e ombre; pioggia, brezza e sole a volte si manifestano insieme. Ma il cielo di New York è blu, radicalmente blu. La luce è bianca di un bianco che rende gloriosi e l'aria è forte respirarla fa bene. Non si scherza con quel cielo. Una cosa bella. Pura (13).

Mi rendo conto rileggendo ora il testo italiano che le mie scelte furono quasi tutte di carattere ellittico, con l'effetto abbastanza raro di produrre una trasposizione italiana più breve dell'originale inglese. Un'eccezione mi colpisce per la soluzione che mi parve migliore: «The light is white, a glorying white and the air is strong and it is healthy too / La luce è bianca di un bianco che rende gloriosi e l'aria è forte respirarla fa bene». Questa soluzione mi emoziona ancora, per tanti ricordi.

Male Rage Poem di Pier Giorgio Di Cicco

Vorrei avviarmi a una conclusione di questo mio breve contributo sul tema della traduzione poetica facendo riferimento al Canada, paese dove insegno ormai da dieci anni, e a *Male Rage Poem* di Pier Giorgio Di Cicco, poeta nato nel 1949⁸, testo che ho tradotto per la rivista *ClanDestino* nel 2013⁹. Prima di

⁷ Citato <https://www.moma.org/collection/works/17878>.

⁸ Si vedano i seguenti siti: <http://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/pgdicco/pgdicco.php>, <https://www.catholicregister.org/features/featureseries/item/25293-the-gospel-according-to-fr-di-cicco>.

⁹ Pier Giorgio Di Cicco, *Male rage poem*. Id. *Flying Deeper into the Century*, poi in Id. *Li-*

trasferirmi in Canada, non avevo mai sentito parlare di Di Cicco, ma la nuova dimensione sociale canadese, in particolare il fatto che la mia università ospitasse un ottimo dipartimento di inglese e scrittura creativa, facilitarono la mia esperienza di avvicinamento, da cui deriva la mia profonda fascinazione per il femminismo canadese, e per un diverso modo di discutere i temi di genere, una diversa percezione delle possibilità offerte a uomini e donne rispetto al contesto italiano. Anche in questo caso, l'incontro con il testo da tradurre ebbe un carattere personale, collegato agli spazi e ai tempi interiorizzati della traduzione, e anche a una diversa appercezione dell'inglese, al mio progressivo apprendimento del nuovo maestoso paesaggio canadese, ma anche di un contesto ben diverso da quello statunitense: alla sensibilità canadese. Vari amici intellettuali, mi avevano parlato di Pier Giorgio Di Cicco come di un poeta notevolissimo, e in particolare, di quel suo testo iconico, dall'attacco inconfondibile: «Feminism, baby, feminism. / This is the anti-feminist poem» (55). Ne avevano parlato con ammirazione, quasi si trattasse di un testo sovversivo, per il suo piglio nient'affatto *politically correct*, in senso anglo-canadese. Grazie a uno studente di dottorato che in quel periodo stava traducendo Sandro Penna in inglese, Aaron Giovannone, cominciai ad approfondire le mie letture, colmando le molte lacune e aprendo com'era prevedibile, una nuova pista ermeneutica, che mi condusse infine ad un'intervista con Pier Giorgio Di Cicco, il secondo 'Poet Laureate' della città di Toronto, la cui biografia affascinava gli amici anglosassoni, e rendeva entrambi Aaron e me orgogliosi delle nostre radici italiane, e della nostra vocazione agli studi letterari. Con gli anni sono arrivata alla conclusione che la passione per lo studio e una curiosità non solamente accademica per i paesaggi culturali che si incontrano *per viam* rende la migrazione e il dialogo interiore tra lingue diverse la parte migliore del viaggio, quello della vita. Condotta per posta elettronica insieme al mio studente, a cui sono tuttora infinitamente grata per questa lezione, e per l'incontro con la poesia di Di Cicco, l'intervista costituì un preziosissimo scambio di informazioni, la cui occasione scaturiva proprio da quel testo della fine degli anni Settanta, che a me sembrava ancora contemporaneo, per la centralità della parola «rage/rabbia», declinata in vari modi, e di cui chiedevo all'autore le ragioni storiche:

FC: Una delle tue poesie più famose, *Male rage poem* (*Il poemetto della rabbia del maschio*), mi sembra ancora molto contemporanea, in Italia e altrove. Potresti per cortesia ricordare lo specifico contesto in cui l'hai scritta? Quali furono allora le reazioni a una poesia tanto intrigante, esilarante, liberatoria (anche se così poco convenzionale)?

ving in Paradise: New and Selected Poems, traduzione italiana di Francesca Cadel in *Clan-Destino*. Cf. Cadel e Giovannone (eds.).

PGDC: *Male rage poem* fu scritta alla fine degli anni Settanta, come ritorsione all'isolamento e alla situazione senza scampo degli uomini in una battaglia di genere, o dovrei dire in un momento in cui gli uomini venivano biasimati per tutti i problemi delle donne; non c'era tanto glamour ad essere uomini in quegli anni. Era l'epoca del femminismo e se questo è ancora contemporaneo, ebbene non saprei [...]. Ho sempre pensato che fosse ingiusto nei confronti degli artisti di sesso maschile, raggruppare l'intera categoria degli artisti di sesso maschile nella categoria dei maschi sciovinisti e quant'altro. Quello che ho capito, decidendo di diventare un poeta sin dalla mia giovane età, come un uomo in un ambiente urbano della costa atlantica, fu che dovevo coltivare e ben proteggere il mio lato femminile, o parte destra del cervello, con grande delicatezza. Essere un poeta maschio nel cuore del Ventesimo secolo era come trovarsi nella condizione minoritaria delle donne private dei propri diritti civili. Trovavo strano ed ingiusto quando, per dire, le donne della "Lega dei Poeti Canadesi" decidevano di aver bisogno di aggiungere un "Forum" femminile all'associazione. Mio Dio, se i poeti maschi di quel gruppo non erano dei femministi per definizione, nessun altro lo era. Ma la febbre è febbre. In ogni caso, oggi tutto questo è storia ed accademia. Le giovani donne hanno sussunto il femminismo, e quelle mie poesie d'amore che potevano apparire scioviniste nei primi anni Ottanta sono oggi disseminate su internet da giovani ragazze, come poesie in modo nuovo romantiche. Figurati; la società è volubile ed il cuore resiste nei suoi epici desideri (21-22).

Ricordo l'empatia vagamente conturbante che questo testo mi suscitava nella sua immediata ricezione in inglese, dovuta solo in parte all'attualità del conflitto di genere nel XXI secolo. Ricordo anche i problemi che poneva mantenerne in italiano il ritmo e l'energia, in particolare per quanto riguarda la traduzione di alcune espressioni colorite, ad esempio «buggers»:

This is for the poor buggers.
 This is for me and the incredible boredom
 of arguing about feminism, the right
 arguments, the wrong arguments, the
 circular argument, the arguments that stem
 from one bad affair, from one
 bad job, no job – whatever; fill in the
 blanks _____, fill in the ways
in which you have been hurt (55).

Questo è per i poveri cazzoni.
 Questo è per me e per l'incredibile noia
 di discutere di femminismo, i giusti
 argomenti, gli argomenti sbagliati,
 l'argomento circolare, l'argomento che procede
 da una brutta storia, da un

brutto lavoro, nessun lavoro – pazienza; riempi
 gli spazi ____ ____, riempi i modi
 in cui sei stato ferito (23).

Più in generale ricordo un certo senso di responsabilità: tradurre questi
 versi in una prospettiva contemporanea, mi sembrava utile per sdrammatizzare
 una tensione permanente, guardarla da lontano, cercando di capirla:

I don't leave the house, workin' on my male rage.
 Things may lighten up. My friends may meet
*fine women at a party someday and know
 what to say to them, like "I'm not a Man and
 you're not a Woman, but let's have dinner
 anyway, let's fuck with our eyes closed and
 swap roles for an hour."*
*I'm tired of being a man.
 Of having better opportunities,
 better job offers,
 too much money.
 [...]
 I'm tired of being a man.
 I'm tired of being a sexist.
 I'm afraid of male rage.
 I'm afraid of my male rage,
 this growing thing, this buddy, this
 shadow, this new self, this stranger.
 It's there. It's there! How could it have
 happened? I ate the right things, said
 yes to my mother, thought the good
 thoughts.
 Doc – give it to me straight.
 How long before this male rage
 takes over completely?
 The rest of your life.
 Take it like a man (57).*

Non lascio la casa, lavoro alla mia rabbia del maschio.
 Le cose potrebbero alleggerirsi.
 I miei amici potrebbero incontrare
 delle belle donne ad una festa un giorno e sapere
 cosa dir loro, tipo “Non sono un Uomo e
 tu non sei una Donna, ma andiamo fuori a cena
 comunque, scopiamo con gli occhi chiusi e
 scambiamoci i ruoli per un’ora”.
 Sono stanco di essere un uomo.

Di avere migliori opportunità
 migliori offerte di lavoro
 troppi soldi.
 [...]
 Sono stanco di essere un uomo.
 Sono stanco di essere sessista.
 Ho paura della rabbia del maschio.
 Ho paura della mia rabbia del maschio,
 questa cosa che cresce, questo amico, questa
 ombra, questo nuovo io, questo straniero.
 È lì. È lì! Come può essere
 accaduto? Ho mangiato le cose giuste, detto
 di sì a mia madre, pensato i buoni
 pensieri
 Dottore – me lo dica in faccia.
 Quanto tempo ho ancora prima che questa rabbia del maschio
 prenda completamente il sopravvento?
Il resto della tua vita
Prendila da uomo (25).

Di fatto nella poesia di Di Cicco il linguaggio viene posto al centro del problema del conflitto di genere ma non solo, esso è al centro di una ricerca di significato che va ben oltre i limiti dei rapporti tra uomini e donne. In una raccolta successiva, *Flying Deeper Into the Century* (1986) un'epigrafe di Adrienne Rich (1929-2012), "A language is a map of our failures", inaugura un testo che sottintende un dialogo interno con la poetessa americana, intitolato *The Punishing Language*:

I laughed the last time I looked
 into a woman's eyes and saw needs that had been scuttling
 on wings; I figured, this is complicated – I figured the
voice wanted to be five instrumentations and got stuck with
a larynx; the punishing language says I love you; this is
unequivocal, this hanging [...] (77).

The Punishing Language instaura un campo semantico inclusivo delle voci maschili e femminili in un confronto radicale, che Di Cicco delinea in questi termini: «A livello sociale mettiamo delle catene alle cose, alle idee, alle persone, alle esperienze – non decollano mai perché le parole sono orrende, i nomi inetti, così le cose non fioriscono, le persone non fioriscono, i pensieri non fioriscono [...]. La poesia dice che il linguaggio punisce, sì: un cattivo e povero linguaggio punisce» (Cadel e Giovannone 19). Ed è con queste parole che desidero concludere, considerando tutte le volte che ho cercato a lungo il modo

di trasmettere con precisione in italiano, mia lingua materna, la scoperta di un termine nuovo, un'epifania improvvisa, in un paesaggio interiore popolato di lingue, cercando di superare i limiti e le barriere imposte dal linguaggio che punisce, fuori e dentro di noi.

Bibliografia citata

- Di Cicco, Pier Giorgio. *Male rage poem*. Id., *Flying Deeper into the Century* McClelland and Stewart. Toronto: McClelland and Stewart. 1982: 55-57; *Living in Paradise: New and Selected Poems*. Toronto: Manfield Press. 2001: 63-64. Trad. it. di Francesca Cadel, *ClanDestino*, 13 (2013): 22-25.
- Fauset, Arthur Huff. *Sojourner Truth. God's Faithful Pilgrim*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1938.
- Gray, Janet. *She Wields a Pen*. Iowa City: University of Iowa Press. 1997.
- Linthwaite, Illona (ed.). *Ain't I a Woman! A Book of Women's Poetry from Around the World*. New York-Avenel, New Jersey: Wings Book. 1987.
- Kelderman, Frank. *Authorized Agents. Publication and Diplomacy in the Era of Indian Removal*. New York: SUNY. 2019.
- . "Rewriting the Native Diplomat. Community and Authority in Ojibwe Letters". Id. *Authorized Agents. Publication and Diplomacy in the Era of Indian Removal*, cap. IV. New York: SUNY. 2019: 167-212.
- Kershaw, Angela and Saldanha, Gabriela. "Introduction: Global landscapes of translation". *Translation Studies*, 6 (2013), 2: 135-149.
- Kilcup, Karen L. (ed.). *Native American Women's Writing (1800-1924)*. Malden: Blackwell Publishers. 2000.
- Rich, Adrienne. "A language is a map of our failures". In *The Punishing Language*. Pier Giorgio Di Cicco, *Early Works*. Toronto: Mansfield Press. 2009: 7.
- Rondoni, Davide e Cadel, Francesca (eds.). *Poeti con nome di donna*. Milano: Rizzoli (Pillole BUR). 2008.
- Tarver, Australia. "Remapping the Poetic Landscape: Privileging Marginal Voices in Recent Texts on American Poetry". *College Literature*, 26 (1999), 3: 261-268.
- Truth, Soujourner. *Ain't I a Woman* (1851). Erlene Stetson (ed.). *Black Sister: Poetry by Black American Women, 1746-1980*. Bloomington: Indiana University Press. 1981: 24-25.

Online Sources

- Bourgeois, Louise. *The Puritan*. 1990: <https://www.moma.org/collection/works/17878> (consultato il 18 dicembre 2019). "Il Puritano". Trad. it. di Francesca Cadel. *SUD. Periodico di cultura arte e letteratura*, 1 (2003): 13: http://www.ipermedium.com/archivio_sud/SUD_1-1.pdf
- Cadel, Francesca e Giovannone, Aaron. *Intervista con Pier Giorgio Di Cicco (PGDC) Secondo Poeta Laureato della Città di Toronto*. *ClanDestino*: 18-33: <http://www.rivistaclandestino.com/> (consultato l'8 dicembre 2019).
- <http://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/pgdicco/pgdicco.ph> (consultato l'8 dicembre 2019).
- <https://france-amerique.com/en/louise-bourgeois-l-for-labyrinth-b-for-beauty/> (consultato l'8 dicembre 2019).
- <https://www.catholicregister.org/features/featureseries/item/25293-the-gospel-according-to-fr-dicco> (consultato l'8 dicembre 2019).

SELF-TRANSLATION IN NABOKOV'S FICTION: THREE PARADIGMATIC CASES

Michele Russo*

The article examines Nabokov's theory and practice of self-translation in three paradigmatic cases: the novel *Laughter in the Dark*, the short story "Vozvraschenie Chorba", and the autobiography *Speak, Memory*, self-translated into Russian as *Drugie berega* (1954), re-written in English in a revised and extended edition in 1966, and somehow completed in a fictional text titled *Look at the Harlequins!* (1974).

L'auto-traduzione nella narrativa di Nabokov: tre casi esemplari

L'articolo esamina la teoria e la pratica dell'autotraduzione di Nabokov in tre casi esemplari: il romanzo *Laughter in the Dark*, il racconto "Vozvraschenie Chorba" e l'autobiografia *Speak, Memory*, autotradotta in russo come *Drugie berega*, riscritta in inglese in una versione rivista e ampliata nel 1966, in modo romanzato nel testo *Look at the Harlequins!* (1974).

Introduction

Languages are the 'instruments' that Nabokov employs to lead the readers within his intertwined cultural-linguistic map. The settings of his works include real and imaginary places that represent his plurilingual itinerary and are suitable narrative devices to question the semantic and phonic features of his source and target languages. In this context, self-translation serves Nabokov's purpose to address foreign readers and Russian émigrés in the western world, to go beyond the borders of his homeland and carry out a contrastive analysis of the cultures he was in contact with. Although the latest studies have focused more on the plurilingual and translation perspective of his works, Nabokov's *oeuvre* still remains a wide container of different transnational elements, whose analysis discloses new critical horizons¹. Plurilingualism, as

* Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

¹ Trousdale points out «Nabokov's central place in an emerging transnational canon» and states that «For writers who want their work to transcend the limits of national or ethnic groups, Nabokov provides both a model and a point of reference, an ancestor in an affilia-

known, characterizes his works, in that they mingle voices and echoes from other languages; as a result, the reader experiences steady references to other cultures and languages. Self-translation, instead, is less static than plurilingualism. The reader does not 'lie' along the linguistic borders of the pages, but is taken from the context of L1 to L2 and, sometimes, vice versa, by the act of self-translating. This allows the writer to introduce the audience to his source text, thus becoming aware of the semantic changes and losses that the process of self-translation entails.

***Kamera obskura* (1932) and *Laughter in the Dark* (1938)**

Apart from the well-known novel *Lolita* (1955), one of the most remarkable examples of Nabokov's self-translation is *Laughter in the Dark*, written in Russian in 1932 with the title *Kamera obskura*, then translated into English by Winnifred Roy in 1936 as *Camera obscura*, and finally self-translated into English by Nabokov in 1938 as *Laughter in the Dark*, as a result of Roy's imperfect translation². Nabokov's approach to translation in *Laughter in the Dark* reveals some differences, not only in the structures, but also in the characters' names and in the loss of some diegetic details. Although proper names are not translatable, as some scholars suggest, it soon turns out that most of the characters in the target text have different names (Newmark 70). The protagonist's Russian name is Krechmar, which becomes Albinus in English, and his wife, Anneliza (Anneliese, in English) in the source text, becomes Elisabeth in the target text³. Magda, Albinus's lover, is Margot in the English text, and the painter Robert Gorn (Horn, in English), the villain of the story and Margot's lover, is

tive intellectual family whose boundaries are marked not by geography or language but by a shared approach to self-invention and playful communication» (Trousdale 7).

² Nabokov was not satisfied with Roy's English translation, considered «a superfluous translation of his Russian *Kamera obskura*», and retranslated it into English (Hetényi 49). A comparison between Roy's and Nabokov's English translations of the book could be discussed in another paper, as I mean to compare, in this work, Nabokov's self-translation of some of his novels and short stories. However, it is worth quoting what Naiman states about the two English versions of *Kamera obskura*: «A comparison of the two translations and the original makes clear that Nabokov did not retranslate the novel himself from scratch but took Roy's text and reworked it» (Naiman 555).

As regards Nabokov's comments on the English translation of *Kamera obskura*, see Nabokov. *Letters*: 309 and Boyd. *Vladimir Nabokov. The Russian*: 419.

³ All Russian words are transliterated according to the Anglo-Saxon transliteration system.

called Axel Rex in the target text⁴. The author changed the proper names in order to carry out a process of “cultural translatability” and to decrease the sense of foreignness conveyed by the use of Russian names in the English translation (Russo 93). At the same time, the employment of English proper names boosts the ‘domesticating’ function of self-translation, with the consequence of ‘transplanting’, within the same background, typical Russian names into the English text, so as to make the western audience more familiar with the actors of the story⁵.

The two versions narrate the same story, whose structure, however, is developed by means of a different expository approach. The *incipits* of the two texts are different; in particular, the beginning of *Laughter in the Dark* shows the simpler style of the English translation (Naiman 557), as compared with the Russian narration. Nabokov provides the reader with a short and linear summary of the plot; he sums up the whole story in the first four lines and soon introduces the reader into the core of the text: «Once upon a time there lived in Berlin, Germany, a man called Albinus. He was rich, respectable, happy; one day he abandoned his wife for the sake of a youthful mistress; he loved; he was not loved; and his life ended in disaster» (Nabokov. *Laughter*: 1). After the summary, the first chapter of *Laughter in the Dark* depicts Albinus, an art-critic, who contacts the painter Axel Rex to ask him to animate some Flemish masters’ seventeenth-century paintings. Unlike the English translation, the beginning of *Kamera obskura* does not provide the main information of the plot; it introduces the reader to a creature, Cheepy, a guinea pig, and to Horn. The latter has a conversation with a physiologist about vivisection and laboratory experiments on alive animals and, thanks to his suggestion, earns money with the Cheepy cartoon⁶.

The two *incipits* follow different diegetic routes, but share the ekphrastic element of the picture (Rampton 118), which leads to the issue of the protagonist’s mental problems. Even when the two texts converge on the same narrative elements, the Russian version turns out to explicate further details, often omitted or reduced in the English translation. In *Kamera obskura*, at the end of

⁴ As to the symbolic meaning of Axel and of the title of the story see Dobbin 35-38.

⁵ As Roper writes, Nabokov «intuited as best he could American readers’ desires, changing German names (Magda to Margot, Anneliese to Elisabeth, etc.) and sharpening the novel’s theme of cinematic clichés that are colonizing people’s brains» (Roper 19).

⁶ The animation of the painting in *Laughter in the Dark* and the conversation about vivisection between Horn and the physiologist in *Kamera obskura* are connected with Nabokov’s interest in evolutionary science and insects. They are the expressions of evolution which «like many biological processes, is motion in time and, therefore, requires a sequential visualization of change» (Babaian 2018).

the first chapter, the writer dwells more on Krechmar's marriage and faithfulness: «It was really incredible, – in particular, it was incredible because Krechmar, during the nine years of his marriage, had never cheated on his wife, – at least, he had never cheated on her» (Nabokov. *Kamera*: 11. My translation)⁷. The English version reads: «Certainly it was incredible – the more so as in all the nine years of his married life he had curbed himself, had never, never» (Nabokov. *Laughter*: 5). The sentence in *Laughter in the Dark* is interrupted by a caesura, which increases Albinus's unvoiced fears and foreshadows his sad destiny due to his lover's betrayal.

Other comparisons between the Russian and English versions disclose Nabokov's approach to translation, characterized by the tendency to re-write the target text in a simpler and concise way. The passage about Margot is relevant in this regard. Nabokov writes in the Russian text: «Three days went by. Magda kept on coughing and, being exceptionally hypochondriac, did not go out, – [...]. Krechmar was working in his study» (*Kamera*: 124). In *Laughter in the Dark*, the time reference is more indefinite, «A few days passed» (104) and the information about Krechmar working in his study is omitted. Furthermore, the Russian text offers more information about Magda: «Her name was Magda Peters, and she was actually only sixteen. Her parents made a living by means of Swiss business» (Nabokov. *Kamera*: 19), whereas Nabokov mentions neither Margot's age nor her parents' job in *Laughter in the Dark*, and focuses on her father's story at once: «She was called Margot Peters. Her father was a houseporter who had been badly shellshocked in the war» (Nabokov. *Laughter*: 11). However, it is interesting to point out that the writer quotes in English, in the source text, what an English tourist says to her husband on the beach, when she mistakes Albinus for Margot's father: «Look at that German romping about with his daughter» (Nabokov. *Kamera*: 86)⁸. The English sentence in the source text has the effect of preserving the authenticity of the setting. Although Nabokov claimed that literal translation «is true translation» (Nabokov. *Eugene*: viii)⁹, he adopts, in this context, a different approach, aimed at re-modelling the original text and adapting it to the cultural features of the target audience. Nabokov forges the source text and transposes it into the target language

⁷ Owing to the limited amount of space, I will quote my English translation of the excerpts from Nabokov's Russian texts, without including their Russian version, whose page will be parenthetically given in the text.

⁸ In the source text, Nabokov translates into Russian the sentence uttered by the tourist in a footnote.

⁹ Nabokov's translation of *Eugene Onegin* was first published in 1964 with later revisions. The translation of the volume cited in this article is from the 1975 edition.

in order to avoid the danger of creating an estranging interlanguage, as Steiner would claim, originated by an obsessive literal approach, that would make the target text artificial, rigid and overwhelmed by the boundaries of the lexical, syntactical and phonetic rules of the source language (Steiner 376). As a consequence, to put it with Boyd, «As translations, the English versions of Russian originals are inevitably compromises, unable to exploit the phonic, lexical, idiomatic, syntactic, associational, and allusive resources that partly shaped the content of the originals» (Boyd. *Stalking*: 189)¹⁰. Nabokov tames the complex structures of his native language and transposes his story into the target text by using simpler constructions, more suitable both for an immigrant and for the synthetic phrasing of the target language: «It is as though Nabokov teased out the potential for stylistic simplicity from the subject matter as he eased himself into English» (Naiman 555).

The Two English Translations of “Vozvrashchenie Chorba” (1929)

Among the numerous short stories, the English translation of “Vozvrashchenie Chorba” represents an interesting case study, since Nabokov shows a different approach. Published in 1929, it was translated into English by Gleb Struve in 1932 with the title “The Return of Tchorb”. After about forty years, Nabokov self-translated and published it in 1976 in his fourth collection of short stories, *Details of a Sunset* (Mayer), owing to his dissatisfaction with Struve’s translation¹¹. The story, set in an unnamed German town, is about a Russian émigré writer, Chorba, and his concern about informing his wife’s parents of her death on their honeymoon. He then tries to relive the moments he had spent with his wife in a hotel room, and goes back there with a prostitute where, in the end, he is discovered by his parents-in-law. Although the two works do not differ in the content, Nabokov’s version is characterized by the attention to the details and vocabulary overtones of the source text, so as to avoid any interpretative ambiguity and to amplify the artistic substrate of the target text. Once again, the *incipit* shows different lexical choices. The word «teatra» (no page number), the

¹⁰ In the same book, Boyd claims: «In composing his original texts Nabokov had a consistent system of artistic intentions; in translating them he had to balance what he could retrieve of those intentions against the incommensurate intention of appealing to a different audience – two different audiences, indeed, a specifically Anglophone and a generically non-Russian audience» (189).

As regards Wilson’s comments on Nabokov’s English translation of *Kamera obskura*, see Karlinsky 25, 320.

¹¹ The transliteration of the protagonist’s name in Nabokov’s translation is Chorba.

genitive case of the noun *teatr* (Nabokov. “Vozvraschenie”) in the source text, is translated as «theatre» (592) by Struve and «opera house» (147) by Nabokov, which is more appropriate to the formal aspect of the circumstance, as Wagner’s performances (which the Kellers went to see) were presented in an opera house. In the Russian text, Nabokov refers to the German town with the demonstrative adjective, thus taking for granted that the reader is familiar with the setting: «In this quiet German town» (“Vozvraschenie”)¹². Struve does not employ the adjective and his reference to the town is made more generic by the use of the definite article: «In the quiet German town» (592), whereas Nabokov maintains the specificity conveyed by the demonstrative adjective and uses «city» (147), instead of «town» (592), in order to lessen the provincial aspect of the context: «In that pacific German city» (*The Stories*: 147). Nabokov’s attention to ‘particularize’ and to represent every description in the guise of a painting is evident in the reference to the town’s air and river. In his translation, he writes: «where the very air seemed a little lustreless and where a transverse row of ripples had kept shading gently the reflected cathedral for well over seven centuries» (147). Struve’s version reads: «with its somewhat opaque air, where the ripples athwart the river have been faintly blurring the reflection of the cathedral for more than seven centuries» (592). Nabokov’s lexical choice aims at reproducing an immediate depiction of the background, by means of such a straightforward adjective as «lusterless» (147), leaving behind the blurry and indefinite overtone of ‘opaque’. At the same time, the descriptive segment «a transverse row of ripples» (147) reproduces the romanticized image of the setting in the source text owing to the idea of gradation that «row» (147) recalls, whereas Struve’s translation, «the ripples athwart the river» (592), seems to lessen that effect, with the sense of suddenness that the adverb “athwart” creates. Just after the Kellers had left the theatre, they went to «a smart tavern» (592). Such an expression, used by Struve to render the Russian «kabachok» (no page number) (Nabokov. “Vozvraschenie”), small restaurant, would not please an English ear, as it matches an adjective and a noun with different semantic references. The Russian-American writer chooses «a smart nightclub», and «hotels» (Nabokov. *The Stories*: 147-148) instead of «inns» (Struve 594), thus decreasing the sense of provincialism of the more archaic «tavern» (592) and «inns» (594).

Nabokov’s increased attention to the style and setting emerges in the translation of Mrs Keller’s name. In the Russian text, Nabokov refers to her as «Varvara Klimovna» (“Vozvraschenie”) which Struve maintains in his English version (Struve 593), while the ‘English’ Nabokov prefers «Frau Keller» (*The*

¹² The word *gorod* in the source text can be translated both as town and city.

Stories: 147), more in compliance with the formal situation of the context. Nabokov avoids using Mrs Keller's name and addresses her as «Frau» (147), Mrs, in the English translation as a result of the different context he experienced when translating his story. Since each word produces different meanings according to the context and time it interacts with, Nabokov's increased maturity as a translator, after about forty years from the composition of "Vozvrashchenie Chorba", led him to think it more appropriate to use «Frau» (147), instead of the woman's name, in a German context¹³. The artistic nuances stand out in the translation of the main moment of the story, that is when Chorb has to tell his parents-in-law of their daughter's death. Struve sticks to the passage from the source text and makes use of a direct and essential vocabulary, more understandable to any foreigner: «How could they understand that he had wanted to possess his grief alone, and not smirch it with anything alien, not share it with anybody?» (593). Nabokov's different lexical choice slightly expands the source text and conjures up the artistic sphere of the passage: «How was he to explain that he wished to possess his grief all by himself, without tainting it by any foreign substance and without sharing it with any other soul?» (*The Stories*: 148). The use of «tainting» and «substance» (148) increases the artistic overtone, emphasized, in turn, by the semantic field of spirituality of «soul» (148), instead of «anybody» (593). Struve's approach to the translation of the text addresses the émigrés living in the West, while Nabokov means to enhance the stylistic and lexical quality of the translation in order to address the Anglophone audience. Another example of Nabokov's attention to the peculiarity of the context can be found in the passage describing Chorb's arrival at the hotel with the prostitute. Struve renders the protagonist's first arrival as follows: «As they went along the corridor, a bed creaked heavily and rhythmically behind one of the doors» (600). Nabokov's detailed version, which is more similar to the Russian version, aims at making the background more realistic: «While Chorb and she walked along the corridor, they could hear, from behind one of the doors, a bed creaking, rhythmically and weightily, as if a log were being sawed in two» (*The Stories*: 152). The added metaphor increases the moral decadence of the place and, at the same time, preserves the stylistic refinedness of the description. As a consequence, the author of the story tends to employ more extended sentences, unlike Struve, who turns out to be more 'lapidary' and 'faithful' to the original text. When describing Chorb's awakening from his bad dream while sleeping beside the prostitute, Struve offers a

¹³ In his study about text and context, Marrone claims that every text creates a different meaning according to the context it interacts with. A crucifix, for example, is a religious object in a church, but it acquires an artistic value in a museum (162).

more literal and concise version: «An hour later she was awakened by a shriek. It was Tchorb. He had woke up, turned over, and seen, as he imagined, his wife beside him» (Struve 601)¹⁴. Nabokov rephrases the sentence as follows: «Her sleep lasted not more than an hour: a ghastly deep-drawn howl roused her. It was Chorb screaming. He had woken up sometime after midnight, had turned on his side, and had seen his wife lying beside him» (*The Stories*: 153). Nabokov adds adjectives and coordinate clauses with the effect of ‘dramatizing’ the scene and maintaining a more elaborate style, with the aim of making it suitable for Anglophone readers.

Last, but not least, Nabokov and Struve use different present tenses to conclude the story. When the lackey, who stands outside Chorb’s hotel room with the prostitute, eavesdrops on Chorb and the Kellers, who have just entered the room to look for their daughter, he says, according to Struve’s translation, «They are not saying a word» (602), whereas Nabokov uses the present simple: «They don’t speak» (*The Stories*: 154). Struve highlights the temporariness of the action, the transience of something that might or might not happen, leaving the reader unfulfilled, while Nabokov’s use of the present simple, with its sense of regularity and steadiness, underscores the impossibility of any dialogue between the Kellers and the protagonist, as well as between the latter and the world, thus making the unvoiced eternal. Nabokov, therefore, carries out a paraphrastic translation, in that he re-writes, starting from Struve’s plain version, the target text by forging and readjusting it, to meet the potential Anglophone readers’ needs. Unlike in *Laughter in the Dark*, in which he adapts the source text to the linear and shorter structures of the target language, he makes use of an «intra-lingual translation or *rewording*» (Jakobson 233), by rephrasing and extending Struve’s version into a more artistic and elevated style, as he addresses a supposedly learned audience.

The Two English Versions of the Russian Autobiography *Drugie berega* (1954): *Conclusive Evidence. A Memoir* (1951) and *Speak, Memory: an Autobiography Revisited* (1966)

Nabokov’s first autobiography, *Conclusive Evidence. A Memoir*, was written in 1951, then he self-translated it into Russian as *Drugie berega* in 1954, which, in turn, re-translated back into English, with some revisions, as *Speak, Memory: an Autobiography Revisited* in 1966. The ‘final’ autobiography is the result, as

¹⁴ «She had woke up» appears like this in the source text. One might wonder whether «woke» (601) is a mistake of transcription, an archaic use or the author’s ‘translation licence’.

known, of the assemblage of different autobiographical stories and memories mostly written after his migration to the USA. The writer explains, in the foreword to *Speak, Memory*, that «The essay that initiated the series corresponds to what is now Chapter Five. I wrote it in French, under the title of “Mademoiselle O”, thirty years ago in Paris, where Jean Paulhan published it in the second issue of *Mesures*, 1936» (*Speak*: 9). He then goes on illustrating, in the foreword, the process of recollection of his different autobiographical stories that resulted in *Conclusive Evidence*. And yet, the philological task does not end in the first English version in that, as Nabokov writes:

I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original – blank spots, blurry areas, domains of dimness. I discovered that sometimes, by means of intense concentration, the neutral smudge might be forced to come into beautiful focus so that the sudden view could be identified, and the anonymous servant named. For the present, final, edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian. This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task (*Speak*: 12-13).

A comparison among the three texts seems to disclose few differences, as «there is very little present in *Conclusive Evidence* that is not also present in the two later versions, which are less new endeavours, more significant developments of the first text» (Cooper 43). However, even the limited differences are relevant to comprehend the extent to which the writer meant to manage his «total command of the past» (Boyd. *Vladimir Nabokov. The American*: 153), so as to improve and ‘update’ his autobiography, after the further research he did and the family documents he consulted during the time span covering the composition of the first and the final English version¹⁵. When Nabokov wrote *Speak, Memory*, he had returned, in the meantime, to Europe, where the family reunions and the comments on his autobiography with his relatives had unearthed different inaccuracies about his family’s facts contained in *Conclusive Evidence*, which he corrected in his final version. However, I mean to focus on the different time references and the rephrased passages that emerge after comparing the two English texts, instead of emphasizing their different diegetic organization, and pinpoint how much they differ from the Russian version. Although *Speak, Memory* is often more in compliance with the Russian text

¹⁵ As García de la Puente claims, «*Speak, Memory* is a revised version of *Conclusive Evidence* that in some instances incorporates materials added in *Drugie berega*» (590).

than with *Conclusive Evidence*, structural and vocabulary differences often stand out between the former and *Drugie berega*. This rephrasing occurs more often at the beginning of a sentence.

When the writer dwells, for example, in the third chapter of *Speak, Memory*, on his uncle Ruka, a diplomat, he writes: «When Uncle Ruka died, at the end of 1916, he left me [...] his country estate [...]. The house, I am told, still stood there in 1940, nationalized but aloof, a museum piece for any sightseeing traveler» (Nabokov. *Speak*: 72). Apart from the time reference, the first English version is almost identical and reads: «When he died, in 1916, he left me [...] his country estate [...]. The house, I am told, still stood there fifteen years ago, nationalized but aloof, a museum piece for any sightseeing traveler» (Nabokov. *Conclusive*: 40). In *Drugie berega*, the passage recounts similar information, with structural changes: «After 1914 I did not see him [uncle Ruka] anymore. He then went abroad for the last time and died after two years, after leaving me [...] his birth estate. [...] I do not know as it is today, but, until World War II, according to travellers' accounts, everything still stood as an artistic-historical piece to any foreign tourist's sight» (57). The time 'scanning' is more accurate in *Speak, Memory*, but the Russian text, which does not lack the time coordinates, presents a more descriptive style, with particular attention to the estate and to what passers-by related about it. As to the two English autobiographies, the later one presents different sentences, often re-written with more details and not literally translated from *Conclusive Evidence*. When Nabokov evokes, for instance, his affairs as a teenager, he writes:

I was nearing eighteen, then was over eighteen; love affairs and verse-writing occupied most of my leisure; material questions left me indifferent, and, anyway, against the background of our prosperity no inheritance could seem very conspicuous; yet, upon looking back across the transparent abyss, I find queer and somewhat unpleasant to reflect that during the brief year that I was in the possession of that private wealth, I was too much absorbed by the usual delights of youth-youth that was rapidly losing its initial, non-usual fervor-either to derive any special pleasure from the legacy or to experience any annoyance when the Bolshevik Revolution abolished it overnight (*Speak*: 73-74).

In *Conclusive Evidence*, Nabokov's claimed age is eighteen sharp; the passage presents a different structural organization and includes fewer words on the family's wealth:

I find it queer-queer and a little unpleasant-to reflect that during the brief year that I, a lad of eighteen, was in possession of that wealth, I was too deeply absorbed by love-making and verse-writing either to derive any special pleasure from the legacy or to experience any annoyance when the Bolshevik Revolution abolished it overnight (41).

As it starts, the excerpt from *Conclusive Evidence* emphasizes Nabokov's fondness for love stories and his lack of time to enjoy his family legacy, whereas, in *Speak, Memory*, he spends more words when he recalls his legacy and underlines the decreasing 'fervor' of his youth. In *Drugie berega*, whose excerpt reads like the source text of the one from *Speak, Memory*, Nabokov changes his age, as he writes «I was seventeen years old» (59). Therefore, in the passage from the first English version to the final one, *Drugie berega* adds more details and information, that Nabokov later 'readjusted' in *Speak, Memory*. The concern with the time coordinates and the different time references are detectable throughout the texts. The final paragraph of the third chapter is the same in the two English versions, but quotes different time references. In *Speak, Memory*, when Nabokov recalls the stories for children from the "Bibliothèque Rose" collection that his uncle finds at his house, he writes: «Once, in 1908 or 1909, Uncle Ruka became engrossed in some French children's books that he had come upon in our house» (76). The passage does not change in *Conclusive Evidence*, but the time reference is still vague: «Once, when I was twelve or so» (43). In *Drugie berega*, Nabokov refers to his uncle by name and the time reference changes: «And here again what I remember. I was eight. Vasilij Ivanovich picks from the sofa our school book from the series "Bibliothèque Rose"» (62). The following lines from the same paragraph still show "time disagreements" between the English versions and the Russian text. Both *Speak, Memory* and *Conclusive Evidence* read: «and many years later, my moan echoed his, when I rediscovered, in a chance nursery, those same "Bibliothèque Rose" volumes, with their stories about boys and girls who led in France an idealized version of the *vie de château* which my family led in Russia» (*Speak*: 76; *Conclusive*: 43). In the Russian version, the author provides a more specific time reference: «and after forty years I moaned too, when I found by chance in another children's bedroom that same book about boys and girls, who one-hundred years ago lived in France that stylized estate life, into which M-me de Ségur, born Rastopchine, meticulously resettled her Russian childhood» (*Drugie*: 62).

In *Speak, Memory*, the time expression «one-hundred years ago» (62) is directly associated with the Russian-French writer: «in writing them the sentimental and smug Mme de Ségur, née Rostopchine, was Frenchifying the authentic surroundings of her Russian childhood which preceded mine by exactly one century» (76). In *Drugie berega* it refers to the «boys and girls» (62) of the story, and in *Conclusive Evidence* «a hundred years ago» (43) is placed in the 'background', as it is in parenthesis: «but in writing them (a hundred years ago) the sentimental and smug Mme de Ségur, nee Rostopchine, was Frenchifying the surroundings of her Russian childhood» (43). Owing to their different sentence construction as compared with *Drugie berega*, the English versions

explicate Mme de Ségur's process of frenchification, used by Nabokov as the emblem of his narrative experience, characterized by the transposition of his narrated life into different cultural contexts. In the Russian version, Nabokov carries out the opposite process and 'traces back' Mme de Ségur's literary route to her Russian origins, 'passing' through the literary experience of her French stories: «for this reason she got used to, in spite of the vulgar sentimentality of all these stories, *Les Malheurs de Sophie*, *Les Petites Filles Modèles*, *Les Vacances*, the close link with the Russian estate life» (62). In the two English versions, the writer, who parenthetically gives the titles of the stories, stresses, more than in *Drugie berega*, the bad quality of the stories themselves: «The stories themselves (all those *Les Malheurs de Sophie*, *Les Petites Filles Modèles*, *Les Vacances*) are, as I see them now, an awful combination of preciousness and vulgarity» (*Speak*: 76; *Conclusive*: 43).

Other disagreements about time figures appear in the subsequent chapters. In chapter six, which describes Nabokov's life in the countryside house in Russia, the writer claims that «'...the only specimen so far known...' '...the only known of *Eupithecia petropolitanata* was taken by a Russian schoolboy...' '... by a young Russian collector...' [...], in 1910...1911...1912...1913...'» (*Speak*: 136). In the first English version, he postpones the dates to «1912...1913...1914» (*Conclusive*: 90); *Drugie berega* preserves, with some changes in the sentence structure, the same dates as *Conclusive Evidence*. In addition, in this chapter Nabokov remembers his explorative walks in the marshy lands around the Oredezh river on «a July day-around 1910» (*Speak*: 137), while it is simply «a June day» (*Conclusive*: 90) and «a still June day» (*Drugie*: 118) in, respectively, the first English text and the Russian one. In the third section of chapter ten, Nabokov goes back to his stay in Germany and, once again, *Speak, Memory* provides more information about the Nabokovs' itinerary and the time setting: «In August 1910, my brother and I were in Bad Kissingen with our parents and tutor (Lenski); after that my father and mother traveled to Munich and Paris, and back to St. Petersburg, and then to Berlin where we boys, with Lenski, were spending the autumn and the beginning of the winter» (*Speak*: 204). The equivalent passage in *Conclusive Evidence*, which is literally translated in the Russian text, is more 'straightforward' and concise: «That Autumn, 1910, my brother and I, accompanied by a Russian tutor, were sent to Berlin for three months» (*Conclusive*: 143).

The three autobiographical works seem to be located «on a three-step ladder» (García de la Puente 591), where *Speak, Memory* stands on the upper one and represents the final expansion of the two previous autobiographies. The evolution of Nabokov's autobiographical work can be represented by Chomsky's concept of 'internal fusion' (Chomsky 29). According to his linguistic theory, a

sentence, *Z*, would form by merging two syntagmas, *X* and *Y*, such as two phrases or pieces of writing, which are still not endowed with a sense of their own but share some words. *Z* would be composed of the words that *X* and *Y* have in common and would be, therefore, the result of an 'internal fusion', characterized by the combination of two linguistic elements with similar words or concepts. Likewise, *Conclusive Evidence* and *Drugie berega* stand for two moments of Nabokov's linguistic 'journey'. The translation and revision of the two macrottexts paves the way for their 'internal fusion' into a final one. Although the two previous versions are written, as known, respectively, in Russian and in English, *Speak, Memory*, the extended final autobiographical macrottext, includes, in between the lines, numerous phrases and words in Nabokov's source language. The interaction and the clash of the two linguistic composites in the revised autobiography generates an explosion of meanings and senses, to use Lotman's words, that re-establishes a new linguistic order. Following Chomsky's theory about the process of transposition into the source language, the natural language (that is the same process that Nabokov carries out to self-translate *Conclusive Evidence* into *Drugie berega*), *X* and *Y* are utterances that are received in a place, but are then reinterpreted in another context. Similarly, *Speak, Memory* is the result of the interpretation and the revision of the two previous macrottexts and their settings. In it, the author re-reads and re-elaborates the linguistic and cultural references and the interference of the earlier autobiographies, and re-settles them by following both the more accurate information that he collected over the years and the peculiarities of his final *ambience*.

Conclusions

The translations presented in this work reconstruct the process of sedimentation of the writer's past, which is analyzed through the revisited translations in different moments of his life. In his autobiographies, in particular, Nabokov illustrates his linguistic geography and the connections between the latter and the diachronic dimension of the texts. The exploration of his past requires, in fact, not only the use of different linguistic codes, like French and Russian, but also the investigation into the narrative and linguistic readjustments to the different times of composition of his autobiographical texts. However, Nabokov's arbitrary manipulation of the time network produces divergences in his source and target texts, with the consequent increased sense of loss, timelessness and displacement. Such disagreements create, especially in the autobiographical texts, a 'blurred' dimension, whose 'assuaging' function is «to *numb* the trauma

of his subjective experiences» (Ponomareff 412) and is the suitable narrative setting of his metaphors. As Nabokov meant to write another volume about his life, he published, in 1974, a fictional autobiography, *Look at the Harlequins!*, representing the most significant expression of his planned final autobiography. The metaphorical dimension of *Speak, Memory* and its sequel partly find their collocation in this work: the writer re-imagines and re-maps his life from Russia to the USA through Western Europe, and repetitively crosses the borders of his places of emigration. *Look at the Harlequins!* is the conclusive act of a long planned autobiography, it is the novel that employs the fictional architecture to illustrate the writer's entire route and its influence on his plurilingual formation.

Works Cited

- Babaian, Caryn. "Time Travel and the Naturalist's Notebook: Vladimir Nabokov Meets the TimeTree of Life". *The American Biology Teacher*, 80 (2018), 9: 650-658.
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. Princeton: Princeton University Press. 1990.
- . *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton: Princeton University Press. 1991.
- . *Stalking Nabokov. Selected Essays*. New York: Columbia University Press. 2011.
- Chomsky, Noam. *Tre lezioni sull'uomo. Linguaggio, conoscenza, bene comune*. Transl. by Massimiliano Manganelli. Milano: Adriano Salani 2017. Ed. or.: *What Kind of Creatures Are We?* New York: Columbia University Press. 2016.
- Cooper, Sara-Louise. "Translating Timelessness: The Relationship between Vladimir Nabokov's *Conclusive Evidence*, *Drugie berega*, and *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*". *The Modern Language Review*, 113 (2018), 1: 39-56.
- Dobbin, Beci. "'The Queer Part Doors Play' in Nabokov's *Laughter in the Dark*". Subha Mukherji (ed.). *Thinking on Thresholds. The Poetics of Transitive Spaces*. London, New York, Melbourne, Delhi: Anthem Press. 2011: 29-42.
- García de la Puente, Inés. "Bilingual Nabokov: Memories and Memoirs in Self-Translation". *Slavic and East European Journal*, 59 (2015), 4: 585-608.
- Hetényi, Zsuzsa. "Translating Self-Translation and the Units of the Translation: the Case of Nabokov". *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 63 (2018), 1: 49-55.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". Reuben Arthur Brower (ed.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press. 1959: 232-239.
- Marrone, Gianfranco. *Prima lezione di semiotica*. Bari-Roma: Laterza. 2018.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Conclusive Evidence. A Memoir*. New York: Harper & Brothers. 1951.
- . *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. New York: Capricorn Books. 1966.
- . *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin*. I. Princeton: Princeton University Press. 1990.
- . *Laughter in the Dark*. London: Penguin Books. 2001.
- . and Edmund Wilson. *The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*. Ed. Simon Karlinsky. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2001.
- . *The Stories of Vladimir Nabokov*. Ed. Dmitri Nabokov. New York: Vintage International. 2002.

- . *Drugie berega*. Ed. Gennadij Barabtarlo and Vadim Pazhidaev. Sankt-Peterburg: Azbuka. 2011.
- . *Kamera obskura*. Ed. Vadim Pazhidaev and Valerij Gorelikov. Sankt-Peterburg: Azbuka. 2014.
- . *Letters to Vera*. Ed. Olga Voronina and Brian Boyd. London: Penguin Classics. 2016.
- Naiman, Eric. "When Nabokov Writes Badly: Aesthetics and Morality in *Laughter in the Dark*". *The Russian Review*, 73 (2014): 550-570.
- Newmark, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press. 1981.
- Ponomareff, Constantin V. "The Metaphor of Loss in Vladimir Nabokov's *Speak, Memory*". *Queen's Quarterly*, 102 (2013): 402-413.
- Rampton, David. "The Aesthetics of Moral Contradiction in Some Early Nabokov Novels". Michael Rodgers and Susan Elizabeth Sweeney (eds). *Nabokov and the Question of Morality. Aesthetics, Metaphysics, and the Ethics of Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 2016: 109-125.
- Roper, Robert. *Nabokov in America. On the Road to Lolita*. New York and London: Bloomsbury. 2015.
- Russo, Michele. "'Hypotranslating' and 'Hypertranslating' Theories in Nabokov's *Anja v strane cbudes* (1923) and *Eugene Onegin* (1975)". *Cosmo*, 7 (2015): 91-102.
- Steiner, George. *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*. Transl. by Ruggiero Bianchi and Claude Béguin. Milano: Garzanti. 2004. Ed. or.: *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press. 1998.
- Struve, Gleb. "Vladimir Sirin. The Return of Tchorb". *This Quarter*, 4 (1932), 4: 592-602.
- Trousdale, Rachel. "Nabokov and the Transnational Canon". *The Nabokovian*, 66 (2011): 7-14.

Online Sources

- Mayer, Ronald. "Nabokov: a Case Study in the Art of Translation". *Fathom. The Source for Online Learning* (2002): file:///C:/Users/42lui/Downloads/Nabokov_A_Case_Study_in_the_Art-of_Trans.pdf (retrieved on 14 May 2019).
- Nabokov, Vladimir. "Vozvrashchenie Chorba (1930, sbornik rasskazov)": <http://flibusta.site/b/158137/read> (retrieved on 1 May 2019).

“A SMALL DIMENSION OF A FILM”: *EKPHRASIS* CINEMATOGRAFICA E TRADUZIONE INTERSEMIOTICA IN *SCENE FROM THE MOVIE GIANT* DI TINO VILLANUEVA

Angelo Grossi*

L'articolo analizzerà come, con l'*ekphrasis* cinematografica di *A Scene from the Movie GIANT*, Tino Villanueva crea una commistione intersemiotica che non fa solo esplodere le opposizioni binarie, ma mette anche in evidenza i limiti della traducibilità (e la specificità dei vari linguaggi), dando vita a una tensione che è radicata nell'esperienza della terra di confine.

“A Small Dimension of a Film”: Cinematic Ekphrasis and Intersemiotic Translation in Tino Villanueva’s Scene from the Movie GIANT

This article will analyze how, through the cinematic ekphrasis of *A Scene from the Movie GIANT*, Tino Villanueva creates an intersemiotic mixture that not only explodes binary oppositions, but also highlights the limits of translatability (and the specificities of the various languages), staging a tension that is rooted in the experience of the borderlands.

Colori in movimento

Il numero di marzo 2016 della rivista *Poetry* è in parte occupato da un portfolio curato da Francisco Aragón e intitolato “Pintura: Palabra”. Si tratta di un progetto incentrato sulla pratica dell'*ekphrasis*, dove dodici poeti *latinos* – per lo più messicano-americani, ma non solo – si cimentano nella rappresentazione letteraria di opere di arte visiva (dipinti, fotografie, sculture), tutte di area ispano-americana, le cui riproduzioni all'interno del volume sono accostate alle poesie. In questo spazio spicca la presenza di Tino Villanueva, una delle figure seminali del cosiddetto ‘Rinascimento chicano’, il movimento di presa di coscienza politica, culturale e artistica che negli anni Settanta caratterizzò i messicano-americani. La poesia di Villanueva, “Field of Moving Colors Layered” è una risposta a un dipinto astratto del pittore chicano Antonio Valdés, *Untitled* (1965).

Villanueva vede nel dipinto tre o quattro figure ben distinte, di diverso colore, in procinto di muoversi su uno sfondo blu – il ‘campo’ del titolo – descritto

* Università Ca’ Foscari Venezia.

con le parole ‘the blue waiting’ e ‘the blue abyss’. Nell’evidenziare il movimento delle quattro figure, il poeta lo descrive come un tuffo nello sfondo blu: «They are wayward energy, moving right / to left (the right one more sensuous than the rest) / about to dive / into the deep-blue waiting – call it the unknown. / I’d like to be there when they meet that blue abyss / head on» (*Poetry*: 617). La poesia prosegue con una domanda che riguarda il possibile esito di questo incontro tra le figure e l’abisso dello sfondo. Risultato che può coincidere con un potenziamento («Will they keep their shape, I wonder, / or break up and rearrange themselves / into a brighter, more memorable pose / ...into a bigger elemental thing? »), quanto con una perdita dello ‘splendore’ («luster») che riposa sulla logica della loro separazione: «I’m really asking this: / When they run into the landscape of blue, / will these figures lose their logic of luster? / Will they lose their lucid argument of color, / their accumulated wealth of geometry?» (617).

Di questa poesia il poeta e accademico Carl Phillips offre una lettura metaforica e politica: al suo centro vi sarebbe la tensione tra l’essere se stessi e la possibilità dell’assimilazione, così come la sfida dell’assimilarsi senza incorrere nel compromesso. Il dilemma che Villanueva si pone riguarda l’identità come frutto di una tensione e di un equilibrio che vanno sempre rinegoziati. La poesia dunque affronterebbe in modo ampio e obliquo il conflitto tra diversità e assimilazione, radicato nell’esperienza migratoria delle *Borderlands*: «how to be uniquely oneself while engaging, necessarily, with a world of differences, those differences the gift, the dilemma, both at once» (s.p.). Vi sono indubbiamente delle analogie tra i vissuti dei due artisti, appartenenti a generazioni diverse: anche se Valdés (nato nel 1918) è cresciuto in California e Villanueva (classe 1941) in Texas – per poi risiedere a Boston per la maggior parte della sua vita – essi sono accomunati dal vissuto in quanto figli di messicani che hanno attraversato la frontiera.

La tensione al centro della poesia risulta particolarmente adatta, al contempo, a riflettere in modo metaletterario sulla strategia poetica stessa che il poeta applica, l’*ekphrasis*, caratterizzata da un’assimilazione tra i due diversi modi di rappresentazione per eccellenza, l’arte verbale e quella visiva. Come afferma W.J.T. Mitchell nel suo celebre saggio “Ekphrasis and the Other”, lo scopo principale della ‘speranza’ efrastica (una delle tre fasi prodotte dall’*ekphrasis* secondo il teorico americano, insieme alla ‘paura’ e all’‘indifferenza’) è il superamento dell’alterità, trattandosi del genere in cui il testo incontra le sue ‘alterità’ semiotiche¹. Un superamento delle opposizioni binarie sul cui risultato ci si può porre domande analoghe a quelle formulate da Villanueva.

¹ Come spiega Mitchell: «Ekphrastic poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic ‘others,’ those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or ‘spatial’ arts» (156).

Un altro aspetto centrale di "Field of Moving Colors Layered", sottolineato dallo stesso titolo, è l'enfasi posta sul movimento, che intercetta una delle componenti-chiave dell'*ekphrasis*. Per meglio comprenderne le implicazioni, è utile fare riferimento a uno dei saggi canonici sulle differenze tra arti verbali e arti visive, a cui si rifanno anche le teorizzazioni novecentesche sulla poesia ecfraistica, il trattato di Gotthold Ephraim Lessing *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia* (1766). Animato da una concezione fondamentalmente essenzialistica, Lessing distingue nettamente tra arti temporali (all'epoca coincidenti con quelle verbali), che sviluppano la narrazione diacronicamente tramite una successione di azioni, e arti spaziali, percepibili sincronicamente. Le arti temporali sono caratterizzate dal tempo e dall'azione, mentre le arti spaziali sono definite dalla stasi e dal silenzio. Le arti visive possono, secondo Lessing, rappresentare l'azione e assurgere a una qualità narrativa solo raffigurando quel momento 'pregnante' o 'fecondo' (*einzigem Augenblick*), che condensa i passaggi temporali di una vicenda rendendo comprensibili al suo interno sia le azioni precedenti, sia quelle successive. Il tentativo di Villanueva in "Field of Moving Colors Layered" è quello di evidenziare la presenza del 'momento pregnante' in un'opera d'arte non rappresentazionale, ovvero quanto di più lontano vi sia dalla sfera della temporalità e dalla narrativa. Contrariamente a quanto avviene con il Laocoonte, il momento successivo non è inscritto nell'immagine, ma rimane misterioso e inaccessibile («call it the unknown», 617).

Quale esempio di poesia ecfraistica, "Field" possiede la qualità attribuita all'*ekphrasis* da Jean Hagstrum, «the special quality of giving voice and language to an otherwise mute art object» (Hagstrum 18): infatti il mutismo delle figure è sottolineato dal verso che coincide con il titolo della poesia («a field of colors layered, muted», 617). Nella sua elaborazione sul dipinto di Valdés, Villanueva è parimenti guidato dall'impulso di conferire all'opera movimento e narrazione. Iniettando la *kinesis* nel dipinto (o evidenziandone la presenza), il poeta sottrae l'opera pittorica dalla pretesa immunità al tempo e alla storicità, in altre parole la strappa all'astrazione. È nella stessa logica che la poesia conferisce al dipinto *Untitled* anche un titolo, mentre le altre poesie del portfolio tendono per lo più ad appropriarsi dello stesso titolo dell'opera d'arte che rappresentano².

² La tendenza all'omonimia con le opere d'arte visiva che stanno descrivendo è particolarmente diffusa tra le poesie ecfraistiche della letteratura nordamericana contemporanea; si pensi, a titolo di esempio, a *Nude Descending the Staircase* (1961) di X.J. Kennedy, che guarda al noto dipinto di Duchamp, o a *Self-portrait in a Convex Mirror* di John Ashbery, dedicato a un dipinto omonimo del Parmigianino.

Fermo immagine: Scene from the Movie GIANT

Per meglio mettere a fuoco la funzione dell'*ekphrasis* nell'opera di Villanueva, risulta fruttuoso un confronto tra la modalità, finora analizzata, con cui il poeta si relaziona a un'opera d'arte immobile e non rappresentazionale, e quanto in precedenza aveva fatto con un oggetto artistico in cui la vocazione narrativa è non solo presente, ma determinante: un kolossal cinematografico appartenente alla cosiddetta età dell'oro della Hollywood classica. Un impulso apparentemente antitetico di fatto anima la raccolta di ventuno poesie, divise in cinque capitoli, che una decade prima Villanueva aveva interamente dedicato alla pratica dell'*ekphrasis*, *Scene from the Movie GIANT* (1993, tradotta in spagnolo del 2005 da Rafael Cabañas Alamán con il titolo *Escena de la película GIGANTE*), dove il poeta chicano opera una riscrittura della penultima scena del celebre lungometraggio di George Stevens interpretato da Rock Hudson, Elizabeth Taylor e James Dean, *Giant (Il gigante, 1956)*. In questa raccolta, vincitrice nel 1994 dell'American Book Award, uno degli impulsi dominanti del poeta di fronte ad un'arte già di per sé riassuntiva di vari linguaggi come il cinema è quello di rallentare l'azione, giungendo a tratti ad arrestare del tutto il flusso temporale della narrazione. Impulso che è già insito nella scelta di concentrarsi su una scena di sei minuti, a fronte delle tre ore del film, come a voler carpire quel momento pregnante (per tornare a Lessing) che contiene al suo interno sia quelli antecedenti, sia il compimento dell'azione drammatica, sia, in questo specifico caso, la successiva vita del poeta-spettatore. Si tratta di una scena che aveva prodotto nel poeta un effetto traumatico, al contempo annichilente e fondativo della sua ricerca di una propria voce e identità, quando a quattordici anni aveva assistito alla proiezione del film di Stevens.

La sequenza si apre con il proprietario di un *diner*, Sarge, che si rifiuta di servire tre clienti messicano-americani, un'anziana coppia e quella che probabilmente è loro figlia. Bick Benedict (interpretato da Rock Hudson), il protagonista del film, un ricco proprietario terriero che le vicende precedenti hanno inquadrato come razzista e conservatore (ma non immune a una *Bildung*, dato che ha dovuto accettare il matrimonio di suo figlio con una *chicana*) interviene in loro difesa e ne nasce una rissa. La rissa termina con la sconfitta di Bick, che Sarge scaraventa per terra e a cui lancia addosso un cartello con su scritto: «We reserve the right to refuse service to anyone». Nell'economia tematica del film a questa apparente sconfitta corrisponde la definitiva redenzione del protagonista, che sottende un messaggio di speranza per il futuro. Nell'esperienza spettatoriale ricostruita in *Scene*, tale risoluzione è percepita come del tutto incapace di attenuare il senso di annichilimento vissuto dal giovane spettatore. Si tratta di una lotta tra bianchi (significativamente torreggianti rispetto alla

minuta coppia di *tejanos*), che prende piede mentre la famiglia messicana viene estromessa non solo dalla tavola calda, ma anche dalla messa in scena. La radice del trauma risiede nel fatto che, laddove l'enunciazione del film veicola l'identificazione con Rock Hudson, il poeta adolescente si è rispecchiato nella famiglia di messicano-americani.

Riappropriarsi della voce

Come in "Field of Moving Colors Layered", in questo processo ecfrastrico non è tanto l'oggetto artistico ad appropriarsi di una voce, quanto l'osservatore. Tale concezione, spesso tematizzata nell'opera di Villanueva, è esplicitata nella sua produzione saggistica, in particolar modo in una sintesi critica da lui stesso dedicata proprio all'*ekphrasis* nel 2010. In questo testo Villanueva afferma che all'interno del procedimento ecfrastrico, che nella sua ottica coincide con il movimento che va dall'immagine recepita alla parola scritta, è in atto un trasferimento di potere, a beneficio dell'autore: «[l]o que permite [...] la reescritura ekphrástica – más allá de la mera descripción, que conste– es claramente un grado de creatividad por parte del autor: la oportunidad de opinar, interpretar, interpelar, incluso de añadir al primer texto» (*Imagen y palabra*: 69). Nello stesso saggio egli sottoscrive la ormai canonica definizione di *ekphrasis* offerta da James A.W. Heffernan in *Museum of Words*, secondo cui si tratta di una «verbal representation of a visual representation» (3). Tuttavia, apporta alla definizione di Heffernan una lieve correzione, da lui espressa nella conferenza a Washington D.C. che accompagnava l'esposizione dell'iniziativa "Pintura: Palabra": «Ekphrasis is the verbal and *literary* representation of a visual representation» [s.p., enfasi mia]³. Una breve, ma significativa precisazione che da un lato serve a distinguere la pratica ecfrastrica da quella della critica artistica⁴,

³ Dato che "Field" si rivolge a un'opera di arte astratta, è opportuno ricordare che proprio la potenziale non inclusività, all'interno della definizione di Heffernan sottoscritta da Villanueva, dell'arte non rappresentazionale ha portato Claus Clüver a definire l'*ekphrasis* come «the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system» (26, enfasi nell'originale).

⁴ Va ricordato che non di rado, in particolar modo nella letteratura successiva al dopoguerra, la poesia ecfrastrica ha integrato al suo interno brani interi, e invariati, di critica artistica. Il caso più celebre è quello del già citato *Self-Portrait in a Convex Mirror* di John Ashbery, dove il poeta newyorkese riporta interi passi non solo del più ovviamente letterario Giorgio Vasari, ma anche della monografia di Sydney Freedberg sul Parmigianino (1950), alludendo in tal modo alla sovrapposibilità e confluenza tra i due generi. Cf. Heffernan, J.A.W. "The Verbal and the Visual": 165.

dall'altro restringe il campo da concezioni troppo ampie per cui qualsiasi 'arte su un'arte' verrebbe letta come ecfrastrica⁵. Soprattutto, la definizione scelta da Villanueva permette di mettere al centro di questa pratica l'io lirico: in queste rappresentazioni il carattere descrittivo passa in secondo piano rispetto all'atto creativo, alla possibilità che ha il poeta di creare un oggetto artistico dotato di una sua autonomia.

La commistione di linguaggi eterogenei intrinseca all'*ekphrasis* è centrale e ricorrente nell'opera di Villanueva, e si collega alla sua *Doppelbegabung*, il doppio talento che nel suo caso trova espressione a più livelli. Da un lato, nell'ambito dei linguaggi artistici Villanueva oltre che poeta è anche un pittore, le cui opere sono state esposte a El Paso, a Berlino e a Boston e sono apparse sulle copertine di riviste letterarie come *TriQuarterly* e *Green Mountains Review*. Dall'altro, una delle caratteristiche peculiari di Villanueva, radicata nella sfera culturale e linguistica *chicana*, è il suo bilinguismo, o, come egli stesso preferisce inquadrarlo, la 'bisensibilità' (*Antología histórica y literaria*: 54). Egli abita con lo stesso grado di intensità nei risultati due codici linguistici, quello (nativo) ispanofono e quello, frutto di una tenace conquista, anglofono⁶, ereditando così due ampi canoni letterari che a loro volta hanno in comune proprio il valicare i confini, nonché l'essere a cavallo tra vecchio e nuovo mondo.

La dialettica tra immagine e parola e la ricerca di forme espressive che evidenzino la porosità dei confini tra diversi linguaggi rappresentano una costante nella sua opera. In questo senso, è significativo che gli esperimenti con gli *haiku* presenti nella sua raccolta *Shaking Off the Dark* fossero stati ispirati, secondo quanto dichiarato dal poeta stesso, dalla lettura del saggio di Sergej Ejzenstein "Il principio cinematografico e l'ideogramma"⁷.

⁵ Si veda, a titolo di esempio, la definizione formulata da Siglind Bruhn che vede l'*ekphrasis* come la «representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium» (8), equiparandola di fatto alla traduzione intersemiotica, di cui la pratica ecfrastrica è solo una delle molte varianti.

⁶ A questo proposito si veda la poesia "Convocación de palabras", contenuta in *Crónica de mis años peores* (1987), che racconta (e canta) il tentativo del poeta di impossessarsi dei vocaboli inglesi prendendo appunti mentre guarda la televisione, con un dizionario a portata di mano.

⁷ Come afferma Villanueva in un'intervista con A. Robert Lee, «I discovered the haiku when I read Sergei Eisenstein's essay 'The Cinematic Principle and the Ideogram,' where he lays out his theory on film montage and, in so doing, he speaks about the similar effect of the Japanese haiku. No doubt I learned about film theory; however, I was more drawn to what he pointed out about the haiku, which led me to write some myself» (175).

Riappropriarsi del tempo e dello spazio: l'*ekphrasis* cinematografica

Nel suo essere quasi interamente attraversata da un'*ekphrasis* cinematografica, la raccolta *Scene from the Movie GIANT* rappresenta un caso del tutto originale e quasi a sé stante, anche se tra gli anni Settanta e Ottanta gli esempi di *ekphrasis* filmica diventano sempre più frequenti, specialmente nell'ambito del romanzo statunitense postmoderno. I film reali o immaginari descritti nelle opere ascrivibili a tale corrente (ad esempio, il fittizio "Alpdrücken" in *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon o "Casablanca" in *A Night at the Movies* di Robert Coover) tendono ad assolvere il ruolo di confondere i piani ontologici, o di proporre un livello ontologico che si interpone tra il testo e la realtà, generando una doppia mediazione che si compone di diversi sistemi semantici⁸. Un romanzo coevo agli esperimenti di Coover e Pynchon dell'ambito ispano-americano, *El beso de la mujer araña* dell'argentino Manuel Puig (1976), dove quasi ogni capitolo è occupato dall'*ekphrasis* di un film (di cui solo uno, *Cat People* di Jacques Tourneur, non è frutto di invenzione), ne fa un uso del tutto diverso e più vicino a quello di Villanueva. I piani del reale e dell'immaginario filmico sono qui nettamente separati, ma l'ibridità della forma ecfrastica diventa correlativo formale del dissolvimento di altre dicotomie su cui si fonda la costruzione dell'Altro: politiche, sociali, di genere e, non ultime, ideologiche. In ambito poetico, una confluenza tra autobiografia, Storia e *ekphrasis* cinematografica che presenta alcune analogie con quella operata da Villanueva appare in "Fission", la poesia che apre la raccolta *Region of Unlikeness* (1991) di Jorie Graham. Ambientata in un cinema italiano nel 1963, "Fission" è la ricostruzione di un'esperienza spettatoriale del film *Lolita* di Stanley Kubrick da parte della poetessa preadolescente, esperienza che viene bruscamente interrotta da un avvenimento storico che prorompe dall'esterno: l'assassinio di John Fitzgerald Kennedy.

Sebbene alle specifiche caratteristiche e funzioni dell'*ekphrasis* cinematografica siano stati dedicati relativamente pochi studi⁹, è possibile riscontrare tanto nei romanzi che nelle poesie che la impiegano vari punti in comune. Innanzitutto, in tali narrazioni si fa spesso, se non esclusivamente, uso del tempo presente, in quello che può essere letto come un tentativo di riprodurre la

⁸ Come afferma Brian McHale, «[c]inematic discourse can be interpreted, as I have just interpreted it, as a series of metaphors for textual strategies; but it can also be read as the sign of a narrative level interposed between the text and the 'real'» (129).

⁹ Un contributo rilevante in questo senso è fornito da volume *Imaginary Films in Literature* (2015), al cui interno vi è il saggio di Heffernan "Notes toward a Theory of Cinematic 'Ekphrasis'" (1-17).

temporalità cinematografica dell'attimo per attimo, dove è la successione di inquadrature singole a formare l'illusione di continuità temporale. In *Scene from the Movie GIANT* questa temporalità viene messa in dialogo con il tempo della vita e della Storia. Nonostante si evochi un ricordo, l'uso del tempo al passato riemerge solo nelle poesie dedicate al mondo fuori dalla sala cinematografica e agli accadimenti immediatamente successivi alla visione del film (il ritorno a casa, la graduale rimozione successiva), in particolare nel trittico di poesie che occupano il capitolo IV, raggruppate sotto un titolo che è un chiaro rimando a T.S. Eliot: "The Trailing Consequence"¹⁰. Al contempo, al centro della raccolta di Villanueva vi sono due distinte visioni del film di George Stevens, separate tra di loro da poco più di un quarto di secolo. In questo senso l'uso del tempo presente può anche essere visto come una sottolineatura dell'annullamento della distanza tra le due visioni del film, così come un correlativo formale della possibilità di fermare il tempo per riappropriarsene. Se di fronte all'immobilità del dipinto l'appropriazione del poeta comporta l'introduzione di una narrazione o per lo meno di un movimento, dinnanzi alla narritività del cinema la sua agentività si esprime nella cattura degli istanti di cui la pellicola è composta, con tecniche che rimandano all'uso del fermo immagine e del pulsante di riavvolgimento, ovvero a possibilità che negli anni Cinquanta e Settanta in cui la raccolta è ambientata erano inaccessibili a uno spettatore, sia cinematografico sia televisivo.

Il narratore si trova nel suo appartamento di Boston nel 1973 e casualmente si imbatte nella scena in questione, questa volta trasmessa dallo schermo di un televisore. Questa seconda visione lo conduce a fare i conti con il rimosso del trauma provocato dalla precedente visione del film, avvenuta in un cinema del Texas nel 1956: «A scene from / the past has caught me in the act of living» (12). La poesia che apre la raccolta, un vero e proprio preludio, presenta in modo sintetico l'esperienza del 1956 – che occuperà la maggior parte della raccolta – e lo fa sottolineando sin dalle prime righe la sua dimensione ridotta nel tempo («one instant», 11) e nello spazio («a small dimension of a film», 11), che caratterizzano il momento pregnante lessinghiano, in netto contrasto con il titolo stesso del film e della raccolta¹¹: «What I have from 1956 is one instant

¹⁰ Si tratta di una citazione dal terzo dei *Four Quartets* di Eliot, "The Dry Salvages" (1941): «There is no end, but addition: the trailing Consequence of further days and hours, / While emotion takes to itself the emotionless».

¹¹ Come sottolinea Ann Marie Stock, la scelta di isolare un'unica scena della fluviale pellicola di Stevens può essere letta come una modalità mediante la quale il poeta ridimensiona l'oggetto: «By containing the giant within his own frame, the Poet diminishes its stature» (241).

at the Holiday / Theater, where a small dimension of a film, as in / A dream, became the feature of the whole [...]» (11). La prima poesia, "The 8 O' Clock Movie", riporta l'esperienza della seconda visione, quella avvenuta a Boston nel 1973 nella stanza del narratore-poeta. Questo raffronto immediato tra le due esperienze spettatoriali porta a stabilire immediatamente alcune opposizioni, giacché alla potenza del Technicolor – «deep-dyed colors of the screen» (12) – si sostituisce il più dimesso bianco e nero della televisione – «black and white with a flow of light that would not die» (15) – in un ridimensionamento che permette al poeta di sfidare più agevolmente il 'gigantesco' apparato dell'enunciazione cinematografica.

Con un uso costante e creativo del linguaggio tecnico della grammatica cinematografica ('up-close', 'stop-action', 'a right upper cut to Sarge') che sottolinea l'impadronirsi da parte del poeta della lingua di quell' 'Altro' (l'apparato del cinema) che, nel suo farsi estensione enunciativa delle tensioni razziali dominanti al suo esterno, lo aveva relegato in una posizione di marginalità («locked in a back-row seat», 12), Villanueva utilizza due strategie principali: quella, già citata, di agire sulla temporalità della pellicola (rallentarla, rovesciarla, congelarla) e quello di aggiungervi delle narrazioni assenti nel film. Questo è quanto avviene in "Text for a *Vaquero*: Flashback" dove il poeta reagisce all'assenza di voce e di agentività della coppia messicana, reinventando con toni epici il passato dell'anziano capofamiglia (significativamente apostrofato come *vaquero*, l'equivalente messicano di un *cowboy*), cui assegna anche un nome (Polo), identificandolo con un altro personaggio, il patriarca della famiglia Obregon, che nel film ha lo stesso nome e un ruolo più ampio. L'azione destrutturante sulla temporalità della pellicola è invece spesso evocata sotto forma di preghiera al proiezionista («*Put the film in reverse (I think). Tear out these frames From time-motion and color; Run the words Backward in Sarge's breath and sever the Tendons of his thick arms in bold relief*» 26, enfasi nell'originale) e corrisponde all'azione del poeta con la sua scrittura.

Un'altra strategia con cui il poeta si impossessa, attraverso un'ibridazione dei linguaggi artistici, dell'enunciato dell'Altro è l'attenzione all'aspetto visivo delle strofe, evidente soprattutto nelle poesie "The Existence of Sarge" (25-26) e "Fade-Out-Fade-In" (50). Nella prima le strofe si estendono fino a occupare l'intera pagina, sfocando i confini tra poesia e prosa fino ad annullarli, e costituendo un'unica unità visiva che comunica l'ingombranza tanto di Sarge quanto dello schermo cinematografico. "Fade-Out-Fade-In" è invece composta da due strofe in cui l'estensione dei versi va a formare due figure identiche, rettangolari, che rimandano ai due schermi e alle due visioni del film al centro della raccolta, se non a due diverse inquadrature accostate dal montaggio. Se la prima strofa ripropone una sintesi dell'esperienza traumatica all'Holiday Theater,

la seconda narra come la stessa esperienza sia stata in realtà non solo annichilente, ma anche fondativa per l'io del poeta: «what I took in that afternoon took root and a / quiet vehemence arose. It arose in language» (50). In un'ottica esistenzialista, l'identità non è già data, ma è il risultato di un paziente lavoro di riconquista della possibilità di rappresentare e rappresentarsi, animato da uno spirito placidamente battagliero («quiet vehemence», 50) che il poeta sottolinea attraverso un gioco di parole, dove «I am because» viene accostato al quasi omofono «iambics» (giambi, ovvero il metro battagliero per eccellenza, storicamente associato all'invettiva): «Now I am because I write: I know in my heart / and know in the sound iambics of my fists that / mark across the paper with the sun's exacting rays» (50).

In conclusione, che si tratti di conferire movimento e narratività a un'immagine astratta o di rallentare l'immagine in movimento fino a congelarla, a trionfare è la libertà dell'arte poetica di riappropriarsi dell'enunciazione, esercitando una *agency* rispetto all'immagine. In entrambi i casi la concezione dell'*ekphrasis* che Villanueva mette in campo non è solo quella di una modalità poetica che dota di una voce un oggetto muto, quanto soprattutto quella di un processo che permette di porre fine al mutismo dell'osservatore, trasformandolo da riceettore passivo in soggetto attivo, che solo operando una riscrittura dell'opera – decostruendola, riconcettualizzandola, commentandola, esplicitandone i sottintesi – può finalmente rispondere ad essa nella dinamica di un dialogo paritario. L'*ekphrasis* diventa, nelle mani di Villanueva, la strategia privilegiata per riappropriarsi del tempo, dello spazio e, non ultima, della voce.

Bibliografia citata

- Ashbery, John. *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Dallas: Penguin Books. 1976.
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale (NY): Pendragon. 2000.
- Clüver, Claus. "Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts". Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund and Erik Hedling (eds). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations Between the Arts and Media*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi. 1997: 19-33.
- Coover, Robert. *A Night at the Movies, or, You Must Remember This: Fiction*. New York: Linden Press / Simon & Schuster. 1987.
- Ejzenstejn, Sergej. "Il principio cinematografico e l'ideogramma". Id. *La forma cinematografica*. Torino: G. Einaudi. 1986: 30-48.
- Eliot, Thomas Stearns. *Four Quartets*. London: Faber and Faber. 2001.
- Graham, Jorie. *Region of Unlikeness*. Hopewell: Ecco Press. 1991.
- Hagstrum, Jean. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press. 1958.
- Heffernan, James A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press. 1993.

- . *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press. 1993.
- . "Notes Toward a Theory of Cinematic Ekphrasis". Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, Mirko Lino e Luca Zenobi (eds.) *Imaginary Films in Literature*. Leiden: Brill Rodopi. 2016: 3-17.
- . "The Verbal and the Visual". David H. Richter (ed.). *A Companion to Literary Theory*. Chichester, West Sussex, UK: John Wiley & Sons, Ltd. 2018: 165-175.
- Kennedy, X.J. (Joseph Charles). *Nude Descending a Staircase: Poems, Songs, a Ballad*. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University Press. 1995.
- Lee, A. Robert and Vilanueva, Tino. "'The Breath Is Alive/ with the Equal Girth of Words': Tino Villanueva in Interview". *MELUS*, 35 (2010), 1: 167-183.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge. 2004.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press. 1995.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral. 1976.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books. 2006.
- Stock, Ann Marie. "Talking back, Looking Ahead: The Revisionist Cine-Poetry of Tino Villanueva". *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, 23 (1998), 3: 237-247.
- Villanueva, Tino (ed.). *Chicanos, Antología histórica y literaria*. Città del Messico: Fondo de Cultura Económica. 1980.
- . "Convocación de palabras". Id. *Crónica de mis años peores*. La Jolla: Lalo Press. 1987: 49-51.
- . "Fields of Moving Colors Layered". *Poetry*, 207 (2016), 6: 617.
- . *Imagen y palabra: Categorías ekphrásticas de un poemario*. Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos-Izquierdo (eds.). *Reescrituras y transgenericidades*. Città del Messico, Parigi: ADEHL. 2010: 63-74.
- . *Scene from the Movie GIANT*. Willimatic: Curbstone Press. 1993.
- . *Shaking Off the Dark*. Houston: Arte Público Press; Tempe: Bilingual Press. 1998.

Online Source

- Phillips, Carl. "A Politics of Mere Being": <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/91294/a-politics-of-mere-being> (consultato il 7 settembre 2019).

“I WANT TO GO TO ANOTHER LAND”.

A.E. STALLINGS AND THE POETRY OF EXILE

Gregory Dowling*

This paper examines three versions of Cavafy’s poem, “The City”, by the American poet, A.E. Stallings. Stallings, since 1999 resident in Greece, has often addressed issues of home and exile. Her different versions show not only a development in her attitude towards translation but also a growing awareness of the universality of Cavafy’s great poem on exile.

“Voglio andare in un’altra terra”. A.E. Stallings e la poesia dell’esilio

Questo saggio esamina tre diverse traduzioni della poesia “La città” di Kavafis da parte della poetessa americana A.E. Stallings. La poetessa, residente dal 1999 in Grecia, si occupa da tempo del tema dell’esilio. Le diverse versioni dimostrano non soltanto una riconsiderazione del modo di tradurre, ma anche una crescente consapevolezza dell’universalità di questa grande poesia sull’esilio.

“They all seem like contemporaries to me”

In this essay I wish to examine three different versions that the American poet A.E. Stallings has produced of Cavafy’s poem “The City”, since they provide fascinating insight into her approach to translation and also into her development as a writer. As a translator she is best known for her work on ancient authors, work that has undeniably influenced her own poetry. She has, for example, referred to her long engagement with the works of Lucretius as an essential part of her poetic education: «I have also learned a lot from it, reading authors much more closely and thoroughly than I would ever have done otherwise. A sort of do-it-yourself PhD, I guess. I do think translating Lucretius changed me – converted me, really. It was hard to spend that long in his company and not be won over» (Byrne w.p.).

There is something very revealing in the way she talks about being in the ‘company’ of the ancient author. In similar fashion, in an essay she wrote about

* Università Ca’ Foscari Venezia.

contemporary Greece for *Poetry* magazine, she talks about an encounter with a Greek poet:

I meet with a poet I am translating. As with many Greeks, his forefathers hail from Asia Minor, tossed here on the waves of misfortune. He himself grew up in a village in Boeotia, for which he has little nostalgia (“freezing in winter, boiling in summer; unpleasant all year round”). As with many Greeks he is embroiled in a never-ending lawsuit – this one with his brother over some property in the village left to them by their father. The legal system is a mess, the judges are “bribe eaters”. His view of the current political situation is black: “It is bad,” he says, “to be an honest man where felons rule” (“Austerity Measures”: w.p.).

She then reveals that the poet is Hesiod. We sense that this is not just a rhetorical trick, with the purpose of showing that nothing changes in Greece; Hesiod (active between 750 and 650 BC) is truly alive to her. This sense of an intimate relationship with the writers she is working on undoubtedly contributes to the vitality of her renderings of their works.

Although a striking number of her poems are about the dead (the word “Underworld” provides the title for the opening section of her first collection, *Archaic Smile*), there is nothing morbid or even depressing in her concern with the subject. One is reminded of Eliot’s declaration in “Little Gidding”, that «the communication/ Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living» (51). Stallings has said that «Poetry is a conversation with the dead and unborn. In this way one never feels lonely or unappreciated just because one has a small, select readership in the present» (Byrne w.p.). She engages in conversation with the writers of the past – and it is a lively and animated conversation. We never have any sense of her as a «ruin-bibber, randy for antique», to use Larkin’s words (29), quite simply because she does not think of these writers as antique: «I would say I am excited by Pindar and Ariosto, Larkin and Hesiod, Cavafy and Housman. They all seem like contemporaries to me» (Gyls w.p.).

Indeed, she has stated that when she first encountered the classical poets at university, they «seemed fresher and more modern than most of the contemporary poets I was reading in journals in the late eighties and early nineties. It was a revelation, for instance, that a poet like Catullus was writing about contemporary (and raunchy) things in contemporary Latin diction, but in tight, elegant metrical forms» (Byrne w.p.). It was this that opened her eyes to the possibilities offered by the forms of poetry: despite the convention whereby these forms are often referred to as ‘closed’, she clearly sees them as opening up all sorts of opportunities: «Rhyme often leads you to write things that surprise you. A meter may help you tap into a forgotten emotion» (Murchison w.p.).

Her own openness to the possibilities offered by metrical forms has led her

to reject what was (and still is) the customary choice of many contemporary translators of poetry – free verse, that is, no matter what the form of the original text may be:

Some of the lack of boldness in translation in the past fifty years or so has been a lack of technical boldness, of even attempting to get across the meter, rhyme sounds, puns, etc., of the original. After all, free verse represents a rather slim subset of poetry over the millennia. Can all poets of all times and languages really have sounded like mid-American, mid-century free verse poets in the plain-speaking tradition? ("Translation, Rhyme & Reason": w.p.).

In a deliberately provocative "Manifesto" on the Poetry Foundation website she put it even more strongly: «Translators who translate poems that rhyme into poems that don't rhyme solely because they claim keeping the rhyme is impossible without doing violence to the poem have done violence to the poem. They are also lazy» ("Presto Manifesto!": w.p.).

"To leave the city"

Certainly no-one can accuse Stallings of such laziness, although some might see a certain inconsistency in her decision to translate two non-rhyming poems, Lucretius's *De Rerum Naturae* and Hesiod's *Works and Days*, into rhyming ones. However, she makes convincing arguments for the particular choices (rhyming fourteeners in the former, «non-strictly-heroic couplets» [*Works and Days*, 50] in the latter) in her Translator's Note to each volume, pointing to the need to compensate for the loss of the metrical effects of the lines in the ancient languages.

When it comes to translating poets closer to our own day, she shows a similar sensitivity to the music of the original texts. From her remarks in interviews and essays Cavafy seems to be the Greek poet with whom she feels the greatest affinity. Her earliest comments on him are to be found in a blog-post on the Poetry Foundation website, January 2008, where she answers a query about why most translations of his works sound like «prose broken into lines – well-written, sensitive, insightful prose, but prose nonetheless» ("More Cavafy": w.p.). Stallings replies that it was not until she tackled the original Greek of "The City" that she became «fully aware of [...] its elegant parallelisms and chiasmus (land/shore; ship/road). I was surprised to find the poem rhymes, and not only does it rhyme, but it has a curious rhyme scheme (which I have since stolen for one of my own poems about leaving a city)» ("More Cavafy": w.p.).¹

¹ In an essay (*Yale Review*, 2010) on Daniel Mendelsohn's two volumes of translations of

She is referring to her poem, “On Visiting a Borrowed Country-House in Arcadia”, which was first published in *Poetry* magazine in June 2007, but which did not appear in book-form until the publication of *Olives* (2012). Curiously she does not mention her own translation of “The City”, which had appeared as the fourth poem in a sequence entitled “Exile: Picture Postcards” in *Hapax* (2006), but instead, perhaps out of modesty, quotes a version of it by David Mason, which, like her own version, maintains Cavafy’s rhyme-scheme.

What particularly intrigues her is the envelope effect of the rhymes between the first and last lines of the two stanzas. As she puts it: «The rhyme scheme that appears to go somewhere only to end up where it started is not decoration – it is central to the theme of the poem» (“More Cavafy”: w.p.). The same effect is crucial to her own poem about leaving a city, which has nine stanzas, as opposed to Cavafy’s two. Perhaps to make sure that the effect is not missed, she draws attention to the scheme with a deliberately bathetic rhyme in the opening stanza, which opens with the line, “To leave the city”, and closes with “Then say something shitty”. This earthy tone evolves in the course of the poem into something far more serious and more moving, until we reach the impressive climax of the final stanza; here she actually discards the envelope effect, and instead concludes with a fully serious couplet that uses the same rhyme as the opening stanza, this time to explain the salvific effects of Nature:

Not because it is pristine or pretty,
But because it has no pity or self-pity.
(*Olives*: 19)

This, of course, is far removed from the bleak negativity of Cavafy’s poem, which denies any possibility of escape from the city – or, indeed, any possibility of change at all.

In her translation of the poem (which she labels as “After Cavafy”), she remains faithful to its tone and form. As already indicated, it is the last in a sequence of four poems, with the wry title, “Exile: Picture Postcards”. The first three poems are sonnets about her own feelings as an American expat in Greece. The first, “Athens, August”, is un-rhyming, while the other two, “Mornings, I Walk Past the First Cemetery of Athens” and “Bouzouki”, consist of four tercets and a rhyming couplet (which in one case is placed at the centre of the poem) – a scheme which may deliberately echo another famous sonnet about alienation in an urban setting, Frost’s “Acquainted with the Night”. In

Cavafy she explores the Greek poet’s musical effects even more thoroughly; it is her longest and most illuminating essay on Cavafy.

"Athens, August" she depicts the city in its summer emptiness and «blinding silence», when «Even the days of the week have fled for the islands» (*Hapax*: 54). In the second sonnet she describes the "First Cemetery", paradoxically giving fresh life to the personifications of classical poetry («every day the grey Dawn comes / To the Proto Nekrotapheío, and sweeps the crumbs / Of night from tombstones», *Hapax*: 54). The last sonnet, "Bouzouki", best encapsulates her sense of non-belonging: «I understand / Most of the sung words, recognize the tune, / But there's an element I'll never get, // That isn't born in me» (55). The poems lead in very naturally to her translation, "*The City*, after C. P. Cavafy", which seems to take up the imagery of powerless stasis and entombment from the first two sonnets, and the sense of bleak inevitability written into the very music of the third poem («...in whose songs / The hands of lovers always rhyme with knives»: 56):

You said, "I'll go to another land, I'll go to another sea.
I'll find another city. One that is better than this.
Here my every effort is sentenced to fruitlessness,
And here my heart's entombed, as if it were a cadaver.
How long will my mind loiter in this wasteland? For wherever
I turn my eyes here, whatever I look upon,
I see the black wreckage of my life, all the gone
Years I frittered away, destroyed, wasted utterly."

But you will find no other lands, no other seas discover.
This city will pursue you. The same streets, you will follow.
You will grow old among the neighborhoods that you know now.
Among the same houses, you will turn gray. Forever
You are coming to this city. Do not expect another.
For you there is no ship. There is no road for you
For as you've wrecked your life in this small corner, so too
You have wrecked your life the whole world over.
(*Hapax*: 56)

Despite the apparent disclaimer of "After C. P. Cavafy", the poem is a faithful translation². One effect of the original that she did not maintain was the repetition of the same rhyming words to open and close each stanza (singular in the first stanza, plural in the second), a feature that was instead maintained by Mason, although he conflated "land" (γη) and "sea" (θάλασσα) into the single word "shore", perhaps in an effort to preserve iambic pentameter. Stall-

² To add a disclaimer of my own: I can only make this judgement by comparing it with other versions, since my own Greek is rudimentary, to say the least.

ings, instead, accepts the inevitable lengthening of the lines, returning to the concision of pentameter (although markedly trochaic) only in the bleak final line. In a well-judged effect, the envelope rhyming words of the second stanza, “discover” and “over”, echo the striking (and somewhat sinister) rhymes of the central couplets of both stanzas, “cadaver” and “wherever”, “Forever” and “another”. This is not an effect borrowed from Cavafy, although he does have another almost exactly repeated rhyme in the sixth and seventh lines of each stanza. Stallings has clearly paid close attention to Cavafy’s rhyming effects; in her comment on the poem she says:

Some of the rhymes are actually denser than full rhyme – they are rime riche, homophones – so that “tha menei” (“shall remain”) almost magically turns into “thameni” (“buried”); some are more like full consonantal rhymes – “tha gurnas” (“you will wander”) turns into “tha gernas” (“you will grow old”) (w.p.)³.

As always with Stallings, her interest is not only in the technicalities of these aural devices but in what they contribute to the overall effect of the poem. Cavafy’s poem clearly speaks to her on many levels and it is no accident that she has returned to it, as she continues to explore the theme of exile and displacement. To use her own words:

Well, I’m an expat. It’s one of the great poems, and I’ve spent a lot of time reading and thinking about it. It is a strangely particular and universal poem at the same time. For instance, the Greeks, if you’re talking about *The City*, that’s Constantinople – that’s the city. But I think it’s just one of the great poems about how wherever you spend time, the time is spent. And I’m particularly fond of poems that end in negation, and Cavafy is the king of that (Pierce w.p.).

Byronic Cavafy

Her second version of the poem is a much freer one, and comes as the final stanza of her first long poem in ottava rima, a canto contributed to the volume *A Modern Don Juan*⁴. This book, edited by Andy Croft and N.S. Thompson (2014), brings together cantos by fifteen contemporary poets recounting the adventures of Byron’s eponymous hero in the 20th and 21st century. The only instruction given to each poet was that the cantos had to be written in ottava rima, as in Byron’s original work.

³ She explores this aspect more thoroughly in her *Yale Review* essay.

⁴ An earlier poem in ottava rima is, interestingly, the seven-stanza poem “The Cenotaph”, on a visit to the First Cemetery of Athens.

Stallings has indicated how the writing of this canto provided her with her first opportunity to extend her subject-matter into contemporary politics. This should come as no surprise, given that she is married to a journalist, John Psaropoulos, and she has frequently indicated that he is her first reader. During the years of the debt crisis in Greece, he was one of the leading reporters for Al Jazeera, and it was inevitable that she should have found herself writing about the situation as well. She did so in extended essays for *The Hudson Review* and *Poetry* magazine, and talked about it in several interviews. However, it was the commission for *A Modern Don Juan* that first opened her eyes to the possibility of bringing this topic into her poetry:

I started writing about that because I had some work commissioned. There was an anthology called *A Modern Don Juan*. A bunch of writers were asked to do a canto of *Don Juan*, to update it. And since Byron is often quite political and about the times, it seemed a good opportunity to talk about what was happening in Greece, in this kind of light, Byronic rhymed verse, because it had the pedigree, the DNA (Pierce w.p).

Her Canto is set in Athens in 2013. She draws a picture of the city under austerity measures and combines it with celebrations for the sesquicentennial of Cavafy. The plot is admittedly slight; it involves Don Juan being invited to the house of a former lover and being greeted there by her beautiful daughter; as the narrator candidly admits, «It's like a scene straight out of *Mamma Mia*» (*A Modern Don Juan* 237). However, what really counts is the evocation of contemporary Athens and its political troubles. She demonstrates true Byronic flexibility in her ability to move, for example, from straightforward satire (particularly brilliant is her updating of Byron's ballad "The Isles of Greece" as "The Trials of Greece") to lyrical evocation of the city at dusk (with an echo of Byron's Hesperus stanzas in Canto III of *Don Juan*).

At the conclusion of the poem, after her hero has been attacked by Golden Dawn thugs, the 'austere' music of Cavafy's poem seems to come upon him as a second assailant:

XLV

And now the music's singing in his ear –
He cannot move, as though tied to a mast –
Except he's on the pavement. It's so clear,
A poem, perhaps, he'd heard, far in his past,
It's not austerity, but it's austere,
The sirens sing, an ambulance drives past.
His anonymity, he thinks, protects him,
And then the music comes inside and wrecks him:

XLVI

*I'll find another land, another shore,
 There has to be a better place than this –
 That's what you said, and what you've said before,
 When one by one dreams died, or went amiss.
 And so the years rolled by, score after score,
 It's not too late, you say, to seek your bliss,
 But you've failed everywhere once you have failed.
 All roads are dead-end roads. All ships have sailed.
 (A Modern Don Juan: 240)*

It provides the perfect ending to this poem, as it brings together Byron and Cavafy, in the merged music of their different songs – music that «comes inside and wrecks him». She condenses Cavafy's two echoing stanzas into a single tightly packed octave, with a final epigrammatic couplet. This music is obviously very different from that of Cavafy's original poem and to a certain extent the poem relies upon our knowledge of the haunting counterpoint of Cavafy's two stanzas to achieve its full effect; for that reason, as the poem comes to an end, we have a bleak (and fitting) sense of something left lingeringly unsaid, as in Keats's "La Belle Dame sans Merci". It is as if we too have been abandoned on the cold hill side.

Being inside a Cavafy poem

Stallings has continued to pursue the epigrammatic mode as she has expanded her range of political concerns. When the debt crisis gave way to the refugee crisis, she found herself more and more closely involved with what she has defined as a humanitarian emergency. Inevitably this has fed into her poetry. As she points out, this does not imply any break with her classical interests:

*It has been making me think a lot about the importance of asylum in ancient literature. Aeschylus's *Suppliant Women*, which might as well be called "The Asylum Seekers," is about women who have sailed to Greece from Egypt. The chorus talks about the women's headscarves and appearance, their language, all the same fears and racism that you can hear now ("AE Stallings and Adrienne Kalfopoulou in Conversation": w.p.).*

The crisis has found powerful expression in a number of her recent poems, including the unsettling poem in ABBA quatrains, "Empathy", whose last stanza reads:

Empathy isn't generous,
It's selfish. It's not being nice
To say I would pay any price
Not to be those who'd die to be us.
(*Like* 41)

Much of the epigrammatic force of this stanza lies in the way the two clichéd expressions ("would pay any price", "who'd die to be us") have been shown in the course of the poem to be literally – and tragically – true.

Epigrams, as she explains, are the most effective way of dealing with matters so tremendous and dolorous: «I wanted them to be sharp. [...] Something that had distance, irony. The reality was too overwhelming for a sonnet. These are real people. The situation is bad enough that you don't have to *poetify*» (Haven. "Crossing Borders": w.p.).

The most powerful of these epigrams is a simple couplet, with a dispassionately bureaucratic title: "From an autopsy report of an unknown drowning victim, Ikaria": «Female. Nine years old. Found wearing a blouse, / And a pair of sweatpants patched with Minnie Mouse» (*Like*: 100).

But perhaps her most bleakly effective poem is the one that concludes the sequence, "Refugee Fugue", which bears the lengthy title, "APPENDIX A: USEFUL PHRASES IN ARABIC, FARSI/DARI, AND GREEK (found poem, from the *Guide to Volunteering* in Athens, as updated for March 17, 2016)", which gives a very realistic sense of what the newly arrived immigrants encounter in their dealings with the authorities («Sorry, it has run out / We do not have it now / New shoes only if yours are broken / Wait here, please / I will return soon...» (*Like*: 104). Amid these circumstances it is not surprising that she found herself returning to Cavafy:

What I have felt sometimes is that I am *inside* a poem, particularly inside Cavafy poems, where exiles from Syria and other places are speaking. I find myself going back to and translating Cavafy poems that talk about this Levantine, Cavafyian world we are inhabiting here ("AE Stallings and Adrienne Kalfopoulou in Conversation": w.p.).

As she admits, it was actually hearing a young Syrian man say to her "I want to go to another land" that triggered her third version of "The City", which was published in the journal *Sub-Tropics* in 2016:

"I want to go to another land. I want to cross the border,"
The young man out of Syria said. "I'm tired of being stuck.
Sure, Greece is nice enough if you can get a job: good luck.
I'm afraid to apply for asylum here. I'll end up in the street,

With no place to go, nowhere to lay my head, nothing to eat.
 I was working on a degree in English literature in Damascus.
 And now, what's to become of us? Nobody ever asks us.
 No one cares. Europe is dysfunctional disorder."

But you can't get to another land, you're never going on.
 This is your future, where so many others are unemployed.
 The smugglers will sell you lies, their faux passports are void.
 Your Arabic is native-speaker, naturally; you speak
 Excellent English. But to these skills, best add demotic Greek.
 Here among this urban squalor, maybe, you'll grow gray,
 If they do not deport you back to Turkey, if you stay.
 Time waiting is time running out, youth spent's forever gone.
 (Pierce w.p.)

This clearly is "after Cavafy", rather than a translation. The shape of the poem remains the same, with the same returning envelope rhymes, although "sea" has been replaced by the more politically loaded word "border". For the envelope rhyme of the second stanza, she returns to one that she had used before ("upon", "gone"). In the earlier version "gone" was used as an attributive adjective, applied to the word "years"; this time it is "youth spent" that is "forever gone".

Whereas in Cavafy's poem the two voices are unspecified, which gives the poem its sense of universality, in this version the first speaker is clearly identified; his voice is sharp and distinctive, ranging from the colloquial naturalness of 'nice enough' and 'good luck' to the highly literate tones of 'dysfunctional disorder'. We can believe him to be one of the numerous educated Syrians who fled the civil war in their country in the hope of finding a better life. The answering voice of the second stanza is deliberately less distinctive; this would seem to be the voice of officialdom, responding flatly, realistically – and crushingly. Although the speaker is not defined, the situation is clearly enough that of Athens in the second decade of the third millennium. It is only in the last line that the voice assumes something of the epigrammatic universality of Cavafy's poem, very much in keeping with Stallings's description of it: «one of the great poems about how wherever you spend time, the time is spent» (Pierce w.p).

"Translation is about crossing borders"

Cavafy has found numerous admirers and translators in the English-speaking world, many of them poets, such as W.H. Auden, James Merrill, Robert Pinsky,

Seamus Heaney, Michael Longley, David Mason, Tony Barnstone, and Don Paterson. Stallings has expressed her admiration of many of these versions and has even talked about the desirability of the publication of a *Cavafy by Many Hands*; if such a volume were to appear, one of these hands would undoubtedly have to be hers, since the Greek poet clearly continues to resonate strongly with her. It is to be hoped that she will translate more of his poems, as she appears to feel as close and personal a bond with Cavafy as she did with Lucretius and Hesiod.

By concentrating on the variations she has played on his most famous poem, I hope to have given some indication of the way she has tested the strength of this bond, while continuing to develop and extend her range. These variations demonstrate not only the universal power of the original text but also her own suppleness and her ability to adapt to new situations and circumstances, many of which are foreshadowed in Cavafy's poems. She is steeped in the troubled history and literature of the Mediterranean and also actively responsive to the current crisis. As she has said: «Translation is about crossing borders» (Haven w.p.). There is no-one on the literary scene today whose works show a greater awareness of the vital necessity of our being able to do so, both in the most literal sense and in the figurative sense of being able to extend our imaginative sympathies to 'those who'd die to be us'.

Works Cited

- Byron, Lord. *Don Juan*. Harmondsworth: Penguin. 1975.
- Croft, Andy and Thompson, N.S. (eds.). *A Modern Don Juan*. Nottingham: Five Leaves Publications. 2014.
- Eliot, T.S. *The Four Quartets*. London: Faber & Faber. 1959.
- Keats, John. *The Complete Poems*. Harmondsworth: Penguin. 1973.
- Larkin, Philip. *The Less Deceived*. Trowbridge & Esher: The Marvell Press. 1955.
- Stallings, A[licia] E[lsbeth]. *Archaic Smile*. Evansville, Indiana: University of Evansville Press. 1999.
- . *Hapax*. Evanston, Illinois: Triquarterly Books, Northwestern UP. 2006.
- . *Like*. New York: Farrar Straus Giroux. 2018.
- . *Olives*. Evanston, Illinois: Triquarterly Books, Northwestern UP. 2012.
- . "Note on the Translation". Hesiod. *Works and Days*. Harmondsworth: Penguin. 2018: xlviii-liv.

Online Sources

- Byrne, Edward. "A.E. Stallings Interviewed by Edward Byrne". *Valparaiso Poetry Review*, 12 (Fall/Winter. 2010/2011), 1: <http://www.valpo.edu/vpr/v12n1/v12n1prose/stallingsinterview.php> (consulted 2 July 2019).
- Gyls, Beth. "An Interview with A.E. Stallings": <http://poems.com/features/> (consulted 3 July 2019).

- Haven, Cynthia. "Crossing Borders." *Poetry magazine* (November 20th, 2017): <https://www.poetryfoundation.org/articles/144785/crossing-borders> (consulted 14 July 2019).
- Murchison, Ginger. "The Interview with A.E. Stallings". *Cortland Review*, 19 (2002): <http://www.cortlandreview.com/issue/19/stallings19.html> (consulted 8 July 2019).
- Pierce, Nicholas. "Interview with A.E. Stallings". *Subtropics* (January 3rd, 2017): <http://subtropics.english.ufl.edu/index.php/2017/01/03/a-e-stallings/> (consulted 5 July 2019).
- Stallings, A.E. "AE Stallings and Adrienne Kalfopoulou in Conversation". *Image Journal* (Issue 100): <https://imagejournal.org/article/28385/> (consulted 14 July 2019).
- _____. "Austerity Measures". *Poetry magazine* (September 12th, 2012): <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69844/austerity-measures> (consulted 6 July 2019).
- _____. "More Cavafy". Poetry Foundation website (January 30th, 2008): <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/01/more-cavafy> (consulted 6 July 2019).
- _____. "Presto Manifesto!" Poetry Foundation website, (January 30th, 2009): <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69202/presto-manifesto-> (consulted 5 July 2019).
- _____. "The City: After Cavafy." *Subtropics*, Issue 22 (Fall/Winter 2016): <http://subtropics.english.ufl.edu/index.php/2017/01/08/the-city/> (consulted 14 July 2019).
- _____. "Translation: Rhyme & Reason". Poetry Foundation website (January 20th, 2008): <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/01/translation-rhyme-reason> (consulted 14 July 2019).

AMERICA DI LINGUA SPAGNOLA

PALABRAS AJENAS PARA UN CANTO PROPIO

Rosalba Campra*

A partir de datos autobiográficos, se debate el problema del silencio creado al abandonar la lengua de origen por otra no elegida; se analizan luego las estrategias puestas en acción en un nuevo espacio –aun el uso de palabras ajenas– para encontrar una salida a la necesidad de expresar el propio yo.

Parole altrui per un canto proprio

Partendo da elementi autobiografici, il saggio affronta il problema del silenzio derivante dall'abbandono della propria lingua per una lingua straniera a causa di uno spostamento spaziale; si analizzano poi le strategie messe in campo per trovare una soluzione al bisogno di esprimere il proprio io.

Someone else's words for one's own poem

The article starts from autobiographical elements and focuses on the problem of silence that arises when one moves to a distant space, abandoning one's own language for a foreign one. The article then analyzes the strategies adopted in the search for a solution to the need of expressing one's self.

I. Recibo una invitación a proponer un artículo para el número 16 de *Oltreoceano*, dedicado a “Del tradurre”: una invitación por demás seductora. ¿Cómo no sentirse interpelados por esa lista de preguntas que, entre otros desafíos, apuntan a identificar los mecanismos del discurso que un políglota dirige a sí mismo, los posibles grados de libertad y de silencio de una sensibilidad plurilingüe, los privilegios (a menos que no se trate de las insidias) de la autotraducción?

Esa invitación me retrotrae a dos trabajos que escribí hace unos años: “La lengua, ese país inevitable” y “Tradurre / essere tradotti / autotradursi: peripezie attraverso lo specchio” (a los que remito para un tratamiento más detallado de los aspectos que anoto a continuación). De por sí, esos títulos exponen mi posición ante estos problemas generales, en mi caso derivados, por una

* Università di Roma “La Sapienza”; scrittrice argentina.

parte, del haber nacido en el español de matices quechuas hablado en Jesús María, en la provincia argentina de Córdoba: mi ‘país inevitable’ tiene esa entonación (encuentro en Reina Roffé, 201, el término ‘entonaciones’ en referencia a las varias modalidades del español en América). Y, por otra parte, derivados del vivir en otra lengua, el italiano, en el que me instalé no por elección (como en el caso del francés, mi segunda lengua), sino por razones contingentes (más precisamente, sentimentales): ‘peripezie attraverso lo specchio’.

Es así que mi experiencia de la traducción inicia en Córdoba, y en referencia al francés, gracias a directores teatrales que me pidieron colaboración para sus puestas en escena. Traducir *L'état de siège*, que Jaime Jaimes dirigió en el Teatro Rivera Indarte (hoy Libertador San Martín), me ofreció el privilegio de oír una voz ajena, la de los personajes de Camus, que se transformaba en la mía, poniendo a prueba en el escenario su poder de denuncia: por primera vez experimentaba la emoción de participar de alguna manera en un «canto paralelo» –definición de la traducción que descubro en Haroldo de Campos (191). Pero los militares responsables de uno de los tantos golpes de estado que sacudieron la Argentina se sintieron aludidos en el texto y, a poco de estrenada, la obra desapareció de la cartelera. La palabra rebelde de Camus, a la que los actores daban vida a través de mi palabra, había sido silenciada: un amordazamiento cuyas proyecciones simbólicas se pueden intuir.

Experiencias accidentales y efímeras del trasiego de lenguas fueron las de intérprete del francés al español para Jan Lenica y Jerzy Grotowski (polacos, pero que se expresaban en francés) en los festivales de cortometrajes y de teatro de los que Córdoba fue sede, o del español al francés para el director del mexicano Teatro Campesino, Luis Valdez, en el festival de teatro de Nancy. Pero el mundo del teatro, que en aquel tiempo era mi horizonte, quedó atrás cuando en los años Setenta me trasladé a Italia. Lo mismo pasó con la aventura de la traducción: ¿cuál habría podido ser en este país el destinatario de mis eventuales versiones de textos italianos al español? Y por cierto mi conocimiento del italiano no era suficiente, por más atrevida que fuera, como para emprender un proyecto de traducciones en la dirección inversa...

II. Aquellas lejanas incursiones, al fin de cuentas, eran sólo una de las formas de mi pasión por los milagros de la lengua. Lo que me interesaba en el traslado de un idioma a otro, entonces como ahora, es lo que accede a nueva forma en lo escrito. Las preguntas formuladas en la “Invitación” citada al comienzo se apoyan en una premisa que comparto: la traducción obliga a una búsqueda que sobrepasa la equivalencia entre los textos.

En los años noventa Gianni Toti traduce al italiano, con el título *I racconti*

di Malos Aires, mi libro *Formas de la memoria* (una colección de relatos brevísimos del tipo que luego recibiría la etiqueta de “microficción”). En las apasionadas discusiones en que nos zambullíamos en busca de soluciones satisfactorias para ambos, descubrí que mi relación con este idioma al que me había sentido ajena se había modificado, y que la traducción podía representar para mí otra clase de camino. Allí empezó mi experiencia de la azarosa aventura de ser traducida. En las traducciones al italiano de mis ensayos y textos de ficción conté con la profesionalidad, el entusiasmo y la disponibilidad de, entre otros, Francesco Fava, Barbara Fiorellino, Anna Boccuti; para el portugués me acompañaron Adriana Lisboa (poesía) y Flavia Pestana (ensayo); para el inglés, circunstancias contingentes no hicieron posible una estrecha colaboración como en los casos apenas citados. En las lenguas para mí inabordables, como el alemán, checo, croata, húngaro, simplemente confié y agradecí...

Es así que más tarde –estamos ya en el 2000–, con la intención de involucrar coralmente a los estudiantes en procesos de traducción, creé en mi cátedra en La Sapienza Università di Roma (Lingua e letteratura ispanoamericana) una “Officina di traduzione letteraria ispanoamericana”. La sigla de este taller, OTLI, en la lengua de los aztecas, el náhuatl, quiere decir ‘camino’ (dejo al lector decidir si se trató de azar o voluntad). En eso, precisamente, consistían los encuentros: recorridos en los que, con la participación de expertos, intentábamos desentrañar algunas de las innumerables trampas al acecho en toda traducción. En estos talleres la preocupación teórica estuvo muy presente, pero el objetivo no consistía en comunicar una teoría ya elaborada ni aplicar normas generales, sino en compartir una práctica en la que todos nos poníamos a prueba. Siguiendo esta línea, tuvieron lugar talleres como “Contestualizzazione e scelte lessicali: *La casa de Asterión* di J.L. Borges” (2002); “Iconicità e traduzione: dove va il senso quando l’immagine si smarrisce?” (2003); “Prigionieri del ritmo. Traduzione e musica” (2004). Progresivamente los OTLI fueron encaminándose, sin dejar de lado el aspecto crítico, hacia la producción: se tradujeron, por ejemplo, tres textos inéditos de Julio Cortázar, que fueron objeto de una lectura pública (J. Cortázar, *De Cronopios y de Famas, tres nuevas historias*. “Homenaje a Cortázar / Omaggio a Cortázar”, Instituto Cervantes, Roma, 2009), mientras el OTLI “Contesto, registri e traduzione: *El matadero* di Esteban Echeverría” (2008-2009) dio como resultado la publicación del volumen *Il mattatoio*.

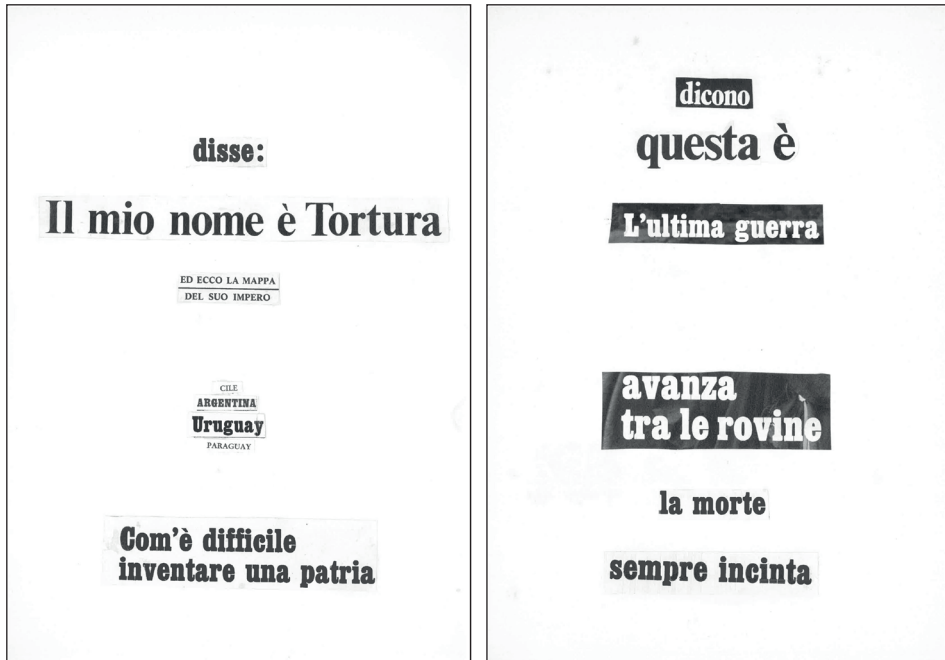
III. Todo esto, de cualquier manera, tiene que ver esencialmente con mi descubrimiento, gracias a las lecturas infantiles que debo a mis padres (y entre ellas sobre todo el *Libro de oro de los niños*), de los abismos y maravillas ofrecidos por mi propia lengua (un descubrimiento al que me he referido en particular en “La lengua, ese país inevitable”).

Cuando murió mi madre, enfrenté la dura tarea de acomodar sus papeles. Entre los que había guardado estaba una página de un diarito de Jesús María: allí encontré publicado un texto que escribí cuando tenía siete años. Desde entonces no he dejado de escribir: cartas y poemas, ensayos y cuentos, novelas y juegos. Escrituras que a veces exploran sólo el territorio de la palabra, a veces las correspondencias (o discordancias, o contaminaciones, o tensiones) entre la palabra y la imagen.

Fue en mi época universitaria cordobesa cuando emprendí concientemente mis primeros pasos en busca de una expresión propia. Me brindaron un espacio la hoja de poesía *Viento*, de la que Mario González fue responsable en la Universidad Católica, y la revista *Igitur*, fundada por Carlos Culleré y Enrique Garaycochea. Ya en Francia, en la Universidad de París VIII tuve el privilegio de participar en las clases de escritura dramática de Jacques Nichet. Tal vez si no me hubiera ido a Italia mi escritura habría seguido la senda teatral que había inaugurado con *¿Pues quién lo podrá tener?*, una obrita representada precisamente por el grupo de teatro de la Escuela de Artes de la Universidad de Córdoba en el Festival de Nancy. Pero me fui a Italia, dejando sin terminar los textos que había empezado a escribir en París...

A partir del momento en que decido radicarme en Italia tomo conciencia de la descolocación que entraña instalarse en otro espacio cultural y lingüístico y seguir permaneciendo, sin embargo, en la lengua de origen. Italia era un aquí que el tiempo transformaría en duradero, pero esta otra lengua en la que debía desempeñarme ahora, la de la vida cotidiana, me era ajena: una dicotomía que me conducía al silencio. Puede entenderse lo irremediamente modernas, lo irremediamente compartidas que me sonaron, al azar de una representación del *Ricardo II* de Shakespeare por el Théâtre du Soleil a la que asistí en París, las palabras con que Mowbray trata de explicar la mayor desgarradura del exilio: «[...] ahora el uso de mi lengua no me es de más utilidad que una viola o un arpa sin cuerdas, o que un buen instrumento encerrado en su estuche, o puesto entre manos incapaces de despertar su armonía. En mi boca mi lengua está ahora encarcelada...» (366).

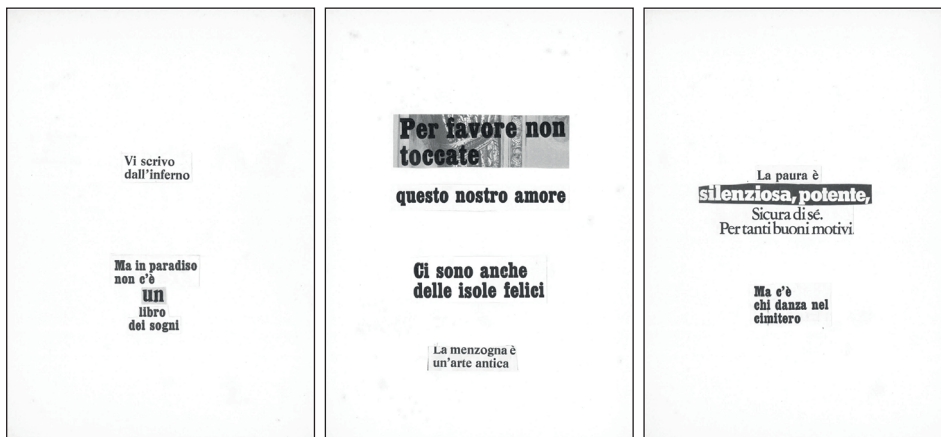
Esa errancia mía no era como la de Mowbray, no era como la de mis amigos hispanoamericanos que persecuciones y golpes militares habían obligado a otro país y otro idioma. Lo mío no era exilio sino una distancia espacial decidida por razones personales. Un espacio no previsto en mi vida, que trajo aparejada una lengua tampoco prevista: como decía antes, para mí el idioma de elección, estudiado, amado a través de su literatura, sus canciones, su historia, era el francés. Al italiano nada me empujaba, a pesar de que Italia fuera el país de mis antepasados inmigrantes. El resultado fue una especie de mudez: ya desde la infancia, mi mundo expresivo se constituía en la escritura.



IV. Empezó a asediarme la idea de poder escribir en esta lengua que no era la mía, que no había elegido sino que, por los azares de la vida, me había sucedido, y que no sabía usar. Busqué entonces un modo de soslayar esa imposibilidad, y lo encontré sirviéndome de las palabras escritas por otros: frases que recortaba de publicaciones en italiano y disponía en otras secuencias, abriéndolas hacia otras posibilidades de significación. Esa palabra ajena en mis collages se transformaba y me transformaba: de alguna manera vicaria, me concedía una voz. Estaba recuperando un espacio donde ejercer la aventura de escribir en una lengua ‘mía’.

Como en el collage de imágenes, sólo podía servirme de un material preexistente, sin modificarlo; a la vez, esto me permitía jugar con el aspecto visual, físico, de las palabras. Por lo general, utilicé títulos de artículos de la publicación periódica *L'Espresso*, obteniendo con esto una cierta homogeneidad tipográfica y, por otra parte, un repertorio de alusiones intertextuales al que los redactores de ese periódico solían recurrir y que sin duda el lector italiano era capaz de identificar.

El resultado entusiasmó a Gianni Toti, que en el número de enero-marzo 1977 de *Carte Segrete* publicó una selección. En marzo de 2017 decidí recuperar todos esos collages, organizarlos y publicarlos con el título de *Tagliandi*: un

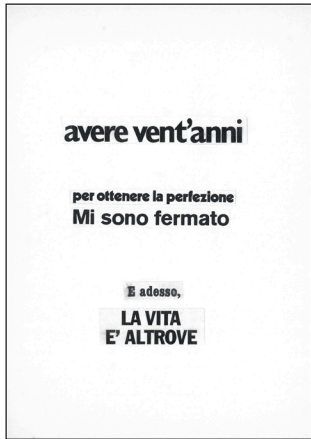


libro consistente en una caja que contiene la reproducción de los originales en treinta hojas sueltas, pero numeradas, es decir con una propuesta de progresión que el lector puede respetar o no; una hoja final provee el conjunto de las frases recortadas, invitando al lector a componer sus propios poemas. Completa ese material un cuadernillo donde, junto con una intervención de Simona Argentieri, “In zona di confine”, y una nota mía, “Il come (forse il perché)”, se reproduce la presentación de Gianni Toti en *Carte Segrete*, “Una poetessa argentina in Roma”.

Rechazando una posible clasificación de estas poesías como “poesie visive”, Toti las denomina «poevisibilia» o «poetincollaggi» (1); el texto de Simona Argentieri propone en cambio otra zona de semejanzas y diferencias, marcando la divergencia con los ‘cadáveres exquisitos’ de los surrealistas:

Ne condividono l’eleganza del gesto creativo casuale [...]: atto creativo che abbandona una catena di significati per evocarne di nuovi.// Ma sono più importanti e più profonde le differenze: i suoi *Tagliandi* non nascono dall’automatismo che Bréton proclamava puro [...] bensì dalla legge della necessità [...], al fine di creare ponticelli sulle fratture della comunicazione interlinguistica, come incerto rimedio per procedere in terra amica ma ancora straniera (2).

Los Setenta, en América Latina, fueron los años de las dictaduras. De la sangre, el exilio, el desencanto. Temas que en mis ‘tagliandi’ afloran con insistencia, y que tal vez destiñen su pesimismo en los poemas que se interrogan sobre el amor, pero que no por eso niegan el persistir de la esperanza.



V. ¿Qué tipo de textos son los poemas en italiano que pueden leerse en estos ‘tagliandi’? ¿En español, los habría escrito? ¿Estaba reconociendo acaso un nuevo mapa para mi mundo? ¿Tendría sentido traducirlos? Si los traduzco, ¿qué sobrevive de la aventura original?

Qué difícil es / inventar una patria... Avanza / entre las ruinas... Les escribo desde el infierno... Por favor no / toquen / este amor nuestro... Pero hay / quien baila en/ el cementerio...

«Si può intendere la traduzione come una riscrittura?» preguntaba la Invitación de *Oltreoceano*. No sé si estos collages de palabras son una

reescritura. Y en ese caso, ¿qué grado de reescritura sería su traducción? Más: si se trata de una autotraducción, ¿hasta dónde llega la libertad de intervenir sobre un texto que en su forma originaria reutiliza una palabra ajena?

Tomo como ejemplo el ‘tagliando’ que en la caja corresponde al número 3:

Si intento traducirlo fielmente, un primer tropezón lo provoca una aliteración cacofónica ausente en italiano: “*avere vent’anni*” = “*tener*”; “*ottenere la perfezione*” = “*obtener*”; “*mi sono fermato*” = “*me he detenido*”. Por otra parte, ¿dónde va a parar el sentido creado por la variación tipográfica de los caracteres y de su tamaño? ¿Cómo recrear la desproporción entre el orgulloso “*avere vent’anni*” y el mínimo “*e adesso*” del collage? Se podrían por cierto reproducir las mayúsculas de “*la vita è altrove*”, pero temo que todo eso se transformaría en un procedimiento visual efectista. Si, en cambio, estuviera escribiendo libremente en mi propia lengua ese mismo poema, quizás el resultado sería este:

Los veinte años.

Fue para conservar su perfección
que me detuve.

Y ahora
la vida
queda lejos.

Aunque, tal vez, de lo que he venido hablando hasta este párrafo final no es de una oscilación entre dos lejanías, es decir dos lenguas –¿dos ajenidades?–

sino de la posibilidad de un vivir *entre*. Si así fuera, estas reflexiones podrían encontrar respuesta en un poema de la escritora brasileña Maria Lúcia Verdi, “End”:

O artista está sempre entre
Ele mente ao dizer que permanece (74)

Bibliografía citada

- Argentieri, Simona. “In zona di confine”. Rosalba Campra. *Tagliandi*. Roma: ed. limitada fuera de comercio. 2017: s.p.
- Campra, Rosalba. *I racconti di Malos Aires [Formas de la memoria. 1989]*, trad. di Gianni Toti. Roma: Fahrenheit. 1993.
- . “La lengua, ese país inevitable”. Emilia Perassi y Susanna Regazzoni (eds.). *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Renacimiento. 2006: 329-348.
- . “Tradurre / essere tradotti / autotradursi: peripezie attraverso lo specchio”. Trad. Tania Di Bernardo. Francesco Fava (ed.). *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*. Palermo: Sellerio. 2013: 193-217.
- . *Tagliandi*. Roma: ed. limitada fuera de comercio. 2017.
- Campos, Haroldo de. “*Post Scriptum*. Transluciferação mefistofáustica”. Id. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva. 1977.
- Echeverría, Esteban. *Il mattatoio*. Edición bilingüe [*El matadero*, póstumo 1871], trad. introducción y notas de OTLI. Roma: Aracne. 2010.
- El libro de oro de los niños*. Buenos Aires: UTHEA. 1943.
- Roffé, Reina. “Vivir en otra lengua. Apuntes para una charla”. *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, segunda época, 3 (2004): 201-204.
- Shakespeare, William. *El rey Ricardo II [King Richard II, 1597]*. Id. *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar. 1951: 359-404.
- Toti, Gianni, “Una poetessa argentina in Roma. Poetincollaggi di Rosalba Campra”. *Carte Segrete*, XI, 35 (enero-marzo 1977). Rosalba Campra. *Tagliandi*. Roma: ed. limitada fuera de comercio. 2017: s.p.
- Verdi, Maria Lúcia. “End”. [Id. *Falas*, 1988]. Id. *Questo frutto altro / Este fruto outro*. Edición bilingüe, trad. di Rean Mazzone. Palermo-Sao Paulo: ILA Palma. 1993.

(AUTO)TRADUZIONE E RISCrittURA

Federica Rocco Contin*

Il testo è un breve commento relativo a un'esperienza di scrittura, riscrittura e autotraduzione nelle lingue in cui si esprime la poesia di Federica Rocco Contin, ovvero l'italiano, il friulano e lo spagnolo.

(Self)Translation and Re-Writing

The paper briefly comments on an experience of writing, rewriting and self-translation in the languages in which Federica Rocco Contin's poetry is expressed, namely Italian, Friulian and Spanish.

Alcune riflessioni introduttive

Il mio percorso personale è la conseguenza di un albero genealogico plurilingue – i miei genitori e i miei nonni erano bilingui, trilingui alcuni dei miei bisnonni – radicato in una zona dell'Italia, il Friuli Venezia Giulia che, non a caso, si definisce nella pluralità linguistica e culturale. Durante l'infanzia le lingue che utilizzavo erano l'italiano e il friulano, ma ne ascoltavo anche altre – il tedesco e lo sloveno – e i dialetti limitrofi – gradese, *bisiaco*, triestino, veneto. In seguito, ho studiato l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnolo, il portoghese e il catalano e con le esperienze di vita altrove, ho sostituito il bilinguismo dell'infanzia con quello dell'età adulta che si esprime soprattutto in spagnolo e in italiano, anche nella scrittura. Un bilingue, un trilingue, un plurilingue traduce costantemente e quando parla o scrive, spesso senza nemmeno rendersene conto, passa da una lingua all'altra o inserisce nella lingua che sta usando, termini provenienti dall'altra lingua (o dalle altre lingue). Tuttavia, la mia prima lingua è l'italiano, nella quale si sono incastonati 'gioielli' provenienti dalle parlate con cui sono entrata in contatto vivendo in diverse città d'Italia (soprat-

* Università di Udine e poetessa.

tutto Venezia, ma anche Bologna, Milano e Trieste). Lo stesso succede con il mio spagnolo, inizialmente peninsulare, ma con accento catalano, (la prima città di lingua spagnola in cui ho vissuto è stata Barcellona), e in seguito, a partire dal primo viaggio a Buenos Aires, tramutato in spagnolo d'Argentina.

Le poche volte che mi sono cimentata con la traduzione scritta (e pubblicata) si riferiscono alla mia produzione poetica. Le immagini si possono riprodurre, ma vista l'impossibilità di mantenere gli stessi suoni (incluse le rime), le mie autotraduzioni sono quasi sempre letterali e, insieme, anche riscritture. Di seguito propongo tre componimenti: "Tired of Being Brave" in italiano (nonostante il titolo in inglese tratto da "The Truth the Dead Know", un poema di Anne Sexton cui si riferisce anche l'esergo della poesia successiva); "Viars inniò" / "Verso nessun luogo" in friulano e "El error de escribir" / "L'errore di scrivere" in spagnolo, cui si aggiungono due autotraduzioni, nelle quali la versione italiana assorbe e annulla l'effetto di alcune specificità dei testi originali. Nel poema "Viars inniò", fin dal titolo omaggio a Pierluigi Cappello¹, ma che contiene anche un omaggio a Federico Tavan², il termine "inniò" non ha un equivalente in italiano (corrisponderebbe all'inglese 'nowhere'), perciò l'ho trasformato in 'nessun luogo'. Nella poesia in spagnolo, invece, la scelta di usare "nena" nel terzo verso rimanda allo spagnolo d'Argentina, ma allo stesso tempo, trattandosi di un catalanismo, convoca l'esperienza barcellonese, l'altro ambito in cui anche parlando in spagnolo si usa spesso 'nena' invece di 'niña'. Tuttavia, nella traduzione italiana si perdono la connotazione geografica, linguistica, culturale e personale, poiché 'bimba' mette a tacere le sfumature dell'originale. A metà del poema, inoltre, il verso «para que los rebeldes no cantemos» l'ho tradotto 'affinché i ribelli non cantino' perché l'italiano non prevede che il soggetto si includa in una determinata categoria utilizzando la prima persona plurale del verbo; perciò dove nell'originale è esplicita la mia

¹ Pierluigi Cappello (1967-2017) è stato un poeta, scrittore e traduttore. La sua opera, in italiano e in friulano, ha meritato numerosi premi: il Premio Montale (2004); il Premio Nazionale Letterario Pisa (2006); il Premio Bagutta (2007); il Premio Viareggio-Rèpaci (2010); il Premio Vittorio De Sica per la poesia (2012); il Premio Maria Teresa Messori Roncaglia ed Eugenio Mari (2013), il Premio Letterario Terzani (2014). Inoltre, nel 2013 l'Università degli Studi di Udine gli conferisce una *laurea honoris causa* in Scienze della Formazione e nello stesso 2013 sia Udine sia Tarcento (Ud) gli conferiscono la cittadinanza onoraria.

² Federico Tavan (1949-2013) è stato un poeta italiano di lingua friulana nella variante di Andreis, piccolo paese di montagna della Valcellina. Fin da ragazzo il poeta soffrì di disagi psichici, acuiti dopo la morte della madre, avvenuta quando Tavan era adolescente. La sua poesia rispecchia le luci e le ombre della fragile condizione psichica che lo portò a vivere diverse esperienze d'internazione in ospedali e centri di salute mentale.

appartenenza alla schiera dei ‘ribelli’ cui si cerca d’impedire il canto (i poeti e le poetesse), nella versione italiana essa è solo allusa, intuita. La traduzione è una sfida continua, un viaggio alla ricerca della parola perfetta, l’Aleph borgeiano che contiene tutto e dice tutto. Tuttavia, parafrasando Alejandra Pizarnik, ogni parola dice quello che dice, ma anche molto altro.

Tired of Being Brave

*Il y a enfin, quand l'on a faim et soif,
quelqu'un qui vous chasse
(Rimbaud 210)*

Macchie di colore rappreso
si sciolgono sull’acqua dorata.
L’umido e l’afa non opprimono
ma Trieste non è Venezia,
meglio non stare nel vento
ché invisibile la notte
condurrà presto l’inverno
e immortale la luna con
passi leggeri di lacca
turchina volgerà gli occhi
insonni di gatta randagia
e sinuosa all’azzurro bagliore
sul mare. Il tuo amato
sguardo arde nei versi e
sugli specchi di madreperla,
i segreti, arcana luce del mondo
là fuori, accendono di giovinezza
i nostri volti senza fissa dimora.
Sul selciato dell’oblio, gli impostori
indifferenti attendono un domani
che è già passato e perduto.
Assetati, i morti invocano l’acqua, ma
nessuna pioggia li potrà dissetare.

(Trieste/Barcellona, ottobre 2019)

Viars inniò

*And what of the dead?
They lie without shoes
in their stone boats
(Sexton 21)*

Picjat sul arbul al timp s'innula
e la gnot d'unviar a jè duta stuarta.
La mè famea despetenada e muarta
mi viot sot l'arint da luna e jò,
simpri discolça, o voi viars inniò.
(Le Mans, 10.X.2019)

Verso nessun luogo

*And what of the dead?
They lie without shoes
in their stone boats
(Sexton 21)*

Appeso all'albero, il tempo si annuvola
e la notte d'inverno è tutta storta.
La mia famiglia spettinata e morta
mi vede sotto l'argento della luna, ed io,
sempre scalza, vado verso nessun luogo.
(Le Mans, 10.X.2019)

El error de escribir

How careful was I when I took my way
(Shakespeare XLVIII, 100)

*'I shall be punished for it now, I suppose,
by being drowned in my own tears!'*
(Carroll 12)

En el alba primera del olvido
en alta mar la piel salada de la
nena no tiene lugar en el tiempo.
Ha sido su propio reheén,
y su propio verdugo. Habitados
por murciélagos ciegos los ojos
cautivos descansan
en la verde ausencia mas
el viento impide escuchar
los alaridos de la sangre reseca
alrededor de la herida abierta.
Nadie está a salvo y nunca
ha de hablar la voz de los
pétalos plateados, ternura del
vientre en la noche sin límites.
Milagro de la oscuridad,
la absurda belleza del instante
beso anunciado por vuelos de pájaros
que sabe a viento que silba,
a vida que resurge del vacío.
Algo inmortal y misterioso nos
persigue hasta el fin de los siglos
para que los rebeldes no cantemos.
La materia verbal errante
mide las huellas que dejan
en la arena todos los que
extrañamos. Afuera está la mujer
que nunca fue ni será, la que repite
el miedo y abre su boca sobre
el desierto. Yo canto el tatuaje de la
infancia amueblada con el error
alado que devuelve a la

incertidumbre su ausente latido.
 Como si de tanto ser Octubre,
 Noviembre se esfumara
 y al escribirlo, uno de mis
 rostros se diluyera en el agua,
 en mí, en esta noche sin fin.

(Barcelona/Trieste, octubre de 2019)

L'errore di scrivere

How careful was I when I took my way
 (Shakespeare XLVIII, 100)

'I shall be punished for it now, I suppose,
by being drowned in my own tears!'
 (Carroll 12)

Nella prima alba dell'oblio
 in alto mare la pelle salata della
 bimba non ha un luogo nel tempo.
 È stata l'ostaggio di sé stessa,
 il suo stesso carnefice. Abitati
 da ciechi pipistrelli gli occhi
 prigionieri riposano
 nella verde assenza, ma il vento
 impedisce di ascoltare
 gli ululati del sangue secco
 attorno alla ferita aperta.
 Non si salva nessuno e mai
 dovrà parlare la voce
 dei petali argentei, tenerezza
 del ventre nella notte senza limiti.
 Miracolo dell'oscurità,
 l'assurda bellezza dell'istante,
 bacio annunciato dal volo degli uccelli,
 che sa di vento che fischia,
 di vita che risorge dal vuoto.
 Qualcosa di immortale e misterioso

ci perseguita fino alla fine dei secoli
affinché i ribelli non cantino.
La materia verbale
errante misura le orme che
lasciano sulla sabbia tutti quelli
di cui sentiamo la mancanza.
Là fuori sta la donna che non
è stata e che non sarà,
quella che ripete il timore
e apre la bocca sul deserto.
Io canto il tatuaggio dell'infanzia
ammobiliata con l'errore
alato che restituisce alla
incertezza il suo battito assente.
Come se da tanta presenza di ottobre,
novembre sfumasse via
e mentre lo scrivo,
uno dei miei volti si diluisse nell'acqua,
in me, in questa notte senza fine.

(Barcellona/Trieste, ottobre 2019)

Bibliografia citata

- Cappello, Pierluigi. *Un prato in pendio*. Milano: Rizzoli. 2018.
- Carroll, Lewis. "The Pool of Tears". Id. *Alice's Adventures in Wonderland*. Londra/New York: Penguin Classics. 1998: 12.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen. 2014.
- Rimbaud, Arthur. "Enfance". *Illuminations-Une saison en enfer*. Paris: Gallimard Poésie. 1992: 210.
- Sexton, Anne. "The Truth the Dead Know". Id. *To Bedlam and Part Way Back* (1960). *The Complete Poems*. Boston: Mariner Books. 2011: 21.
- Shakespeare, William. *The Sonnets and A Lover's Complaint*. London: Penguin Classics. 1999.
- Tavan, Federico. *Crâceles crôceles*. Osoppo (Ud): Olmis Edizioni. 2016.

TRADUCCIÓN Y DISCURSO POÉTICO

Martha L. Canfield*

El artículo indaga la relación entre traducción y textos poéticos, analizando algunos poemas representativos en castellano y en italiano. El objetivo de este examen es, por un lado, resaltar lo que al traducir se pierde a nivel métrico, lingüístico y fónico; y por otro señalar algunos logros muy positivos, como el realizado con el *glígligo* de Cortázar.

Traduzione e discorso poetico

L'articolo indaga il rapporto tra traduzione e testo poetico, analizzando alcuni componimenti rappresentativi in castigliano e in italiano. L'obiettivo è, da una parte, quello di indicare cosa si perde nel tradurre a livello metrico, linguistico e fonico; dall'altra rendere omaggio a esiti molto positivi quali il *glígligo* di Cortázar.

Translation and Poetic Discourse

The article investigates the relationship between translation and poetic texts, through a comparative analysis of some Spanish and Italian representative poems. The aim of this survey is to underline what is lost in translating on a metric, linguistic, and phonic level; but also to pay tribute to certain very positive results, such as the translation of Cortázar's *Glígligo* language.

Traducción como una traición

Está muy difundido el lugar común que considera la traducción sobre todo como una traición del texto original. Expresiones como 'traduttore traditore' o 'la bella infedele' son bien conocidas y se repiten en todos los idiomas, la primera para subrayar (justamente) la afrenta al original, la segunda para justificar en parte la 'infidelidad' en razón de la 'belleza'. De todos modos la 'belleza' lograda en la nueva lengua no ha de ser nunca comparable al original: decía Cervantes, no sin razón, que una obra traducida es como un tapiz visto por el revés, allí está todo, dibujo y colores, pero se ha perdido 'algo' que es lo que nos hace exclamar cuando volteamos el tapiz, «ah, ahora sí» (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, II parte, cap. LXII).

* Università di Firenze.

Si hemos de creer en la noción mallarmeana de *langage poétique*, la poesía es intraducible. La primera razón de ello nos la da Valéry cuando señala la *indisolubilidad* en poesía de ‘sonido’ y ‘sentido’ (s.p.). A su vez Maurice Blanchot señala que

la obra poética tiene una significación en la que la estructura es original e irreducible... El primer carácter de la significación poética es que ella está vinculada, sin posibilidad de cambio, al idioma que la manifiesta. Mientras que en el lenguaje no poético sabemos que comprendimos la idea que el discurso nos aporta cuando podemos expresar esa idea de otra forma [con otras palabras], adueñándonos de ella hasta el punto de liberarla de un determinado lenguaje; al contrario la poesía para ser comprendida exige un sometimiento total a la forma única que ella propone. El sentido del poema es inseparable de todas las palabras, de todos los movimientos, de todos los acentos del poema. No existe sino en ese conjunto y desaparece cuando tratamos de separarlo de la forma que ha recibido. Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que él es [...] (129).

Gérard Genette no acepta la distinción entre poesía y prosa de esta manera, para él también la prosa puede ser intraducible si en ella lo que se dice está estrechamente relacionado con la forma en que se dice, o bien, si la forma es un elemento esencial del mensaje (99).

En general la traducción se considera una especie de ‘mal necesario’. Pero, a pesar de todo, la traducción es imprescindible porque nos permite conocer los productos poéticos de idiomas que no conocemos. La traducción, por lo tanto, sirve para difundir y cumple una función didáctica. Cuanto mayor sea la función didáctica del traductor, mayor será el aparato de notas explicativas que acompañará las versiones. Con las notas se tratará de ilustrar al lector sobre lo que pierde no leyendo el original. Si la intención es sobre todo la de ‘difundir’ una obra, las notas podrán ser mínimas o aún inexistentes y el traductor se limitará a proponer sus versiones como textos (más o menos) autónomos. Naturalmente las ‘infidelidades’ no faltarán. Pero también puede suceder que el texto traducido adquiera el valor de una obra maestra: pensemos en las traducciones de escritores hechas por escritores, Edgar Allan Poe traducido al francés por Baudelaire, o al español por Cortázar; Paul Valéry traducido por Jorge Guillén; Proust por Salinas, Salinas por Vittorio Bodini, etc.

La traducción como forma de ‘transposición literaria’

La traducción es una forma de ‘transposición literaria’, la más sencilla y difundida –dice Genette (255)–. En general podemos decir que ella se efectúa de dos

maneras radicalmente distintas y en cierto sentido opuestas, entre las cuales hay, naturalmente, muchas posibilidades intermedias. Una es la que da preferencia al nivel semántico: tenemos entonces las traducciones en prosa. No siempre van acompañadas del texto original, pero casi siempre están premurosamente provistas de notas explicativas más o menos generosas. Muchos de los que han nacido y se han formado en países de lengua española han estudiado sin duda la *Divina Commedia* en la traducción de Manuel Aranda San Juan, cuya primera edición se remonta al año 1868, prácticamente plagiada veinte años tarde por Enrique de Montalbán, después de lo cual fue repetidamente republicada hasta la última, de 1983. El método elegido por Aranda San Juan (o Sanjuán) es el mismo que utilizara muchos años más tarde el gran hispanista florentino Gaetano Chiappini para traducir al italiano al poeta barroco Francisco de Rioja. En estos casos, sin duda útiles del punto de vista didáctico, a la traducción se suma otra forma de transposición que es, precisamente, la de la poesía a la prosa. En ella se resuelven además las dificultades de comprensión de ciertas estructuras sintácticas (el hipérbaton, entre otras) y de todos los sobrentendidos metafóricos. El resultado es un texto claro y aséptico, ya no poético, que sirve como guía de lectura al original, pero que de ningún modo podría sustituirlo.

En el otro extremo está la traducción en verso que da la preferencia al nivel fónico, o sea a la musicalidad, a la métrica y –cuando es posible– al fonosimbolismo. En este caso las infidelidades semánticas resultan inevitables. Veamos cómo traduce Manuel Durán (poeta él mismo) unos versos de Leopardi. Dice Leopardi:

Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore,
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
(*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: 189).

Y traduce Manuel Durán, respetando el ritmo de la silva:

Se parece tu vida
a la de los pastores.
Se levantan al alba,
avanzan por los campos con sus greyes,
ven rebaños y prados (205);

donde la palabra 'fontane', del último verso citado, ha sido eliminada para poder mantener el heptasílabo.

No obstante, es indudable que este procedimiento permite al lector extranjero percibir una música semejante a la del texto original. Son así las traducciones de poetas franceses hechas por el estudioso y poeta colombiano Andrés Holguín. Así también es la traducción al italiano de Jorge Manrique hecha por Mario Pinna o, al revés, la traducción al español de la *Divina Commedia* hecha por Ángel Crespo. De esta última es justo recordar que fue elogiada tanto por los italianistas españoles como por los hispanistas italianos y recibió en 1979 el Premio de los Libreros y Lectores italianos y en 1980 la Medalla de Oro de la *Nascita di Dante*, que concede la ciudad de Florencia.

Entre estos dos extremos metodológicos, como quedó anunciado, las posibilidades son muchas y lo más justo sería buscar un equilibrio entre los elementos más creativos y significativos del poema al trasladarlos a la otra lengua para tratar de que se pierda lo menos posible. Y ahora trataremos de enumerar rápidamente lo que se pierde en una traducción.

Elementos que se pierden en una traducción

Lo primero que sentimos que se pierde en una traducción, naturalmente, es la música original. Por ejemplo, un poema como el *Nocturno III* de José Asunción Silva debe su poder de fascinación sobre todo a la música, a esa sucesión casi ininterrumpida de unidades melódicas de cuatro sílabas con acento en la tercera (UU — U), o sea el ‘pie’ de verso que en retórica se llama ‘peón tercero’. Citamos a continuación algunos versos del poema separando con barra las unidades quatrosilábicas que se encuentran reunidas en un solo verso, separación que a veces puede caer dentro de una misma palabra:

Una noche,
 una noche / toda llena / de perfumes / de murmullos / y de músi – / ca de alas.
 Una noche
 En que ardían / en la sombra [...]
 A mi lado / lentamente / contra mí ce – / ñida toda [...] (11).

Parece imposible recrear las mismas secuencias melódicas en otro idioma. Sin embargo, dado que el efecto creado por el poema deriva asimismo del uso de repeticiones, de la acumulación de esdrújulas y de la preferencia por un lenguaje áulico, que más fácilmente puede encontrar su equivalente en otros idiomas —es, en efecto, más internacional, y eso buscaban los modernistas—, tal vez el *Nocturno III* no es completamente intraducible. Doy un ejemplo de lo que yo misma me empecé en hacer como homenaje al gran Silva:

Una notte,
 Una notte / tutta piena / di profumi / di sussurri / e di musi – / ca di ali.
 Una notte
 quando ardeva – / no nell'ombra [...]
 Al mio fianco / lentamente / tutta quanta / stretta a me [...] (21).

De todos modos, como decía Blanchot (129), sonido y sentido están estrechamente enlazados en la poesía y porque 'sonido' significa mucho más que composición métrica, lo más frecuente es que el efecto del original se pierda –al menos en parte– en la traducción. Recordemos un famoso verso de Leopardi:

Dolce e chiara è la notte e senza vento (109)¹.

Este verso ejerce su poder de seducción, en primer lugar, a través de la serie ininterrumpida de troqueos:

— U — U — U — U — U — U

Pero también a causa de los acentos, que caen todos sobre vocales abiertas: la *o* de *dolce*, la *a* de *chiara*, la *è* voz del verbo *essere*, la *o* de *notte*, la *e* de *senza* y la *e* de *vento*. El español se parece al italiano y el verso se puede traducir literalmente:

Dulce y clara es la noche y sin viento

A pesar de ello, las diferencias son relevantes y actúan en contra del efecto deseado: primero la inevitable introducción de las vocales cerradas, sobre todo la *u* de *dulce* y la *i* de *sin*, vocales que estaban totalmente excluidas del verso italiano. Ello perjudica la impresión de estatismo sonoro, o de mínima movilidad vocálica, de uniformidad, de vastedad y de calma que comunica el verso italiano y que se relaciona, precisamente, con lo que se dice de la noche. En segundo lugar, le falta una sílaba, dado que *senza* se traduce *sin*; eso nos obliga a leer con una pausa, para indicar la dialefa entre la *e* final de *noche* y la conjunción *y*. Con la dialefa, además de ganar una sílaba y completar el endecasílabo, se tonifica la *y*, que de átona natural (AN) se vuelve tónica rítmica (TR), con lo cual se recupera además el troqueo que faltaba.

Dulce y clara es la noche y sin viento
 — U — U — U — U — U — U

¹ Es el primer verso del Canto XIII de Leopardi, intitulado *La sera del dì di festa*. Cf. Giacomo Leopardi, *Canti*, ed. de Niccolò Gallo-Cesare Gàrboli.

Pero esa pausa obligada rompe la unidad indivisible y significativa percibida por Leopardi y expresada en la unidad indivisible –sin cesura– del verso original:

Dolce e chiara è la notte e senza vento

El ejemplo contrario sería aquel en el que la transposición lingüística obliga a cambios de estructura sintáctica o lexicales, a pesar de los cuales el efecto original buscado por el autor se mantiene en la traducción. El siguiente verso de Antonio Machado:

Fue una tarde lenta del lento verano...

es traducido por Oreste Macrí así:

Fu una lunga sera della lunga estate... (176-177)².

Aquí los cambios operados resultan dos: uno lexical, dado que *lenta* se traduce *lunga*, o sea *larga*; y uno sintáctico, dado que el adjetivo precede al sustantivo *sera*. El efecto, sin embargo, es prácticamente idéntico. El adjetivo *lento* en italiano, aplicado al tiempo, no sería tan expresivo como de hecho lo es *lungo* (en español *largo*), que parece que no pasa nunca. Por otra parte *lenta sera* tendría el inconveniente de repetir el acento en *e* y a su vez *lenta estate* adolecería de la indeseable reiteración del fonema *t* e incluso della sílaba *ta*. Con *lunga sera* y *lunga estate* se evitan esos inconvenientes. Además, con la inversión del sintagma *tarde lenta* en *lunga sera*, que desde el punto de vista semántico es inobjetable, ofrece al traductor la posibilidad de hacer caer los dos acentos principales del verso en las mismas vocales que en el original, o sea la *e* de *lenta* y de *sera* y la *a* de *verano* y de *estate*. En fin, la aliteración en ‘l’ se reproduce en italiano e inclusive se reproduce la duplicación del fonema: *del_lento verano* → *della lunga estate*.

Diversamente, cuando el efecto poético deriva de la connotación afectiva o familiar de ciertas expresiones derivadas del uso coloquial o dialectal, la traducción literal es imposible. En esos casos el traductor se ve obligado a ‘recrear’ el efecto y por tanto a utilizar otras palabras. Dice, por ejemplo, la poeta uruguaya Idea Vilaríño:

² Es el verso 15 de la poesía VI de *Soledades* (1899-1907); véase: Antonio Machado, *Opera poetica*. «Poesías completas» e «Seltas», introducción y traducción de Oreste Macrí.

Ni con delicadeza
ni con cuidado.
Acaso tiene delicadeza
vivir
romperse el alma?³.

El último verso no se puede traducir literalmente en italiano porque *rompersi l'anima* quiere decir fastidiarse y carece del sentido dramático que tiene en español. Por esta razón, cuando preparé mi edición italiana de Vilariño, traduje esos versos de esta manera:

Né con delicatezza
né con cura.
Forse
c'è delicatezza
nel vivere
nello schiantarsi il cuore? (*La sudicia luce del giorno*: 233).

En cambio, si el efecto del poema está casi exclusivamente jugado sobre la materia fónica, la traducción se vuelve imposible. Es lo que pasa, por ejemplo, con buena parte de la poesía de Nicolás Guillén y en especial con un poema como *Sóngoro Cosongo* de *Motivos de son* (1930) o con *Sensemaya* de *West Indies Ltd.* (1934). Es lo que podría pasar con el *glígligo*, el famoso lenguaje inventado por Cortázar e introducido en su novela *Rayuela* (1963); o con ciertos versos de García Lorca que comunican a través de repeticiones y fórmulas intensificativas que en otro idioma no hayan correspondencia. Oreste Macrí ha dejado en español el famoso «Verde que te quiero verde» (66-67). Igualmente intraducibles son ciertos morfemas intensificativos, por ejemplo el 'que' español al comienzo de la frase: «Que no quiero verla» («la sangre de Ignacio sobre la arena», en el célebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), Macrí lo traduce simplemente «Non voglio vederlo» (207-213), resignándose a perder el efecto del 'que', absolutamente irreproducible en italiano.

Un caso especial es el *glígligo* de Cortázar, que encontró una perfecta transposición al italiano gracias al talento de su traductora Flaviarosa Nicoletti Rossini; pero ello ha sido posible también porque el fundamento de este lenguaje inventado es más morfemático que fonético y así la traductora, después de deslindar entre sílabas inventadas y morfemas existentes, ha repetido las sílabas inventadas y traducido los morfemas. El efecto sobre el lector italiano

³ Es el primer poema de *No* (1980), recogido en Idea Vilariño, *Poesía* (1945-1990).

es prácticamente idéntico al efecto del original cortazariano sobre el lector de lengua española. Releamos el famoso capítulo 68 de *Rayuela*, donde el narrador cuenta un encuentro erótico entre Oliveira y la Maga, en el que el significado se transmite aún a través de vocablos inexistentes; y veamos luego cómo su traductora logró crear el mismo efecto en italiano:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémisio y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las anillas se espejaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocaplúvia del orgumio, los esproemios del merspaso en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y máculos. Temblaba el troc, se venían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias (428).

Appena lui le amalava il noema, a lei sopraggiungeva la clamise e cadevano in idromorrie, in selvaggi amboni, in sossali esasperanti. Ogni volta che lui cercava di lequire le incopeluse, si avviluppava in un grimado lamentoso e doveva invulsinarsi di fronte al novelo, sentendo in qual modo a poco a poco le arniglie si specunnavano, peltronandosi, redduplicandosi, fino a restare come il trimalciato di ergomanina al quale son state lasciate cadere delle fillule di cariconcia. E tuttavia era appena il principio, perché a un certo punto lei si tortorava gli irgugli, permettendogli di avvicinarvi dolcemente gli orfenni. Appena si intrapiuvavano, qualcosa simile ad un ulucordio li faceva raccrestare, li contrunniva e li parammoveva, all'improvviso era l'urgano, la stervorosa convolcante delle materglie, l'annesante imbocaplúvia dell'orgomio, gli esproemi del mirpaso in una surrumitica argopausa. Evohé Evohé! Avvolpati nella cresta del morelio, si sentivano balparamare, perlacci e marili. Tremava il troc, erano vinte le marpenne, e tutto si ressoglia in un profondo pinnice, in nioremi d'argatesi garze, in carenie quasi crudeli che li artavagliavano fino al limite delle cunfee (352).

Breves conclusiones

Para concluir, digamos que la importancia de la traducción es indiscutible. No sólo porque, como dice Genette (251), traducir las obras maestras es algo in-

dispensable y, por otra parte, algunas traducciones son de por sí obras maestras, sino también porque es justo ofrecer al alma de los textos la posibilidad de la transmigración.

Las *Rubaiyat* de Edward Fitzgerald, dice Borges, nacen del afortunado encuentro entre dos hombres separados por siglos: Omar Khayyán y su traductor inglés (109-113). Y después de reconstruir la historia de ambos, separados por ocho siglos, concluye:

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta (113).

Lo que no dice Borges es que cuando leemos las mismas *Rubaiyat* en español, esa obra la debemos a un tercer hombre y que ese hombre fue su padre, Jorge Guillermo Borges. No fue el único en traducirlas en español, pero seguramente fue el primero (a pesar de la polémica existente al respecto⁴), y las tradujo del inglés⁵.

Tal vez –y permítaseme concluir con esta reflexión sin duda borgiana– la literatura es una sola y todos los escritores son manifestaciones distintas de una misma entidad. Por lo mismo un gran pensador como Cioran puede considerar la traducción poética una noble actividad y el aprendizaje de otra lengua la mejor de las terapias: adquiriendo otra lengua, tal vez, nos reunimos con una parte de esa alma universal a la que pertenecemos.

Bibliografía citada

- Blanchot, Maurice. *La poésie de Mallarmé est-elle obscure?* Gallimard: Faux Pas. 1943.
- Borges, Jorge Luis. *El enigma de Edward Fitzgerald. Otras inquisiciones* (1952). Id. *Obras completas*. III. Buenos Aires: Emecé. 1984: 109-113.
- Cioran, Emil. *Histoire et Utopie* (1960). Trad. it. di Mircea Popescu. *Storia e utopia*. Milano: Edizioni del Borghese. 1969.
- Cortázar, Julio. *Rayuela* (1963). Buenos Aires: Sudamericana. 1968. También *Rayuela*. Prólogo y cronología de Jaime Alazraki. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1988.
- . *Il gioco del mondo*. Trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino: Einaudi. 1969; *Il gioco del mondo (Rayuela)*, con entrevista de Omar Prego Gadea. Traducida por Irene Buonafalce. Torino: Einaudi. 2004.
- Dante Alighieri, *Divina Comedia*. I-II-III. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral. 1973.

⁴ Cf. Carlos García Borges (padre) y Omar Jayyam (I).

⁵ Hoy día se pueden leer las *Rubaiyat* en español en Internet en la edición de la Biblioteca Virtual Cervantes.

- . *Divina Comedia*. Trad. de Manuel Aranda Sanjuán. Barcelona: Mundo Actual de Ediciones. 1983.
- . *Divina Comedia*. Trad. de Enrique de Montalbán. París: Librería Española de Garnier Hermanos. 1988.
- Durán, Manuel. *Antología de la poesía italiana*. Selección, versión y prólogo. México: UNAM. 1961.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil. 1982.
- García Lorca, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). Id. *Canti gitani e andalusi*. Ed. Oreste Macrí, con texto a fronte. Parma: Ugo Guanda. 1993: 203-219.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo de Motivos de son* (1930). Id. *Summa poética*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra. 1976: 59-73.
- . *Sensemaya de West Indies Ltd.* (1934). Id. *Summa poética*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra. 1976: 89-104.
- Holguín, Andrés. *Poesía francesa*. I-II. Bogotá: Baal. 1977.
- Leopardi, Giacomo. *La sera del dì di festa*. Id. *Canti*. Ed. Niccolò Gallo e Cesare Gàrboli. Torino: Einaudi. 1984^o: 107-111.
- . *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Id. *Canti*. Ed. Niccolò Gallo e Cesare Gàrboli. Torino: Einaudi. 1984^o: 187-194.
- Machado, Antonio. *Soledades*. Id. *Opera poetica*. «Poesías completas» e «Sueitas». Introd. e trad. con texto a fronte a cura di Oreste Macrí. Firenze: Le Lettere. 1994: 836-872.
- Manrique, Jorge. *Poesie*. Scelta, introduzione e trad. di Mario Pinna. Firenze: Vallecchi (Collana Cederna). 1962.
- Rioja, Francisco de. *Versos*. Studio, texto, trad. e commento di Gaetano Chiappini. Messina: Casa Editrice d'Anna. 1975.
- Silva, José Asunción. *Nocturno – Notturmo*. Introducción y trad. de Martha L. Canfield. Firenze: Morgana. 1996.
- Vilariño, Idea. *No*. Id. *Poesía (1945-1990)*. Montevideo: Cal y Canto. 1994: 231-275.
- . *La sudicia luce del giorno*. Introduzione, scelta e trad. di Martha L. Canfield. Urbino: QuattroVenti. 1989.

Online Sources

- García, Carlos. *Borges (padre) y Omar Jayyam (I), El Trujamán*. *Revista diaria de traducción* (19 de septiembre de de 2005), consultable en el Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/19092005.htm (consultado el 10 de mayo de 2019).
- Fitzgerald, Edward. *Rubaiyat*: Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/121.pdf> (consultado el 10 de mayo de 2019).
- Rubaiyat*: Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/121.pdf> (consultado el 15 de mayo de 2019).
- Valéry, Paul. *Poésie et pensée abstraite*. Conferencia dictada en la Universidad de Oxford en 1939, publicada como folleto: *The Zabarov Lecture for 1939*. Gloucestershire: Clarendon Press. 1939. Traducida al español por Carmen Santos. *Poesía y pensamiento abstracto*: <http://circulodepoesia.com/2015/04/paul-valery-poesia-y-pensamiento-abstracto/> (consultado el 10 de mayo de 2019).

CARLO COCCIOLI Y *PICCOLO KARMA* VS *PEQUEÑO KARMA*: AUTOTRADUCCIÓN

Sagrario del Río Zamudio*

Los autores se autotraducen y esto supone algunas dificultades pero también representa un acto de total libertad. *Piccolo Karma* es un doble viaje: interior, a través del budismo y, físico, emigra a California para reencontrar la paz. Concentrándonos en la autotraducción veremos las estrategias utilizadas y verificaremos si la traducción del texto se acerca más al original o a su versión traducida.

Carlo Coccioli e Piccolo Karma vs Pequeño Karma: autotraduzione

Gli autori si autotraducono e questo genera delle difficoltà, ma al tempo stesso rappresenta anche un atto di assoluta libertà. *Piccolo Karma* è un doppio viaggio: interiore – attraverso il buddismo – e, fisico – con l'emigrazione in California per ritrovare la pace –. Concentrandosi sull'autotraduzione, il saggio esamina le strategie utilizzate verificando se la traduzione del testo si avvicina più all'originale o alla sua versione tradotta.

Carlo Coccioli and Piccolo Karma vs Pequeño Karma: self-translation

The authors translate themselves and this presumes some difficulties but also represents an act of absolute freedom. *Piccolo Karma* is a double journey: the inner one, through Buddhism and the physical one by emigrating to California to find peace. Focusing on self-translation, we will see the strategies used and verify whether the text rendering is closer to the source text or to the target one.

Introducción

En este artículo nos ocuparemos de la autotraducción que Carlo Coccioli perfecciona de su diario de carácter autobiográfico *Piccolo Karma*. Este al autotraducirse buscaba siempre la simpatía de los lectores y, a través de su escritura, realizaba un acto de total libertad como demuestra en la variedad de temas que trata en *Piccolo Karma* como, entre otros, su relación de amor-odio con Italia, su dependencia de México, la emigración, su viaje a Disney World (que antes

* Università di Udine.

de afrontarlo le parecía inútil, si bien una vez allí le resultó revelador) pero, sobre todos ellos, destaca la búsqueda de la religiosidad que, gracias al budismo y a la doctrina del karma, consigue tranquilizar su desazón.

Consecuencia de su vasta cultura, encontramos también muchos casos de intertextualidad que se relacionan con otros escritos suyos u otros, fundamentalmente, de carácter religioso. En cuanto a la literatura hispanoamericana y a sus escritores, estos no salen muy bien parados y lo mismo les sucede a algunos escritores italianos que fueron contemporáneos suyos como, por ejemplo, Alberto Moravia.

Por lo que atañe a los objetivos de este trabajo, el principal es intentar responder a algunas preguntas formuladas por la teoría de la traducción, como la factibilidad de verter un texto a otra lengua. Asimismo analizaremos las estrategias de las que se sirvió el livornés para ejecutar este trasvase y si el resultado fue la elaboración de dos obras diferentes o, por el contrario, una única obra traducida.

El trabajo está estructurado, en primer lugar, con los datos más relevantes de la biografía del autor, posteriormente con el marco teórico donde veremos en qué consisten algunos conceptos como autotraducción, bilingüismo, diglosia, mediación, reescritura, translingüismo y traducción y, por último, se contrastará a las cuestiones citadas anteriormente sobre la teoría de la traducción con ejemplos concretos del ‘minutario’ de Coccioli donde registra los mínimos acontecimientos de la vida del autor durante su estancia en Texas.

Carlo Coccioli o Cócchioli

El escritor y periodista (Livorno 1920 – Ciudad de México 2003) es famoso por sus polémicos artículos de carácter literario y por sus publicaciones traducidas a distintos idiomas.

Su madre era de origen hebreo y su padre un militar lo que explica que desde 1927 hasta 1938 pase su infancia y adolescencia en Libia, salvo un breve periodo en Parma. Posteriormente trasladan a su padre a Fiume y allí Carlo termina el bachiller superior técnico y, a partir de este momento, puede dedicarse plenamente al estudio de las Humanidades.

En 1939 se inscribe en la que hoy se conoce como Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” y en 1941 la familia debe abandonar Fiume y debe encontrar un nuevo hogar.

Toma parte activa en la II Guerra Mundial (1939-1945) y en la resistencia antifascista. En 1942 realiza el servicio militar obligatorio y tras el armisticio del 8 de septiembre de 1943 huye de un cuartel rodeado de tropas alemanas. Pasa

a formar parte de los partisanos siendo Francesco y comanda un grupo armado. En 1944 lo capturan los alemanes, pero consigue evadirse de la prisión. Al acabar la guerra le conceden la Medalla de plata al valor militar por su papel en la resistencia y con Antonio Predieri publica un libro titulado *11 Agosto*.

En diciembre de 1943 se licencia en Roma, sede provisional de “L’Orientale” y, en 1946, la editorial Valecchi en la que trabaja, publica su primera novela *Il migliore e l’ultimo*. En 1949 su meta es París donde da a conocer *El cielo y la tierra*, que los críticos consideran una de las obras fundamentales de la posguerra y que se traduce a más de 15 idiomas. En 1950 conoce a Michel –que será a partir de entonces tanto “L’Immagine” como el Laurent de *Fabrizio Lupo* (1952) escrita en francés– al que seguirá en sus viajes por Canadá y México, mas en 1954 su relación cesa y cae en una depresión, principio de su progresivo alejamiento del catolicismo.

En Ciudad de México se autoexilia e instala en 1953 y entabla amistad, entre otros, con Diego Rivera, Guadalupe Amor, etc. volviendo a Italia solo en calidad de ‘visitante rapido’, como él mismo denomina estas visitas en una entrevista concedida a una televisión suiza.

Colabora con el periódico *Hoy* y con la revista *Siempre!* Durante ese periodo participa en la apertura de la librería *Quartier Latin*, centro de cultura italo-francesa. En 1960 inicia su actividad como corresponsal del *Corriere della Sera*, *Il Giorno* y *La Nazione*. Su intensa actividad como periodista la desarrolla en ambos continentes y viaja por toda Hispanoamérica.

Gracias a *Uomini in fuga* (1973) consigue que se establezca en Italia la organización Alcohólicos Anónimos.

En 1976 se acerca al judaísmo al publicar *Davide*. Un año más tarde inicia su aportación en otra revista mexicana, *Excelsior* y empieza su actividad como pintor.

En los años Ochenta arranca su interés por las religiones orientales, en un principio por el hinduismo, hasta llegar a su particular relación con el budismo, que conservará hasta su muerte.

Un grave accidente de automóvil (1983) en el que pierde a su perro Oliver, le produce graves secuelas a él y al que será su hijo adoptivo; en esa misma época, compra una casa en San Antonio en la que se instalará durante unos meses tras el terremoto de 1985 en México escribiendo *Piccolo Karma*.

Fue víctima de un misterioso secuestro de índole terrorista (1988), aunque finalmente le perdonan la vida. En 1993 adopta a Javier, el joven que durante años le ayuda en las tareas domésticas.

Escribe hasta el final de sus días en español, francés e italiano siendo su última novela *Pequeño karma segundo* (2002) o re-autotraducción de *Pequeño Karma*. Su fama la alcanza en Francia y en Hispanoamérica, pero no en Italia

debido a los polémicos temas que aborda como la homosexualidad y la religión. En cambio Adriana Navarro dice de Coccioli: «me sentí parte del pueblo mexicano a través de la religión» (6). Es un autor que no deja indiferente a nadie, sus obras son difíciles de recuperar y entre los que pueden acceder a ella se originan apasionadas discusiones o investigaciones; de hecho, es atacado por Guido Piovene, mientras que lo defienden sus amigos Curzio Malaparte y Aldo Palazzeschi. Desde otro punto de vista, *Un weekend postmoderno* (1990) de Pier Vittorio Tondelli reivindica la difusión de su obra entre los lectores más jóvenes. Asimismo el protagonista de *Teorema* (novela y película de Pier Paolo Pasolini) pudo haberse inspirado en *Fabrizio Lupo*.

Al morir, por voluntad manifiesta, su casa se convirtió en museo y en ella se exhiben fotografías, sus pinturas, su vasta biblioteca y diferentes objetos personales.

Marco teórico

Carlo Coccioli no solo emigró (él habla más bien de autoexilio) físicamente sino que al hablar de su escritura podemos abordar también los conceptos de autotraducción, bilingüismo, diglosia, mediación, reescritura, translingüismo y traducción.

Por lo que concierne a la autotraducción, la traductología, según García de la Puente «ha evitado durante años el estudio de la autotraducción» (104) y no se ponen de acuerdo con su definición. Más adelante explica que en la década de los Setenta del siglo pasado, Anton Popovic afirmaba que esta es una traducción y no un nuevo original; Brian T. Fitch decía que esta no es ni una traducción, ni un texto original sino que tiene unas características particulares que le otorgan un estatus distinto al de la traducción. Rainier Grutman, por otra parte, declaraba que sí se trata de una traducción, pero insistía en la importancia de la innovación durante el proceso y, fundamentalmente en los casos de *delayed auto-translation* y Francesc Parcerisas matiza lo que esta tiene de traducción y de creación original. Jacqueline Risset nos adentra en otro de los conceptos que hemos mencionado más arriba, es decir, el de la reescritura pues para ella la autotraducción no es más que *a complete rewriting* y en la misma línea hallamos a Irina Mavrodin que ratifica que la autotraducción es una «obra monumento» y la traducción una «obra simulacro». En otro orden de cosas Gérard Genette piensa que se trata de dos versiones de una obra y que al autotraducir el autor-traductor no debería cometer errores de comprensión pues al ser bilingüe y bicultural tiene la posibilidad, como el traductor, de adaptar su obra al nuevo público porque conoce la cultura de llegada y, como el autor,

puede decidir qué y cómo expresarlo. Ante esto, Venuti señala que la interpretación que se proporciona en el texto traducido será irremediabilmente parcial. Además el autotraductor, como autor, se suele tomar muchas licencias de traducción, que en el caso del traductor no serían admisibles. Para López López-Gay es una traducción a todos los efectos a pesar de que no se ajuste a la idea que tenemos de autotraducción (104-105).

Por último la propia García de la Puente propone:

En vez de definir por negación y oponer los dos aspectos como si se eliminaran mutuamente, propongo que pensemos la autotraducción como constituida por dos mitades complementarias que conviven en armonía en el espacio del original y de la traducción. En cuanto a recreación, la autotraducción es, efectivamente, un texto original; en cuanto a traducción, transpone a otro idioma un texto previo. Así vista, la autotraducción se beneficiará del proceso creativo autorial y del traductor (105).

Para Valentina Mercuri por autotraducción o reescritura de autor «si intende il processo di traduzione da una lingua a un'altra di un testo da parte dell'autore stesso» (1) la cual es un fenómeno muy difundido aunque poco estudiado. Sin embargo el grupo de investigación AUTOTRAD de la *Universitat Autònoma de Barcelona* de la que forma parte Mercuri es el único en el mundo que se ocupa de autotraducción y lo propone como nueva línea de investigación dentro de la Teoría de la Traducción. Ella precisamente se ha ocupado de Carlo Coccioli del que dice que es un caso extremo de autotraducción.

En cuanto al bilingüismo este junto con la biculturalidad forman parte de las cualidades del autotraductor y la tendencia más generalizada es pensar que no existe el perfecto bilingüe porque la lengua materna se utiliza preponderantemente para contar, medir, rezar, etc. El bilingüismo puede ser pasivo y activo, este último se caracteriza por su aspecto sociológico y pedagógico y nos hace ver que en muchas ocasiones el autor bilingüe no traslada sus conocimientos a la otra lengua, sino que los adapta. El ser bilingüe no es por tanto un privilegio sino el resultado de una acción social como los estudios, la emigración o los contactos entre personas, que deciden vivir juntas y que si tienen descendencia conservan cada uno su propia lengua... Para Teresa Tanqueiro (26) los autotraductores son unas personas privilegiadas que desean que su obra esté bien cuidada y estas autotraducciones pueden ser interlingüísticas o endolingüísticas. Coccioli es más bien trilingüe y el texto que analizaremos lo escribe, precisamente, en tres lenguas.

La diglosia, por otra parte, es la convivencia de dos variedades lingüísticas dentro de una misma población o territorio; una con estatus de prestigio –como lengua de cultura o de uso oficial–; la otra relegada a situaciones socialmen-

te inferiores (vida familiar o folklore). Ejemplo de ello son los dialectos frente al italiano, pero no respecto al castellano y las otras lenguas oficiales porque se trata entonces de lenguas al mismo nivel, cooficiales. De hecho, hay que recurrir a la sociolingüística porque estas lenguas mantienen una relación de desequilibrio ya que no es lo mismo la autotraducción del gallego al castellano que del italiano al español por el tipo de relaciones sociales que establecen las diferentes parejas de lenguas al traducirse. Coccioli vive en una situación de diglosia en Libia.

La mediación cultural. Para muchos teóricos de la traducción, especializada o literaria, el traductor es un mediador (en el mundo del turismo es ya un hecho). El mediador cultural es pues un nexo que pone en comunicación dos comunidades con distintos sistemas lingüísticos. Steiner o Hatim y Mason comparten esta visión y dentro de los *Translating Cultures* se recogen las definiciones de varios teóricos como Taft que señala las competencias que debe poseer un mediador como son las comunicativas, sociales y técnicas, así como un elevado nivel de sensibilidad intercultural para poder desempeñar este papel.

Del mismo modo se ha demostrado que aunque el autotraductor obre como un traductor, siempre goza de mayor libertad por su condición de autor de los textos, mas la autoridad del autotraductor no se manifiesta en dichos textos de forma aleatoria, sino que se sirve de ella solo en determinados casos. Mercuri al estudiar el caso de *Piccolo Karma* afirma que respecto al contenido no hay cambios sustanciales y que las alteraciones se deben al género literario empleado, el diario, que favorece tanto las observaciones como las reflexiones subjetivas y, por consiguiente, un cambio de perspectiva según los receptores y las culturas de llegada (2010, 174). Coccioli menciona principalmente las culturas mexicana e italiana por lo que a la hora de autotraducir debe adaptarse al destinatario, que en su caso eran lectores franceses y mexicanos dado que escribió en italiano y tradujo al español mexicano y al francés acercándose, por tanto, a estos lectores.

La reescritura. Quienes practican la autotraducción pueden ser fieles al texto original o reescribirlo al domesticar (Venuti) los textos originales a través de la ampliación, lingüística o culturalmente, la omisión o la sustitución y de este modo adaptarlos a los lectores de llegada. Hay autores que se han autotraducido, como Manuel Rivas, y como no les ha gustado la experiencia prefieren dejar este trabajo a un profesional (la reescritura para ellos supone un riesgo y una gran insatisfacción), o todo lo contrario, autores como Carlos Cisneros que después de algunas traducciones traumáticas han decidido autotraducirse y no dejar sus textos en manos de nadie. No obstante, lo que sí confieren los autotraductores a sus obras es autoridad, algo de lo que carecen las traducciones normales. Sus textos son únicos, aunque empleen, como Carlo Coccioli, dos o más lenguas.

Translingüismo, desde el punto de vista de la pedagogía, es el empleo de varias lenguas en una clase sin necesidad de que el profesor tenga un conocimiento lingüístico especializado. Las conversaciones en grupos se realizan en lengua materna al reforzar sus habilidades cognitivas y sociales, mientras que en el grupo de la clase se emplea la lengua del país de acogida. Los alumnos no solo mejoran las habilidades en la lengua de instrucción, sino que tienen mayor probabilidad de desarrollar mejor el pensamiento crítico, las habilidades para la resolución de problemas y mejor conciencia cultural. El método translingüista puede emplearse con los alumnos recién llegados y con los de segunda generación. Carlo Coccioli es un autor translingüista pues escribe en italiano, habla con Javier en español mexicano y vive en San Antonio de Texas. Javier, por su parte, se expresa con el perro en náhuatl, habla con su padre adoptivo en español mexicano y vive también en Texas.

Traducción, expresión en una lengua de lo escrito o comunicado en otra, es decir, se pasa de la lengua de partida a la llegada y para ello, como señala Steiner, debemos codificar y descodificar el texto para poder comprenderlo. La bibliografía sobre este tema es muy vasta y los tipos de traducción variados. Carlo Coccioli en sus obras adopta diferentes estrategias de traducción como la reducción, extensión, etc.

Piccolo Karma vs Pequeño Karma

El libro es un 'minutario' porque cuenta a modo de diario lo que le sucede minuto a minuto. Coccioli es, como ya hemos señalado, un caso extremo de autotraducción porque escribe en italiano, español y francés: *Piccolo Karma* (1987) la trasladó simultáneamente al español *Pequeño Karma* (1987) y al francés *Petit Karma* (1988). Durante su carrera literaria vertió doce de sus más de cuarenta títulos.

Mientras traduce intenta establecer cierta complicidad con los lectores y por ello cambia partes de su obra acercándose, de este modo, al lector meta. Esto le lleva a ser uno de los más significativos ejemplos de conciliación de lenguas, sistemas culturales, religiones, puntos de vista, etc. ya que intenta reunir y armonizar el saber universal llevándolo siempre consigo tanto en sus desplazamientos físicos como teóricos lo que motivó que en Italia se hablara de él como 'caso Coccioli'. *Piccolo Karma* es un doble viaje: interior, a través del budismo y físico: emigra a California para encontrar la paz.

El argumento es el de una casa invadida por los gusanos de una morera que tiene en el jardín. Vive acompañado físicamente por Javier y por su perro Fiorino y, mentalmente por los libros que ha dejado inconclusos en México y por

su desaparecido perro Oliver, fallecido en el accidente anteriormente citado. Ve telenovelas, recibe la llamada de sus amigos dispersos por el mundo y visita los centros comerciales o a un médico de origen italiano. El nexo de todo lo que vive es el Mal de vivir, omnipresente, que se traduce en la expresión de la ley del Karma. De hecho, la vida es sufrimiento aunque debe aceptarse en cuanto karma. Se trata de expiar las culpas de una vida anterior. Aceptar el propio karma no significa abandonarse, sino comprender las razones de nuestros errores. Solo de esta manera, el aquí y el ahora, la conciencia del ser, resultan ser una experiencia mística. El diario finaliza contando un viaje a Orlando, a Disney World con un grupo de amigos, que se convierte en una metáfora que cruza diferentes planos de realidad. El libro sorprende porque consigue demostrar que la evolución espiritual es posible, parece un texto melancólico, pero es esperanzador, es un canto fundamentalmente a la compasión. Él defiende a todas las criaturas de ahí que la casa se encuentre llena de diferentes animales como los citados gusanos.

Análisis

En este punto vamos a intentar dar respuesta a algunas de las preguntas que animan el debate de la traducción, pero antes vamos a indicar las diferencias más sobresalientes entre el texto en italiano y la autotraducción en español mexicano.

1. En *Pequeño Karma* hay una dedicatoria a la memoria de su amigo Giovanni Bonetto y una nota en la que explica que «Deliberadamente he puesto en las palabras en latín los acentos tónicos que faciliten su pronunciación en español».
2. En la versión española pone 'hrs' para indicar el tiempo. Podría no haber puesto nada, como en la versión italiana, o simplemente una 'h minúscula en cursiva', que es lo correcto para indicar las horas.
3. A propósito del tiempo, en muchas ocasiones, no coinciden.
4. Otras veces hace traducciones muy libres, etc.
5. La ortotipografía también es diferente.

Pregunta 1: ¿De qué manera una sensibilidad plurilingüe interioriza la traducción, el pasaje concreto de una a la otra de sus lenguas madres?

Coccioli, por ejemplo, se considera tres personas diferentes y es consciente de que sus traducciones no son iguales sino que son nuevos actos de creación en otra lengua. Además, al ser un perfeccionista las revisa una y otra vez, lo que le crea un gran desasosiego. En *Tutta la verità* (1995) dijo:

Un uomo che proietta la propria vita servendosi di una determinata lingua diventa quasi un altro quando proietta l'apparentemente stessa vita servendosi di un'altra lingua (5).

Pregunta 2: ¿Los mecanismos del discurso dirigido a sí mismos del diálogo entre sintaxis e identidad son diferentes en un políglota y en un monolingüe?

La respuesta la proporciona Coccioli en el siguiente ejemplo:

Perché io sono ciò che scrivo. Ma scrivo in italiano e in spagnolo e in francese: dunque io non sono uno: sono tre. E questo non è tollerabile: non lo si accetta. Più invecchio e più sono cosciente che vivo nell'impossibile.

Moltiplicato per tre, o diviso in tre, io non sono nessuno (14).

Porque yo soy lo que escribo. Y escribo en italiano, en francés, en español: por consiguiente no soy uno: soy tres. ¿Tres? ¡O más bien nadie! Es como para reírse. Mientras más envejezco, más estoy consciente [sic] de que encarno lo imposible. Multiplicado por tres, o dividido entre tres, ¿quién soy? (16).

Pregunta 3: ¿Cuáles son las dificultades que un traductor encuentra en el acto de traducir o de autotraducirse?

La principal dificultad es la de acercarse al lector final. En el texto que vemos a continuación la información cambia porque se hace referencia al uso del gerundio, que el italiano no admite, mientras que, en el texto en español, sería superfluo por lo que Coccioli lo omite.

Lungo pomeriggio guardando la televisione, scrivendo qualcosa, o pensando. E, come constato, impiegando verbi al gerundio che non sono ammessi in italiano. In che lingua penso?

Se esistesse una lingua dell'anima e non potesse essere che una sola, quale lingua sarebbe la mia? (132).

Larga tarde mirando la televisión, escribiendo algo, pensando. ¿En qué lengua todo esto?

Si existiera una lengua del alma, y no pudiese ser sino una, ¿cuál sería la lengua de mi alma? (142).

Pregunta 4: ¿Se puede entender la traducción como una reescritura?

Coccioli habla de versiones más que de reescritura. Y en ocasiones esta reescritura le lleva a confundirse porque dice que el 4 de noviembre es su cumpleaños, cuando en realidad es su onomástico o santo.

San Carlo Borromeo: il mio compleanno. [...] Javier stamattina è comparso sulla soglia per dirmi:

«¡Feliz aniversario! ¿Cómo amaneció usted?» (137).

San Carlos Borromeo: mi onomástico. [...] Esta mañana Javier apareció diciendo; «¡Feliz onomástico! ¿Cómo amaneció usted?» (148).

Pregunta 5: ¿Se puede considerar privativo el lenguaje?

En el ejemplo ‘adulta’ es un eufemismo para no herir la sensibilidad de los mexicanos; más adelante da a entender que se refiere a ‘culto’. En italiano este comentario no lo recoge. Asimismo inventa palabras como la misma ‘minutario’.

Segundo: porque al escribir en «Excélsior» y en «Siempre» escribo para gente adulta, tal vez, pero no para gente “muy muy adulta” (91).

Pregunta 6: ¿La traducción literaria tiene prioridad ante la literal?

El livornés no realiza excesivas transformaciones sino que se trata más bien de una traducción literal en la que, en ocasiones, hay omisiones o ampliaciones.

Pregunta 7: ¿El traductor es libre de expresar el sentido del original en cualquier estilo o idioma elegido?

En su caso sí porque lo que hace es adaptar a la cultura de llegada los textos. De hecho, lo hemos visto en el ejemplo de la pregunta 5 (aunque hay muchos más a lo largo de todo el diario/minutario). Otros ejemplos serían el de las páginas 153-154 del texto italiano o 164-165 del español cuando habla de los indocumentados o antiguos “espaldas mojadas” que emigran a Estados Unidos, o de los guatemaltecos que lo hacen a México; es aquí donde aplica tanto la estrategia de la reducción como la de la modulación ya que cambia el punto de vista con relación al original.

Por otra parte, en la página 162 del texto italiano y 171 de la autotraducción española habla de cómo Borges sin saber árabe se da cuenta de que Mardrus, traductor de las *Mil y una noches*, había enriquecido notablemente el texto.

Pregunta 8: ¿Cómo se resuelve el eterno interrogante de la posible traducción?

Coccioli da muestras de que todo es traducible, sin embargo en algunos casos el español ofrece ventajas con respecto al italiano como el rechazo de la repetición de la desinencia ‘mente’ cuando aparecen dos adjetivos adverbializados, el uso del neutro ‘lo’, el punto interrogativo antes y después de las preguntas, etc. En el texto italiano esto no se recoge (26).

Conclusiones

A pesar de que hay autores que hablan sobre la intraducibilidad de los textos, la traducción ha existido desde siempre y también la autotraducción, si bien haya que esperar a la década de los años setenta del pasado siglo para que esta se empiece a estudiar.

En cuanto a las diferentes preguntas formuladas en el debate de la traducción hemos respondido a un buen número logrando cumplir con el objetivo que nos habíamos fijado, pero no a todas por falta de espacio. Por lo que se refiere a Carlo Coccioli este autor no solo se autotraduce, sino que va más allá pues llega a hacerlo en dos lenguas y en ambos casos busca, sobre todo, un acercamiento al lector que consigue gracias a su labor de mediador cultural. La consecuencia es, como explica Venuti, un caso de extranjerización porque lo que en realidad obtiene es aproximarse a la cultura de llegada. Para él autotraducirse es un acto de total libertad, como ya hemos indicado, porque no depende de nadie aunque practica lo que Xosé Manuel Dasilva (46) denomina autotraducción opaca, es decir, no proporciona ningún dato que desvele que se trata de una autotraducción, más bien suele hablar de versión o versiones de sus obras.

En cambio, cuando lo traducían, hacía como Umberto Eco que estaba en contacto con sus traductores e igualmente era muy minucioso con su trabajo e introducía numerosas correcciones.

Piccolo Karma supone un doble viaje, como se ha indicado anteriormente y en el resumen, y este lo lleva a cabo a través del subgénero del diario en el que encontramos el tiempo de la narración y el tiempo en el que suceden los hechos (ambos coinciden prácticamente) que señala mediante la introducción de los minutos, de ahí 'minutario'. El resultado es una única obra traducida con muchas libertades, fundamentalmente, para no ser lo que hoy en día se conoce como 'políticamente incorrecto'.

Desde un punto de vista pragmático respeta la imagen del otro e intenta no ofender la de los mexicanos, cuando traduce en el español de México, mas no es tan cuidadoso cuando el texto es el italiano o el francés.

En cuanto a futuros trabajos los aspectos que se pueden abordar son numerosos como la autotraducción siguiendo a Grutman, que no trata la autotraducción como un problema textual, sino que lo enfoca desde la sociología (132); la fraseología; el léxico característico del español mexicano; el tratamiento de temas tan espinosos como la religión (haciendo un estudio sobre la intertextualidad presente en toda la obra) o la homosexualidad (analizando, por ejemplo, los puntos que tiene en común con el texto y la película de Pasolini); el intentar recuperar las columnas que escribió para los diferentes medios de comunicación mexicanos e italianos y proceder a un análisis contrastivo, etcétera.

Bibliografía citada

- Bolognini, Mauro y Rossellini, Franco (productores); Pasolini, Pier Paolo (director). (1968). *Teorema* [cinta cinematográfica]. Italia: Euro International Films.
- Coccioli, Carlo. *Piccolo Karma*. Milano: Piccolo Karma edizioni. 2012.
- . *Pequeño Karma*. Milano: Piccolo Karma edizioni. 2012.
- Dasilva, Xosé Manuel. “La autotraducción transparente y la autotraducción opaca”. Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del hispanismo (Publicaciones Académicas. Biblioteca Giambattista Vico, 25). 2011: 45-67.
- . “Carlos Casares y la autotraducción”. *Quaderns. Revista de traducció*, 26 (2019): 193-212.
- García de la Puente, Inés. “Autotraducción y movimiento: ¿rumbo al sur, deseando el norte?” *Revista Iberoamericana*, 83 (2017), 258: 103-117.
- Grutman, Rainier. “La autotraducción en la galaxia de las lenguas”. *Quaderns. Revista de traducció*, 16 (2009): 123-134.
- Mercuri, Valentina. “Autotraducción, libertad de autor y mediación cultural: El caso del italiano Carlo Coccioli”. *Quaderns. Revista de traducció*, 16 (2009): 135-142.
- . *Piccolo Karma de Carlo Coccioli: un caso extremo de autotraducción* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 2010.
- Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Milano: Garzanti. 1968.
- Popovic, Anton. *Dictionnary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta. 1976.
- Río Zamudio, Sagrario del. “Breve análisis sobre la autotraducción en América Latina”. *Oltreoceano*, 5 (2011): 91-102. Alessandra Ferraro (ed.). *L'autotraduzione nelle letterature migranti*.
- Tanqueiro, Helena. “Un traductor privilegiado: el autotraductor”. *Quaderns. Revista de traducció*, 3 (1999): 19-27.
- Tondelli, Pier Vittorio. *Un weekend postmoderno*. Milano: Bompiani. 1990.
- Venuti, Lawrence. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Roma: Armando. 1999.

Online Sources

- Blog Eurydicie España. RediE (Red española de información sobre educación): <http://eurydice-redie.blogspot.com/search/label/translingüismo> (consultado el 15 de julio de 2019).
- Carlo Coccioli: <http://www.carlococcioli.com/it/> (consultado el 11 de julio de 2019).
- . <https://vimeo.com/7083436> (consultado el 11 de julio de 2019).
- Mercuri, Valentina. “Tondelli, Coccioli e Santacroce. Un insolito triangolo letterario”. *Seminario Tondelli 2006, Correggio, Modena 15-16 dicembre 2006*: (<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/b4604a8b566ce010c125684d00471e00/bfafa1feb9c22c4fc12572df004b310d!OpenDocument>) (consultado el 10 de julio de 2019).
- . “Carlo Coccioli entre Italia, Francia y México”. *Congreso Internacional (2007) American Comparative Association (ACLA). Puebla, 17-22 de abril de 2007*: <http://www.carlococcioli.com/download/contributi/20080330142745.PDF> (consultado el 10 de julio de 2019).
- . “Autoexilio y autotraducción. El caso extremo del italo-mexicano Carlo Coccioli”. *Congreso interdisciplinario “Discurso sobre fronteras-fronteras del discurso: literatura, pensamiento y cultura del ámbito ibérico e iberoamericano”. Poznan, 22-24 de noviembre de 2007*: <http://www.carlococcioli.com/download/contributi/20080330141355.PDF> (consultado el 10 de julio de 2019).
- Navarro, Adriana. “Italia bajo el sol del jaguar”. *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara* (8 de diciembre de 2008): http://www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=4610 (consultado el 10 de julio de 2019).
- Piccolo Karma edizioni: <http://www.piccolokarma.com/it/> (consultado el 11 de julio de 2019).

LANGUAGE DUEL / DUELO DEL LENGUAJE DE ROSARIO FERRÉ. UN CASO DE AUTOTRADUCCIÓN

Rocío Luque*

Nuestro objetivo es el de analizar un corpus representativo de poesías de *Language Duel / Duelo del lenguaje* (2002) de Rosario Ferré, una obra en la que la autora se autotradujo del inglés al español y en la que reflexiona acerca de la experiencia de vivir entre dos lenguas, la escritura, el exilio y la condición femenina.

Language Duel / Duelo del lenguaje by Rosario Ferré. A case of self-translation
Our goal is to analyse a representative corpus of poems from *Language Duel / Duelo del lenguaje* (2002) by Rosario Ferré, a work in which the author translated herself from English to Spanish and in which she reflects on the experience of living among two languages, writing, exile and the feminine condition.

Language Duel / Duelo del lenguaje di Rosario Ferré. Un caso di autotraduzione
Obiettivo del saggio è quello di analizzare un *corpus* significativo di poesie tratte da *Language Duel / Duelo del lenguaje* (2002) di Rosario Ferré, un'opera in cui l'autrice si autotradusse dall'inglese in spagnolo e in cui riflette sull'esperienza di vivere tra due lingue, sulla scrittura, sull'esilio e sulla condizione femminile.

Introducción

La puertorriqueña Rosario Ferré (1938-2016) es una autora que muy a menudo tradujo su obra del español al inglés y viceversa, pero si, por un lado, son muchos los estudios sobre su obra literaria, por el otro, son mucho más escasas las investigaciones sobre su faceta como autotraductora, entre las cuales destacamos el volumen *Rosario Ferré y la (auto)traducción: Rewriting en inglés y en español* (2013) de Castillo García.

Este trabajo, por consiguiente, pretende ahondar en la labor de autotraducción de la escritora puertorriqueña con el fin de averiguar a qué responde su intención de traducirse a sí misma y, sobre todo, con el fin de analizar las mo-

* Università di Udine.

dalidades con las que se autotraduce, dando lugar, con frecuencia, a unas interesantes manifestaciones de *code-switching*, es decir, de conmutación de códigos (español/inglés), común entre los escritores hispánicos fronterizos o emigrados a los Estados Unidos. También en este caso, si bien se dan cada vez más estudios sobre dicho fenómeno lingüístico¹, no los encontramos sobre el uso que de esta conmutación hace Rosario Ferré.

Empezaremos, pues, por un breve excursus por la teoría de la traducción, centrándonos en los momentos decisivos en los que esta disciplina se ha ampliado a los aspectos culturales; y por la práctica de la autotraducción en nuestra cultura occidental. Posteriormente, presentaremos a la autora focalizándonos en su labor como escritora bilingüe y bicultural y en su labor como autotraductora entre las lenguas que la ocupan. Finalmente, pasaremos al análisis de *Language Duel/Duelo del lenguaje*, una obra en la que la autora plasma su dualidad, tanto en el uso del *code-switching* como en sus elecciones traductológicas, para elaborar al final unas conclusiones personales.

Marco teórico sobre la (auto)traducción

La traducción no se ha concebido de la misma manera a lo largo de los tiempos ya que ha sido sometida a influjos culturales, estéticos, ideológicos y sociopolíticos; pero lo que sí se ha transmitido desde que existe esta práctica, es su carácter marginal con respecto al texto de origen (Bassnett. "The Meek or the Mighty": 11). Solamente en las últimas décadas, concretamente a partir de los años ochenta, se ha empezado a destacar su faceta interpretativa, colocando así la traducción en una posición análoga a la de la creación (Aparicio. *Versiones, interpretaciones, creaciones*: 15)² y, en este sentido, en una posición privilegiada en el mundo moderno como instrumento para la integración de diferentes culturas. Cuando se traduce, de hecho, no se traduce solamente de una lengua fuente (LF) a una lengua meta (LM), sino que se traduce de una cultura a otra cultura y, por ende, de un texto fuente (TF) a un texto meta (TM).

Todo ello llevará, en los años noventa, a la ampliación del estudio de la traducción desde diferentes perspectivas, como, por ejemplo, la feminista y colonial. Derrida llega a identificar la traducción con la mujer en este 'segundo tiempo' que se contrapone al primero, el del hombre y el texto original. Para el estudioso, la tarea traductora ha perdido su posición subordinada frente al autor y se ha convertido en un acto creativo de producción (165) que subvierte el discurso patriarcal y/o colonial.

¹ Véanse los estudios de Becker (1997) y Torres (2007).

² Véanse los estudios de Bassnett (1980) y Snell-Hornby (1988).

La atribución de un carácter femenino a la práctica traductora, por otra parte, no es nada nuevo ya que la fórmula francesa *les belles infidèles* encierra la idea de que tanto la traducción como la mujer, si son bellas, les son infieles al autor y al hombre, respectivamente. Se trata de una acusación que, como señala Castillo García, se encuentra también en la fórmula italiana *traduttore traditore*, en la que traducir significa traicionar el original, es decir, rescribirlo o adaptarlo (*La (auto)traducción como mediación entre culturas*: 53).

La autotraducción, el caso que nos ocupa, resulta ser una modalidad de traducción basada principalmente en la interpretación. Si, como sostiene Italo Calvino, traducir es la verdadera manera de leer un texto, y que solamente cuando se traduce se puede entender bien qué es lo que el autor ha escrito y por qué (87); el autotraductor se convierte en un lector ideal puesto que conoce perfectamente la intención del TF y puede reformularlo como mejor convenga en la LM. Es más, no hay nadie con mayor autoridad para hacerlo, sobre todo a la hora de enfrentarse a los problemas de trasvase que toda operación traductológica, tarde o temprano, presenta. Ciertamente es que no para todos los autores que se han autotraducido la labor implicaba una interpretación. Como recuerda Castillo García, para Nabokov y para Kundera, por ejemplo, la autotraducción exigía una traducción literal y la fidelidad era una característica esencial; mientras que para Beckett era mucho más importante el significado que el significante (*La (auto)traducción como mediación entre culturas*: 95-96).

Desde luego, se trata de una práctica mucho más empleada de lo que se pueda pensar, recordemos los casos de autotraducción del latín a una lengua nacional, como el de Pietro Bembo, John Donne, Fray Luis de León, Tomás Moro y Sor Juana Inés de la Cruz en los siglos XVI-XVII. Más recientemente, en el s. XX, James Joyce, Fernando Pessoa, Jorge Semprún, Giuseppe Ungaretti y los autores mencionados anteriormente Samuel Beckett, Milan Kundera y Vladimir Nabokov, por ejemplo, se tradujeron entre lenguas más o menos mayoritarias. Y, en el caso específico de escritores que trasladaron su obra del español al inglés, hallamos a Guillermo Cabrera Infante, Edmundo Desnoes, Carlos Fuentes, Vicente Huidobro, José Emilio Pacheco, Manuel Puig y Pedro Juan Soto, entre otros.

Todos ellos son escritores bilingües que adquirieron una segunda lengua o bien por emigración o bien por colonización³. Rosario Ferré se inserta en esta tradición y lo hace desde una condición fronteriza lingüística y geográficamente. Puerto Rico, a finales del s. XIX, dejó de ser una colonia española y pasó a

³ Recordamos que la autotraducción, no obstante, la practican también autores de comunidades minoritarias o bien profesionales de ámbito científico que buscan una mayor difusión de su investigación (Blanco García 198).

ser sometida al influjo estadounidense y, a mediados del s. XX, se convirtió en un Estado Libre Asociado, condición que prácticamente se equiparaba al de una colonia. Como consecuencia, el pueblo puertorriqueño siempre ha tenido que luchar por definirse como nación y por afirmar su lengua y su identidad, y esta batalla se ha reflejado, sin lugar a duda, en la literatura de la isla⁴. La misma Ferré afirmó: «as the century progressed, our struggle for self-definition intensified» (“Writing in Between”: 103).

Rosario Ferré como autora y autotraductora

La autora que nos ocupa empezó a escribir en los años setenta, una época en la que los importantes acontecimientos sociales marcaron profundamente el mundo de la cultura (piénsese en los movimientos estudiantiles y feministas), y lo hizo publicando para la revista literaria *Zona de Carga y Descarga*, que fundó junto con la poeta y narradora Olga Nolla en 1972.

En su obra explora la sociedad en la que vive y profundiza la problemática política, social y cultural que atañe a la isla. Como los demás autores, lucha por la afirmación de la identidad puertorriqueña frente al dominio cultural impuesto por los Estados Unidos. Además, pugna por el papel de la mujer, que en Puerto Rico tradicionalmente ha sido sometida a la opresión social, hallándose así bajo una doble colonización.

A todo ello se suma la cuestión lingüística, que para los puertorriqueños es un rasgo definitorio de la propia identidad. Por una parte, se encuentran los escritores que viven en la isla y publican en español, como Ana Lydia Vega y Magali García Ramis; por otra parte, hallamos autores que emigraron a los Estados Unidos, principalmente a Nueva York, y que adoptaron la lengua inglesa para escribir, como Nicholasa Mohr o Piri Thomas. Rosario Ferré, en cambio, se encuentra entre ese grupo de escritores, como Esmeralda Santiago y Judith Ortiz Cofer, que se han autotraducido entre estas dos lenguas fronterizas (Castillo García. *Rosario Ferré y la (auto)traducción*: 64-65), convirtiéndose así también en “neorriqueña”.

La elección de escribir en un idioma u otro para Ferré depende del público al que se dirige. De ambos posee un excelente conocimiento, ya que, habiendo nacido en una familia acomodada, después de haber realizado sus estudios de primaria y de secundaria en Puerto Rico (donde había emprendido el estudio

⁴ Reflejo de ello es la generación de escritores del treinta y del cincuenta, con exponentes como Pedreira Blanco y Arce de Vázquez, por un lado; y Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel, por el otro.

del inglés), se fue a estudiar a Boston, donde se licenció en Literatura Inglesa y Francesa en 1960. Más tarde, en 1983, cuando le ofrecieron un puesto como profesora en la Universidad de Maryland, volvió a Estados Unidos y emprendió estudios de doctorado en literatura española y literatura hispanoamericana, que terminó en 1987.

Papeles de Pandora es el primer libro de relatos y poemas que la autora publica en español en 1976 –aunque muchas de las historias ya habían aparecido en *Zona de Carga y Descarga*–. A continuación, aparecen las colecciones de cuentos infantiles *El medio pollito* (1977), *La mona que le pisaron la cola* (1981) y *Los cuentos de Juan Bobo* (1981). Durante esa misma época publica su primera colección de ensayos, *Sitio a Eros: Trece Ensayos* (1980), que ampliaría en 1986; la antología de poesía narrativa *Fábula de la garza desangrada* (1982); la colección de cuentos *Maldito amor y otros cuentos* (1986); la segunda colección de ensayos, titulada *El árbol y sus sombras* (1989); la parodia *El coloquio de las perras* (1990); la recopilación de poemas y relatos breves *Las dos Venecias* (1992) y el libro de crítica social y sátira religiosa *La batalla de las vírgenes* (1993). Mientras tanto traduce al inglés *Papeles de Pandora*, gracias a unas colaboradoras, con el título de *The Youngest Doll* (1991) y autotraduce *Maldito amor y otros cuentos* con el título de *Sweet Diamond Dust and Other Stories* (1988).

El cambio se da con la publicación en 1995 de la novela *The House of the Lagoon*, la primera que la autora escribe en lengua inglesa y que le otorga, tras ganar el premio literario *National Book Award*, fama internacional. Dicha obra, como afirma Rivera Villegas, representa el *crossover* en su producción, «su salto a la escritura y publicación en el idioma inglés» (114). Le siguen, efectivamente, las novelas *Eccentric Neighborhoods* (1998) y *Flight of the Swan* (2001), que fueron traducidas, respectivamente, como *La casa de la laguna* (1996), *Vecindarios excéntricos* (1998) y *El vuelo del cisne* (2002).

Curioso es el caso de *Language Duel / El duelo del lenguaje* (2002), la obra que nos ocupa, ya que se trata de una edición bilingüe inglés/español de poesías de nueva creación y de poesías sacadas de *Las dos Venecias* y *Fábulas de la garza desangrada*, que han sido traducidas en dirección inversa gracias a la ayuda del poeta Alan West Durán (Ferré. *Language Duel / Duelo del lenguaje*: VII). Todos los poemas, están dispuestos con la versión inglesa a la izquierda (lugar que convencionalmente ocupan los TF) y la versión española a la derecha (lugar ocupado por los TM), razón por la cual somos proclives a pensar que los originales de nueva creación hayan sido compuestos en inglés para luego ser traducidos al español, continuando así su *crossover* hacia la lengua de adopción y explorando el conflicto entre sus dos mitades y sus dos lenguajes.

Posteriormente, publica *Las puertas del placer* (2005) y *Fisuras* (2006) –li-

bro en el que sigue jugando con la lengua–, para terminar con su trayectoria literaria con *Lazos de sangre* (2010) y *Memoria* (2012), escritos, en cambio, en español.

Tratándose de una mujer que vivió constantemente entre dos lenguas y dos culturas, podemos definirla como hablante bilingüe⁵ y bicultural. Una condición dual que, por otra parte, se ve reforzada por haber pertenecido a otras dualidades, como la de su mundo alto burgués y la pobreza generalizada que sufre la isla; y el mundo patriarcal al que se rebeló y el universo femenino que creó en sus obras. Para ella la autotraducción parece perfilarse, pues, como un medio para dialogar con su doble identidad –típica de todo ser boricua–, escribiendo en ambas lenguas y traduciéndolas, sin perder por ello la lengua y la cultura hispánicas (Castillo García. *Rosario Ferré y la (auto)traducción*: 89-90). Su decisión de publicar también en inglés, no obstante, fue considerada por muchos como una ‘traición’, sin tener en cuenta que, para la autora, además de ser una necesidad práctica (llegar a un número mayor de lectores), dicha elección podía constituir la manera de contener la dualidad.

En el ensayo “Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria”, Ferré postula: «Creo que ser una escritora puertorriqueña ha despertado en mí un interés particular en la traducción. [...] el exilio ha sido para mí en los últimos años un estilo de vida. Ir y venir de Norte a Sur América, del inglés al español, sin perder el sentido de identidad» (“Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria”: 79). Y, cuando se autotraduce, lo hace, como veremos a continuación, trasladando lenguas y culturas y, lejos de ser fiel al TF, adaptándose al contexto meta y tomándose licencias de autora, porque la autotraducción «es uno de esos momentos en que uno puede ser deshonesto y no sentirse culpable por ello; casi como si le ofrecieran a uno una segunda oportunidad para corregir los errores del pasado y vivir de manera distinta» (78).

Si la traducción, de hecho, consiste en una decodificación del TF y en una recodificación para el TM de los aspectos lingüísticos y extralingüísticos; la autotraducción salta el primer pasaje, dado que el autor conoce sus intenciones comunicativas, para centrarse solamente en la segunda fase y en las estrategias necesarias⁶ para lograr sus objetivos (Blanco García 198).

⁵ Si bien, en un primer momento, la condición de bilingüismo se atribuía solamente a quien poseía un control de hablante nativo en dos lenguas; posteriormente empezó a considerarse bilingüe cualquier persona o comunidad con un conocimiento de dos idiomas, aunque con habilidades distintas en cada una de ellas (Beccaria 119-120).

⁶ Véanse los procedimientos de traducción, como la equivalencia, la modulación, la compensación, la paráfrasis, la adaptación, la condensación, la expansión, etc. (Newmark 117-132).

Análisis de *Language Duel / Duelo del lenguaje*

A continuación, vamos a analizar algunas de las poesías más representativas desde el punto de vista (auto)traductológico de las que componen la obra *Language Duel / Duelo del lenguaje* (2002)⁷, dividiéndolas en base a los temas que la autora trata: primeramente, el tema principal del lenguaje; y, posteriormente, los temas órbitas del exilio, la escritura y la mujer.

Poesías sobre la lengua

“Duelo del lenguaje”, la primera poesía, empieza con una pregunta retórica: «Por qué será / que en el año 2001 / a los americanos se les hace tan difícil / aprender a hablar el español?» (3), pregunta que da inicio al duelo entre el inglés y el español y que desmantela la lógica colonial según la cual es el pueblo colonizado el que debe aprender el idioma del pueblo colonizador (Rivera Villegas: 115-116), para ironizar sobre el hecho de que a los estadounidenses no les interesa saber nada de los puertorriqueños, a los que consideran inferiores.

Entre la serie de posibles respuestas, aparece la de “La Leyenda Negra” –el movimiento propagandístico antiespañol promovido por los escritores ingleses, durante el siglo XVI, con el fin de disminuir el prestigio y la influencia del Imperio español en su Siglo de Oro– que, curiosamente aparece en español también en el texto en inglés, omitiendo la forma correspondiente *The Black Legend*. Dicha leyenda, continúa la autora, dejó al rey Felipe II «desplumado y en calzoncillos» (3), verso que en inglés es «tarred and feathered in his underwear» (2), con referencia al castigo físico que se utilizó en la Europa feudal –y que llegó hasta los Estados Unidos en el s. XX con el nombre de “castigo de la turba” para ejercerlo contra los supuestos criminales hacia los que se ejercía una forma de justicia popular– y que consistía en arrojar a la persona desnuda o con los pantalones puestos alquitrán caliente y plumas, que permanecían pegadas durante días, como la humillación. Ambas elecciones autotraductológicas, corroboran nuestra opinión de que los textos que nacieron para *Language Duel / Duelo del lenguaje* fueron compuestos en inglés y luego traducidos al español, ya que el primer caso, el del verso «Because *La Leyenda Negra*» representa un caso de *code-switching*⁸; mientras que el segundo, el del verso «tarred

⁷ Todas las referencias a la obra analizada aparecen de ahora en adelante con el número de página entre paréntesis.

⁸ De Fina explica que el *code-switching* sirve para enfatizar un mensaje creando una situación que empuje al destinatario a interpretar la conmutación: «The first and more general answer is that the shift from one language to another can be viewed as a kind of signal issued by the speaker to the hearer to search for additional meaning». Y añade que, de no cambiar de código, se necesitaría muchas más estrategias (120).

and feathered in his underwear» traducido como «desplumado y en calzoncillos» es una especie de generalización a la hora de explicar la tortura que llegó a los EE.UU.

La parte final de la poesía –en la que escribe, por un lado, «[...] as I talk to you / in English / about my right to speak / in Spanish» (2) y, por el otro, «[...] mientras discuto en español / sobre mi derecho a hablar inglés» (3), con un cambio de ritmo (cuatro versos frente a dos) y la naturalización del contexto– es una respuesta a los que critican su elección de usar ambos idiomas («escucho rugir los cañones», 3) y a la vez una propuesta. Dado que «Dos jueyes machos no caben / dentro de la misma cueva» (5), aludiendo a ambas lenguas, que están en guerra «desde que la reina Isabel / derrotó a la Armada Invencible en el 1588» (3), la única solución posible es la de «correr a toda marcha por los rieles / paralelos de ambos mundos» (5).

“Corriente alterna” es otra de las poesías en las que contrapone en inglés y el español. Del primero dice que «[...] is like a nuclear reactor» (6), verso que traduce como «[...] es un lenguaje aerodinámico» (7), con la pérdida del referente técnico; y que «In English you have to know where you’re going» (6), que traduce como «El inglés tiene que saber adónde va» (7), con una personalización de la lengua. Dicha personalización aumenta a la hora de hablar del español en español, ya que al verso inglés «Spanish is a very different tongue» (6) le corresponde «Nuestra lengua es muy distinta», con el uso de un posesivo que arraiga en las raíces de la autora. No por nada, el español, lejos de la comparación nuclear, es descrito como una lengua «[...] húmeda y profunda, / con tantas curvas y meandros que nos hace sentir/ astronautas del útero» (7).

“Subiendo el archipiélago” narra la historia desde la época precolombina, en la que los grupos del Amazonas subieron por las Antillas Mayores para establecerse en el Caribe, hasta llegar al s. XX, en el que los caribeños han seguido subiendo hacia EE.UU. Asimismo, la autora explica que “Caribe” y “caníbal” tienen la misma raíz, ya que la palabra taína *cariba* originó el término “caníbal”, ‘cruel y feroz’ (DLE), que los españoles atribuyeron a esos pueblos antropófagos. Ferré aprovecha para ironizar sobre el hecho de que los caníbales son los colonizadores que engullen a los colonizados, así como en la actualidad los estadounidenses lo hacen con los puertorriqueños, los cubanos, los dominicanos y los haitianos, imponiendo hablar inglés de manera que «Lengua, langue, coboba / en adelante se llamarían tongue» (19). Ferré especifica, no obstante, que el español «estaba tan arraigado en nuestra lengua / que no hubo manera de sacarlo» (13) y es por ello por lo que la versión inglesa de la poesía está poblada de términos en español⁹ en una muestra ejemplar de *code-switching*, en la que

⁹ Hace de contrapeso la poesía “Santa Clós del segundo milenio”, en la que, observando la

abundan términos culturales, familiares y coloquiales: «But it trailed behind them in give-aways rags, / in strands of *cilantro* and *ropa vieja*» (14); «Not even a hint of an *ajo* or a *carajo*, / not the slightest whiff of a *coño* or a *cebolla*» (14). De tal manera los emigrantes y sus hijos «[...] picked Spanish from their tongues / as if it were a fish bone, / and hid their *sentimiento*¹⁰ / between skeleton and spirit» (14, 16). Pero, finalmente, en un acto de rebeldía: «[...] los caribe que repecharon por el archipiélago / tenían tanta hambre / que agarraron el hacha petaloide por el mango, / picaron en dos la palabra *tongue* / y se la tragaron de un bocado» (19).

En “La Dama de Elche” Ferré describe, en cambio, el busto de una dama que vivió en España hace siete mil años y que visitó en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En esta poesía destaca otro de los mecanismos del *code-switching*, el de mantener en inglés un juego de palabras en español entre el nombre del busto, Elche, y la palabra “leche”, que resultan ser asonantes en sus consonantes: «and Elche turned to *Leche* on my lips» (46). El significado de la palabra “leche” se puede deducir por metonimia de los versos que siguen, «the first Spanish Word I sucked / at my mother’s breast» (46), que crean una comparación entre la leche y la lengua maternas.

La imposibilidad de traducción es evidente, sobre todo, en la poesía “Un beso no es un *kiss*”, cuyo título en inglés, invirtiendo las cursivas, es “*A Beso Is not a Kiss*”. No solo no es posible la traducción, sino que además la realidad a la que aluden es inconmensurable, como demuestran los versos «*A beso is like / eating leeches on a mountain top*» (52), cuya adaptación en español es «La palabra beso es como una joven / comiéndose una pomarrosa / en la cima de una montaña» (53), con una comparación mucho más enriquecedora. El cierre de la poesía, sumamente significativo, justifica esta solución: «La lengua admite misterios / inexplicables» (53).

Por último, el título de la poesía “Deslenguado” lleva una palabra que en español significa ‘Desvergonzado, desbocado, mal hablado’ (DLE), pero también, gracias a la presencia del prefijo des-, privado de la lengua. Esta doble vertiente justifica tanto la advertencia inicial de «¡Cuidado! El español puede / explotarle en la cara / y poner en peligro su vida. / Es como el sexo: aguza el

manera en la que se está transformando la Navidad («Hoy los pedidos / me llegan casi todos por E-mail, / pues nadie tiene tiempo / de garabatear cartas», 77), imagina un nuevo Apocalipsis. La disolución de las tradiciones se refleja en una versión española permeada de anglicismos como “surfeo”, “computadoras”, “CD player”, “E-mail”, etc. (77).

¹⁰ En este caso, el uso de la palabra “sentimiento” se debe probablemente a que: «In the United States Hispanic communities it is usually a shift from English to Spanish which conveys the subtle insinuation of favors, since Spanish is felt to be ‘closer to the heart’» (Lipski 13).

deseo. / Mientras más se prohíbe, / más se empeña este país en hablarlo» (55); como el cierre final: «El español se marchitará, / y acabará por caerle / de la lengua» (55). La versión inglesa, en cambio, se titula “Tongue Less”, que significa ‘sin lengua’, ‘mudo’ (Cambridge), con lo cual hay una simplificación de acepciones y no se comprenden los versos iniciales correspondientes que siguen a la advertencia de peligro: «Spanish / might flare up at you one day / and put your life in danger. / It sharpens the tongue the same as sex / heightens desire. The more you *habla español* / the more Spanish / wants to be the oficial language / of this country» (54); mientras que sí se comprende el cierre de la composición: «Spanish will get rusty, shrivel / and fall off / when you don’t use it» (54). Además del *code-switching* en el verso «[...] The more you *habla español*»¹¹ (54), es interesante también notar la añadidura de versos que en español corresponden a un modismo («Nos recuerda el dicho: / meter, comer y rascar / todo es cuestión de empezar», 55) y la transformación de «a judge ordering a mother / not to talk Brillo to a child» (54) en «una orden judicial / que le prohibía a una madre / hablarse a su hijo en el idioma / de sus abuelos» (55), con la modificación de un epónimo en un referente familiar.

Poesías sobre el exilio, la escritura y la mujer

“El español del Ritz” es una poesía que describe la situación de marginalidad que viven los exiliados hispánicos en Estados Unidos, incluso los que han alcanzado un cierto estatus social. Ferré describe, de hecho, una escena en la que en el elevador del Hotel Ritz alguien le pisa el pie a un señor calzado de Gucci y bien trajeado, que «Suelta un ¡Coño! más grosero / que una bala de cañón» (49), interjección que la autora presenta en original en la versión inglesa: «A ¡*Coño!* bursts forth, / an expletive so / gross / it’s like a bullet in the head» (48). A partir de ese momento, se desencadena la sospecha: «Does that skin look a little dark? / Is that huge ass Cuban, those oily / hair licks sitting insolently on the head / Puerto Rican?» (48); en donde las formas despectivas *a little dark*, *huge ass* y *oily hair licks* se convierten en calificativos mucho más suavizados: «Esa piel, ¿no está un poco acaramelada? / Ese culo monumental, ¿no será cubano? / Esos ricitos grifos que se yerguen / insolentes sobre la cabeza, / ¿no serán puertorriqueños?» (49).

“Nadando en La Parguera” encierra, en cambio, la concepción de la escri-

¹¹ Críticos como Lipski y Aparicio, en *Linguistic Aspects of Spanish-English Language Switching* y “La Vida es un Spanglish Disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry”, respectivamente, coinciden en el hecho de que el *code-switching* es una elección de tipo artístico con giros políticos y que recurrir al español en un texto prevalentemente en inglés sirve a legitimar el uso estigmatizado de la conmutación de código en el discurso vernacular.

tura «como senda de salvación» (11). El título alude a la bahía puertorriqueña de La Parguera, topónimo que aparece invariado en la versión inglesa, en la que la autora contextualiza el acto de la escritura: «Escribir es como nadar en esa bahía. / Hay que sumergirse en las penumbras, / bajar sin miedo hasta ese lugar / donde se pierden la vergüenza y / la modestia, el horror al fango / y a las criaturas que se devoran / unas a otras en grutas misteriosas, / antes de tocar fondo / y subir / a respirar» (11). En dicha poesía, es patente la diferencia de ritmo entre inglés y español, con cambios sustanciales entre ambas versiones: «The sky was a wamb full of stars / emptied on the mangrove swamp below» (10) se convierte en «El cielo estaba oscuro como un útero / y por su boca invertida las estrellas / se derramaban sobre la bahía» (11), en donde la metáfora del cielo como ola de estrellas se convierte en la comparación del cielo oscuro como un útero, elemento que recurre en la autora con alusión a su tierra natal y a su lengua nativa.

Finalmente, “Contrapunto” subraya las diferencias entre el sexo masculino y femenino, dado que uno de los atributos de este último, los pechos, «se yerquen, siempre visibles / siempre expuestos» (51) con el propósito clave de «dar sustento» (51). El hombre, por su parte, «tiene que luchar / por guardar su secreto: / un perro caliente / dentro del pantalón, / moviendo la cola y olisqueándolo todo, un pensamiento sin articular» (51). A nivel de traducción, llama la atención la presencia del famoso calco del inglés “perro caliente” como traslación de *hot-chili dog*.

Conclusiones

Rosario Ferré es una escritora, como muchos puertorriqueños, ligada a dos mundos y, por ende, bilingüe y bicultural. Dicha situación le permitió tener un conocimiento excelente de ambas realidades y le permitió, sobre todo, ciertas libertades a la hora de manipular sus textos de origen y adaptarlos a las convenciones de la lengua de destino.

Como hemos podido observar a lo largo del análisis, de hecho, la autora, autotraduciéndose, se toma algunas licencias como la generalización de un modismo del inglés (en “Duelo del lenguaje”) o la añadidura de un modismo en español (en “Deslenguado”); la pérdida de referentes (en “Corriente alterna”) y la simplificación de acepciones (en “Deslenguado”) o las personificaciones o comparaciones enriquecedoras (en “Corriente alterna” y “Un beso no es un *Kiss*”); la naturalización o adaptación al público meta (en “Duelo del lenguaje”) o la transformación y cambios radicales de versos (en “Deslenguado” y “Nadando en la Parguera”); pero siempre consciente del riesgo de intradu-

cibilidad y de inconmensurabilidad de las lenguas, como afirma en “Un beso no es un *Kiss*”.

Es quizá por ello por lo que en los textos en inglés recurre con frecuencia al fenómeno del *code-switching*, independientemente de que el significado se pueda deducir (como en el caso del juego de palabras de “La Dama de Elche”) o no (como en “Subiendo por el archipiélago”). Para Ferré, de hecho, no es un problema de extranjerización o domesticación de sus textos bilingües, según la óptica de Venuti (1995), sino del empleo de formas que puedan llegar a expresar la dualidad del ser puertorriqueño. Y esta es la razón por la que, en medio de un texto en inglés, inserta palabras culturales, familiares y coloquiales en español o crea calcos de una lengua a otra¹².

La práctica de la autotraducción y el uso de la conmutación de códigos lingüísticos, pues, parecen ser la respuesta de la autora al problema de la identidad dual puertorriqueña. Cuando escribe y cuando se traduce es como una “guagua aérea”, metáfora empleada por la misma Ferré en el ensayo “Writing in Between” («language has become la guagua aérea for me; it keeps me flying entre Puerto Rico and New York», 104) y que bien representa la manera en la que viaja por la literatura.

Bibliografía citada

- Aparicio, Frances. “La Vida es un Spanglish Disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry”. Genieve Fabre (ed.). *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*. Houston: Arte Público. 1988: 147-160.
- . *Versiones, interpretaciones, creaciones: Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Ediciones Hispanoamérica. 1991.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London/New York: Routledge. 1980.
- . “The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator”. Román Álvarez y M.^a Carmen África Vidal (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters. 1996: 10-24.
- Beccaria, Gian Luigi (dir.). *Dizionario di linguistica*. Torino: Einaudi. 2004 [1994].
- Becker, Kristin. “Spanish/English Bilingual Codeswitching: A Syncretic Model”. *Bilingual Review / La revista bilingüe*, 22 (gennaio-aprile 1997), 1: 3-30.
- Blanco García, Pilar. “La autotraducción”. Fernando Navarro Domínguez (ed.). *Introducción a la teoría y práctica de la traducción*. Alicante: Editorial Club Universitario. 2000: 195-237.
- Calvino, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori. 2002 [1983].
- Castillo García, Gemma Soledad. *La (auto)traducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: UAH. 2006.

¹² Entre los fenómenos del *code-switching*, los que no se manifiestan en esta obra son la presencia de formas en español seguidas por su forma correspondiente en inglés, y la inclusión de términos en español en cursiva (a excepción del título “A Beso Is not a Kiss”) como marca de extranjerismo.

- . *Rosario Ferré y la (auto)traducción: Rewriting en inglés y en español*. Alcalá de Henares: UAH. 2013.
- De Fina, Anna. "Code switching: Grammatical and functional explanations". *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 21 (1989): 107-140.
- Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel". Joseph F. Graham (ed.). *Difference in Translation*. Ithaca, NY: Cornell UP. 1985: 165-207.
- Ferré, Rosario. "Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria". *El coloquio de las perras*. Río Piedras: Cultural. 1990: 67-82.
- . "Writing in Between". *Hopscotch: A Cultural Review*, 1 (1997), 1: 102-109.
- . *Language Duel/Duelo del lenguaje*. New York: Random House. 2002.
- Lipski, John. M. *Linguistic Aspects of Spanish-English Language Switching*. Tempe, Arizona State University: Centre for Latin American Studies. 1985.
- Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra. 1992.
- Rivera Villegas, Carmen. "Lengua, identidad y resistencia en *Duelo del lenguaje* de Rosario Ferré". *Oltreoceano*, 13 (2017): 113-124.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 1988.
- Torres, Lourdes. "In the Contact Zone: Code-switching Strategies by Latino/a Writers". *ME-LUS*, 32 (2007), 1: 76-96.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge. 1995.

Online Sources

- Cambridge Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/> (consultado en diciembre de 2019).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*: <http://www.dle.rae.es>, 2014²³ (consultado en diciembre de 2019).

2019: A CENT'ANNI DALLA PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DI MARTÍN FIERRO

Antonella Cancellier

La prima traduzione di *Martín Fierro* (Buenos Aires 1919), il poema nazionale argentino di José Hernández, precursore della letteratura di protesta civile in America Latina, si deve a Comunardo Braccialarghe, più conosciuto come Folco Testena. Nel 2014 esce in Italia con la prefazione di Jorge Mario Bergoglio.

The first translation of *Martín Fierro* (Buenos Aires 1919), the national Argentine poem by José Hernández, precursor of civil protest literature in Latin America, is ascribed to Comunardo Braccialarghe, better known as Folco Testena. The translation was released in Italy in 2014, with a preface by Jorge Mario Bergoglio.

La rivista *Nosotros*, che come si sa contribuì decisamente all'integrazione ispanica e fece da ponte con la cultura europea, e in particolare italiana, annunciava nel numero di giugno-luglio 1919 (361), come una 'novedad literaria', l'imminente uscita della versione in metrica di *Martín Fierro* in italiano per i tipi della casa editrice *Nosotros*, emanazione della rivista stessa¹. Il numero di di-

¹ Furono italiani, Alfredo Bianchi e Roberto Giusti, i fondatori a Buenos Aires della rivista culturale *Nosotros. Revista mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales* che occupò, sia pure con qualche interruzione, un posto indiscusso nella storia sociale e intellettuale argentina della prima metà del XX secolo (1907-1943). L'istituzionalizzazione del gruppo editoriale attorno a una Società Cooperativa fu decisiva per la sua crescita come rivista e casa editrice prolifica. Tra i principali collaboratori, insieme a Folco Testena, la rivista contava su Enrique Banchs, Carlos Octavio Bunge, Evaristo Carriego, Alberto Gerschunoff, Paul Groussac, Manuel Gálvez, Pedro Henríquez Ureña, José Ingenieros, Alfonso Reyes, Juana de Ibarbourou, Leopoldo Lugones, Gabriela Mistral, Roberto J. Payró, Ricardo Rojas, Alfonsina Storni, Manuel Ugarte, José Vasconcelos, Carlos Vaz Ferreira, Álvaro Yunque, Miguel de Unamuno, José Enrique Rodó, per citarne solo alcuni. Mi piace sottolineare che proprio la scelta di ospitare presto nelle sue pagine la produzione intellettuale di José Enrique Rodó, il cui antiyanchismo ariellista di tono spiritualista costituì il discorso a partire dal quale si eresse la figura intellettuale del 'Maestro de América', fu il detonante della proiezione continentale e internazionale di *Nosotros*. Durante la Prima Guerra Mon-

cembre dello stesso anno comunicava con soddisfazione l'avvenuta pubblicazione dell'opera (año XIII, n. 127: 583). Di una vera e propria novità si trattava, infatti: mai fino a quel momento, in nessuna lingua straniera, si era tradotto il capolavoro di José Hernández e data un'altra voce al *gaucho* Martín Fierro².

Non fu però un interesse filologico, né il gusto del pittoresco, né la convinzione di un valore letterario a muovere Folco Testena, pseudonimo di Comunnardo Braccialarghe, a tradurre il *Martín Fierro*, il famoso poema della pampa³: ciò che spinse e sostenne la sua fatica fu invece un credo massonico che lo univa a José Hernández negli ideali di giustizia, uguaglianza e libertà, l'affinità di intenzioni del poema, quel messaggio e quel 'cantar opinando' condivisi⁴, ma soprattutto l'empatia con il suo protagonista anarchico e ribelle, quell'intensa analogia che Testena riconobbe tra le vicissitudini e le condizioni del *gaucho* perseguitato e le sue, quelle di emigrante 'profugo' costretto ad abbandonare la propria terra⁵.

diale e la Rivoluzione Russa, la rivista attraversò intense discussioni politiche e ideologiche che misero a repentaglio la coesione del gruppo e minacciarono a volte la sua continuità.

² José Hernández, *Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro. Poemi creoli tradotti in versi italiani da Folco Testena*. Questa prima edizione fu successivamente rimaneggiata e ripubblicata: nel 1930 (solo per la prima parte, *La ida*) e nel 1935 (completa); le due parti furono ulteriormente rivedute e corrette nel 1950. Riprodotte poi nel 1973 e nel 1981 in un'edizione polilingue di lusso, copertina di legno verniciato e illustrazioni di Tomás Ditaranto. L'edizione contempla anche la traduzione francese di Paul Verdevoye e quella inglese di Walter Owen, oltre al testo originale. Da questa edizione si cita esclusivamente per la traduzione di Testena, ceduta dal figlio Giorgio Braccialarghe. Per quanto riguarda le citazioni del testo originale, si fa riferimento all'edizione critica di Giovanni Meo Zilio (Hernández 1985).

³ Il *Martín Fierro* apparve in due parti: *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879), conosciute rispettivamente come *La ida* e *La vuelta*.

⁴ Nel Canto I de *La vuelta*, José Hernández esplicitamente manifesta, con orgoglio, la sua volontà di 'cantar opinando' allontanandosi volontariamente da quella della satira: «Yo he conocido cantores / Que era un gusto el escuchar; / Mas no quieren opinar; / Y se divierten cantando: / Pero yo canto opinando, / Que es mi modo de cantar» (vv. 61-66).

⁵ Sull'intima aderenza dei traduttori a ciò che è narrato nell'opera in questione che li spinge ad affrontare un testo tanto arduo, si veda Fernando Sorrentino (2003), "*Martín Fierro, espejo de oprimidos y estímulo de trujamanes*". Sorrentino riprende un'intervista di Marion Kaufmann ad Alberto Gómez Farías, traduttore al cinese e presidente del Círculo de Traductores del *Martín Fierro*: «Sentirono quasi tutti che l'opera rispecchiava in misura importante il loro destino: l'oppressione da parte dei potenti – dice Gómez Farías –, la sensazione di impotenza, le persecuzioni, la fuga. Fu questa la seduzione che su di loro esercitò il personaggio. Man mano che assimilavano l'opera, si identificavano sempre più con il suo testo finché sorse il desiderio di tradurla e farla arrivare ai propri paesi d'origine affinché i loro compatrioti vedessero che esistevano qui simili destini tragici» (la traduzione è mia). Se questa affermazione può essere adeguata in generale anche se in senso lato per una spiccata

Il nome impostogli come primogenito di dieci figli – Comunardo⁶ – è segno naturalmente dell'ambito familiare in cui si forma. Nato a Macerata nel 1875, Comunardo Braccialarghe segue gli ideali del padre, entusiasta seguace di Bakunin, operaio militante della Prima internazionale con profonda fede nella rivoluzione immediata e globale. Figlioccio di Andrea Costa, cresciuto negli ambienti del socialismo libertario e a contatto con i suoi esponenti come Malatesta e Pietro Gori, è attivo come sindacalista e ha una giovinezza movimentata in un periodo in cui la ripresa della propaganda socialista-anarchica, particolarmente attiva nelle Marche, viene duramente ostacolata dall'applicazione sistematica e indiscriminata dell'art. 248 del codice penale, in base al quale gli anarchici venivano denunciati per associazione a delinquere. In questo clima di persecuzioni, chiamato alle armi, è soggetto ai sospetti dei superiori e a una disciplina radicalmente in contrasto con le sue teorie che lo porta a trascorrere il periodo del servizio di leva nella compagnia di disciplina di un deposito militare. Il coinvolgimento in gravi tumulti è la causa di cinque anni di prigionia

propensione al senso civile dei traduttori impegnati nella resa dell'ideologema del capolavoro di José Hernández, ne vengono citati due: Jorge C. Primbas (1906-?) che tradusse il poema in greco e il poeta Kehos Kliger che fu autore della versione in yiddish. Quanto al primo, Jorge C. Primbas, «il suo destino fu molto simile a quello di Martín Fierro: prese parte alla Prima Guerra Mondiale, fu inviato al fronte, conobbe la vita del soldato. Come Martín Fierro perse il suo migliore amico ed era solito ricordare i felici tempi di una volta. Emigrò in Argentina e rimase ammirato dall'ospitalità e dal calore della sua gente. Quando scopri la pampa e il *Martín Fierro* avvertì le similitudini della sua vita con quelle dell'eroe di Hernández e decise di fare la traduzione per la quale gli occorsero quattro anni» (la traduzione è mia). Il secondo, Kehos Kliger, era nato in Ucraina nel 1904 e giunto in Argentina nel 1936. Morì nel 1985. Di lui si sa che: «Aveva lasciato dietro di sé il terrore, le persecuzioni, l'occupazione straniera durante la Prima Guerra Mondiale. Nella storia di Martín Fierro, questo povero contadino che perse tutto quello che aveva e fu arbitrariamente portato nei fortini e perseguitato, egli ritrovò la sua storia personale e il suo personale destino e sentì di dover tradurre in yiddish il *Martín Fierro*» (la traduzione è mia). A questi aggiungerei due traduttori italiani: naturalmente Mario Todesco (1959) e Giovanni Meo Zilio (1977, 1985, 1985, 2006). Mario Todesco, partigiano ucciso nel 1944, Medaglia d'oro al Merito civile alla memoria (2008) conferita con la seguente motivazione: «Docente nel Liceo Tito Livio di Padova, si prodigò, con eroico coraggio e preclara virtù civica, nell'aiuto dei prigionieri e degli ebrei sfuggiti ai campi di sterminio. Arrestato quale membro attivo della Resistenza dai nazifascisti, veniva barbaramente assassinato. Fulgido esempio di rigore morale, di umana solidarietà e profonda fede nella rinascita delle istituzioni democratiche». Per quanto riguarda Giovanni Meo Zilio, il suo percorso biografico lo vede, durante la Resistenza, comandante partigiano combattente e uno dei principali organizzatori delle formazioni in Veneto di "Giustizia e Libertà" (Cancellier II).

⁶ 'Comunardo': in senso storico, chi prese parte all'instaurazione e alla difesa della Comune di Parigi nel 1871 e per estensione, chi (o che) partecipa attivamente a moti rivoluzionari.

trascorsi anche nella fortezza del Priamar di Savona, la stessa dove Mazzini aveva concepito la Giovane Italia. Spinto da spirito garibaldino, il cui pilastro era l'internazionalismo antiautoritario, partecipa come volontario nel 1897 alla guerra greco-turca per la lotta d'indipendenza di Creta e della Macedonia agli ordini di Ricciotti Garibaldi. Nella spedizione garibaldina in Grecia si batte valorosamente nella battaglia di Domokòs nella colonna di Amilcare Cipriani che lo introduce nella massoneria⁷. Rientrato in Italia, si stabilisce a Milano, dove diventa presto uno degli esponenti del nuovo movimento sindacalista che raccoglie rivoluzionari di diverso orientamento con cui costituisce la sezione dell'Alleanza internazionale antimilitarista e mette in campo, nel 1904, il primo sciopero generale nazionale, quello di protesta contro gli eccidi di minatori e di contadini, di Buggerru in Sardegna e di Castelluzzo in Sicilia, che cambia la nostra storia sociale e politica del lavoro. Nel 1910, in seguito al fallimento della Cooperativa lattonieri, da lui diretta a Milano, all'accentuarsi della crisi economica, emigra a Buenos Aires dove lo raggiunge una condanna per bancarotta e dove diventa, nei trent'anni seguenti, una delle figure centrali del giornalismo italiano e uno degli intellettuali di maggior rilievo e influenza nel Río de la Plata.

Queste sono alcune linee biografiche dell'esperienza intensa e travagliata alle spalle di Comunardo Braccialarghe al suo arrivo a Buenos Aires⁸ e a cui allude, nel 1919, nelle pagine introduttive che spiegano il motivo che l'ha indotto a sfidare nella traduzione un testo complesso come il *Martín Fierro*: «Quien de los dieciséis a los veintiséis años pasó casi todo su tiempo en la cárcel, quien ha tenido la melancolía de vivir más de un año sin poner jamás el pie fuera de una celda ancha dos metros y larga tres, adquiere el hábito de la soledad y de una simplicidad monástica» (*Il perché di questa traduzione*: 6)⁹. Carcere, frontiera, confino, clandestinità, esilio, emigrazione sono le immagini della sua biografia che si intrecciano al famoso poema della pampa dove malinconia, solitudine, privazione, e altri 'mali che non hanno nome'¹⁰ sono le assi portanti attorno alle quali esso è strutturato.

Tuttavia, alcuni episodi del *Martín Fierro* dovevano colpire più da vicino Folco Testena.

⁷ Cf. il suo *L'espiazione massonica* (1927).

⁸ I dati sulla biografia sono tratti dalla nota di Gino Cerrito e da Franco Andreucci e Tommaso Detti. Cf. anche Marani. Ai saggi di Alba Novella Marani inoltre devo la pista di questo lavoro.

⁹ Si tratta del prologo di Folco Testena (1919). Apud Marani. *El "Martín Fierro" de Folco Testena*: 237-238.

¹⁰ «Hoy tenemos que sufrir / Males que no tienen nombres» (Hernández 1985, *La ida*, vv. 1723-1724).

Spicca sicuramente l'intero XII canto de *La vuelta*, una specie di cammeo nel poema, dove il Figlio Maggiore del protagonista incarna un duro attacco alla legge e al regime carcerario. Il suo racconto lo pone in una condizione esacerbata e struggente al tempo stesso, totalmente empatica, riconoscendosi nelle sofferenze, nei sentimenti, nelle emozioni, in piena sintonia con ciò che viene riferito:

la descripción que el hijo de Martín hace de la vida carcelaria en la celda de la Penitenciaría, [...] podría quizás parecer prolija a los lectores que no tuvieron nada que ver con la justicia represiva; pero en cambio es de *terrible potencia evocadora para quien conoce esa vida*, esas ansias, esos errores, ese gotear despiadado de los días, de las horas, de los minutos contados uno a uno, sin más refrigerio que el sueño, si puede llamarse refrigerio, a ese sueño interrumpido por los gritos de los guardianes, turbado por los incubos [...] (*Il perché di questa traduzione*: 8; apud Marani. *El "Martín Fierro" de Folco Testena*: 244). Il corsivo è mio.

Ma è nell'affrontare la chiusura de *La ida* dove più si immedesima il traduttore che intensifica l'immagine passando dal piano della visività a quello della fisicità, ridimensionando tuttavia il coinvolgimento animico del sergente Cruz: «Y pronto, sin ser sentidos / Por la frontera cruzaron. // Y cuando [...] la habían pasao, / Una madrugada clara, / *Le dijo Cruz que mirara* / Las últimas poblaciones, / *Y a Fierro dos lagrimones* / *Le rodaron por la cara*» (vv. 2291-2298). Traduzione di Testena: «[...] / senza essere molestati / varcarono la frontiera. // Quando l'ebbero varcata, / d'un mattin nelle ore chiare, / si voltarono a guardare/ le case già evanescenti; / *Martin da due gocce ardenti* / *si sentì gli occhi bagnare*» (strofe 394-395). Il corsivo è mio¹¹.

È in questi versi infatti dove si fa più viscerale l'esperienza vicaria, più vivida la comprensione intuitiva dello stato d'animo. Nella traduzione di Testena emerge un'esperienza che brucia. Il rapporto emozionale e di partecipazione che lo lega a Martín Fierro e la capacità di cogliere il valore simbolico dello strappo traspare nel commento a chiusura della prima parte riguardo proprio a quella scena toccante della partenza che Testena fa sua. All'etica del pianto, ma anche all'estetica del pianto, pertanto, sia pure intenzionalmente declinata con sfumatura diversa, è affidato il messaggio poetico e di protesta sociale che conclude la prima parte del poema, lì, dove la commozione di Fierro nell'incamminarsi verso la frontiera è speculare al sentimento doloroso di Testena

¹¹ Traduzione di Meo Zilio (1985): «E veloci, indisturbati, / Superarono il confine // Quando l'ebbero passato, / Un mattino di alba chiara, / *Cruz gli disse di voltarsi* / A guardare i casolari: / *Sulla guancia di Martino/ Rotolarono due lacrime...*» (vv. 2291-2298). Il corsivo è mio.

non tanto per un futuro ignoto ma per una patria che si perde. Ne *Il perché di questa traduzione*, così Testena glossa, rispetto alla sua traduzione, con immagini più aderenti al testo hernandiano, gli ultimi versi de *La ida*:

Cruz le indica las últimas casas y Martín llora; pero no porque al entrar en el dominio de los salvajes arrostra algo ignoto y a todas luces horrendo, sino porque desaparecen los últimos signos tangibles de la patria. *Sólo quien nunca conoció el destierro puede negar la verdad de ese sentimiento ...* Y con la impresión viva de esos “dos lagrimones” de Fierro cerró la primera parte del cantar, testigo y consuelo de tantas angustias más de proscrito [...] (8; apud Marani. *El “Martín Fierro” de Folco Testena*: 244). Il corsivo è mio.

Ma in quelle lacrime, c'è molto di più. Non sono solo quelle di Martín (e di Folco), esse si fanno universali, contro tutti i sistemi aberranti di ogni tempo. Scrive Giovanni Meo Zilio della situazione del *gaucho*, riflettendo sul topic relativo ai gruppi esclusi nella costruzione dello stato argentino:

in quelle lacrime, lungi dal vederci il *feuilleton*, possiamo piuttosto vederci, insieme allo schianto dell'eroe (che diventa antieroe, come tutta l'epica del poema diventa, in fondo, antiepica), l'esplosione del sentimento d'impotenza, del fallimento esistenziale di una specie umana che se ne va in punta di piedi, stritolata dai suoi simili; e, sullo sfondo, il dito puntato del grande Hernández, contro il sistema del suo tempo (*Studio preliminare*: 41).

Dal suo arrivo a Buenos Aires, nel 1910, Testena è molto attivo nel giornalismo dove i suoi articoli, all'inizio non firmati, si connotano per l'incisività. Tra le altre cose, nel 1917 fonderà il quotidiano socialista *L'Italia del popolo*, che diresse per due anni, ma fin dall'inizio opera alla principale testata della collettività, *La patria degli italiani*, quella che fu la nostra grande voce, che contava su un numeroso e scelto corpo di redazione, su collaboratori e corrispondenti in Argentina e in Italia ma anche in Uruguay, Cile, Bolivia, Perù, Spagna.

Fu proprio il direttore del giornale *La patria degli italiani*, Próspero Aste (succeduto al fondatore Basilio Cittadini), che aveva apprezzato alcune sue traduzioni di poesia ancora inedite, a suggerirgli, come balsamo al penetrante dolore della nostalgia, di farsi catturare dall'ardua traduzione del *Martín Fierro*¹².

¹² Il cimentarsi nelle versioni italiane di poesie argentine è indice dei primi segni della gratitudine di Testena per questa terra ospitale e rappresentano una prima tensione al ruolo di mediazione culturale, di integrazione e di coesione delle reti che stava intessendo. Insistendo in esse per più di quindici anni, le traduzioni furono riunite e date alle stampe a Milano (Alpes) nell'*Antologia della poesia argentina moderna* alla quale la rivista *Nosotros* si riferì con plauso (julio 1927, año XXI, n. 218: 608), pronta in occasione della prima mostra del

Testena già conosceva il capolavoro di Hernández e ne aveva comprato un'edizione in una libreria del Retiro per pochi centesimi. Non immaginava che, su impulso di Aste, gli avrebbe assorbito sette fitti anni della sua esistenza e nonostante il tempo dedicatogli, questo iniziale lavoro avrebbe rappresentato solo la prima e provvisoria tappa di un impegno profondo che durò tutta la vita.

Non bastarono tuttavia le sue doti di versificatore, né l'onesta consapevolezza di trovarsi di fronte a un'opera complessa, né l'umiltà nel proporre le sue risorse linguistiche e ritmiche, né l'attenzione a mettere in gioco l'alterità, gestire la differenza, né la responsabilità morale di una difficile traduzione dal punto di vista non solo linguistico, quindi, ma anche di un universo culturale

libro italiano a Buenos Aires (settembre 1927). L'antologia compilata e tradotta da Testena, già ben noto ormai per la traduzione del *Martín Fierro*, accoglie le prime versioni italiane di Borges: "Un patio" / "Un cortile" e "Calle desconocida" / "Una strada sconosciuta" (*Fervor de Buenos Aires*: 194-196). Folco Testena, oltre all'intensa attività giornalistica, è scrittore produttivo di opere letterarie, in prosa e in versi, tra cui: *I canti del carcere* (Macerata, 1896), *Alle donne in nome di Oberdan* (Macerata, 1901), *I canti umani* (Firenze, 1902), *Corda fratres* (Macerata, 1903), *Il rovelto ardente. Dal manoscritto di un perseguitato* (Milano, 1906), *Dopo l'attentato di Madrid. In polemica col "Corriere della sera"*, con prefazione di Amilcare Cipriani, a cura dei promotori del partito rivoluzionario antiparlamentare (Milano, s.d. ma 1906); *Fine di Regno* (Milano, 1907), *Repubblica* (Roma, 1909), *Nel nome d'Italia* (Buenos Aires, 1910), *Appunti* (Buenos Aires, 1911), *Enrico Ferri nell'Argentina* (Buenos Aires, 1911), *Tripoli e la Cirenaica* (Buenos Aires, 1911), *La leggenda di Marco Craljevich* (Buenos Aires, 1914), *Le memorie di un signore qualunque. Romanzo* (Buenos Aires, 1915), *Serenella. Romanzo* (Buenos Aires, 1915), *I misteri del conventillo. Romanzo* (Buenos Aires, 1917), *La Spagna come la trovò Primo de Rivera* (Città di Castello, 1922), *La barca di Caronte. Romanzo* (Città di Castello, 1923), *La Riviera Ligure e le sue bellezze* (Buenos Aires, 1926), *L'espiazione massonica* (Milano, 1927), *Il Gringo. Liriche* (Buenos Aires, 1928 e 1929), *Quién es Mussolini* (Buenos Aires, 1931), *L'amore che torna a fiorire* (Buenos Aires, 1933), *Los 20 días de un socialista en la Roma de Mussolini* (Buenos Aires, 1934), *Il cantore del Cid* (Roma, 1937), *L'epopea del lavoro italiano nella Repubblica Argentina* (Milano, 1938), *Arrembaggio alle Malvine* (Roma, 1943). Come commediografo, scrisse opere che vennero rappresentate con successo (*El hombre que pudo matar*, *El ánfora mancillada*, *Anita Balbi*, *Claridad*, *Para salvar el rebaño*) e si impegnò nella traduzione in italiano dei seguenti libri, quasi tutti di poesia: Rafael Alberto Arrieta, *Lo specchio della fonte* (Buenos Aires, 1915), Arturo Capdevila, *Melpomene e Ninfea* (Buenos Aires, 1916), Roberto Jorge Payró, *Le amene avventure di un nipote di Juan Moreira. Romanzo* (Buenos Aires, 1918), José Hernández, *Martín Fierro* (Buenos Aires, 1919, 1930 [solo *La ida*], 1935, 1950), Pedro González Prada, *Minime* (Buenos Aires, 1920), Emilio Frugoni, *Canti di Fede* (Città di Castello, 1923), Constancio C. Vigil, *Campo incolto. Prose* (Nemi-Roma, 1923), Martiniano Leguizamón, *Poemi della madre* (Buenos Aires, 1927), *Antologia della poesía argentina moderna* (Milano, 1927), Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré* (Montevideo, 1948). Inedita è rimasta la traduzione di Joaquín V. González, *Le mie montagne*.

talvolta inaccessibile, per superare gli ostacoli di livelli linguistici, di tecnicismi, di allusioni, battute... Nonostante tutta la cura, alcuni scogli prevedibili a volte finiscono per vincerlo non a detrimento comunque dell'indubbio merito pionieristico e della valenza etica ed esistenziale della sua traduzione su cui Testena torna più volte¹³.

Nello stesso anno 1935, Testena lascia l'Argentina, espulso per intemperanza verbale nei confronti del ministro degli esteri che a Ginevra aveva votato a favore delle sanzioni all'Italia dopo l'aggressione all'Etiopia. L'anno successivo è a San Paolo, a dirigere la *Fanfulla*, il principale periodico italiano in Brasile, ed è anche lì appassionato difensore degli emigrati italiani. Nel 1940 torna in Italia fino al 1947 quando fa ritorno a Buenos Aires dove riprende a frequentare la redazione del *Giornale d'Italia* di cui era stato direttore. Nel maggio del 1950, il *Martín Fierro* di Testena acquisisce la sua forma definitiva: José Hernández, *Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro. Versione italiana di Folco Testena*, Buenos Aires, ed. Centro del Libro Italiano, 1950, con illustrazioni originali di Montero Lacasa. La prima parte era già stata ampiamente rimaneggiata per le edizioni precedenti, la seconda invece fu rielaborata radicalmente.

¹³ Fino alla pubblicazione del 1919, Testena non poté contare completamente su strumenti ermeneutici del linguaggio e dell'antropologia gaucesche, su edizioni annotate del poema di Hernández, o traduzioni in altre lingue. Insieme a una competenza linguistica era necessaria una competenza semiotica della cultura e delle strategie del suo traghettamento. Gestire la differenza nella dinamica proprio/altrui significava acquisire consapevolezza dei sistemi che si scontrano nell'opposizione di alterità e identità. La frustrazione di Testena per la scarsità di adeguati canali interpretativi di passi oscuri o controversi e di chiavi di accesso lessicali, fraseologiche e paremiologiche traspare spesso come nelle note al canto XXII de *La vuelta* intriso di tecnicismi del gioco: «Todo este canto está lleno de defectos, pero la culpa es de la imposibilidad de adaptar al italiano palabras y lances que ni los argentinos conocen bien» (163; apud Marani 1972, p. 242). Alla luce finalmente della pubblicazione del *Martín Fierro comentado y anotado (Texto, notas y vocabulario)* di Eleuterio Tiscornia (1925), che divenne il punto di riferimento per lo studio della letteratura gaucesca, Testena riprese completamente la traduzione dei tredici canti della prima parte. Ne risultò un'opera più matura, che lo lasciò soddisfatto, a discapito tuttavia di qualche resa felice che dovette sacrificare (1930). Giovanni Garosio, che aveva conosciuto in Svizzera e ritrovato a Buenos Aires come fondatore della Italcable, la compagnia italiana dei cavi telegrafici sottomarini, fu uno degli amici che si occuparono delle spese di questa nuova edizione del *Martín Fierro*. Il primo centenario della nascita di José Hernández (10 novembre 1834) vede conclusa anche la seconda parte e, grazie all'editore Arsenio Guidi Buffarini che assunse le spese della pubblicazione, l'anno successivo uscì contestualmente l'opera completa (1935). Nell'*Avvertenza*, Testena scrive: «Ho messo il più che possedevo d'amore e d'ingegno in quest'opera difficile e grata che occupò per oltre venti anni le mie ore di riposo dal lavoro quotidiano; vita e mezzi aiutando, non v'ha dubbio che sarei tentato e mi sarebbe caro ripigliare la bella fatica dal primo all'ultimo verso pur avendo coscienza che l'opera sia decorosa e degna e utile nonostante le mende» (VI).

Alla sua morte, l'anno successivo, il 26 marzo del 1951, Ettore Rossi, direttore a Buenos Aires dell'autorevole settimanale *Il Corriere degli italiani*, parlò del «decano del giornalismo italiano in Argentina» come della «figura italiana più nota degli ultimi quarant'anni» in quel Paese e aggiunse: «gran parte dell'opinione che qui esiste su noi italiani è un riflesso della fama conquistata un giorno dopo l'altro da Folco Testena col suo onesto e sincero battagliare» (R[ossi]).

Nell'*Avvertenza* posta all'ultima edizione: il suo congedo. Dall'opera e dall'amico:

Y ahora mi último apretón de manos, amigo Martín Fierro. Nos hemos querido bien. Tú, generoso, has aliviado muchas horas tristes de mi vida no feliz, me has ayudado a envejecer sin lamentos, sin sufrir demasiado la soledad. Gracias. Pero debes concederme que también yo, en la medida que me era posible, he sido generoso contigo: *te he dado la ciudadanía italiana*. Es un gran regalo (Hernández 1950, IV, apud Marani "El Martín Fierro de Folco Testena": 249). Il corsivo è mio.

Ne 'La biblioteca di Papa Francesco' a cura di Antonio Spadaro, nel 2014 in edizione speciale del Corriere della sera, esce il Martín Fierro nella versione italiana di Folco Testena e con Prefazione di Jorge Mario Bergoglio. Un'operazione importante... ma dispiace.

Questa è la Nota del curatore di collana:

Non esistendo una moderna e completa traduzione italiana del Martín Fierro, opera ampia e complessa dal punto di vista linguistico e della resa poetica, si è deciso di riprodurre quella della prima e più nota edizione, sia pure non priva di difetti, firmata da Folco Testena, pseudonimo di Comunardo Braccialarghe. La traduzione uscì in una prima parziale versione nel 1919 e poi in un'edizione completa riveduta e corretta nel 1950 (Centro del Libro Italiano, Buenos Aires) per essere infine ripresa nel volume plurilingue dell'editrice argentina Srl nel 1973. (Il corsivo è mio).

Ci sono imprecisioni, ma una è grave: il criterio di scelta della traduzione per la presente edizione nella Collana di Papa Francesco, con testo a fronte, viene giustificato come unica reperibile in assenza di una 'moderna e completa'.

Sarebbe stato più prudente consultare un qualsiasi ispanista di una qualsiasi università italiana...

Il dubbio è uno dei nomi dell'intelligenza, pare abbia detto Borges: un'occasione di questo spessore meritava più attenzione¹⁴.

¹⁴ È doveroso ricordare che Giovanni Meo Zilio, specialista in dialettologia e letteratura ispanoamericana e studioso del linguaggio gaucesco, dopo gli esperimenti di Mario Todesco in Italia (1959, in prosa) e dei fratelli Crocitto Cuonzo in Argentina (1972), ritradusse la

Bibliografia citata

Edizioni di *Martín Fierro*

- Hernández, José. *Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro. Poemi creoli tradotti in versi italiani da Folco Testena*. Buenos Aires: ed. de la rivista *Nosotros*. 1919.
- . “*Martín Fierro*”, *comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia (Texto, notas y vocabulario)*. Buenos Aires: Coni. 1925.
- . *Martín Fierro. Versione italiana di Folco Testena*. Buenos Aires: Imprenta Fontana. 1930.
- . *Martín Fierro e La vuelta de Martín Fierro. Versione italiana di Folco Testena*. Buenos Aires: A. Guidi Buffarini. 1935.
- . *Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro. Versione italiana di Folco Testena*. Buenos Aires: ed. Centro del Libro Italiano (con illustrazioni di Montero Lacasa). 1950.
- . *Martín Fierro. Poema nazionale argentino. Introduzione e traduzione di Mario Todesk riviste e aggiornate da Venanzio Todesk*. Padova: Bino Rebellato Editore. 1959.
- . *Il gaucho Martín Fierro e Il ritorno di Martín Fierro. Traduzione del prof. Francesco F. Crocitto Cuonzo e del comm. Giuseppe R. Crocitto Cuonzo*. Bahía Blanca: Palumbo. 1972.
- . *Martín Fierro*. Edición polilingüe. Buenos Aires: EDIL s.r.l., Ediciones Latinoamericanas (con illustrazioni di Tomás Ditaranto). 1973.
- . *Martín Fierro. La ida – La partenza. Traduzione e note di Giovanni Meo Zilio*. Milano: Edizioni Accademia. 1977.
- . *Martín Fierro*. Edición polilingüe. Buenos Aires: EDIL s.r.l., Ediciones Latinoamericanas (con illustrazioni di Tomás Ditaranto). 1981.
- . *Martín Fierro. La ida – La partenza. Testo originale con traduzione, commenti e note di Giovanni Meo Zilio*. I. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 1985.
- . *Martín Fierro. La vuelta – Il ritorno. Testo originale con traduzione, commenti e note di Giovanni Meo Zilio*. II. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 1985.
- . *Martín Fierro. Edición de Giovanni Meo Zilio*. Barcelona: Ediciones B. 1988.
- . *Martín Fierro. Testo originale con traduzione, commenti e note di Giovanni Meo Zilio*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 2006.
- . *Martín Fierro. Prefazione di Jorge Mario Bergoglio*. Traduzione di Folco Testena. Milano: *Corriere della sera*. 2014.

Bibliografia secondaria

- Andreucci, Franco e Tommaso Detti. *Braccialarghe, Comunardo. Il movimento operaio italiano. Dizionario biografico*. II. Roma: Editori Riuniti. 1975-1979: s.v.
- Borges, José Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edición del autor, con una tirada estimada en 300 ejemplares. Imprenta Serrantes. La ilustración de la tapa es de Norah Borges. 1923.

prima parte nel 1977 che fu pubblicata presso le Edizioni Accademia di Milano. Accompagnava il testo de *La ida* un importante studio introduttivo e centinaia di note, settecentonovanta per l'esattezza, che rappresentavano a loro volta uno scrupoloso sforzo filologico ed ermeneutico teso a rendere più agevole e godibile la lettura e la comprensione del complesso poema. Nel 1985, la Asociación Dante Alighieri di Buenos Aires pubblicò, in due volumi, la traduzione dell'opera completa, riveduta e ulteriormente annotata, e un'ulteriore nuova edizione, in un unico volume, è uscita postuma nel 2006. Tutte bilingui. Un'edizione critica con testo solo in originale è apparsa a Barcellona nel 1988.

- Cancellier, Antonella. "Giovanni Meo Zilio, pioniere dell'ispanoamericanismo in Italia. Commemorazione e donazione della sua biblioteca all'Università degli Studi di Padova". A. Cassol, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon, P. Taravacci (eds.). *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Atti del XXIV Congresso AISPI (Padova, 23-26 maggio 2007). Roma: AISPI. 2012: I-III: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23_000.pdf
- Cerrito, Gino. *Braccialarghe, Comunardo, Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani*. 13. 1971: s.v.
- Marani, Alma Novella. "El Martín Fierro de Folco Testena". *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de "El gaucho Martín Fierro") 1872-1972*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. 1972: 233-250.
- . "El Martín Fierro y sus traductores italianos". Id. *Tonos y Motivos Italianos en la Literatura Argentina*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. 1977: 187-219.
- . "El Martín Fierro y sus traductores italianos". Id. *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*. Roma: Bulzoni. 1992: 245-268.
- Meo Zilio, Giovanni. "Traduzioni italiane del Martín Fierro. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari", XV (1976): 135-152, ora anche in Id. *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos y de crítica semántica*. II. Roma: Bulzoni. 1993: 305-320.
- . *Studio preliminare*. José Hernández. *Martín Fierro. La ida. Texto original con traducción, comentarios e note di Giovanni Meo Zilio*. I. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 1985: 15-116.
- Nosotros. *Revista mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*, año XII, n. 122 (junio-julio 1919).
- Nosotros. *Revista mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*, año XIII, n. 127 (diciembre 1919).
- Nosotros. *Revista mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*, año XXI, n. 218 (julio 1927).
- R.[ossi], E.[ttore] "La morte di Folco Testena, decano del giornalismo italiano in Argentina". *Il Corriere degli italiani* (2 aprile 1951): s.p.
- Sorrentino, Fernando. "Martín Fierro, espejo de oprimidos y estímulo de trujamanes". *El trujamán* (giovedì 9 ottobre 2003): http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/octubre_03/09102003.htm.
- Testena, Folco. *Antología della poesia argentina moderna*. Milano: Alpes. 1927.
- . *L'espiazione massonica*. Milano: Alpes. 1927.

GLI AUTORI

Francesca Cadel è professoressa associata di Italiano all'University of Calgary (Canada). Ha pubblicato la monografia *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini* (2002), a cui si affiancano l'antologia (con Davide Rondoni): *Poeti con nome di donna* (2008), traduzioni: (con Giuseppina Mecchia), Franco Berardi, *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy* (2009), edizioni critiche, articoli su Pasolini, Zanzotto, Pound, Morante, Saba e numerose interviste (A. Negri, V. Vinci, D. Toffolo, G.M. Villalta). Ha curato l'edizione e scritto l'introduzione a Amedeo Giacomini, *It Looks Like Winter* (2015) e (con Paola Nastri) l'edizione di *Pinocchio. Storia di un burattino*, New York, Farinelli, 2013.
fcadel@ucalgary.ca

Rosalba Campra, argentina residente a Roma, è autrice di poesie, di opere narrative e di saggi su temi ispanoamericani e di teoria letteraria. È stata professoressa ordinaria di Letteratura ispanoamericana alla Sapienza Università di Roma e ha tenuto corsi e seminari in università europee e americane.

Antonella Cancellier è professoressa ordinaria di Lingua spagnola all'Università di Padova. La sua attività di ricerca è orientata principalmente verso le seguenti aree: linguistica e dialettologia ispanoamericana; traduttologia; letteratura ispanoamericana (periodo coloniale, dell'indipendenza e contemporaneo). È direttrice del corso di alta formazione in Studi latinoamericani e dei Caraibi, Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche e studi internazionali. Fa parte del comitato scientifico di riviste e collane editoriali in Italia e all'estero e partecipa a progetti di ricerca internazionali. È socia onoraria del PEN International in Argentina.
antonellacancellier@yahoo.it

Martha Canfield, poetessa e professoressa ordinaria di Letteratura ispanoamericana, ora in quiescenza, ha pubblicato studi critici, versioni in italiano di autori ispanoamericani e in spagnolo di autori italiani. Dal 2006 dirige il Centro studi Eielson per la diffusione della cultura latinoamericana. Nel 2015 ha ricevuto il Premio iberoamericano Ramón López Velarde.
canfieldmartha@gmail.com

Anna Pia De Luca è stata ricercatrice e professoressa aggregata di Letteratura inglese e di Letteratura canadese e del Commonwealth all'Università di Udine, ove ha ricoperto incarichi istituzionali, co-fondato il CILM e presieduto il Centro di Cultura Canadese. Attualmente co-dirige la rivista *Oltreoceano*. È autrice di numerose pubblicazioni sulle letterature anglofona canadese e italo-canadese.
annapia.deluca@uniud.it

Gregory Dowling è docente di Letteratura anglo-americana all'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato libri e saggi sui poeti romantici e sulla letteratura americana dal Novecento in poi. Fa parte del comitato scientifico per il nuovo Museo dedicato a Lord Byron a Ravenna. Ha pubblicato sei romanzi gialli, gli ultimi due ambientati a Venezia nel Settecento (*Ascension*, 2015; *The Four Horsemen*, 2017).
dowling@unive.it

Angelo Grossi ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura anglo-americana all'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2018 con una tesi che analizza l'opera di David Foster Wallace attraverso il prisma interpretativo della teoria del cinema.
angelo.grossi@hotmail.it

Rocío Luque è lettrice di Lingua spagnola e docente a contratto di Lingua e traduzione spagnola all'Università di Udine, docente del Dottorato in Filologia all'UNED di Madrid, abilitata al ruolo di professoressa associata. Le sue indagini riguardano gli ambiti della lingua spagnola, della linguistica contrastiva e della traduttologia. È autrice di numerose monografie, saggi e traduzioni da e verso lo spagnolo.
rocio.luque@uniud.it

Joseph Pivato è professore emerito di Studi letterari all'Università di Athabasca. Ha promosso autori italo-canadesi quali G. Frank Paci, Mary di Michele, Caterina Edwards, Pier Giorgio Di Cicco con i suoi libri: *Contrasts: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing* (1985), *Echo: Essays on Other Literatures* (1994), e *Comparative Literature for the New Century* (2018), co-edito con Giulia De Gasperi. Ha curato, inoltre, libri su George Elliott Clarke e Sheila Watson.
pivato@athabascau.ca

Maria Sagrario del Río Zamudio è ricercatrice e professoressa aggregata di Lingua e traduzione spagnola all'Università di Udine. La sua attività di ricerca è indirizzata principalmente verso la didattica delle lingue, la pragmatologia e la teoria e pratica della traduzione letteraria in ambito italo-spagnolo e nella varietà argentina dello spagnolo. Ha pubblicato diversi articoli in riviste e volumi nazionali e internazionali e in atti di convegni. Ha tradotto in italiano il romanzo *Realidad/Realtà* di Benito Pérez Galdós.
maria.zamudio@uniud.it

Federica Rocco è professoressa associata di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Udine. Si occupa delle forme della scrittura autobiografica; di lettera-

tura della migrazione, della diaspora e dell'esilio; del romanzo storico-fittizio specie nelle letterature del Cono Sur. Ha pubblicato due monografie, vari articoli e recensioni. Come poetessa ha all'attivo un compendio poetico in friulano con autotraduzione a fronte e varie pubblicazioni in miscellanee e riviste.
federica.rocco@uniud.it

Michele Russo ha conseguito il dottorato di ricerca in Anglistica e studi anglo-americani presso l'Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara e insegna inglese presso il Dipartimento di Economia dell'Università di Foggia. Ha pubblicato articoli su J. Brodsky, V. Nabokov, L.M. Alcott, P.S. Allfrey, C.L. Hentz, W. Burroughs, G. Gissing, G. Moore e N.G. Prince. Ha curato e tradotto il volume *John Lawson. Nuovo viaggio in Carolina* (2012) ed è autore della monografia *Iosif Brodskij: saggi di letture intertestuali* (2015).
russo.miche@libero.it

Deborah Saidero è ricercatrice e professoressa aggregata di Lingua inglese all'Università di Udine, dove insegna traduzione. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature e culture dei paesi di lingua inglese presso l'Università di Bologna. Si è a lungo occupata di letteratura canadese, con particolare riguardo alla narrativa femminile contemporanea, su cui ha pubblicato diversi studi. Svolge anche ricerche sul transculturalismo, sulle problematiche linguistiche e sull'autotraduzione negli scritti di autrici italo-canadesi. Nel 2000 ha co-curato il primo *Dizionario friulano-inglese* con Gianni Nazzi, pubblicato dall'Ente Friuli nel mondo.
deborah.saidero@uniud.it

Silvana Serafin già professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Udine, dove ha co-fondato "Oltreoceano - CILM". Fa parte di consigli scientifici di riviste e di collane in parte da lei fondate e co-dirette. È autrice di numerosi volumi e saggi riguardanti la cronachistica delle Indie, la letteratura contemporanea, di genere e delle migrazioni. È *académica de honor* dell'Academia Hondureña de la Lengua Tegucigalpa, Honduras.
silvana.serafin@uniud.it

Rivista e collane del Centro Internazionale Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM'

Oltreoceano

Direttore responsabile: Silvana Serafin
Forum, Udine

1. Silvana Serafin (ed.), *Percorsi letterari e linguistici*
2. Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*
3. Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*
5. Alessandra Ferraro (ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*
6. Silvana Serafin (ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*
7. Silvana Serafin (ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*
8. Silvana Serafin (ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*
11. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza (eds.), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*
12. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (eds.), *Terremoto e terremoti*
13. Silvana Serafin y Rocío Luque (eds.), *Andanzas entre códigos lingüísticos de la emigración en las Américas*
14. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (eds.), *La dimensione religiosa dell'immigrazione nel Nuovo Mondo*
15. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione*
16. Silvana Serafin, Anna Pia De Luca (eds.), *Del tradurre: aspetti della traduzione e dell'autotraduzione*

Nuove prospettive americane

Collana di studi sulle Americhe
Direttori: Silvana Serafin e Daniela Ciani Forza
Studio LT2, Venezia

1. Silvana Serafin, *Historias de emigración. Italia y Latinoamérica*
2. Rocío Luque, *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario*
3. Eleonora Sensidoni, *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Griselda Gámbaro*

4. Silvana Serafin, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*
5. Pia Masiero, *Names across the Color Line. William Faulkner's Short Fiction 1931-1942*
6. Federica Rocco, *Marginalia ex-centrica. Viaggi/o nella letteratura argentina*
7. Daniela Ciani Forza, *Sguardi obliqui. Migrazioni tra identità americane*
8. Silvana Serafin (ed.), *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*
9. Alessandra Ferraro, *Écriture migrante et translinguisme au Québec*
10. Silvana Serafin (ed.), *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*
11. Silvana Serafin (ed.), *Culture e transcultura nelle Americhe. Studi dedicati a Daniela Ciani Forza*

Le Tre Venezie: Turismo e Letteratura

Collana di studi multidisciplinare
 Direttori responsabili: Daniela Ciani Forza e Silvana Serafin
 Studio LT2, Venezia
 * * *

Simone Francescato (ed.), Olive Pratt Rayner (Grant Allen), *Rosalba: The Story of Her Development*

Culture a confronto

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

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

Soglie americane

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

1. Silvana Serafin, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*
2. Michele Bottalico e Salah el Moncef bin Khalifa (eds.), *Borderline Identities in Chicago Culture*

3. Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*
4. Alessandra Calanchi, *Oltre il sogno: la poetica della responsabilità nel percorso culturale di Delmore Schwartz*
5. Silvana Serafin (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*
- 5* Daniela Ciani Forza (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*
6. Martha Canfield (ed.), *Oltre il racconto. Passaggi tra giallo e noir, mito, cinema e teatro*
7. Caterina Ricciardi e Sabrina Vellucci (eds.), *Miti americani tra Europa e Americhe*
8. Irina Bajini, *"Tutto nel mondo è burla". Melomania y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*
9. Susanna Regazzoni, *La Condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o de la r torica de la mediación*

Incontri

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

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

Donne e societ 

Collana di Oltreoceano - Centro Internazionale
 Letterature Migranti - CILM
 Direttori responsabili: Silvana Serafin e Marina Brollo
 Forum, Udine
 * * *

1. Marina Brollo e Silvana Serafin (eds.), *Il corpo delle donne tra discriminazioni e pari opportunit *
2. Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe.*
3. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?*
4. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: Le imprese delle donne*
5. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: il tempo delle donne*

Finito di stampare
nel mese di marzo 2020
presso la Press Up srl
di Ladispoli (Rm)