

heteroglossia



Quaderni della Sezione Linguistica
del Dipartimento di Studi su Mutamento sociale,
Istituzioni Giuridiche e Comunicazione

eum x

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia

Quaderno della Sezione Linguistica del Dipartimento di Studi
su Mutamento Sociale, Istituzioni giuridiche e Comunicazione

Comitato di redazione

Hans-Georg Grüning
Danielle Lévy
Graciela N. Ricci

©2006 eum edizioni università di macerata
vicolo Tornabuoni, 58 - 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://ceum.unimc.it>

Stampa, distribuzione e vendita: www.stampalibri.it, Macerata

L'illustrazione della copertina è tratta da Athanasius Kircher, "Tabula Combinatoria", in
Turris Babel. (Bibl. Munic. Bordeaux)

Heteroglossia

I MONDI E I MODI DELLA TRADUZIONE

a cura di
Graciela N. Ricci

n. 9
anno 2006

eum x quaderni



AUTO-TRADUZIONE DI TESTI LETTERARI

Hans-Georg Grüning

INTRODUZIONE

Di rado si trovano edizioni bilingui di testi, soprattutto di lirica, che sono stati tradotti dall'autore stesso, anche se è perfettamente bilingue, mentre è più comune il caso di autori che cambiano la lingua e scrivono contemporaneamente o in fasi successive in lingue diverse e questo non soltanto a causa di esilio o emigrazione o come appartenenza ad una piccola lingua. Penso ad una scrittrice così famosa come Karen Blixen o ad un autore come Rabindranath Tagore che serve ad Umberto Eco nel suo libro di traduttologia *Dire quasi la stessa cosa*¹ da esempio per il caso un "rifacimento radicale" e di conseguenza a supportare la sua tesi della traduzione come "negoziiazione" dello spazio fra il testo-*source* e il testo-*target*, negoziiazione che con ogni testo si ripresenta.

Comunque sono più frequenti casi di auto-traduzione in testi di prosa, basti pensare a lavori scientifici, dove a causa della posizione dominante dell'inglese e - oggi in minor misura - del francese nei convegni (seguiti dagli atti che raccolgono i contributi, nelle riviste), nelle collane internazionali ecc. gli autori appartenenti a lingue diverse - e non soltanto a lingue piccole - sono costretti a servirsi di una delle due lingue dominanti. Questo vuol dire, se esiste una competenza linguistica sufficiente, che l'autore scrive direttamente nella lingua richiesta o scrive prima l'articolo nella sua lingua madre e poi lo traduce, magari con l'aiuto di un collega/esperto di madrelingua che corregge la sua versione.

HETEROGLOSSIA

Questo tipo d'auto-traduzione (o di cambiamento di lingua) di testi di prosa scientifica presenta comunque una complessità minore di una traduzione di testi letterari e soprattutto di poesie, la quale, se non vuole essere - come nella maggior parte delle edizioni bilingui - uno mero strumento che aiuta comprendere l'originale, richiede dall'autore-traduttore un alto livello di competenza linguistica e di sensibilità poetica nella lingua d'arrivo in quanto i testi poetici per la loro natura sono determinati oltre dalle categorie del significato (che presentano le difficoltà maggiori dei testi di prosa) e dalle difficoltà prevalentemente di ordine semantico, anche da categorie formali, metriche e del suono, della musicalità e del ritmo.

Per questo motivo criteri come la corrispondenza, l'adeguatezza, la fedeltà ecc., validi nella traduzione di testi di prosa (soprattutto in quella dei testi d'uso), e le strategie che cercano a realizzarli vengono ridimensionati a favore soprattutto del criterio della compensazione e delle relative strategie che tentano di attuarla. Il giudizio di Goethe, a ragione ripreso e riproposto in diverse forme, che una traduzione deve essere un testo nuovo (per il target) e un testo identico (nella forza poetica) all'originale è qui, nel caso del testo poetico, pertinente più che per tutti gli altri tipi di testi². Nel tentativo di trovare una soluzione fra quelle strategie generali, che nella nomenclatura moderna vengono divise in *source-oriented* e *target-oriented*, Goethe ritiene di valore inferiore le traduzioni che si adattano al gusto del target e, pur rifiutando un'imitazione dell'originale (così è da interpretare l'espressione "anstatt" / "in vece di" che significa "nelle sembianze di") nella propria lingua propone un modello che considera come ultima ed sublime fase dell'arte del tradurre, cioè quella

in cui si vorrebbe rendere la traduzione identica all'originale, cosicché l'una non deve valere in vece dell'altro, bensì al posto dell'altro. [...] poiché il traduttore che si attacca fortemente al suo testo originale rinuncia più o meno all'originalità della propria nazione e così nasce una terza cosa alla quale il gusto della gente deve ancora abituarsi³.

HETEROGLOSSIA

Questa opera di identificazione fra originale e traduzione ha come scopo di spingere il lettore verso il testo originale per attuare come ultimo scopo “l'avvicinamento dello straniero al nostrano, del noto all'ignoto”.

In seguito ad una mia recensione della traduzione/rifacimento in tedesco dei *Canti* di Leopardi dell'allora console generale tedesco di Milano Michael Engelhard, noto soprattutto come traduttore di Puškin, all'inizio degli anni novanta si è sviluppata una animata e fertile corrispondenza con il traduttore, esauritasi purtroppo dopo qualche tempo⁴. Engelhard sosteneva il suo modo di tradurre, che potrebbe essere considerato una sintesi delle strategie *target-oriented* e *source-oriented*. Proponeva “di leggere in un primo momento la [sua] traduzione come un testo autonomo tedesco che è inserito in una grande tradizione letteraria e della quale comprende se stesso come una continuazione”. “Non traduco”, affermava, “per fornire ad altri una idea di Leopardi”, ma “per creare a me stesso il mio Leopardi in lingua tedesca”⁵. Azione questa che nella concezione goethiana corrisponderebbe ad un “Liebwerk”. L'essenza profonda della traduzione consisterebbe poi nell'elogio (“Preisung”) del poeta tradotto. Questo comporta che il traduttore deve cercare di ri-creare l'opera in uno stile che sia conforme all'epoca in cui è collocato, cioè come se Leopardi stesso avesse poetato in tedesco.

Nei miei progetti di ricerca soprattutto su tematiche linguistiche e letterarie in aree di confine ho incontrato casi di cambiamento di lingua e di auto-traduzione, che tuttavia di rado si presentano in edizioni “con testo a fronte”. Per illustrare le mie riflessioni sulla auto-traduzione, la loro motivazione e le strategie vorrei ricorrere all'autore che con più conseguenza ha realizzato un bilinguismo poetico, Gerhard Kofler, e a due autori illustri che hanno tentato l'auto-traduzione, Borges e Beckett. Anche se le regole e i meccanismi della etero-traduzione sono certamente validi anche per l'auto-traduzione vorrei cercare di focalizzare l'attenzione su quei fenomeni dove risulta evidente una

HETEROGLOSSIA

certa divergenza con la teoria generale della traduzione. Questi fenomeni possono essere eterogenei in quanto la competenza e l'intenzione estetica degli auto-traduttori sono molto differenziate. Non ho in mente di fornire un'esauriente fenomenologia dell'auto-traduzione che presenta tutte le tipologie, bensì vorrei presentare tre casi "curiosi", ben lontani uno dall'altro in grado di chiarire il nucleo concettuale dell'auto-traduzione.

1.

Un progetto di ricerca dell'università di Vienna sotto la direzione di Heinrich Stiehler si è proposto come scopo di "indagare il cambiamento della funzione di auto-traduzioni letterarie in epoche chiave"⁶. Viene sottolineata la funzione dell'auto-traduzione come mezzo della lotta linguistica contro il latino già a partire dall'antichità, lotta che si fa più incisiva nel tardo medioevo, mentre nella civiltà rinascimentale l'auto-traduzione serviva come "five-finger exercises" per la standardizzazione della dizione poetica del vernacolo⁷. Come ipotesi per la prassi dell'auto-traduzione nell'era moderna Stiehler indica altre funzioni e altri scopi:

- commerciali, in quanto gli autori che appartengono a piccoli lingue o lingue minoritarie con l'auto-traduzione cercano di collegarsi alle grandi lingue veicolari, e
- politici, in quanto autori che vivono in esilio cercano di staccarsi, tramite la traduzione delle proprie opere, da connotazioni negative legate alla lingua d'origine.

In quest'ultimo caso, che era molto frequente nel periodo prima e durante la seconda guerra mondiale soprattutto fra gli scrittori tedeschi in esilio, più di una auto-traduzione, passati alcuni anni, si tratta già di uno scrivere in un'altra lingua.

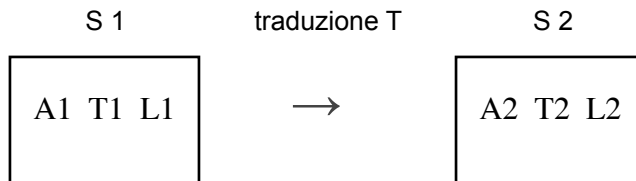
HETEROGLOSSIA

2.

Vivere o crescere in un ambiente bilingue o plurilingue significa una sfida e uno stimolo alla creazione di testi nelle lingue a contatto, al gioco fra le lingue, quella materna e quella acquisita. La persona che è cresciuta in un ambiente bilingue o che più tardi ha acquisito la competenza bilingue sviluppa dal contatto quotidiano delle lingue un più alto grado di attenzione e una sensibilità linguistica, soprattutto per l'ambiguità fonica e per le polisemie della lingua acquisita, un'attenzione che esercita un effetto retroattivo sulla lingua materna.

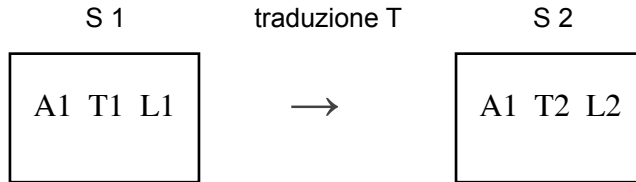
3.

Cercherò, prima di entrare nei dettagli, di costruire un modello, un paradigma dell'auto-traduzione, che tenga conto dei diversi criteri come ambiente, epoca, autore, traduttore, opera originale, traduzione/ rifacimento poetico sia nel caso di etero- che di auto-traduzione, partendo dall'approccio sviluppato da Lambert/van Gorp⁸:



Il testo originale T1 di un autore A1 con un lettore (pubblico) L1, appartenenti al sistema linguistico culturale di partenza S1 (source) viene trasformato attraverso la traduzione T nel testo T2 con un autore (secondo autore = traduttore) A2 e un lettore L2 (pubblico), appartenenti al sistema linguistico culturale di arrivo S2 (target).

HETEROGLOSSIA



Nel caso dell'auto-traduzione succede invece che le componenti sono sì le stesse nel numero ma non tutte nella sostanza. L'autore originale A1 coincide con il secondo autore, il traduttore A2, e A1 e A2 non appartengono, se non nel caso di contemporanea appartenenza a due sistemi culturali, a due sistemi, bensì al sistema S1.

Questo significa che l'auto-traduzione dovrebbe essere per natura *source-oriented*, mentre l'etero-traduzione piuttosto *target-oriented*.

Ho presunto il caso che l'autore A1 scriva nella sua lingua madre S1 e traduca la sua opera T1 nella lingua acquisita. Le varianti sono invece molto più ricche: ad esempio Karen Blixen A1 scrive i suoi testi nella lingua acquisita inglese che appartiene al sistema S2 e traduce come A2 le sue opere nella sua lingua materna danese che appartiene al sistema S1. Gerhard Kofler, cresciuto in un ambiente bilingue, scrive anche lui nella lingua che al lettore sembra essere la sua lingua seconda, cioè l'italiano, ma che l'autore sente come la sua lingua culturale - poetica, pur vivendo (e perciò essendo inserito) nel sistema linguistico e culturale tedesco.

3.1.

Prima di occuparci delle strategie dell'auto-traduzione e degli autori scelti è importante anche chiarire che c'è una fondamentale differenza nei processi creativi o ri-creativi nel caso di opere scritte direttamente in una lingua che non è la lingua madre, cioè cambiando il registro linguistico, e il caso della traduzione delle proprie opere,

HETEROGLOSSIA

siano esse scritte nella lingua materna o nella lingua seconda. Il primo caso significa la decisione da parte dell'autore di scambio di binario linguistico e di conseguenza l'immedesimazione nella lingua nella quale uno si accinge a scrivere, cercando di eliminare la lingua materna. Che questa possa riaffiorare in maniera piuttosto inconsapevole nelle strutture e figure linguistiche, che si verifichino delle interferenze continue, è un altro fenomeno. Il secondo caso, l'auto-traduzione, di cui ci occupiamo qui, significa un percorso su due binari, un dialogo interlinguistico continuo. Questo dialogo fa parte del lavoro di tutti i traduttori e si svolge nell'interspazio fra il proprio e l'altro, fra la propria lingua con il suo sistema di connessioni e l'altra lingua con un suo sistema di connessioni. Questo interspazio fra il proprio e l'altro si sposta nell'auto-traduzione nella persona stessa dell'autore/traduttore. In questa concentrazione dell'interspazio in un'unica persona si trova lo specifico dell'auto-traduzione.

Se il nocciolo dell'attività della traduzione consiste nella mediazione, visto come un atto di pacificazione, come ha già sostenuto Karl Vossler⁹ 80 anni fa, una mediazione che crea una zona neutra (Neutralgebiet) fra le due lingue (source e target) che si trovano in concorrenza e che a vicenda mettono in pericolo la loro posizione di predominio, nell'auto-traduzione, soprattutto quella di autori bilingui, questo interspazio neutro si sposta nella stessa persona che poi deve assumere il ruolo di mediazione fra i due sistemi linguistico culturali in concorrenza. Il testo originale e la traduzione in un certo senso sono gemelli, creature doppie dello stesso creatore, la cui lingua diventa "biforcuta".

4.

La ricerca, che soprattutto negli ultimi anni si è occupata del fenomeno dell'auto-traduzione di diversa tipologia, si è mossa prevalentemente in maniera più pragmatica che teorica, proponendo diversi approcci per l'analisi. Ute Klünder nel suo volume sull'auto-

HETEROGLOSSIA

traduzione della scrittrice danese Isak Dinesen / Karen Blixen, descrivendo in dettaglio le strategie e le tecniche dell'auto-traduzione della Blixen, ha fornito uno strumentario di classificazioni dei motivi sia riguardo alla decisione dell'autrice di scrivere in una lingua diversa dalla propria sia alla decisione di tradurre le proprie opere. Questa analisi è incentrata sulla prosa e su un'autrice, che appartiene alla seconda categoria di Stiehler, cioè a quegli autori la cui lingua materna è "piccola" e che usano una lingua "grande" per avere un pubblico più numeroso e per avere con ciò avere dei vantaggi finanziari. La Klünder può inoltre, a sostegno delle proprie tesi, servirsi di un vasto materiale autobiografico (lettere, interviste, dichiarazioni dell'autrice).

Nel caso Blixen i due fenomeni del cambio della lingua e dell'auto-traduzione si incontrano, in quanto l'autrice non ha scritto le sue opere nella lingua materna, il danese, bensì in inglese, ottenendo un grosso successo, e poi, in un secondo momento, ha tradotto le sue opere dall'inglese nella sua lingua materna. Di conseguenza Klünder distingue fra i motivi del cambio di lingua: "amore (per il marito inglese), denaro, abitudine linguistica, avvicinamento alla tradizione letteraria straniera, autodeterminazione, il proprio e l'altro, peccato originario e confusione linguistica e la liberazione emozionale dai vincoli familiari" e fra quelli che l'hanno indotto a tradurre le proprie opere. La sua decisione era determinata dall'inadeguatezza delle traduzioni precedenti dei altri traduttori e dal conseguente sdegno. Come auto-traduttrice la Blixen disporrebbe di un ulteriore margine di movimento, anzi una "quadrupla disponibilità libera sull'originale" („vierfach freie(n) Verfügbarkeit über das Original“) e cioè etica, interpretativa, linguistica e giuridica, fatto che si "concretizzerebbe nell'elaborazione semantica e estetico-stilistica dell'autotraduzione"¹⁰. Klünder riassume il concetto nella seguente affermazione:

Il risultato di questa prassi di conseguenza sono due varianti di testo in due lingue che fra di loro si trovano in un contemporaneo rapporto di identità e variazione testuale. Ambedue le varianti costituiscono l'opera¹¹.

HETEROGLOSSIA

Nell'analisi delle singole auto-traduzioni eseguite dalla Blixen, Klünder propone una classificazione delle differenze secondo i punti di vista linguistico, semantico, estetico e contenutistico e cerca di indagarne la sua funzione. Nel cambio della lingua, secondo Klünder, la Blixen era guidata dalla sua "testa anglofona", nella decisione di tradurre le proprie opere nella lingua materna invece dalla "testa danese"(p.67) Il paradigma di Ute Klünder, anche se prende il caso specifico della Blixen come esempio, è utilizzabile anche per i testi lirici scelti da noi, soprattutto in quanto riguarda le quattro disponibilità della auto-traduzione.

4.1.

Verena Jung¹² propone un modello complesso d'analisi che si basa sulla linguistica testuale, la linguistica contrastiva e altri approcci teorici. In questo modello, partendo dalle strategie e motivazioni che determinano l'auto-traduzione, specialmente di testi accademici, sostiene la sua importanza per la teoria e prassi della traduzione in generale. I criteri proposti sono utili per altri tipi di auto-traduzione, anche se proprio per la specificità degli autori/traduttori e dei testi nell'applicazioni a altri casi è opportuna un certa cautela.

5.

Ogni traduttore, e in particolar modo quello di testi letterari, si trova, come abbiamo cercato di illustrare nella prima parte della nostra indagine, nel dilemma fra la fedeltà al testo originale e all'autore del testo e l'adattamento alla lingua e al contesto culturale del pubblico *target* in una traduzione libera con la conseguenza di essere o considerato, per il risultato spesso non elegante e stentato, linguisticamente non competente (nella lingua d'arrivo) oppure come traditore del testo

HETEROGLOSSIA

originale nel senso della famosa formula di Imbriani: “traduttore traditore”, titolo del saggio che fustigava il traduttore del Faust Andrea Maffei¹³. Per evitare quest’impasse, Engelhard, come abbiamo visto sopra, aveva trovato un compromesso: salvare l’originalità dell’autore, immedesimandosi in uno stile che corrisponde al senso dello stile del lettore: io, lettore tedesco, leggo Leopardi come se leggessi ad es. Hölderlin. Il lettore dunque non deve avvertire che si tratti di una traduzione. Questo richiede da parte del traduttore un altissimo senso dello stile essendo costretto a ricercare un linguaggio rispettoso sia del livello stilistico che dello sviluppo diacronico della lingua.

Nel caso dell’auto-traduzione al traduttore è rimessa la possibilità di tradire se stesso; ha dunque un’ampia libertà interpretativa, ma è anche l’unico che nel caso di ambiguità testuale la può riconoscere con certezza e eliminarla o, se è possibile, ricostruirla nella traduzione. Nessuno metterà in dubbio che le possibili varianti non siano da ricondurre ad una scarsa conoscenza della lingua, bensì ad un intento poetico. Egli ha un margine d’azione più esteso, poiché può fare una scelta fra un numero di varianti che può dedurre dal proprio testo. Tuttavia gli possono sfuggire le varianti che un etero-traduttore che dispone di un diverso campo connotativo ed una diversa accordatura e disposizione poetica crede di scoprire nel suo testo, cioè quelle varianti che l’autore ha creato in modo inconscio, o che, poiché si è verificato tramite un meccanismo automatico di transfert a causa della sua bi-culturalità e il suo bilinguismo, non ha avvertito.

La paura di non rendere giustizia al suo testo originale o anche la preoccupazione di perdere tempo prezioso da impegnare meglio nel lavoro creativo, ha indotto molti autori, anche se fossero stati capaci di tradurre loro stessi le proprie opere, a non affrontare questo lavoro e lasciarlo ad un madre-lingua sensibile e linguisticamente abile (magari uno scrittore), con il quale tuttavia stavano in un continuo contatto, di solito organizzato dalla casa editrice. Italo Calvino, che mette in dubbio che scrittori sono buoni o migliori traduttori, adduce ulteriori motivi per

HETEROGLOSSIA

il fatto che autori, scrittori e poeti hanno timore di affrontare il lavoro di traduttore, lavoro che oltre alla abilità tecniche richiederebbe anche qualità morali:

quell'accanimento necessario per concentrarsi a scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel con uno scrupolo che ogni momento è sul punto d'allentarsi, con una facoltà di discernere che ogni momento è sul punto di deformarsi, di cedere ad andazzi, allucinazioni, stravolgimenti della memoria linguistica, con quel rovello di perfezione che deve diventare una sorta di metodica follia, e della follia ha le ineffabili dolcezze e la logorante disperazione...

(Chi scrive questa lettera è uno che non ha mai avuto il coraggio di tradurre un libro in vita sua; e si trincerava, appunto, dietro un suo difetto di queste particolari doti morali [...])

(Una volta gli scrittori traducevano, specie i giovani. Oggi pare abbiamo tutti altro da fare. E poi, siamo sicuri che l'italiano degli scrittori sarebbe migliore? Il senso dello stile diventa più raro. Potremmo dire che il minor impegno degli scrittori giovani verso la parola e le più rare vocazioni di traduttore sono facce dello stesso fenomeno)¹⁴.

6.

Gli autori scelti da me per un'analisi pragmatica del modo di autotradursi appartengono a categorie diverse dell'auto-traduzione: Per Borges che, come annota lui stesso, non possiede una competenza da parificare a quella di un madrelingua si tratta di un unico tentativo, che non era destinato alla pubblicazione, in quanto la traduzione tedesca, senza l'originale spagnolo, era allegata ad una lettera a un amico. Nel caso di Beckett abbiamo uno scrittore bilingue che scrive sia in inglese che in francese, fa anche il traduttore di altri (ad es. Joyce in francese). Le quattro poesie che ha scritte in francese e tradotte in inglese, comunque inserite nel volume dal titolo *Poems in English* (1961), sono da considerare allora una eccezione. Gerhard

HETEROGLOSSIA

Kofler, autore cresciuto in un contesto bilingue, dall'inizio della sua scrittura ha presentato testi in lingua tedesca, dialetto tirolese e lingua italiana. Le poesie in lingua italiana erano sempre accompagnate da una versione tedesca. A partire del 1986 questa forma di produzione poetica diventa esclusiva, cioè l'originale italiana è affiancata da una versione tedesca.

6.1. Borges "Südlicher Morgen – Mañana"

È il merito di Lila Bujadón de Esteves, germanista e comparatista argentina, di aver scoperto nel Deutsches Literaturarchiv di Marbach una poesia in lingua tedesca di Borges, dedicata al poeta tedesco Kurt Heynicke¹⁵. La poesia dal titolo „Südlicher Morgen“, come risulta dalla lettera che Borges spedì all'amico durante il suo viaggio di ritorno in Argentina nel marzo 1921 alla quale era stata allegata, risulta una traduzione fatta da Borges di una sua poesia dal titolo „Mañana“ che doveva essere inserito in un volume di poesia *Cruxifixión del Sol*. Essa mostra notevoli devianze che sicuramente non sono da ricondurre ad una insufficiente competenza linguistica (come fa intendere Borges nella lettera a Heynicke¹⁶), bensì costituiscono una variante consapevole del testo spagnolo, una creazione parallela - e di questa opinione è anche Lila Bujadón¹⁷- che segue regole diverse da una traduzione, come vorrei illustrate nel seguente paragrafo.

Poichè il testo non è facilmente disponibile lo presento nelle due versioni, quella tedesca conservata nel Deutsches Literaturarchiv di Marbach e quella spagnola, pubblicata il 27.01.1921 (*Ultra*, Madrid).

SÜDLICHER MORGEN

an Kurt Heynicke

Die Fahnen sangen reife Farben
Der Wind
ist in den hohlen Händen ein Bambuszweig
Wie ein klarer Baum

HETEROGLOSSIA

die Welt
wächst auf
Über die Dächer schallt
der Hahnenschrei der Sonne
In allen Augen berst das Licht
der Sonnensporen
Mein Schatten fällt
ein welkes Blatt
Himmel fliegt hoch
Die schwarzen Vögel rudern
wie losgewordene Nächte
Der junge Morgen
auf meiner Schulter singt wie ein anderer Vogel

MAÑANA

a Antonio M. Cubero

Las banderas cantaron sus colores
y el viento es una vara de bambú entre las manos
El mundo cresce como un árbol claro
Ebrio como una hélice
el sol con sus espuelas
desgarra los espejos
Como un naipe mi sombra
ha caído de bruces sobre la carretera
Arriba el cielo vuela
y lo surcan los pájaros como noches errantes
La mañana viene a posarse fresca en mi espalda

Nella lettera a Kurt Heynicke, alla quale era allegata la versione tedesca della poesia Borges classifica il testo come traduzione: "Ich sende eine Uebersetzung - eine sehr schlechte, vielleicht, da ich die deutsche Grammatik nie recht gelernt habe - eines Gedichts aus meinem - noch unveröffentlichen! - Buches : Crucifixión del Sol - "Die Kreuzigung der Sonne". Questa poesia doveva apparire in un volume dal titolo "Crucifixión del Sol" nello stesso anno. A prescindere dalle differenze fra le due versioni, che ha notato e commentato Lila Bujadón de Esteves, come ad es. periodi più brevi, più aggettivi e uno spostamento del campo metaforico dal bellico e tecnologico (proprio

HETEROGLOSSIA

di uno stile futurista) verso quello naturale, dovuto ad un adattamento e a concessioni all'ambiente e al contesto espressionista di stampo germanico¹⁸, vedo un'ulteriore trasformazione e una più marcata impronta dovuta all'espressionismo tedesco o usata da Borges come allusione all'espressionismo (del resto riconoscibile, secondo me, anche nell'originale spagnolo) che si manifesta nel simbolismo (ad es. dei colori), nella melodia e nel *ductus* della lingua e nel quadro sinestetico che pure nella versione spagnola è presente. Quasi di carattere parodistico appare l'uso preferenziale dell'allitterazione:

Fahnen - reife Farben / hohlen Händen / Wie Welt wächst /
Himmel - hoch,

e per gli aggettivi:

Reife Farben / welches Blatt / schwarze Vögel / junger Morgen
/ anderer Vogel

Anche la soppressione quasi totale (con una eccezione e l'aggiunta di un paragone non contenuto nel testo originale nel ultima riga) della congiunzione comparativa "wie" (mentre nella versione spagnola incontriamo quattro volte "como") è significativo ed tipico dello stile espressionista, come del resto il limitarsi ad formule molto concise, eliminando nessi logici: "y lo surcan los pájaros como noches errantes" diventa "Die schwarzen Vögel rudern wie losgewordne Nächte" (gli uccelli neri si agitano come notti erranti), interrompendo il nesso con il cielo e spostando il movimento degli uccelli in una dimensione indeterminata.

Se consultiamo per il confronto anche la traduzione della poesia castellana eseguita da Gustavo Siebenmann e riportata accanto alle due versioni da Lila Bujaldón de Esteves notiamo altre differenze significative. Mentre per Borges la "vara de bambú" corrisponde in tedesco a un "Zweig" = ramoscello di bambù, Siebenmann sceglie "Stange", che fa perdere al paragone la qualità di elasticità, in quanto "Stange" (= pertica) è connotato di una certa rigidità. L'aggiunta

HETEROGLOSSIA

dell'aggettivo "hohl" (cavo) crea nel prossimo verso la metafora del gallo in "Sonnensporen" (gli speroni del sole) che corrisponde alla metafora della versione spagnola: "el sol con sus espuelas". L'immagine è comunque assai violenta, anche se priva di riferimenti bellici, in quanto la luce scoppia negli occhi di tutti (come) speroni di sole: In allen Augen berst das Licht der Sonnensporen", come nel verso precedente la messa in rilievo, anzi l'isolamento visivo del verbo "schallt" gli conferisce una posizione importante e sottolinea la sua qualità fonica già in sé forte. Borges riduce poi nel verso seguente una costruzione sintattica corretta e completa ("Como un naipe.... carretera") nella versione tedesca ad una formula, dove il concetto dell'ombra che cade ("Mein Schatten fällt") viene mantenuto ma il paragone si è spostato: la carta di gioco ("naipe") diventa una foglia appassita ("welches Blatt"): se cerchiamo una connessione (remota) la troviamo forse nella lingua tedesca, dove la singola carta da gioco viene chiamata "Blatt". Si potrebbe trattare dunque di una contaminazione, un'isotopia forse neanche voluta dal poeta. Il carattere di formula composta da elementi quasi monosillabici si rafforza poi in seguito: "Himmel fliegt hoch" (eliminazione dell'articolo) e l'inizio di una nuova frase al posto del "y" sottolinea la laconicità, eliminando anche la connessione con il "cielo". Gli uccelli non solcano ("surcan") il cielo, bensì "rudern", verbo tedesco che significa "remare", ma riferito alle braccia indica un frenetico movimento di queste, dunque agitano le ali, un movimento molto diverso dal "furchen" = solcare nel senso concreto, come è stato tradotto da Siebenmann. Strano è il cambiamento dell'aggettivo "errantes" che determina le notti, tradotto nel modo più logico da Siebenmann con "irrenden", ma che nella versione tedesca di Borges appare sotto forma quasi di un neologismo: "losgewordne", cioè notti che si sono staccate, che sono state sciolte e sono diventate libere, un'immagine densa ma anche un po' preoccupante (sottolineato nella versione tedesca dal colore nero degli uccelli).

Anche nella struttura concettuale Borges ha trasformato in modo

HETEROGLOSSIA

incisivo il testo (la forma è più frammentaria e lacerata) creando una cornice formata dal collegamento isotopico del canto, che nella versione tedesca è esplicita, mentre nell'originale castigliano viene suggerito "Die Fahnen sangen - auf meiner Schulter singt".

La prima lettura della poesia di Borges "ingenua" e non ancora critica, mi ha colpito subito. Senza confrontarla con il testo originale sono entrato in una rete di associazioni, le formule poetiche (che secondo Benn "cantano") hanno guidato la mia concezione della poesia di Borges, l'hanno inserito nelle poesie autunnali di Trakl, Rilke; ma soprattutto le ultime parole della poesia di Hölderlin *Hälfte des Lebens*: "im Winde / Klirren die Fahnen" (nel vento stridono le banderuole) hanno dato alla mia interpretazione "spontanea" una direzione diversa da quella intesa dell'autore: ho infatti inteso "Fahnen" non come "bandiere", ma come "banderuole", ciò che ha imprigionata anche nel seguito la mia lettura in una rete di riferimenti.

Voglio dire che ho letto la "traduzione" come un originale, convinto del resto che si trattava di una poesia che Borges aveva scritto in tedesco, non avendo ancora letto l'articolo. Risulta infatti estremamente autonoma di fronte all'originale, era scritto del resto per l'amico tedesco e come suggerisce la germanista argentina era "condizionata dal destinatario straniero al quale era dedicata". Anche se questa esperienza tedesca di Borges può essere considerata effimera, una faccenda piuttosto privata e non destinata alla pubblicazione, è comunque un esempio molto significativo di auto-traduzione della quale rivela la caratteristica più sintomatica: il potere di poter disporre dell'originale in maniera estremamente autonoma, creare cioè un testo che non ha nessun obbligo di fedeltà formale, di stile e neanche di contenuto di fronte all'originale.

6.2. Samuel Beckett

Il poeta irlandese Samuel Beckett è un noto esempio di uno scrittore

HETEROGLOSSIA

che ha prodotti i suoi diversi testi, teatro, prosa e poesia in due lingue, in inglese la sua lingua materna e in francese, la seconda lingua quella della sua “patria elettiva”. Nelle “Quattro poesie” che sono inserite nella raccolta *Poems in English* del 1961¹⁹ l'autore si avventura anche nella auto-traduzione, o nella creazione di testi paralleli in francese ed inglese. La lingua originale, il “modello”, è il francese, la variante la versione inglese. La prima poesia s'intitola “Dieppe”, famosa località balneare sul Canale in Normandia,

DIEPPE

encore le dernier reflux
le galet mort
le demi-tour puis les pas
vers les vieilles lumières

again the last ebb
the dead shingle
the turning then the steps
towards the lighted town

1937

L'unico intervento incisivo nella versione inglese che del resto mantiene assai intatto anche la struttura ritmica, si riferisce all'ultimo verso, dove Beckett cerca di salvare la figura dell'allitterazione, anzi la riprende dal verso precedente (turning), ma deve sacrificare l'aggettivo “vieilles” e inserire il sostantivo “town” che esplicita la fonte della luce (“lumières”) che nella versione francese rimane indeterminata, infatti la città è illuminata (“lighted”). Non salva la rima interna che incornicia l'ultimo verso “vers - lumières”, ma la trasforma in un parallelismo visivo, non fonico: **towards - town**.

Simili tentativi di salvataggio di densità poetica con sostituzioni e compensazioni si vedono anche nelle altre tre poesie, tenendo conto dell'uso diverso e delle possibilità diverse delle due lingue. Mentre il francese favorisce la musicalità, ha una suadente melodicità, l'inglese è più sobrio.

HETEROGLOSSIA

je suis ce cours de sable qui glisse
entre le galet et la dune
la pluie d'été pleut sur ma vie
sur moi ma vie qui mi fuit me poursuit
et finira le jour de son commencement

cher instant je te vois
dans ce rideau de brume qui recule
où je n'aurai plus à fouler ces long seuil mouvants
et vivrai le temps d'une porte
qui s'ouvre et se referme

1948

my way is in the sand flowing
between the shingle and the dune
the summer rain rains on my life
on me my life harrying fleeing
to its beginning to its end

my peace is there in the receding mist
when I may cease from treading these long shifting thresholds
and live the space of a door
thats opens and shuts

Così la prima strofa della seconda poesia è caratterizzata da una ripetizione del suono “ui” sia alla fine del verso che all’interno: suis - pluie - fuit - poursuit al quale si può fonicamente avvicinare anche le due “vie”. Questo effetto fonico è rafforzato da allitterazioni, dalla figura etimologica (pluie - pleut, che però c’è anche in inglese: “rain rains”. L’effetto che nella prima strofa non era imitabile, trova una corrispondenza nella seconda strofa della versione inglese con la ripetizione del fonema che combina la I lunga con una S atona: peace - receding - cease - these. L’intervento sulla seconda strofa è assai incisivo: congiunge due strofe: “cher instant je te vois / dans ce rideau de brume qui recule” > “my peace is there in the receding mist”, eliminando la forma personale dialogante, dove il poeta si rivolge familiarmente all’istante, e anche l’immagine metaforica della tenda di bruma, introducendo il concetto della pace (interna): “my peace” che

HETEROGLOSSIA

nella versione francese è difficilmente individuabile. Trasforma poi la congiunzione che era di tipo locale “où” in temporale “when”.

Questi esempi possono bastare per illustrare la strategia di Beckett nella sua auto-traduzione: sono visti come testi paralleli, diversi, inseriti in contesti linguistici e culturali diversi. Comunque Beckett ha cercato di compensare le perdite per salvare il carattere poetico e non la singola metafora o il singolo effetto fonico.

6.3. Gerhard Kofler

IMPROMTU

also ordnete ich
meine sprachen
und brachte fast
nichts durcheinander

auch heute, leider
bringe ich fast
nichts durcheinander
mit meinen Sprachen

(G.Kofler, *Die Rückseite der Geographie*)

Questo accenno alla competenza plurilingue, che crea una confusione linguistica nella quale si deve portare ordine, ma anche al dispiacere (“leider”) che risulta dalla perdita di questa “confusione”, rivela nello stesso tempo il dilemma del poeta. Una certa “confusione” può essere considerato tuttavia un fattore poetico positivo, aggiunge più “indeterminatezza” alla poesia, che secondo Leopardi aumenta il carattere poetico.

Nella “editorischen Notiz” del volume *Poesie di mare e terra - Poesie von Meer und Erde (2000)*, si afferma che “alle deutschen Nachdichtungen und Versionen [...] ebenfalls vom Autor [stammen]”. Nella “Nota editoriale” italiana si parla invece solo di “tutte le traduzioni in tedesco”, dunque non di “Nachdichtung” (= rifacimento poetico) ma soltanto di traduzione. Infatti per il lettore italiano non è rilevante se la

HETEROGLOSSIA

versione tedesca sia una fedele traduzione o, appunto, un rifacimento poetico. Nel secondo volume, voluminoso come il primo, con il titolo allargato: *Poesie di mare, terra e cielo /Poesie von Meer, Erde und Himmel* (2003) viene, nella nota editoriale tedesca, eliminata anche la menzione del rifacimento poetico e sostituito dalla formula semplice: “vom Autor ins Deutsche übertragen”. Partendo dal presupposto che la maggior parte dei lettori delle opere di Kofler abbia una competenza bilingue, legge dunque parallelamente le poesie nelle due lingue, traendo un piacere estetico proprio da questa doppiezza, la riduzione della versione tedesca ad una “mera traduzione”, togliendo la libertà poetica della trasformazione, l'intervento coraggioso, che caratterizza l'auto-traduzione, non sembra giustificato. La maggior parte delle traduzioni rivelano tuttavia un carattere autonomo.

In occasione di un simposio sul fenomeno del confine e la sua incidenza sulla lingua e letteratura tedesca (*Grenzen und Grenzräume in der deutschen Sprache und Literatur*, Macerata, 11.12.05) Kofler ha ripercorso la sua carriera di poeta bilingue: mentre nelle prime raccolte le poesie bilingue italiano - tedesco, la lingua originaria non era ancora stabilita, anche se l'italiano era già dominante - si potrebbe dunque pensare ad un atto creativo parallelo - ben presto l'italiano divenne la lingua esclusiva della poesia originale. La versione tedesca invece fu composta o nello stesso tempo o qualche tempo più tardi. Nella conversazione con Rosanna Brusegan, pubblicata nella rivista “Paragone” nel 2001 il poeta afferma questa sua scelta dell'italiano come lingua poetica esclusiva rappresenta una svolta che si è verificata dopo il 1988 (pubblicazione del volume *Die Rückseite der Geographie*): Da allora tutte le poesie furono prima scritte in italiano e poi tradotte in tedesco. Ed è forse proprio questo il tentativo di mettere ordine nelle sue lingue. Alla domanda: “Che ruolo hanno avuto le altre lingue dell'infanzia rispetto a questa Muttersprache?” Kofler risponde:

HETEROGLOSSIA

Hanno relativizzato la mia situazione linguistica ed hanno ampliato la mia critica del linguaggio, critica a cui ogni poeta moderno (o post-moderno) prima o poi arriva. Cioè: io vedevo sempre diversi sistemi linguistici, a volte interdipendenti, ma pur sempre diversi. Così non sono mai stato capace di dire: la tematica della mia poesia è la lingua, giacché sono più lingue dentro di me ed attorno a me. D'altronde non sono nemmeno così romantico da poter vedere una comune lingua della poesia o addirittura dell'arte. Ma c'è fra lingue madri e lingue d'elezione quel mio modo poetico di cantare.

Una spiegazione per la decisione di scegliere come lingua poetica l'italiano e non la lingua materna è da cercare dunque nel contesto plurilingue: oltre al tedesco e all'italiano certamente anche il dialetto. Kofler ha effettivamente scritto poesie in dialetto, così che nelle sue raccolte convivevano diverse tipologie: Poesia dialettale, poesie soltanto in tedesco, poesie italiane con versione tedesca. Le traduzioni in tedesco delle ultime pubblicazioni vengono giustificate da Kofler anche dal fatto che, a causa della pubblicazione in case editrici austriache, il pubblico era prevalentemente tedesco, si tratta dunque di una concessione al pubblico. Io vedo però anche un'ulteriore motivazione per la sua decisione di produrre testi bilingui e di scegliere come lingua del testo originale non la lingua materna, bensì la seconda lingua. Kofler ha addotto motivi di simpatia (amore per i poeti italiani, soprattutto Saba, nel periodo scolastico) e di preferenza estetica per la lingua e la cultura italiana. Determinante è a mio avviso - opinione condivisa anche da Schmidt-Dengler²⁰ - il contesto sudtirolese e il periodo in cui questa decisione, questa scelta poetica, è maturata. Siamo nel '68: Il conflitto etnico, linguistico e culturale latente è lontano dall'essere risolto, i giovani intellettuali oppongono alla posizione definita come apartheid ancora radicata nelle classi dominanti sudtirolesi, al rifiuto ideologico della lingua e cultura di contatto, una posizione di accettazione che si esprime proprio nell'uso della lingua non soltanto nella vita quotidiana ma anche nella letteratura.

Nella produzione poetica di Kofler, con la cesura del 1988, che divide la prima fase di carattere misto e paritetico fra le due lingue e il

HETEROGLOSSIA

dialetto dalla seconda fase che stabilisce in maniera quasi normativa la priorità della lingua italiana e attribuisce alla versione tedesca una funzione quasi ancillare, si avverte questo cambio d'indirizzo. L'impianto poetico delle due versioni parallele dal punto di vista formale è rimasto lo stesso: si tratta di un'auto-traduzione, Ma quanto autonomia poetica possiede la versione tedesca (cioè la traduzione)? C'è da prendere in considerazione anche il fatto che la quantità delle poesie "doppie" è strepitosamente cresciuta: mentre tutti i volumi di poesia prima del 1988 non arrivano insieme a 200 pagine, soltanto i due ultimi volumi del 2000 e 2003 superano le 1600 pagine. La ricreazione delle versioni tedesche come rifacimenti poetici sarebbe senz'altro stato molto faticosa.

È diventato in alcuni casi un autentico lavoro di traduzione con un carattere tecnico, del tipo edizioni bilingui, dove la traduzione funge da sostegno per la lettura dell'originale. Questo potrebbe portare alla sensazione di una mancanza di poeticità autonoma, soprattutto nel caso dei testi di forma più severa o rimata, ad es. nel sonetto, dove è stata mantenuta la forma esterna di suddivisione nelle strofe ma si è rinunciato a qualsiasi tentativo di rima o di forme sostitutive. Per poi valutare, se anche la versione due, cioè quella auto-tradotta ha una valenza poetica, dovremmo trovare un metodo di analisi adatto. Partendo dalla constatazione di Ute Klüver che le due versioni del testo insieme costituiscono l'opera, ciò che esige anche una lettura doppia - facilitata del resto nella lirica, dove le due versioni si trovano a fronte - allora anche il procedimento interpretativo dovrebbe seguire, come negli esercizi scolastici di confronto di poesie, il procedimento della interpretazione divisa delle due versioni come tesi ed antitesi per poi svolgere come sintesi il confronto. Infatti nelle interpretazioni delle poesie di Borges e Beckett siamo partiti già dal presupposto che le due versioni, anche quella auto-tradotta, avevano una loro autonomia poetica, sottolineando le differenze nel campo sintattico-strutturale, semantico e metaforico. Ma in questi casi il materiale a disposizione

HETEROGLOSSIA

era molto limitato, una poesia per Borges, quattro per Beckett. Il corpus a disposizione per Kofler supera le mille unità. Per illustrare dunque le tecniche e strategie di Kofler nella produzione e ri-produzione dei due testi dobbiamo operare una scelta difficile, prendendo un esempio dal periodo prima del 1988, uno del 1988 e una dell'ultima raccolta.

Le poesie del primo periodo per il loro carattere laconico, in parte ermetico, sono comunque caratterizzate da un ductus narrativo o un po' colloquiale, da una narrazione di sensazioni, osservazioni, impressioni del poeta che affronta le sue realtà, che presenta i suoi dilemmi, in maniera arguta e astuta. Sono poesie di stile essenziale e prive di orpelli retorici che nella auto-traduzione appaiono poi assai vicine all'originale.

Come esempio paradigmatico è stata scelta da me, anche in lavori precedenti²¹ la poesia doppia *Il pesce e il bue*.

IL PESCE E IL BUE

Nell'Alto Adige o Sudtirolo gli scherzi del primo aprile sono due: i bambini italiani gridano "pesce d'aprile", quelli di madrelingua tedesca "Aprilochs", cioè "bue d'aprile"

pesce d'aprile, pesce d'aprile
appena lo scopri già è fuggito
sotto i ciottoli in un ruscello
senti squazzare lo scherzo

pesce d'aprile, pesce d'aprile
in tedesco qui si invoca il bue
una gran bestia, una pesante risata
che quasi non si muove

DER FISCH UND DER OCHS

In Südtirol wird man auf zwei Arten in den April geschickt: "Pesce d'Aprile" (Aprilfisch) rufen die italienischen Kinder, "Aprilochs" die deutschsprachigen.

HETEROGLOSSIA

aprilfisch, aprilfisch
kaum entdeckt ist er verflüchtigt
unter kieselsteinen in einem bach
hörst du den scherz schlüpfen

aprilfisch, aprilfisch
im deutschen da ruft man hier nach dem oxsen
ein großes vief, ein schweres lachen
das sich fast nicht rührt²²

Le due versioni, ciascuna dotata di una spiegazione contestuale, collocata subito sotto il titolo, si rivolgono, come indica questa introduzione ai due destinatari, gli italiani e i tedeschi, che, come presume l'autore, non conoscono le usanze del Sudtirolo multiculturale.

Con abilità l'autore, in ambedue le versioni, cerca di caratterizzare attraverso la lingua il carattere e il portamento dei due gruppi etnici che trovano come simbolo il pesce (agile, solare, imitato da vocali chiare e dalle consonanti liquide R, L e il S) e il bue (pesante e quasi immobile, imitato da vocali scure e da consonanti gutturali come il ch). Risultano due poesie alla pari, non una versione originale e una traduzione, che sono sì collegate ma autonome, soprattutto nell'aspetto fonico.

Già nel volume *Die Rückseite der Geographie* del 1988 si delinea la svolta a favore dell'italiano come lingua poetica originale, sostenuta dal contesto culturale determinato da una preferenza per l'ambiente originario sudtirolese - italiano, preferenza che nei seguenti volumi si allarga per l'amore del mondo mediterraneo.

Prendiamo come esempio la poesia doppia

INDECISO

non sapevo decidermi
facevo il tifo
per la Juve e per l'Inter

quando m'innamoravo
c'era subito un'altra

UNENTSCHLOSSEN

ich konnte mich nicht entscheiden
so war ich ein fan
von Juventus und Inter

wenn ich mich verliebte
war gleich eine andere da

HETEROGLOSSIA

ero cattolico e comunista (quando diventai eretico non sapevo dove cominciare)	ich war katholik und kommunist (als ich häretisch wurde wußte ich nicht, wo damit anfangen)
ora questo scrivere in due lingue mi sembra un abbraccio tra la Juve e l'Inter	jetzt scheint mir dieses schreiben in zwei sprachen wie eine umarmung zwischen Juventus und Inter
ma anche il Milan (ora mi ricordo) mi era sempre simpatico	aber auch Milan (fällt mir ein) war mir immer sympathisch ²³

Le due poesie, lette una distinta dall'altra, hanno stilisticamente la loro autonomia. Quando poi vengono avvicinate, si nota l'inserimento, non soltanto a causa del carattere autobiografico e confidenziale, nel sistema culturale dell'originale, cioè in quello italiano che risulta dal tifo per le tre famose squadre calcistiche, ma anche dalla combinazione fra cattolico e comunista. Un etero-traduttore, orientato verso il pubblico destinatario, avrebbe possibilmente cercato due/tre club calcistici nel mondo tedesco-austriaco per sostituire quelli dell'originale, anche se per i tifosi del calcio non esistono frontiere. L'auto-traduttore invece ha fatto una scelta chiara, conforme al messaggio che voleva trasmettere, cioè difendere la libertà di scelta che comprende anche quella di non scegliere. La tematica delle poesie è propria quella dello stare in mezzo, della doppia appartenenza: calcistica, personale, ideologica, linguistica e il rifiuto di dover decidere l'appartenenza. Per chiarire il contesto: ci ricordiamo che gli abitanti della Provincia di Bolzano dovevano decidere la loro appartenenza linguistica per determinare la proporzionalità della vita pubblica e che alcuni altoatesini (soprattutto persone appartenenti a famiglie miste) avevano rifiutato la scelta.

Come ultimo esempio ho scelto una poesia doppia di una tipologia diversa delle poesie finora interpretate. Nella versione originale si tratta di un sonetto nella forma classica:

HETEROGLOSSIA

SONETTO I

dico questo per non esser tolto
dal pensiero che vola sulle acque
dove il frastuono si arrese e tacque
e la brezza sfiora l'invaghito volto

altrove ora il pubblico è folto
col suo applauso che distratto nacque
nella remota usanza che già piacque
al signor d'affari e al seguace stolto

mentre il mio verso ancora si confonde
per poi distinguersi d'istinto
nel susseguirsi delle nuove onde

e quel che era perso ora qui l'ho vinto
nell'ampio moto che mi corrisponde
in un passo fuori d'ogni labirinto

SONETT I

dies sag ich hier um nicht entfernt zu warden
von dem gedanken der da fliegt über den Wassern
wo das getöse sich ergibt dann hin zum schweigen
und die brise streift hier die verliebte wange

anderswo ist das publikum nun zahlreich
mit seinem beifall der zerstreut geboren
aus fernem brauch der ja gefiel schon
dem businessmann und seinen dummen dienern

während mein vers sich da vermischt noch
um sich spontan sodann zu unterscheiden
im aufeinander seiner neuen wellen

und was verloren war habe ich hier gewonnen
durch weiten lauf der mir entsprechend
in einem schritt heraus aus allen labyrinthen²⁴

Ho già accennato alla perdita di una delle più tipiche caratteristiche del sonetto, cioè quella della rima. Kofler ha cercato di compensare questa perdita con un ritmo grave, un linguaggio ricco, un po' all'antica, con l'inserimento di arcaismi come "der da fliegt über den Wassern" (allusione biblica) e mantenendo la divisione delle strofe. Il risultato è una versione molto diversa dal punto di vista del carattere poetico,

HETEROGLOSSIA

anche se l'effetto che la scelta del genere sonetto in italiano, cioè un giocare con un forma poetica che ormai appartiene al passato, risulta ottenuto anche nella versione tedesca con mezzi diversi.

7.

Borges ha tradotto la sua poesia in tedesco, immedesimandosi nel personaggio di un poeta espressionista tedesco (la sua strategia era dunque vicino al postulato di Engelhard), creando due poesie autonome. Anche Beckett non ha fatto una fedele traduzione delle sue poesie francesi, ma si ha atteggiato da poeta madrelingua inglese, che del resto era, e il risultato sono anche qui due versioni autonome. Kofler è forse fra i tre quello che ha concepito di più, soprattutto nelle opere della seconda fase creativa, la versione tedesca come traduzione e come complemento dell'originale. Comunque rimane la "Rückseite", l'altra facciata, alla quale, da madrelingua, ha potuto conferire una propria autonomia.

La posizione del poeta auto-traduttore di fronte al testo originale rivela una grande libertà d'intervento, non c'è un pio rispetto che impone di cambiare il meno necessario. La traduzione viene considerata un altro testo, parallelo, una variante (come tanti poeti ha ripreso le loro poesie per rielaborare), ma comunque sia anche un complemento del testo originario, sia per motivi di pubblico che per motivi estetici in un procedimento dialettico di creazione: due testi paralleli assai autonomi formano un terzo, la sintesi che offre una più vasta gamma di sfumature linguistiche e stilistiche.

L'autore auto-traduttore si trova in una situazione di privilegio, una sorta di onnipotenza in quanto ha la disponibilità, il dominio di più lingue e con ciò anche l'appartenza a due sistemi culturali. È il mediatore per eccellenza, anche se il processo di mediazione si è interiorizzato, si svolge nello sua stessa persona.

Note

- 1 ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 313 e sg.
- 2 Cfr. GRÜNING, H.-G., *Goethe critico della letteratura italiana*, Palermo, Palumbo, 1988, p. 39sg. e 47sg.
- 3 *Übersetzungen*, in *Der west-östliche Divan*, "Noten und Abhandlungen", dtv Gesamtausgabe 5, S.244. "...wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten sollte. [...] denn der Übersetzer, der sich fest an sein Original anschließt, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heranzubilden muß" (La traduzione è mia).
- 4 LEOPARDI, G., *Gesänge*. Italienisch und Deutsch. (Nachgedichtet von Michael Engelhard) Berlin: Rütten & Loening 1990; recensione: GRÜNING, H.-G., *Giacomo Leopardi, "Canti / Gesänge"*. Italienisch und deutsch, nachgedichtet von M.Engelhard, Berlin, Rütten & Loening, 1990, in *Studi Leopardiani* 4, 1993, pp.129-132.
- 5 Lettera del 13.05.1993: "Übersetzung zunächst als autonomen deutschen Text zu lesen,...der in einer großen literarischen Tradition steht, als deren Fortführung er sich selbst begreift"... "um ändern eine Vorstellung von Leopardi zu vermitteln", ... "um mir selbst m e i n e n Leopardi in deutsch zu verschaffen", ...
- 6 "Die literarische Selbstübersetzung: literaturgeschichtliche und übersetzungstheoretische Aspekte". www.univie.ac.at/universuch/projekte/romanpro.htm: "Das Erkenntnisinteresse des Projekts richtet sich auf den Funktionswandel der literarischen Selbstübersetzung in Schlüsselepochen".
- 7 *Ibidem*: "in der Renaissance-Kultur „five-finger exercises“ (Leonhard Forster) zur Normierung poetischer Diktion in der Vernakularsprache".
- 8 LAMBERT, J. - VAN GORP, H., "On describing translations", in HERMANS, T. (ed.), *The Manipulation of Literature. Essay on Translated Literature*, Croom Helm, London, 1984, pp. 42-53.
- 9 VOSSLER, K., *Geist und Kultur der Sprache*, Dobbek, München, 1960 (ma scritto nel 1925), p. 136. Cfr.
- 10 *op.cit.*, p. 106: "in der semantischen und ästhetisch-stilistischen Ausformung der Selbstübersetzung".
- 11 *op.cit.*, p. 106: "Das Resultat dieser Praxis des Selbstübertragens sind demnach zwei Textfassungen in zwei Sprachen, die zueinander in einem gleichzeitigen Verhältnis der Textidentität und der Textvarianz stehen. Die Textfassungen zusammen konstituieren das Werk".
- 12 *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*, Peter Lang, Frankfurt a. M., 2002.
- 13 In IMBRIANI, V., *Fame Usurpate. Quattro Studi*, A.Trani, Napoli 1877, p. 333-387.
- 14 *Sul tradurre* (1963) in CALVINO, I., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002, p. 49sg.
- 15 BUJADÓN DE ESTEVES, L., "Páginas inéditas de Jorge Luis Borges. Una carta y una poesía dedicada a Kurt Heynicke testimonian el entusiasmo que sintió el joven escritor por el expresionismo alemán". In *Humboldt* 136. Goethe Institut Inter Naciones, 2002, pp. 60-65.
- 16 *Ibidem*, p. 62 "Ich sende eine Uebersetzung - eine sehr schlechte, vielleicht, da ich die deutsche Grammatik nie recht gelernt habe - eines Gedichts aus meinem - noch unveröffentlichen! - Buches: Crucifixión del Sol - "Die Kreuzigung der Sonne. [...]"
- 17 *Ibidem*, S. 62: "Mirándolo bien, "Südlicher Morgen" puede ser considerado

HETEROGLOSSIA

no como traducción, sino más bien como una variante del poema en español, con modificaciones concientemente [sic.] realizadas por Borges con el fin de acercar la versión alemana al mundo expresionista del destinatario, Kurt Heynicke.”

¹⁸ *op.cit.*, p. 62: “La eliminación, en la versión alemana, del cuarto verso, “ebrio como una hélice”, es otra modificación notable: Borges como autor del original en castellano quiso describir con este verso los primeros rayos del sol sobre los tejados, pero a la hora de traducir su poesía al alemán seguramente pensó que al poeta expresionista, a quien iba destinado el poema, el cuño futurista de esta metáfora de la técnica moderna le parecería demasiano [sic.] extraño. Del mismo modo todo aquello que tiene que ver con el mundo bélico - la bandera, el toque de diana, las espuelas del sol - se transforma en alemán en imágenes del mundo natural”.

¹⁹ BECKETT, S., *Poems in English*, John Calder, London Ltd., 1961. Ho usato l'edizione Einaudi del 1964, dove il testo originale è accompagnato da una traduzione italiana (a fronte) di Rodolfo J.Wilcock. Devo a Gerhard Köfler l'informazione su queste poesie bilingui.

²⁰ Cfr. Prefazione a KOFLER, G., *Neue Südtiroler Extravaganzen, Gedichte 1982-84*, Frischfleisch & Löwenmaul, Wien 1984, p. 8. La letteratura, la poesia diventa il luogo in cui alla realtà sudtirolese viene resa giustizia (“der Ort, an dem der Südtiroler Realität Gerechtigkeit widerfährt”).

²¹ Ad esempio nell'articolo: *Zweisprachigkeit und Sprachmischung in der zeitgenössischen Literatur Südtirols*, in STRUTZ, J. - ZIMA, P. V., *Komparatistik als Dialog*, Peter Lang, Frankfurt a. Main, [etc.], 1991, p. 172 e sg.

²² *Neue Südtiroler Extravaganzen. Gedichte 1982-84*. Frischfleisch & Löwenmaul, Wien/Bozen, 1984, pp. 34-35.

²³ *Die Rückseite der Geographie*, EffEff, Wien/Bozen 1988, pp. 32-33.

²⁴ *Poesie di mare, terra e cielo / Poesie von Meer, Erde und Himmel*, Wieser, Klagenfurt, 2003, pp. 174-75.

Bibliografia

La lingua assente. Autotraduzione e interculturalità nella poesia europea, in SEMICERCHIO. Rivista di poesia comparata, n. XX-XXI, 2002.

BORGES, J. L., *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*“, in BORGES, J. L. *Obras Completas*, Bd. I, Barcelona - Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 431-443.

BRUSEGAN, R., “Conversazione con Gerhard Kofler”, in *Paragone*, 36/37/38, (2001), pp. 125-131.

CALVINO, I., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002.

ECO, U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 2002.

ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

ETTE, O., *Mit Worten des Anderen. Die literarische Übersetzung als Herausforderung der Literaturwissenschaft*, in CLAUDIUS ARMBRUSTER, C. - HOPFE, K. (Hrsg.), *Horizontverschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Tübingen, G. Narr, 1998, pp.13-33.

ENGELHARD, M., *Übersetzung als Interpretation*, in Arion, Jahrbuch der Deutschen Pusckin - Gesellschaft, Bd.1, Bonn, Bouvier, 1989, pp.103-136.

GRÜNING, H.-G., *Zweisprachigkeit und Sprachmischung in der zeitgenössischen Literatur Südtirols*, in STRUTZ, J. - ZIMA, P. V., (Hrsg.), *Komparatistik als Dialog*, pp.163-182.

JUNG, V., *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*, Frankfurt a.M / Berlin, Peter Lang, 2002.

KLÜNDER, U., *«Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen...» Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen*

HETEROGLOSSIA

Dichterin Isak Dinesen/Karen Blixen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

KREMnitz, G. - TANZMEISTER, R. (Hrsg.), *Literarische Mehrsprachigkeit - Multilinguisme littéraire. Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren: Soziale, psychische und sprachliche Aspekte*, Wien, IFK, 1995.

SCHEICHL, S. P., *Übersetzungen als Fingerübungen - und wie man sie edieren sollte*, in PLACHTA, B. - WOESLER, W. (Hrsg.), *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*, Tübingen, Max Niemeyer, 2002, pp.195-205.

SCHMELING, M. - SCHMITZ-EMANS, M. (Hrsg.), *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

STRUTZ, J. - ZIMA, P. V. (Hrsg.), *Komparatistik als Dialog. Literatur und interkulturelle Beziehungen in der Alpen-Adria-Region und in der Schweiz*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1991.

STRUTZ, J. - ZIMA, P. V. (Hrsg.), *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Tübingen, G. Narr, 1996.

VOSSLER, K., *Geist und Kultur in der Sprache*, München, Dobbeck, 1960.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 9 | anno 2006

I MONDI E I MODI DELLA TRADUZIONE

a cura di Graciela N. Ricci

eum edizioni università di macerata

