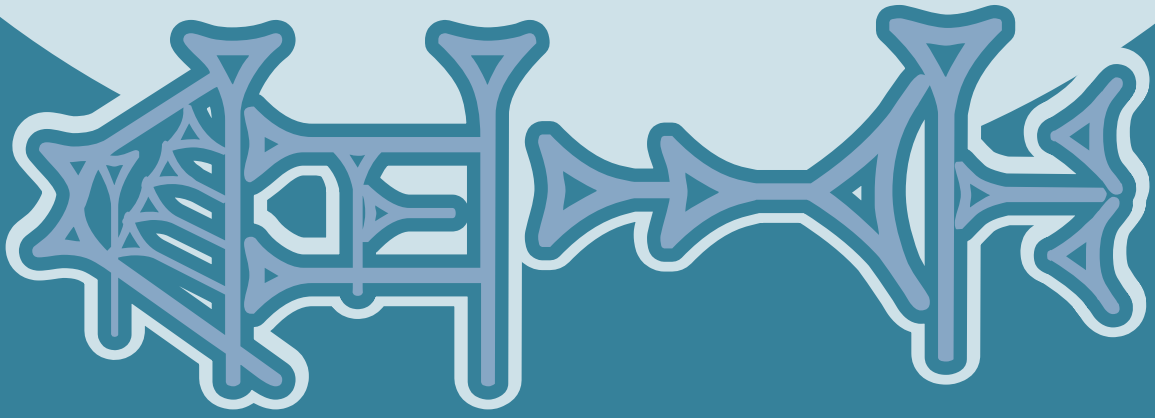
# Lezioni di Traduzione

4



## Self-Translation as Self-Inclusion of Diversity

## Autotraduzione come autoinclusione della diversità

a cura di
Nadzieja Bąkowska, Andrea Ceccherelli, Irina Marchesini

Bologna
2025

# Lezioni di Traduzione

**DIRETTORE**

Alessandro Niero

**COMITATO SCIENTIFICO**

Edward Balcerzan
(*Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań*)

Rainer Grutman
(*University of Ottawa*)

Waltraud Kolb
(*Universität Wien*)

Matteo Lefèvre
(*Università di Roma "Tor Vergata"*)

Carlo Saccone
(*Università di Bologna*)

Teresa Seruya
(*Universidade de Lisboa*)

Evgenij Solonovič
(*RAN, Institut mirovoj literatury, Moskva*)

**COMITATO DI REDAZIONE**

Alberto Alberti, Nadzieja Bąkowska,
Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti,
Barbara Ivancic, Eugenio Maggi,
Roberto Mulinacci, Nahid Norozi

**PROGETTO GRAFICO**

Alberto Alberti

**SEGRETERIA DI REDAZIONE, LAYOUT E COPYEDITING**

Nadzieja Bąkowska
nadzieja.bakowska@unibo.it

I volumi della collana "Lezioni di Traduzione" sono pubblicati online sulla piattaforma AMS Acta dell'Università di Bologna e sono liberamente accessibili

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Lezioni di Traduzione*, 4
LILEC • AMS Acta by AlmaDL
University of Bologna Digital Library

© 2025 Authors

ISBN 9788854972216
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8688

TAURI

<https://site.unibo.it/tauri/it>

**IN COPERTINA**

Rielaborazione dei pittogrammi sumerici per 'traduttore' (*eme* 'lingua' + *bala* 'girare'), attestati in questa combinazione a partire dal periodo Protodinastico IIIb (ca 2450-2350 a.C.) (cfr. ePSD, <http://psd.museum.upenn.edu/nepsd-frame.html>, s.v. *translator*).

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – LILEC
Via Cartoleria 5, 40124 Bologna (BO)

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

<https://lingue.unibo.it/it>

Lezioni di Traduzione

4

# Self-Translation as Self-Inclusion of Diversity

# Autotraduzione come autoinclusione della diversità

a cura di

Nadzieja Bąkowska

Andrea Ceccherelli

Irina Marchesini

LILEC • Bologna

2025

# Indice

ANDREA CECCHERELLI

*Diversità e indeterminatezza dell'autotraduzione*

8

**ENDOGENO, ESOGENO, POSTVERNACOLARE:
L'EMERGENZA DELLA LINGUA NELL'AUTOTRADUZIONE**

RAINIER GRUTMAN

*Post-vernacular Self-Translation: Bringing Languages Back from the Brink*

19

ELLEN CORBETT

*Spectrums within Spectrums: Examining Self-Translation in the Context of Broader Translational Practices in Irish-to-English Translation*

39

TRISH VAN BOLDEREN

*A (G)host of Other Selves: How Self-Translation Inhabits Allograph Translation in Doireann Ní Ghríofa's* A Ghost in theThroat

63

ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA

*The Translation of Short Story Collections from Basque into Spanish*

84

SIMONA ANSELMI

*L'autotraduzione in e dall'italiano*

103

**MIGRAZIONE E POSIZIONAMENTO:**
**L'EMERGENZA DEL SÉ NELL'AUTOTRADUZIONE**

GIAN MARIO ANSELMI

*Jhumpa Lahiri ovvero la traversata*

123

MONICA TURCI

*Jhumpa Lahiri on Self-Translation: a Focus on Metaphors*

127

MARCOS EYMAR

*Self-Translating In-Betweenness: from* Life on the Hyphen *(1994) to* Vidas en vilo *(2000) by Gustavo Pérez-Firmat*

143

NADZIEJA BĄKOWSKA

*Autotraduzione e narrazione autobiografica: il caso di Maria Kuncewiczowa*

159

ARIANNA DAGNINO

*Self-Translation as a Path to Recognition and Creative Augmentation in the Context of Transcultural Literature: A Personal Journey*

181

MARIA ALICE G. ANTUNES

*Migration and Self-Translation: the Case of a Brazilian Linguist at a University in the United States*

201

**L'AUTOTRADUTTORE: UN TRADUTTORE PRIVILEGIATO?**

CATIA NANNONI

*L'autotraduzione nell'opera poetica di Francis Tessa / Francesco Tessarolo*

218

FABIO REGATTIN

*Mariella torna a casa. La rappresentazione dell'Italia in alcuni romanzi in francese di Gilda Piersanti e nelle loro autotraduzioni italiane*

235

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ, SANJA ROIĆ

*Autore-(auto)traduttore-traditore? Analisi dell'autotraduzione in inglese e della traduzione in italiano del romanzo* Uhvati zeca *(2018) di Lana Bastašić*

254

IMSUK JUNG

*Autotraduzione e riscrittura: il caso di* Silver Stallion *di Ahn Junghyo*

271

*Lezioni di Traduzione 4*

SABINA CIMINARI, ELISA SEGNINI,

*L'internazionalismo delle* Chansons des filles de mai*. Dall'autotraduzione al progetto di traduzione*

292

**NABOKOVIANA**

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

*Collaborative Self-Translation: Vladimir Vladimirovich Nabokov, Dmitri Vladimirovich Nabokov and Italian Language*

311

IRINA MARCHESINI

*Why the Space of Self-Translation Matters: Nabokov, Identity, and Arizona*

326

JULIE LESNOFF

Lolita*, from Novel to Screenplay, an "Inter-semiotic" Rewrite?*

341

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 8-18
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8689

# DIVERSITÀ E INDETERMINATEZZA DELL'AUTOTRADUZIONE

ANDREA CECCHERELLI

Il presente volume, che riunisce le relazioni presentate all'omonimo convegno bolognese nel settembre del 2023, arriva a una dozzina d'anni dal volume *Autotraduzione e riscrittura*, a sua volta frutto del primo convegno non settoriale sull'autotraduzione organizzato in Italia, nel 2011, sempre presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Alma Mater Studiorum. Nel tempo intercorso fra le due iniziative bolognesi, le problematiche autotraduttive hanno ispirato, in Italia e nel mondo, un crescente numero di pubblicazioni (Gentes 2023), con una sempre più marcata impronta sociologica orientata a prediligere il contesto, i rapporti di prestigio e di potere fra le lingue, le traiettorie degli autori-traduttori. Di qui l'idea di focalizzare il convegno sull'autotraduzione come inclusione della diversità – linguistica, culturale, identitaria.

La pratica autotraduttiva si intreccia oggi con le dinamiche di un mondo in cui mobilità, ibridazione culturale, multilinguismo sono realtà comuni e sfidanti nella loro complessità, oscillante fra i poli opposti di diversità/identità e inclusione/esclusione. L'autotraduzione si muove da sempre *fra* questi estremi: è ricerca di uno spazio mediano, spesso utopico o precario, ovvero di una doppia esistenza al di qua e al di là dello specchio, e acquista specifica attualità in ogni contesto segnato da tali dinamiche. La dimensione sociale del fenomeno ha assunto uno spiccato rilievo soprattutto in epoca recente. Essa si pone spesso come un mezzo di riflessione sul sé (Falceri, Gentes, Manterola 2017), dando voce a identità ibride, migranti, esuli, e rappresenta un modo per superare le disuguaglianze socio-spaziali, fornendo l'occasione di una peculiare sintesi tra esclusione e inclusione, tra

Andrea Ceccherelli (University of Bologna) – andrea.ceccherelli@unibo.it
ORCID: 0000-0003-1547-2740

l'autoalienazione di coloro che non si assimilano e l'autoamputazione di coloro che abbandonano la lingua d'origine perdendosi nella traduzione. Anche le autotraduzioni nate in contesti di bilinguismo endogeno possono assumere un significato sociale rilevante, quale mezzo per sfidare le relazioni di potere tra centro e periferia (Castro, Mainer, Page 2017). Gli autotraduttori "migratori" e "sedentari" (Grutman 2015), pur vivendo esperienze diverse, sono in fondo accomunati da una condizione di intermedietà (*in-betweenness*), che nell'autotraduzione trova un modo per rinegoziare i confini linguistici e culturali, ovvero di dualità, che nell'autotraduzione ha l'occasione di affermare pienamente la polarità debole del binomio.

Il volume si apre con un contributo di Rainier Grutman che analizza il rapporto fra autotraduzione e diversità; un rapporto complesso e paradossale, poiché l'autotraduzione, nello scambio fra lingue, sembra favorire la diversità linguistica laddove si considerino i molti idiomi di partenza, ma sembra sfavorirla se si considerano invece le poche lingue d'arrivo, che sono sempre quelle dominanti. «Fino a che punto l'autotraduzione può essere considerata contro-egemonica?»[1], si chiede allora Grutman, constatando la spinta centripeta (dai margini verso il centro, ossia verso le lingue del potere) osservabile nel panorama autotraduttivo. L'antitesi apparentemente irriducibile che si prospetta guardando all'autotraduzione dalle sue due estremità – lingua di partenza vs lingua di arrivo – è superata dialetticamente in un caso specifico: l'«autotraduzione post-vernacolare», aggettivo riferito a lingue un tempo parlate in contesti quotidiani ("vernacolari"), ma ormai non più (di qui il prefisso "post"), e rivitalizzate solo in seguito all'adozione di specifiche politiche linguistiche, come avvenuto in Irlanda o in Scozia. In questi casi l'autotraduzione, costituendo un'alternativa alla scrittura translinguistica, che oscura la lingua "minore" a vantaggio della "maggiore" portando la prima a soccombere nel rapporto egemonico, rappresenta un fattore importante di emancipazione sociale e decolonizzazione, tramite la promozione della visibilità della lingua "minore" e dunque della diversità linguistica.

Seguono quattro pezzi che muovono da una prospettiva areale di bilinguismo endogeno, nel quale, stante un rapporto di potere asimmetrico fra lingue, l'autotraduzione può assumere un ruolo sociale. Ellen Corbett, partendo dalla constatazione che in Irlanda, dove non c'è più nessuno che parli solo il gaelico irlandese (*Gaeilge*) e la comunità è completamente bi-

[1] Qui e più avanti le traduzioni dall'inglese sono mie – A.C.

lingue, l'autotraduzione risulta assai meno comune che in Scozia, prende in esame la traiettoria autotraduttiva di tre poeti contemporanei, Nuala Ní Dhomhnaill, Louis de Paor e Gearóid Mac Lochlainn, chiarendone tempi, finalità e modi, che riflettono una diversità di approccio alla pratica stessa. Più metaforico è l'approccio all'autotraduzione di Trish Van Bolderen che, muovendo dall'evidenza che l'autotraduzione costituisce un'opzione inaccessibile a un autore morto, e riecheggiando inconsapevolmente analoghi approcci medianici alla traduzione (Marinelli 2013), argomenta come la traduzione del lamento della poetessa settecentesca Eibhlín Dubh Ní Chonaill posta in calce al romanzo di Doireann Ní Ghríofa *Un fantasma in gola* sia percepibile, da parte del lettore, come un'autotraduzione, data l'identificazione fra le due autrici che è al cuore del libro e del suo stesso titolo.

Diversa rispetto all'Irlanda è la situazione della penisola iberica, dove la diversità linguistica, pur storicamente minacciata, non ha mai perso la sua forza. Il contributo di Elizabete Manterola Agirrezabalaga si propone – prendendo in considerazione le autotraduzioni dal basco in castigliano di un'unica tipologia di testo, le raccolte di racconti, che la studiosa sottopone a un'analisi di tipo quantitativo, paratestuale e macrostrutturale – di illuminare, in un contesto di scambio asimmetrico fra centro e periferia, le dinamiche di potere fra una lingua-letteratura minore e una egemone. Il panorama autotraduttivo italiano è invece fatto oggetto dell'attenzione di Simona Anselmi, in relazione all'aspetto teleologico, ossia alla motivazione che spinge un autore a vertersi in e dall'italiano. Il campo della ricognizione è molto vasto poiché, oltre all'intero spettro bidirezionale, abbraccia una prospettiva diacronica sia endogena, che va dagli autovolgarizzamenti medievali alle autotraduzioni che coinvolgono il dialetto, sia esogena, dai casi ottocenteschi di autotraduzione frutto di bilinguismo d'elezione fino ai numerosi autori migranti odierni, non più solo dall'Italia, com'era il caso prevalente ancora nel Novecento, ma anche verso l'Italia, come l'albanese Gëzim Hajdari, l'italiana di origine somalo-pakistana Shirin Ramzanali Fazel, l'eritrea Ribka Sibhatu e l'algerino Amara Lakhous, per i quali l'autotraduzione è prioritariamente un modo per dar conto di un'identità plurale e transnazionale.

L'emergenza del sé è ciò che caratterizza spesso l'autotraduzione in contesti migrazionali: essa si pone come un modo per affermare o riscoprire la propria identità, per modellare «un nuovo sé in una seconda lingua» (Evangelista 2013). È questa la dimensione indagata dai contributi della seconda sezione del volume, dedicata all'intreccio fra scrittura autotra-

duttiva e autobiografia. Diverse rispetto agli autori italofoni sopra citati, poiché generate da un bilinguismo esogeno d'elezione visto come modo per sfuggire a una dinamica endogena di tipo egemonico, sono le motivazioni che ispirano Jumpha Lahiri, cui sono dedicati due interventi: quello di Gian Mario Anselmi, che ripercorre in stile saggistico la traiettoria – la «traversata» – della scrittrice verso l'italiano, e quello di Monica Turci, che si concentra sulla riflessione metalinguistica della scrittrice analizzando l'apparato micro- e macrometaforico riferito alla lingua, e strettamente connesso alla pratica autotraduttiva prima rifiutata e poi adottata. «È la traduzione che aiuta l'alterità del sé a emergere, nella misura in cui rende le due parti del sé fisicamente presenti, visibili e udibili», scrive Elin-Maria Evangelista (2013: 194). Proprio l'io diviso dell'autotraduttore è al centro del contributo di Marcos Eymar, dedicato al saggio autobiografico *Life on the Hyphen* (1994) di Gustavo Pérez-Firmat e ai cambiamenti cui esso incorre nell'autotraduzione spagnola, volti a riaffermare il legame dell'autore con la lingua madre e con la patria, messo in ombra proprio dall'ibridismo culturale cubano-americano esaltato nel prototesto inglese. Rifacendosi alle ricerche del gruppo barcellonese Autotrad nonché all'auto-osservazione di Tzvetan Todorov, Eymar rileva altresì come l'autotraduzione, comportando un cambiamento nel lettore virtuale di un testo, si mostri in genere maggiormente condizionata dalla cultura di arrivo rispetto alla traduzione ordinaria. E come l'influenza del nuovo orizzonte d'attesa sia più forte sull'autotraduttore che non sul traduttore ordinario è dimostrato anche da Nadzieja Bąkowska nel suo studio su un testo autobiografico di Maria Kuncewiczowa, autrice che traduce se stessa esclusivamente nel trentennio trascorso all'estero da emigrata politica: Bąkowska fa vedere come l'autotraduzione si offra come spazio privilegiato per la reinterpretazione della propria identità, che, nel corso della narrazione, può essere rimodellata in funzione del nuovo contesto culturale, del nuovo pubblico, superando il doppio pericolo – di isolamento e di sradicamento – che incombe sullo scrittore emigrato. Lo mostrano anche le traiettorie, entrambe legate all'affermazione di sé, che sono oggetto dei due contributi successivi, quello autobiografico e meta-autotraduttivo di Arianna Dagnino, poetessa e docente italiana trapiantata all'estero, e quello di Maria Alice G. Antunes, dedicato a un ambito, l'autotraduzione accademica, che, già fatto oggetto di alcuni studi in passato, viene qui inserito nel contesto migratorio attraverso il caso di una studiosa brasiliana trapiantata negli Stati Uniti e considerato soprattutto nella variante più diffusa, quella dell'autotraduzione mentale.

Ma l'autotraduttore è veramente, secondo l'opinione comune, un traduttore privilegiato? O meglio, si avvale sempre di questo privilegio, che automaticamente lo fa uscire dalla cerchia dei traduttori? Nella sezione successiva si raccolgono alcuni contributi che situano l'autotraduzione nel perimetro della traduzione ordinaria, o poco discosto, pur essendo opera per lo più di «autotraduttori migratori» (Grutman 2015: 10) non diversi da quelli della sezione precedente. Eppure la componente di riscrittura è ridotta al minimo o inesistente. Prendiamo Francis Tessa/Francesco Tessarolo, studiato da Catia Nannoni: un emigrante italiano in Belgio che, traducendosi a più riprese con finalità e modalità diverse, si è sempre mantenuto entro il perimetro di quanto lecito in traduzione, senza sconfinare in una vera reinvenzione – pur con le differenze derivanti da una tendenza al conservatorismo linguistico e a una stilistica tradizionale spesso rilevabile nelle autotraduzioni dei migranti verso la madrelingua. O Gilda Piersanti, giallista italiana trapiantata in Francia, la cui opera è esaminata da Fabio Regattin in relazione alla rappresentazione dell'italianità, al fine di verificare se e come tale aspetto sia stato adattato nelle versioni italiane. «Questo articolo è tuttavia il resoconto di un fallimento», confessa deluso Regattin, osservando altresì un aspetto interessante, ovvero come gli originali francesi si prestino a essere letti come traduzioni grazie a strategie scrittorie di carattere traduttivo definibili come «pseudo-*source oriented*», consistenti nell'uso di elementi lessicali, stereotipi, localizzazioni ambientali italiani, e le traduzioni italiane invece – dove l'effetto di tali elementi viene neutralizzato – come gli originali. Anche Katja Radoš-Perković e Sanja Roić, mettendo a confronto l'autotraduzione in inglese e la traduzione in italiano di un romanzo di Lana Bastašić, rilevano come non vi sia differenza sostanziale nei procedimenti fra l'una e l'altra, poiché l'autrice-traduttrice rimane molto rispettosa del proprio prototesto, riducendo al minimo la libertà creativa nel trasporlo in inglese; il valore aggiunto – il privilegio – dell'autotraduzione sta semmai nel fatto che la fatica di tradursi, masochisticamente intrapresa dall'autrice e da lei stessa a posteriori sconsigliata (cfr. Cordingley 2013), le è servita a notare parti ridondanti nel testo croato di partenza, il che l'ha indotta poi a intraprenderne un *editing* definitivo. Simile, ancorché più marcato, è il caso del romanzo di Ahn Junghyo analizzato da Imsuk Jung, la cui autotraduzione inglese, caratterizzata da una semplificazione dei *realia* – tramite l'omissione o la sostituzione di contenuti culturali specifici e l'aggiunta di elementi esplicativi – volta a rendere l'opera più accessibile al lettore occidentale, è prodromica a una

massiccia revisione del testo in coreano, tanto che la studiosa si chiede se la versione inglese possa essere considerata una traduzione oppure un nuovo originale, di cui quella coreana definitiva sarebbe il metatesto. La resa degli elementi culturo-specifici è nel mirino anche di Sabina Ciminari ed Elisa Segnini in relazione alla versione italiana delle *Chansons des filles de mai* di Alba de Céspedes, «un'autotraduzione che è spesso riscrittura, in cui molti riferimenti specifici al contesto parigino vengono sostituiti con riferimenti più facilmente comprensibili al lettore italiano»: non è dunque, neppure, qui, il sé dell'autore bilingue esogeno che subisce una ridefinizione, bensì l'ambientazione, che deve essere comprensibile per non inficiare l'efficacia del messaggio politico.

Il volume si chiude con tre pezzi su uno degli autotraduttori più noti e studiati, Vladimir Nabokov. Gabriella Imposti prende in esame il rapporto fra Vladimir e suo figlio Dmitri inquadrandolo nel concetto di "autotraduzione collaborativa" – una collaborazione che in questo caso continua perfino dopo la morte dello scrittore, quando il figlio prima ne traduce il romanzo *Volšebnik* in inglese e poi usa la propria versione inglese come prototesto di quella italiana, imponendola quindi come prototesto per le allotraduzioni in altre lingue. Irina Marchesini, da parte sua, evidenzia l'importanza del soggiorno di Nabokov in Arizona non solo per la stesura di *Lolita*, ma anche, in un reciproco stimolo di creatività e sguardo retrospettivo, per l'autotraduzione delle sue memorie, evidenziando la particolare interazione fra lo spazio naturale e l'atto autotraduttivo, che nell'isolamento trova una cassa di risonanza per la voce proveniente dal passato. L'ultimo contributo, di Julie Lesnoff, verte sull'autotraduzione intersemiotica di *Lolita*, la cui sceneggiatura, redatta originariamente da Nabokov prima di essere variata da Kubrick, è vista come un atto di riscrittura intermediale, ispirata, nell'intenzione dell'autore, alla stessa motivazione di fondo sottesa al romanzo, anzi, vista come un'occasione per chiarire proprio tale motivazione a fronte dei fraintendimenti cui il romanzo era andato incontro.

♦

L'autotraduzione è oggi un ambito di ricerca fiorente, tanto che si parla ormai di «Self-Translation Studies» come branca autonoma (Bąkowska 2022). Eppure il suo status – all'interno non tanto degli studi letterari, quanto di quelli più propriamente traduttologici – continua ad essere in discussione, e ciò a motivo della natura ibrida che caratterizza il prodotto "autotraduzione" e il suo artefice, l'autore-traduttore, riverberandosi in una certa

opacità della terminologia stessa di riferimento. Ciò che chiamiamo autotraduzione è una traduzione? La risposta non può essere univoca, poiché chi la firma, l'autotraduttore, è un *biformis vates*, come il poeta oraziano, sospeso fra il restare ancorato alla terra del prototesto e il librarsi nell'etere della creazione. Un etere a lui non necessariamente familiare, peraltro, quando si tratta di tradurre nella seconda lingua. Ecco, dunque, che in un'autotraduzione il traduttore è sovente – ma non sempre! – più di un traduttore, e l'autore è sovente – ma non sempre! – meno di un autore; e, a prescindere dagli esiti di tale duplicità o dualità, il prodotto "autotraduzione" è per suo stesso status più di una normale traduzione, poiché consacrato dal *pneuma* autoriale, ma meno di un originale, poiché si tratta comunque di un'opera derivata. Emblematiche in tal senso le proteste che accompagnarono il premio assegnato in Canada a *Cantique des plaines* di Nancy Huston come migliore opera narrativa in lingua francese (Bassnett 2013: 33).

Gli autotraduttori possono – e sottolineo: possono – avvalersi del privilegio autoriale, che non è solo quello di conoscere la *intentio auctoris* (Tanqueiro 1999), ma anche quello di discostarsi dal prototesto, ovvero prendersi delle «licenze poetiche per riscrivere "i loro" originali» (Grutman, Van Bolderen 2014: 324), cosa che la deontologia professionale impedirebbe a un normale traduttore. Per questa ragione si nega talora a ciò che va comunemente sotto il nome di "autotraduzione" lo status di "traduzione", classificandolo piuttosto come "riscrittura", ovvero come prosecuzione alloglotta del processo creativo. Afferma Umberto Eco:

> È dubbio se esista l'autotraduzione allo stato puro [...] Accade che chi si è espresso in un'altra lingua si debba restituire nella propria lingua. A me è successo con il *Trattato di semiotica generale* [...] Non crederete mica che lo abbia ritradotto! L'ho ripensato in italiano [...]. Quindi anche qui l'autotraduzione è una riscrittura, è una reinvenzione in lingue diverse (Eco 2013: 26-27).

È indubbio che la fenomenologia dell'autotraduzione includa numerosi casi di riscrittura, ma, anche qui, volendo essere precisi e tassonomici, non potremmo ignorare le infinite gradazioni fra l'una e l'altra – la traduzione e la riscrittura – che si riscontrano nei casi in questione, e dovremmo concludere, specularmente rispetto a Eco, che è dubbio se esista una riscrittura alloglotta allo stato puro. Anzi: l'esperienza mostra che incontrare una riscrittura integrale (il *Ferdydurke* argentino di Gombrowicz potrebbe avvicinarsi a questo estremo) è molto più raro che trovare esempi di autotraduzione equivalente, che è come dire che l'autotra-

duzione ha sempre elementi di traduzione, mentre non è detto che abbia elementi di riscrittura.

La stragrande maggioranza delle "autotraduzioni" presenta al proprio interno, in proporzioni ogni volta diverse, traduzione equivalente e traduzione creativa, ovvero riscrittura alloglotta. Ed è proprio questo, l'elemento creativo, che rende l'autotraduzione così eccitante per gli studiosi di letteratura, suscitando invece perplessità nei teorici della traduzione; laddove, viceversa, l'autotraduzione presenti, nella strategia di trasmissione linguistico-culturale, gli stessi meccanismi – addomesticanti o esotizzanti – dell'allotraduzione, essa viene assimilata a una normale traduzione, spogliandosi di ogni specificità e lasciando per ciò stesso delusi i letterati e indifferenti i traduttologi. Per quanto paradossale possa apparire, un'"autotraduzione" è tanto più interessante quanto meno è una "traduzione". È proprio la sua natura ibrida e fluida, il suo oscillare in varia misura ora verso il polo autoriale ora verso quello traduttivo, a determinarne la specificità e, dunque, l'interesse.

D'altro canto, nell'autotraduzione l'autore ha sovente – ma non sempre – un'autorialità non piena nella misura in cui, per la non perfetta padronanza della lingua di arrivo, gli capiti di ricorrere a forme di assistenza da parte di parlanti nativi; forme di assistenza che possono presentare, anch'esse, gradazioni molto diverse – dalla co-traduzione a varie modalità di collaborazione fino, all'estremo opposto dell'autorialità, alla traduzione autorizzata – e che non sempre sono dichiarate. Opacità e trasparenza dell'autotraduzione (Dasilva 2011) non riguardano soltanto la componente autotraduttiva – ovvero la sua visibilità nel paratesto, dove l'opera autotradotta può essere presentata come una traduzione oppure come un'opera scritta direttamente in quella lingua – ma anche la componente allotraduttiva, giacché nella maggioranza dei casi la forma di assistenza non viene proprio esplicitata nel paratesto, emergendo soltanto dai documenti d'archivio. Tale autorialità menomata potrebbe indurre a sminuire il valore del metatesto, in quanto meno puro di un "originale", per quanto "secondo" possa essere. Ma riflettiamo: l'invisibilità degli editor, figure preziose per ogni autore, così come per ogni traduttore, costituisce forse un problema ontologico per gli studiosi di letteratura? Le revisioni all'italiano di Svevo, l'«operazione cesarea» di Pound sulla *Waste Land* di Eliot, i radicali rimaneggiamenti dei redattori di "Walka" alla prima poesia di Szymborska pubblicata determinano forse agli occhi degli studiosi un ridimensionamento della dimensione autoriale delle opere in questione? Nessuno nega l'au-

torialità di Svevo, di Eliot, di Szymborska, perché tale autorialità, pur non piena, è dichiarata nel paratesto e riflette la volontà dell'autore. È *auctoritas*. Così anche nel caso dell'autotraduzione, la diversità fenomenologica e l'opacità terminologica non dovrebbero mettere in discussione l'essenza stessa del fenomeno.

L'autotraduzione oscilla sempre fra i poli opposti dell'equivalenza e della creatività, ovvero della traduzione e della riscrittura; tende perennemente a più infinito e a meno infinito. E proprio questa sua caratteristica – l'indeterminatezza – è ciò che la rende unica. A volte il meno riguarda la componente di traduzione, perché l'autotraduzione è – spesso – qualcosa di più rispetto a una traduzione comunemente intesa; a volte è meno pieno l'elemento autoriale, perché l'entità della collaborazione redazionale è – in genere – maggiore rispetto a quanto normalmente si verifica in un'opera "originale".

«Possiamo chiamare tutti questi metodi "autotraduzione" e solo autotraduzione?», s'interroga in questo volume Ellen Corbett dopo aver analizzato la pratica autotraduttiva di tre poeti irlandesi contemporanei. E se fosse una domanda malposta, che tradisce un'ansia nominalistica? «L'autotraduzione non può essere una traduzione e un originale insieme», asseriva anni fa Roberto Mulinacci (2013: 111). Aut aut: o è una traduzione, o è un originale. Oppure non è. Non resta dunque che sciogliere il problema ontologico nel paradosso: «l'autotraduzione non esiste» (Mulinacci 2013: 105). Di fronte a tali e tante rovelli, a venirci in soccorso può essere… l'ornitorinco. Sì, il bizzarro mammifero dal becco d'anatra, le zampe palmate e la coda di castoro che depone uova, sulla cui classificazione si sono scervellati per decenni i naturalisti dalla fine del Settecento per gran parte dell'Ottocento, e al quale proprio Umberto Eco, com'è noto, ha dedicato un brillante saggio. L'ornitorinco esiste. La diversità, l'ibridismo, sono insiti nella sua stessa natura. E, a prescindere dalla difficoltà di classificarla entro le categorie note, prototipiche, anche l'autotraduzione esiste. La varietà della fenomenologia autotraduttiva non intacca in fin dei conti la validità della semplice definizione di Popovič: «la traduzione di un'opera originale in un'altra lingua da parte dell'autore stesso» (Popovič 1976: 19), integrata poi da Grutman (1998) distinguendo processo e risultato dell'autotraduzione. Ogni ulteriore precisazione, distinzione, gradazione pertengono alla fenomenologia delle sue manifestazioni e possono essere oggetto di studio (e lo sono, di qui il proliferare di *case studies* e anche l'utilità delle tipologizzazioni, soprattutto ad opera di Rainier Grutman) senza che l'on-

tologia – ibrida come è ibrida quella dell'ornitorinco – ne sia toccata. Se poi, per compiacere gli animi più sistematici che ritengono che non sempre nominare una cosa significa definirla, volessimo tentare una definizione più inclusiva, raccogliendo a fattor comune i termini di quella forma indeterminata che è l'autotraduzione, potremmo convenire su qualcosa del genere: «l'autotraduzione è il processo con cui un testo, scritto o orale, oppure mentale, viene trasposto in un'altra lingua dall'autore stesso, in modo differito o simultaneo, con una gamma variabile di oscillazioni fra la riproduzione e la ricreazione, anche avvalendosi dell'assistenza di altri, e il prodotto di tale processo».

## Bibliografia


Bąkowska N. (2022), *Una panoramica sull'autotraduzione*, in: N. Bąkowska, A. Alberti (a cura di), *Lezioni di traduzione 1*, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, Bologna 2022, pp. 41-62 ("Lezioni di Traduzione" 1).

Bassnett S. (2013), *L'autotraduzione come riscrittura*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 31-43.

Castro O., Mainer S., Page S. (eds.) (2017), *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London.

Cordingley A. (2013), *The Passion of Self-Translation: A Masocritical Perspective*, in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury Academic, London, pp. 81-94.

Dasilva X.M. (2011), *La autotraducción transparente y la autotraducción opaca*, in: X.M. Dasilva, H. Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción,* Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 45-67.

Evangelista E.M. (2013), *Writing in Translation: A New Self in a Second Language*, in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, London, pp. 177-187.

Falceri G., Gentes E., Manterola E. (eds.) (2017), *Narrating the Self in Self-Translation*, "Ticontre", 7.

Gentes E. (2023), *Bibliography Autotraduzione / Autotraducción / Self-Translation*, cfr. <https://app.box.com/s/52h3hwsqqty5l34j99hmxqlamb4814q0> (ultimo accesso: 20-10-2025).

Grutman R. (1998), *Auto-Translation*, in: M. Baker, K. Malmkjær, G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York, pp. 17-20.

Grutman R., Van Bolderen T. (2014), *Self-Translation*, in: S. Bermann, C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, John Wiley & Sons, New Jersey, pp. 323-332.

Grutman R. (2015), *Francophonie et autotraduction*, in: P. Puccini (ed.), *Regards croisés sur l'autotraduction*, "Interfrancophonies", 6, pp. 1-17.

Marinelli L. (2013), *Il traduttore (teatrale) come medium*, "Tradurre. Pratiche teorie strumenti", 5, cfr. <https://rivistatradurre.it/il-traduttore-teatrale-come-medium/> (ultimo accesso: 20-10-2025).

Mulinacci R. (2013), *Autotraduzione: illazioni su un termine*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 105-119.

Popovič A. (1976), *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, University of Alberta, Edmonton.

Tanqueiro H. (1999), *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, "Quaderns. Revista de Traducció", III, pp. 19-27.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 19-38
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8690

# POST-VERNACULAR SELF-TRANSLATION:

## Bringing Languages Back from the Brink

RAINIER GRUTMAN

## 1. The link between diversity and language(s)

The call for papers for the second Bologna conference on self-translation explicitly framed the phenomenon «in terms of the dynamics of diversity/identity and inclusion/exclusion». In 2011, the first edition explored what could be called a poetics of rewriting (Ceccherelli, Imposti, Perotto 2013). This time around, the focus is on the politics of diversity as evidenced by self-translation because of the variety of languages involved: source and target languages, obviously, but also intermediary languages (in the case of so-called indirect or relay translations) and even third-party languages embedded in either the source or target text.

While this makes perfect sense, we should realize that not everybody associates diversity with language(s): in American debates about "diversity", the focus is squarely on race, not at all on language. In the United States, the notion of diversity became increasingly associated with race during the 1980s, with discrimination based on ethnicity and skin colour being more firmly denounced (Michaels 2006). Since then, other identities (cultural, religious, sexual…) have been added but, tellingly, linguistic identities remain under the radar and still go largely undetected on the North-American roadmap to diversity. In a widely available guidebook like *Lonely Planet USA*, for instance, we find a section on multiculturalism, but no mention whatsoever is made of the multilingual make-up of the United States, a country shaped by immigration. Instead, the book's American editors define everything in terms of race:

Rainier Grutman (University of Ottawa) – rgrutman@uottawa.ca
ORCID: 0000-0002-5947-5751

> for Americans there is no more loaded topic than race and ethnicity, which amounts to a national obsession. No other social or political terms stir Americans as deeply – not class, gender or age, not economics or foreign policy. When the country divides, racial fault lines crack the widest (Campbell *et al*. 2004: 57).

In European conversations on the topic of diversity, conversely, the link with language(s) is unavoidable. Article 22 of the European Union's Charter of Fundamental Rights casts a wider net by stating that «the Union shall respect cultural, religious and linguistic diversity». In practice, however, the discussion really evolves around the last of the three. My fellow Belgian Philippe van Parijs, while ostensibly asking «What is diversity?», immediately narrows down the discussion to «linguistic rights» and «linguistic diversity» (2011: 175), with «race […] as defined by skin colour» (178) almost becoming an afterthought. This emphasis on language is probably a legacy of historical-comparative Indo-European linguistics as practiced in the 19th century. The writings of some of those philologists are still invoked today. France's Barbara Cassin, well known for editing a monumental *Dictionnaire des intraduisibles*, is fond of quoting Wilhelm von Humboldt:

> The diversity of languages is the immediate condition for us of a growth in the richness of the world and the diversity of what we know about it/*Durch die Mannigfaltigkeit der Sprachen wächst unmittelbar für uns der Reichthum der Welt und die Mannigfaltigkeit dessen, was wir in ihr erkennen*[1].

Focusing on language at the expense of other factors is arguably less of an issue when discussing translation, which is an inherently linguistic phenomenon (even though translation is never just about language.) This goes as well for self-translation. Yet one wonders whether and how it contributes to what Humboldt called «the richness of the world». Does self-translation encourage or discourage diversity? Does it increase or decrease the visibility of languages involved, does it strengthen or weaken them?

I believe that self-translation has the potential to do all of the above, sometimes even at the same time, albeit with varying outcomes and mixed results.

[1] Humboldt (1908 [1801-02]: 602), as translated from Pierre Caussat's French translation by Andrew Goffey (Cassin 2009b: 366). The same quote is used in Cassin (2009a: 22, 2007: 231-232, 2014: 27).

At first glance, self-translation would seem to enhance diversity because it involves a greater variety of source-languages than regular (allographic) translation. In Pascale Casanova's «world republic of letters» (1999), books are translated from a handful of so-called "central" languages. Self-translations, by contrast, are sourced from a much larger number of languages, which therefore participate in the international literary conversation more than is the case with allographic translations. But there is evidence of the contrary as well. While their source languages may be many, self-translations display less variety in terms of target languages, which are: English, first and foremost, French and German, followed by Spanish, Italian, and Russian. That's about it. Rather than promoting linguistic pluralism, let alone foster diversity, language choices made by a majority of self-translators thus appear to lead to less diversity. One could even argue that self-translation, like a parasite, feeds off the linguistic diversity provided by source languages. It regulates translational "traffic", restricting it to certain "express lanes" (to stick with the same metaphor).

As we shall see, this view needs to be nuanced as well. The first claim (pro-diversity) may have been overly optimistic, but its antithesis leads to more pessimism than is perhaps warranted. A third, dialectical, step is required to "lift" (*aufheben*) the opposition between encouraging and discouraging diversity. Hence my proposal to consider "post-vernacular self-translation" as a way of compensating for, or at least mitigating, the shortcomings of self-translation in terms of diversity.

Though less common and therefore less studied, this last scenario is perhaps more exciting insofar as it shows the potential of self-translation as a form of collective empowerment (and not merely a tool for individual self-promotion.) Not so long ago, speakers of small, fragilized or endangered languages that no longer functioned as full-fledged vernaculars in everyday life, felt that they had no choice but to become translingual writers in a "major" language. While they could and often did work their native tongue into the fabric of their translingual texts, it remained largely invisible to untrained eyes (or ears.) For a variety of reasons (censorship, lack of standard grammar and spelling, their own limited literacy), writing in their native or heritage language was hardly an option. This would change when self-translation developed into somewhat of a trend, in the latter 20th and the early 21st century.

## 2. Self-translation both encourages and discourages diversity

As Johan Heilbron has shown on a variety of occasions, using the (admittedly imperfect) *Index Translationum* prepared by UNESCO, book translations are an increasingly lopsided, asymmetrical, affair. The overwhelming majority of translated titles stem from only a handful of source languages. Forty years ago, around 40% of all translated books were originally written in English; this number has since risen to 55%, or more than half. In 1980, the next three source languages, French, German and Russian, each represented between 10% and 12% of printed translations. These four languages were the origin of three-quarters of the world's translated books. Today, the share of French, German and Russian has dropped to 10, 9 and 5%. When we add English (55%), these same four languages are nonetheless the source of almost four out of every five (79%) translated books. Italian and Spanish rank fifth and sixth, but even taken together, they provide the source for ten times less titles than English...

This unequal distribution reminds me of the 80/20 principle, also called the Pareto Principle, after the Italian engineer, mathematician and economist Vilfredo Pareto (1848-1923). While studying the distribution of wealth and income in various European countries during the last quarter of the late 19th century, he was struck by the profound inequalities but even more so by how constant the relationship was between the wealthiest people and the percentage of total incomes they enjoyed. In his own words: «Ces résultats sont très remarquables. Il est absolument impossible d'admettre qu'ils sont dus seulement au hasard» (Pareto 1964: 312). Later, this regular logarithmic pattern would become a formula: 80% of a country's wealth is owned by a mere fifth, or 20%, of its population (hence the moniker "80/20 principle").

Strangely enough, the imbalance is even more pronounced in the world of translation. Looking at the period between 1979 and 2007, Heilbron and Sapiro (2016: 378) found that the top-20 source languages in the *Index Translationum* covered 96 % of all translated books… Bearing in mind that only 563 languages in the world have more than a million

speakers[2], which could be considered a threshold for possessing a book culture, then twenty languages equals 3,5% (20/563). We thus get a striking mirror image where 3,5% of languages spoken by at least a million people account for 96% of book translations, with the remaining 4% being sourced from the 543 other languages (or 96,5%) – and this without even mentioning the thousands of languages with less than a million speakers. So much for diversity[3].

What we see is a centrifugal movement that starts from an astoundingly small number of languages. Self-translation offers a more varied view, at least in terms of source languages. Here too, however, the distribution is fundamentally unequal, but in the opposite direction, since the dynamic between source and target languages is reversed. Whereas regular translations flow *from* a handful of languages, self-translation overwhelmingly happens *into* the "happy few" among languages. Here, we have a small selection of target languages, not source languages. In both cases, however, the same six languages are at play…

The English- and French-language markets are prime destinations for self-translated books, followed by Spanish, German, Russian, Italian. Barely half a dozen languages (again that fatal number) benefit most from people toiling away to produce a second version of their work in another, often non-native, language. English functions as the target language of choice for writers from immigrant backgrounds in the United States and many Commonwealth countries. French attracts self-translators from former colonies (in Africa and the Caribbean), as well as from its sphere of cultural influence in parts of (Eastern) Europe. The same holds true, *mutatis*

2 According to the Ethnologue website (cfr. <https://www.ethnologue.com/> – last access: 20-08-2025), on which Louis-Jean Calvet based his «world language barometer». Older estimates peg the number of «languages spoken by a million or more» at «200 to 250», which more or less «overlap[s] with […] the official languages» of the world's sovereign States (Krauss 1992: 7).

3 Things get worse when we look at target languages. According to figures available on the *Index Translationum* website for 1979-2016, the bulk of books are translated into merely six languages: German, French, Spanish, English, Japanese and Dutch. Most of them import more translated titles than they export: Dutch and Japanese have five times fewer source texts than translations, Spanish four times fewer... Even German has a trade deficit, since it translates 145% more titles than it provides source texts for translation (into French, Spanish and Italian, mainly, and much less into English). English is the only language to enjoy a significant trade surplus: eight times more English titles are exported than titles are translated into English.

*mutandis*, for German (from Czech, Polish, Danish…) and Russian (in some former Soviet Republics). Self-translations into Spanish start from Spain's minority languages and, more recently, from Latin America's indigenous languages. Italy has a long tradition of self-translation from peninsular dialects, but recent immigration patterns have added new languages (Arabic, Somalian, Albanian) to the mix…

In both translation and self-translation, then, traffic is typically asymmetrical. The imbalance is comparable but operates in different directions. Rather than a centrifugal, downward movement from languages with more symbolic capital to those that have less, we see a centripetal force. Self-translation often starts from a language perceived as less central and less prestigious, and moves towards a language that occupies a more central position. In this very common scenario, which I have labelled «supra-self-translation» (Grutman 2012: 42-46, 2013: 43-44, 2019), the languages involved occupy positions that are too different (whether locally, globally, or both) for "equality" to become a real possibility. Many self-translators work with a "major" and a "minor"[4] language, whether viewed in terms of national status or of international recognition (or a combination thereof). For them, self-translation always becomes a negotiation that forces them to compromise in one way or another. Self-translators, I have found, are no less partial to "domesticating" strategies than third-party translators. They are equally unlikely to proceed in a "foreignizing" fashion that lets their source language shine through in the translation. Instead, they want their self-translations to fit in as much as possible in the target literary system and adapt them accordingly, thereby (unwittingly?) "domesticating" their original work.

The limited number of target languages available to (or at least chosen by) self-translators, combined with their high profile (locally and/or globally), serve as major constraints, to the point where we have to wonder how much is left of the promise of linguistic diversity contained in an initially wider array of source languages. To what extent can self-translation be said to be counterhegemonic? Although it starts from a larger number of languages, at no point does it call into question Pareto's Principle. To

4 Needless to say, "major" and "minor" cannot be measured in absolute terms but are relative concepts: Danish may have seemed "small fry" when compared with English to Isak Dinesen (Karen Blixen), but it is "a big deal" in the eyes of Greenlanders like Niviaq Korneliussen, who self-translates from her native Inuit (*kalaallisut*) into the colonial language of Denmark.

the contrary: by privileging a limited number of already privileged target languages, self-translation can be said to reinforce existing patterns of domination (as Josep Ramis [2017] has forcefully argued in the context of Catalonia) So much for diversity (*bis*.)

## 3. Self-translation "visibilizes" diversity

Several signs do indeed point in that direction. Bilingual editions of self-translated poetry, for instance, are simulacra of symmetry rather than the genuinely balanced texts they claim to be. It is not rare for these books to appear with monolingual publishers, or in monolingual countries, or both, thereby limiting their distribution in the other language. US editions of Raymond Federman's *Voice in the Closet / Voix dans le débarras* or, more recently, Achy Obejas's *Boomerang / Bumerán*, come to mind, but it is true as well of Nancy Huston's *Limbes / Limbo*, which only appeared in France. The book's layout itself can also favour one language over another, if only because of the direction in which we read, or even discourage bilingual reading altogether. The latter happens in so-called "successive" or "reversible" (Fr. *tête-bêche*) versions, where the two languages appear in succession, occupying different parts of the volume but without ever facing each other on opposing pages (Gentes 2013: 276-277): again, the above-mentioned volumes by Federman and Obejas can serve as examples.

Another indication of the "collateral damage", as it were, unintentionally inflicted by self-translations on already dominated languages, is the common practice of translating into third languages, not from the original but from its supra-self-translation in a so-called "major" language. This notoriously happened with Isaac Bashevis Singer's Yiddish short stories, which were translated (at his own request) from their English reincarnations. *Obababoak*, Basque writer Bernardo Atxaga's breakthrough book, has been consistently translated from his Spanish supra-self-translation. True, this was Atxaga's own wish for the French version (by André Gabastou), but I honestly doubt his opinion on the matter played a role for the English (Margaret Jull Costa), Italian (Sonia Piloto di Castri), German (Giò Waeckerlin Induni) or Dutch (Johanna Vuyk-Bosdriesz) translations, all carried out from the Spanish, never from the Basque original.

Still, these negative aspects notwithstanding, the overall balance remains positive in my opinion. Self-translation not only has the potential of doing more right than wrong but has actually done small-language literatures more of a service than a disservice. Self-translation, as increasingly practiced in the past half century, has proven a formidable form of resistance against absorption and assimilation into the majority. It has sometimes even given a new lease on life to languages that had been either successfully silenced by oppressive regimes or simply sideswept by the supposedly unavoidable march of progress, bringing them back from the brink.

One need only compare self-translation with other (and older) ways of accommodating minority languages, to realize how much more visible the latter have become in and through self-translation. Some of these older strategies involved "embedding" snippets of one's native language into the fabric of texts written in an acquired "matrix language"[5] or worse, literally translating the former into the latter by means of calques, which has the effect of hiding the embedded language beneath the text's surface, rendering it invisible to untrained eyes (or ears). This game of hide-and-seek is played in a significant number of texts by migrant or postcolonial writers that display a distinct preference for «an ornamentalized, cosmetic use of multilingualism meant ultimately to spotlight the utility of the normativity of monolinguality»[6].

Other translingual writers go further and reduce explicit multilingualism to outright monolingualism. Sometimes, this happens in the course of the editorial process – as documented by Ilan Stavans (2016) in his recounting of how his initial polyglot project morphed into the English-only text of *On Borrowed Words*; other times, it is the writer's own decision. One would be hard pressed, for instance, to find even a single sentence in Polish, the abandoned mother tongue in *Lost in Translation*, Eva Hoffman's much discussed memoir about adapting to the North-American way of life. While these procedures no doubt have merits of their own, they have nothing in common with self-translation. Telling in that respect is that Hoffman left the Polish version (*Zagubione w przekładzie*) of her best-selling book

5 As per the terminology for code-switching developed by sociolinguists (Myers-Scotton 1992).

6 As per Pandey (2016: 84), who also calls out literary «multilingualism of the post-global turn» for being «doubly and dubiously visible yet invisible; marked as it is marginalized; seemingly apparent yet consistently shallow», as «transparent as it is translatable» (Pandey 2016: 21).

to a third-party translator, Michał Ronikier. As for Stavans, a native speaker of Spanish (but not English), he "declined" when asked by the publisher of *On Borrowed Words* «to do the Spanish version [him]self»:

> it would have taken enormous psychological effort to redress the narrative, which I had fashioned with such care, in another language. It would have essentially meant rewriting the book, and repetition is one of my lifelong phobias (Stavans 2016).

The two options – full-fledged self-translation vs. a more or less liberal sprinkling of "minor" languages in texts couched in a "major" language – seem hard to reconcile. Nowhere is the contrast clearer than in the trajectory of two major figures of African literature in English: Nigeria's Chinua Achebe and Kenya's Ngũgĩ wa Thiong'o. The former famously called upon African writers «to use English in a way that brings out [their] message best without altering the language to the extent that its value as a medium of international exchange will be lost». His aim was to «fashion out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience» (1975: 61-62). Ngũgĩ (1986) took Achebe to task for having thus internalized the "universalist" bias of colonialism. He himself stopped writing in English mid-career and switched to Gikuyu, his mother tongue, reserving English for his self-translations. The difference between their respective positions may not be obvious at first but is in fact fundamental. Achebe only needs a smattering of African words to obtain the desired effect within one and the same text. Actual self-translation as practiced by Ngũgĩ, by contrast, results in two autonomous texts. The source language is no longer "embedded" into the "matrix language" of a single translingual text but visibly occupies its own space.

When published as a separate volume (often with a different imprint, even in a different country), self-translations lead their own life in another language. Yet even in the more constrained space of bilingual editions, self-translations "visibilize" linguistic diversity to a much larger extent than what happens in translingual writing. Eva Hoffman's Polish or Ilan Stavans's Yiddish and Spanish were literally lost in translation, all but swallowed by the surrounding sea of English words.

Something very different happens in self-translations, even when they appear alongside originals in bilingual volumes. Granted, the less prestigious and/or less widespread of the two languages is "weakened" as majority-language readers can skip the minority language (Whyte 2000; Krause

2007), but the latter is not erased. It remains visible alongside the more accessible language and becomes more tangible, less elusive, less hidden. As Hana Muzika Kahn (2007: 101) points out about bilingual poetry collections, «monolingual reader[s]» are made aware of «the difference and inaccessible domain of the other language». In the case of Guatemala's Humberto Ak'abal, the most acclaimed indigenous self-translator from Abya Yala (to use a native term instead of the obviously Eurocentric "America," derived from Amerigo Vespucci's Christian name), that other language is K'iche', a Mayan language spoken by close to a million people. Monolingual Hispanophones of Ak'abal's bilingual collections «experience directly» his «right to communicate in [his] language» and, perhaps more importantly, «what it means to be excluded from a linguistic domain» (*ibidem*).

Equally as relevant to the present discussion is the fact that Ak'abal did not start out as a bilingual writer who publishes in both languages. His poems initially appeared in Spanish only. Still according to Kahn (2007: 101), «Ak'abal himself first learned to read and write in Spanish, and, like most Maya school children, did not acquire literacy in his mother tongue. When he first began to write in K'iche' he wrote as he thought fit, without conforming to any accepted standards». In the absence of monolingual publications in K'iche', whose potential reading public is still too limited, bilingual editions become a means of promoting what has been called, in another indigenous Latin-American context, «the silenced tongue/*el idioma silenciado*» (Ancalao 2018). Current versions of the languages spoken before 1492 are weakened by continuous language attrition, if not outright threatened with extinction by massive language shifts. For the past thirty years, however, a slow but steady process of linguistic revitalization has seen them regain at least some of the terrain lost to European languages.

Self-translations, mostly in bilingual books, are a small but nonetheless significant sign of this continent-wide revival. They have been appearing in increasing numbers, as poets from almost every country, from Canada's True North to the *Cono Sur* shared by Chile and Argentina, self-translate from one of the several hundred native languages that have been documented. Closest to the Polar Circle we find Inuk poet, Ashley Qilavaq-Savard, from Iqaluit; at the other end, Liliana Ancalao hails from Comodoro Rivadavia, in Patagonia. Between these two geographical extremes, writers, and in particular poets, from Chile, Peru, Paraguay, Guatemala, Mexico, and Canada are choosing self-translation as an alternative way of expressing themselves. By showcasing Abya Yala's "original" languages alongside

State-sponsored (or imposed) European languages, they play an active role in bringing them back from the brink and saving their linguistic heritage from being erased from collective memory.

## 4. Self-translating post-vernacular languages (Ireland and Scotland)

Hence the notion, put forward in my title, of «postvernacular self-translation». In English, the adjective "vernacular" means 'relating to, or being a nonstandard language or dialect of a place, region, or country' (*Merriam-Webster*), with the dialect in question being "the vernacular". This usage has permeated American sociolinguistics, as evidenced by William Labov's landmark study of "Black English vernacular" (BVE for short), meaning English as spoken by inner city African Americans, as a «separate system» with «distinct rules of its own» (Labov 1972: 36). This code is associated with a linguistic minority that can be localized, spatially situated. It is a "dialect" (or, more technically, a diatopic variety), in other words.

In different contexts, however, the English word "vernacular" refers more to "everyday usage" and "ordinary speech" than "dialect." Some form of vernacular is mastered by most members of a speech community. It is acquired spontaneously, before (or without) going to school. Seven hundred years ago, Dante Alighieri (1982 [1305]) opposed 'vernacular speech' (*locutio vulgaris*), «which we receive without any rules, by imitating our wet nurse» («*quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus*» [I, I, 2]), to what «the Romans called *gramatica*», whose rules had to be acquired through long, assiduous study («*non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa*» [I, I, 3]) In his day, the latter was Latin, of course, and the former would have been one of the many varieties of Romance spoken throughout the peninsula in his day – Dante describes several of them in the second part of his treatise on "vernacular eloquence" (*De vulgari eloquentia*.) The fact that they were local (or at best, regional) varieties matters less than their affective effectiveness in specific circumstances. There was nothing vulgar about what Dante termed *vulgaris*, which simply meant 'popular' speech, as opposed to learned Latin writing. Indeed, he prioritized the "natural" language of the people over the "artificial" code of scholars: «Of these two kinds of language, the more

noble is the vernacular» («*Harum duarum nobilior est vulgaris*» [I, I, 4]). As we know, Dante demonstrated his commitment with action, and would go on to write his most famous work, the *Commedia* (later deemed «divine» by Boccaccio), in an eloquent mix of "vulgar" tongues.

To the best of my knowledge, in *De vulgari eloquentia*, Dante does not use the Roman term *vernaculus*, which meant 'domestic' in classical Latin and was derived from *verna* (pl. *vernae*), the word used for home-born slaves. Consequently, vernaculars were used at home, meaning *when* at home, or with people from our own household (which tended to be larger in Ancient Rome than today.) If vernacular languages are used in everyday life, particularly at home, it follows logically that post-vernacular languages are no longer used on a daily basis, not even at home. In migration studies, this is known as "language attrition": migrants forgo their native language and as a result, their language skills deteriorate to the point where they can no longer carry on a conversation, let alone pass on their ancestral language to their children.

The shift from space to time is key to understanding the idea of "post-vernacular usage" as first formulated by Jeffrey Shandler (2004, 2006) in his description (and one might add, celebration) of recent mini-revivals of Yiddish, the traditional language of Ashkenazi Jews. In Europe, its speakers were systematically persecuted by Hitler's Nazis. In the diaspora, the Siren call of Anglo-American society did the rest, to the point where the intergenerational transmission of Yiddish has been severely threatened, not to say interrupted. According to Katz (2019), Yiddish is no longer alive in North America, except for small, ultra-Orthodox, mostly Hasidic communities, such as the ones in Williamsburg (Brooklyn, New York) or Outremont (Montréal), where the language continues to be spoken on a daily basis by native speakers.

It is not hard to see, then, why the term "postvernacular" was coined in the United States, where most Ashkenazi Jews are not capable of having a conversation in the language of their grandparents. Shandler is particularly interested in the many new uses to which they have been putting Yiddish: amateur theatre, folk music, poetry and evening classes, or simply inserting key words and phrases in English conversations, not with gusto but with chutzpah (which is actually a loanword from Hebrew). These ritualistic uses all underscore the power of language for the purpose of identity building, even when it is no longer used for everyday interactions. Post-vernacular languages make up in symbolic value for what was

lost in terms of communication. Still according to Shandler, they also signal a desire to belong to a community. People want the language in question to be part of their social identity.

Every situation is unique, of course, and the plight of Yiddish speakers is arguably an extreme example. This does not mean, however, that the idea of a language becoming post-vernacular cannot be applied to other languages. America's indigenous languages come to mind, but also regional languages in Europe. The fallout of imperialist policies is still very much tangible in Ireland and Scotland, as we shall see shortly. Spain is another scarred country. Under the long and ruthless rule of General Franco (1936-1975), the Basque language came close to losing the battle for survival. So dire was its situation that more than a decade after Franco's death, Joshua Fishman (1991: 149-153), when documenting successful reversals of societal language shifts, did not feel comfortable adding Basque to a list that included Catalan (in Spain as well), Hebrew in Israel, and French in Quebec.

In some of these communities, self-translation is booming when compared to the past. In today's Ireland, many people grow up in English and only reconnect with the Irish of their forebears through the educational system, which has become more sympathetic to instruction of and in the Celtic tongue. For an outsider like myself, it is remarkable that several major figures in today's Irish-language literature should not be native speakers of the language but had to learn it anew, the chain of "natural" transmission having been interrupted. This is true for the bilingual novelist, Éilís Ní Dhuibhne, but also for poets Doireann Ní Ghríofa and Louis de Paor. The former solo translates her L2 Irish poems into L1 English, while the latter tends to co-translate his (after initially refusing to be translated at all).

In Scotland, Christopher Whyte (2000: 183) also describes himself as «a native speaker of English and a learner of Gaelic», the only language he directly writes poetry in, which he then translates into his L1 English. On more than one occasion, people are puzzled by this and ask him if he never sneakily works the other way around. This is because of the widespread tendency to perceive recent poetry in Gaelic as «English verse in Gaelic». Corinna Krause, who has documented this trend, explains that «the creative impulse is understood to originate in English with the author thinking in English and being immersed its literary conventions and aesthetics» (Krause 2007: 93). In Ireland as well, there is a «sense in some cases that even when the poet is writing in Irish, what they're doing is self-translating

from English and then producing this self-translation into English which in fact is the original text» (Cronin & Ní Ríordáin 2010).

While technically their primary language, these Irish and Scottish poets consciously eschew English in their creative work in favour of a neglected minority language that has become a passive part of their heritage. Self-translation brings back to life tongues that not so long ago almost seemed invisible and especially inaudible. The latter certainly applies to the crème-de-la-crème of "Irish" writers: from Swift and Sterne to Joyce and Beckett, without forgetting Oscar Wilde, William Butler Yeats, and George Bernard Shaw, they all wrote in English, even the Catholic ones.

In everyday life as well, Scottish and Irish have gradually ceased to be spoken at home – as per the original meaning of "vernacular". In an essay provocatively entitled, «Why I choose to write in Irish, the corpse that sits up and talks back», poet Nuala Ní Dhomhnaill (1995: 3) found that the «number of Irish speakers […] who use the language in most of their daily affairs […] varies from 100,000 at the most optimistic estimate to 20,000 at the most conservative. For the sake of a round number» she pegged it at «60000, or about 2 percent of the population of the Republic of Ireland»[7]. As it happens, this is also the number of native speakers of Gaelic that are left in Scotland according to Christopher Whyte. «For many Scottish people», he adds, «Gaelic is like a grandmother dying in a far-off room in the attic. Life would be infinitely simpler if she would breathe her last once and for all» (Whyte 2000: 181). Both the imagery and the indictment resonate with what Ní Dhomhnaill (1995: 27) wrote about Irish:

> I can well see how it suits some people to see Irish-language literature as the last rictus of a dying beast. As far as they are concerned, the sooner the language lies down and dies, the better, so they can cannibalize it with greater equanimity, peddling their "ethnic chic" with nice little translations "from the Irish". Far be it from them to make the real effort it takes to learn the living language.

Whyte (2000: 181) diagnoses a similar contradiction in Scotland, where «lack of effective commitment» to not only talk the talk, but also walk the

7 According to the 2006 Census, «only 72000, less than 2%» spoke Irish «daily outside school». But, Seán Ó Riain (2010) hastens to add, «some 97000 speak it at least weekly, and it is significant that only 25% of the 1,66m» people who claimed some knowledge of Irish in 2006 «never actually speak it». In addition, Northern Ireland is home to at least a 100000 Irish speakers.

walk, goes «hand in hand with […] the major symbolic significance attached to Gaelic on the larger Scottish scene».

This may seem contradictory, until the issue is framed through the lens of "postvernacularity". For starters, «postvernacular performances are typically couched in retrospective metalanguage that speaks of their value as a continuity with or retrieval of the […] past» (Shandler 2004: 38). Think of Gaelic's glorious past or of the still Irish-speaking pockets known as the "Gaeltacht", which «are the last remnants of an earlier historical time when the whole island was Irish-speaking» (Ní Dhomhnaill 1995: 3). Also typical of the "postvernacular mode" is its insistence on symbolism (on form) rather than on semantics (on content). In the case of Yiddish, precisely because of the lack of fluency, «the very fact that something is said (or written or sung) in Yiddish is at least as meaningful as the meaning of the words being uttered – if not more so» (Shandler 2006: 22). This ties in with Christopher Whyte's remarks about Gaelic being put on display at various cultural events without requiring fluency on behalf of the people attending those events.

That same feature, the «primacy of form over content», Shandler argues, «renders Yiddish as something more akin to music than a language, to be appreciated as a signifier of affect or as an aesthetic experience of sound play» (2006: 139-140). One can easily see how this would apply to the acoustic beauty of Celtic languages. In an assessment of the state and status of translation in Irish-language writing for a special issue she edited for the French journal, "Études irlandaises", Clíona Ní Ríordáin (2010) looks at bilingual editions of Louis de Paor's poetry. Their layout, with the Irish versions on the left page, «forc[es] the reader's eye to look at them before turning to the English versions». Yet at the same time, a collection like *Agus Rud Eile De / And Another Thing* includes a CD featuring de Paor reading several poems. They «are accompanied by music», which functions as «a translation into a third language» according to the musician involved in the project, Ronan Browne. Ní Ríordáin describes both «readings and musical settings» as «accomplished haunting recordings, enabling the non-Gaelic reader (or the rusty Gaelic reader) to listen to the text while following the translated version in the book» (*ibidem*). The reviewer for "The Irish Times", Siobhán Long, pays even less attention to the actual meaning of the words than to the acoustics of «sensual Irish language poetry»:

> Browne doesn't so much paint an aural landscape as stitch it seamlessly around every syllable, swaddling de Paor's richly spoken words in a tapestry

> laden with left-field sound samples [while] the spine-tingling vocals of Zahrah and Naisrín Elsafty dig deeper still beneath the skin of de Paor's compelling poetry (Long 2010).

However paradoxical it may seem, post-vernacular performances like these enhance the symbolic value of languages whose communicative value has dwindled. In Ruth Ellen Gruber's words: «playing klezmer and Yiddish music represents a symbolic attempt to right wrongs: to reconstitute Jewish culture destroyed in the Holocaust, to 'bring back,' to 'resurrect,' to 'heal'» (quoted in Shandler 2004: 22, 2006: 130).

## 5. Some concluding remarks

As the examples above suggest, self-translation can play a not insignificant role in reconquering lost language terrain, and become a form of both social emancipation and reterritorializing decolonization. True, as pointed out before, this falls short of creating autonomous texts in minority languages, but it still goes a lot further than other options traditionally available to minority-language writers. One of these is translingual writing that lets the other language "shine through" (by incorporating literal translations, for instance.) Another is sampling words or expressions, thereby creating heterolingual islands in an otherwise linguistically unform text. Unfortunately, for one novel that successfully orchestrates languages into an organic whole, weaving several strands into the fabric of the dominant language, a feat accomplished by Henry Roth in *Call it sleep* (Wirth-Nesher 1990), nine others fail to do so and end up reducing the dominated language to a handful of «mimetic clichés» (Sternberg 1981: 226) with no impact whatsoever on the text as a whole.

Self-translation, in comparison, moves the "minorized" language out of the shadow cast by the "major" language. It becomes visible for all who care to look. In Spain, minority writers from a century ago, like Pio Baroja or Camilo José Cela, could not have written in their native Basque or Galician even if they had wanted to; today, their heirs can (and do): no longer an exclusive means of literary expression, Spanish has become another string to their bow, which they are fee to use (or not) for self-translating work conceived in Basque or Galician. In that sense, I feel, the glass of self-translation is half full rather than half empty. By developing literacy,

empowering minorities and visibilizing formerly invisible languages, post-vernacular self-translations become an exercise in inclusive democracy.

## Bibliography


Achebe C. (1975), *Morning Yet on Creation Day*, Doubleday, Garden City NY.

Alighieri D. (1305?), *De vulgari eloquentia*. The Latin text (ed. Rajna), Italian (Mengaldo) and English (Botterill) translations are available on-line at: <https://www.danteonline.it/index.html> (last access: 20.08-2025).

Ancalao L. (2018), *The Silenced Language*, "World Literature Today", LXII, 1, pp. 59-61.

Campbell J. *et al.* (2004), *Lonely Planet USA*, 3rd ed., Lonely Planet Publications.

Casanova P. (1999), *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris.

Cassin B. (2007), *Google-moi. La Deuxième Mission de l'Amérique*, Albin Michel, Paris.

Cassin B. (2009a), *Sophistique, performance, performatif*, "Anais de Filosofia Clássica", III, 6, pp. 1-29.

Cassin B. (2009b), *Sophistics, Rhetorics, and Performance; or, How to Really Do Things with Words*, transl. by A. Goffey, "Philosophy & Rhetoric", XLII, 4, pp. 349-372.

Cassin B. (2014), *Traduire les intraduisibles, un état des lieux*, "Cliniques méditerranéennes", 90, pp. 25-36.

Ceccherelli A., Imposti G.E., Perotto M. (eds.) (2013), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna.

Cronin M., Ní Ríordáin C. (2010), *Interview with Michael Cronin*, "Études irlandaises", XXXV, 2, pp. 25-33.

Fishman J.A. (1991), *Reversing Language Shift. Theoretical and Empirical Foundations of Assistance to Threatened Languages*, Multilingual Matters, Clevedon.

Gentes E. (2013), *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, "Orbis Litterarum", LXVIII, 3, pp. 266-281.

Grutman R. (2012), *L'autotraduzione 'verticale', ieri e oggi*, in: M. Rubio Árquez, N. D'Antuono (eds.), *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 33-48.

Grutman R. (2013), *Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (eds.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 33-49.

Grutman R. (2019), *La double dynamique verticale de l'autotraduction*, in: A. Lushenkova Foscolo, M. Smorag-Goldberg (eds.), *Plurilinguisme et autotraduction: langue perdue, langue sauvée*, Eur'Orbem, Paris, pp. 17-30.

Heilbron J. (1999), *Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System*, "European Journal of Social Theory", II, 4, pp. 429-444.

Heilbron J., Sapiro G. (2016), *Translation: Economic and sociological perspectives*, in: V. Ginsburgh, S. Weber (eds.), *The Palgrave Handbook of Economics and Language*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 373-397.

Humboldt W. von (1908 [1801-2]), *Fragmente der Monographie über die Basken*, *Gesammelte Schriften,* ed. A. Leitzmann, Behr, Berlin, vol. VII bis, pp. 593-608, cfr. <https://archive.org/details/gesammelteschrif07humbuoft/page/n7/mode/2up> (last access: 20-08-2025).

Kahn H.M. (2007), *Writing in two languages. Maya identity in bilingual Spanish-K'iche' poetry of Humberto Ak'abal*, in: A. Medina-Rivera, D. Orendi (eds.), *Crossing Over: Redefining the Scope of Border Studies*, Cambridge Scholars, Newcastle, pp. 100-110.

Katz D. (2019), *The Yiddish Conundrum: A Cautionary Tale for Language Revivalism* in: G. Hogan-Brun, B. O'Rourke (eds.), *The Palgrave Handbook of Minority Languages and Communities*, Palgrave Macmillan, London, pp. 553-587.

Krause C. (2007), *Eadar Dà Chànan: Self-Translation, the Bilingual Edition and Modern Scottish Gaelic Poetry*, University of Edinburgh [PhD dissertation].

Krauss M. (1992), *The World's Languages in Crisis*, "Language", LXVIII, 1, pp. 4-10.

Labov W. (1972), *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia PA.

Long S. (2010), *Review of Louis De Paor and Ronan Browne*: Agus Rud Eile De/And Another Thing, "The Irish Times", 19 March, cfr. <https://www.irishtimes.com/culture/music/album-reviews/louis-de-poar-and-ronan--browne-1.640202> (last access: 20-08-2025).

Mackay P. (2008), *An Guth and the Leabhar Mòr: dialogues between Scottish Gaelic and Irish poetry*, "Journal of Irish and Scottish Studies", I, 2, pp. 175-188.

Michaels W.B. (2006), *The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality*, New York, Picador.

Myers-Scotton C. (1992), *Comparing Codeswitching and Borrowing*. "Journal of Multilingual and Multicultural Development", XIII, 1-2, pp. 19-39.

Ní Dhomhnaill N. (1995), *Why I choose to write in Irish, the Corpse that sits up and talks back*, "New York Times", January 8, section 7, pp. 3, 27-28.

Ní Ríordáin C. (2010), *Critical study*, "Études irlandaises", XXXV, 2, pp. 165-171.

Ó Riain S. (2010), *Irish and Translation – the EU Context*, "Études irlandaises", XXXV, 2, pp. 65-80.

Pandey A. (2016), *Monolingualism and Linguistic Exhibitionism in Fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstroke.

Pareto V. (1964 [1897]), *La courbe des revenus*, in: *Cours d'économie politique. Tomes 1 et 2*, Droz, Genève, pp. 299-345.

Ramis J.M. (2017), *The Failure of Self-Translation in Catalan Literature*, in: O. Castro, S. Mainer, S. Page (eds.), *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London, pp. 95-117.

Shandler J. (2004), *Postvernacular Yiddish: Language as a Performance Art*, "The Drama Review", XLVIII, 1, pp. 19-43.

Shandler J. (2006), *Adventures in Yiddishland: Postvernacular Language and Culture*, University of California Press, Berkeley CA.

Stavans I. (2016), *On Self-Translation*, "Los Angeles Review of Books", 23 August, cfr. <https://lareviewofbooks.org/article/on-self-translation/> (last access: 20-08-2025).

Sternberg M. (1981), *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis*, "Poetics Today", II, 4, pp. 221–239.

Thiong'o N. (1986), *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, James Currey, London.

Van Parijs P. (2011), *Linguistic Justice for Europe and for the World*, Oxford University Press, Oxford.

Whyte C. (2000), *Translation as Predicament*, "Translation and Literature", IX, 2, pp. 179-187.

Wirth-Nesher H. (1990), *Between Mother Tongue and Native Language: Multilingualism in Henry Roth's* Call It Sleep, "Prooftexts", X, 2, pp. 297-312.

## Abstract

Rainier Grutman

*Post-vernacular Self-Translation: Bringing Languages Back from the Brink*

This article examines the complex relationship between self-translation and linguistic diversity. It proceeds in three steps. First, self-translation can be seen as a vector of diversity because it involves a larger number of source languages than regular (allographic) book translations, which happen from but a handful of languages. The opposite view can be taken as well, however, when we realize that the dominant practice of L2 "supra-self-translating" into acquired, but more widespread or more prestigious languages, results in a reduction of said variety, with now the number of target languages being extremely restricted. While the first of these claims (pro-diversity) may have been overly optimistic, its antithesis leads to more pessimism than is perhaps warranted. A third, dialectical, step is required to "lift" the opposition between encouraging and discouraging diversity. Hence the idea of "post-vernacular" self-translation as a way of compensating for, or at least mitigating, the shortcomings of self-translation in terms of diversity.

Though less common and therefore less studied, this last scenario is perhaps more exciting insofar as it shows the potential of self-translation as a form of collective empowerment (and not merely a tool for individual self-promotion.) Not so long ago, speakers of fragilized or endangered languages that no longer functioned as full-fledged vernaculars in everyday life but have become «post-vernacular» (Shandler), felt that they had no choice but to become translingual writers in a "major" language. For a variety of reasons (censorship, lack of standard grammar and spelling, their own limited literacy), publishing in their native or heritage language was hardly an option. The first quarter of our century has however witnessed a revival of some of these languages, with self-translation (which Shandler does not study) sometimes playing a not insignificant role for long-neglected languages that were/are on the brink of extinction. By developing literacy, empowering minorities and visibilizing formerly invisible languages, post-vernacular self-translation becomes an exercise in inclusive democracy.

Keywords: self-translation, linguistic diversity, Irish language, Gaelic, Abya Yala.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 39-62
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8691

# SPECTRUMS WITHIN SPECTRUMS:

## Examining Self-Translation in the Context of Broader Translational Practices in Irish-to-English Translation

ELLEN CORBETT

## 1. Introduction

Despite the most researched (migrant) self-translator, Samuel Beckett, hailing from, and most closely associated with Ireland, the *other* language of Ireland has been largely overlooked in Self-Translation Studies. Alongside their English-speaking compatriots, self-translation has also been practiced by Irish-language poets; minority-language speakers living, working, and writing in a majority English-speaking country. Definitions of self-translation tend to embody the approach in its simplest form as «the process and the product of an original text translated by its author into another language» (Laver and Mason 2018: 79). Yet can self-translation in Ireland be so neatly confined to these parameters and can Irish-language practices be considered as self-translation and self-translation alone?

In reality, self-translation in Ireland is not as exclusive as it is portrayed and, instead, frequently engages a diversity of agents, and takes on multiple roles in the writing and editing processes of Irish-language poets. Based on an ongoing PhD project, this paper proposes that self-translation by contemporary Irish-language poets cannot be confined to a standard definition of self-translation, but also exhibits other practices such as *collaborative self-translation* (cfr. Manterola Agirrezabalaga 2017) although not exclusively, and that those who engage with self-translation and the Irish language do so using a diverse range of approaches as the result of historical, political, and cultural factors. In order to explore these ideas, this paper will look at self-translation carried out by three contemporary

Ellen Corbett (Ulster University) – corbett-e3@ulster.ac.uk
ORCID: 0009-0006-5551-0202

Irish-language poets over the course of their careers: Nuala Ní Dhomhnaill, Gearóid Mac Lochlainn, and Louis de Paor[1]; the current situation for self-translation and "self-translators" in an Irish-language context; and argue the case for a spectrum of translational engagement.

As will become evident in this paper, Irish-language poets are bilingual Irish and English speakers, and we are lucky, therefore, to have a wealth of resources available in English. However, some sources are in Irish and any translations – unless otherwise stated – are my own.

## 2. Context: the Irish language

Before looking at self-translation, it is important to first investigate the current and historical context of the Irish language to better understand how and why contemporary Irish-language poets have the opportunity to self-translate into English today.

The Irish language (*Gaeilge*) is an Insular Celtic and Goidelic language most closely related to Scottish Gaelic and Manx. It is one of the oldest languages in Europe, and is widely believed to have been spoken in Ireland for over 2,500 years, although the earliest written evidence of the language dates to approximately 400-600 CE (Conradh na Gaeilge n.d., Doyle 2015: 11). Christianity was first introduced to Ireland in the 5th century, and by the 7th century CE Irish monks had adapted the Latin script to their own native tongue. Some of the earliest surviving Irish-language marginalia come from this period, making Irish the oldest written vernacular north of the Alps (Doyle 2015: 11, Údarás na Gaeltachta n.d.).

Irish is the first official language of the Republic of Ireland[2], and an official language of Northern Ireland, although it remains a minority language in both jurisdictions, with English the *de facto* vernacular. The Irish

1 Nuala Ní Dhomhnaill, Gearóid Mac Lochlainn, and Louis de Paor were chosen for this paper as their engagement with varying methods of translation is being examined in my ongoing PhD thesis. Not mentioned here is the fourth Irish-language poet also considered in my thesis, Biddy Jenkinson, who has famously refused to have her work translated into English in Ireland (Jenkinson 1991: 34), and to which the second chapter of my thesis is dedicated.

2 English is the second official language of the Republic of Ireland (Government of Ireland 1937: art. 8.2). It should also be noted, however, that Irish is one of three indige-

language's status as a majority and community language, and its replacement by English would begin to occur in the 12th century CE with the Anglo-Norman Invasion. However, language shift would accelerate when efforts to colonise Ireland in the late-16th and early-17th centuries by the English (and later British-) crown increased, resulting in the confiscation of lands once held by disloyal Gaelic Earls and the endowment of these lands to loyal Protestant English and Scottish "planters" during the Plantation of Ulster (Doyle 2015: 63, Mac Mathúna 2016: 154). Although Irish was still spoken by the majority of the rural population, and would be for some time, English was now unequivocally the language of administration and judicial matters.

Discussions of language shift from Irish to English tend to focus most intensely on the 19th century because of multiple societal and political changes which occurred at that time, and the rapidity at which the shift occurred (Mac Mathúna 2016: 155, 164). In 1831, monolingual English-language primary education in Ireland through National Schools was introduced, and Irish as a language of study or instruction was not permitted under British rule until 1878 and 1883 respectively (Ó Murchú 2001, cited in Dunne 2020: 10). In 1845 a potato blight struck Ireland, disproportionally impacting the predominantly Irish-speaking areas of Ireland in the west and south of the island who had to rely on the staple crop. Consecutive years of poor crops and poorer management of the disaster by the British government would result in the deaths of at least 800,000 and the mass emigration of nearly 2 million more between 1845 and 1855 (Glynn 2012, Doyle 2015: 125). It is around this time too that societal perceptions of the Irish language emerged, with Irish associated with low social status and agrarian life, and English with business, opportunity, and emigration (Rice 2020: 5, Údarás na Gaeltachta n.d.). Although scholars are divided on the exact number of Irish-speakers in Ireland at the beginning of the 19th century, Doyle (2015: 129) draws the conclusion that about half of the population of Ireland spoke Irish, but that this number dropped to just 23% by the 1851 census, with an even smaller percentage using Irish on a daily basis.

After 1870, «the decline [in the Irish language] continued, but side by side with this there began an attempt to arrest the decay and to encourage people to learn it» (Doyle 2015: 107). Interest in the Irish

nous languages on the island of Ireland, alongside Traveller Kant and Irish Sign Language (Dunne 2020: 7).

language would increase, firstly because of international interest in the language as a subject of study, but more importantly, as the result of the national *Gaelic Revival* which saw a renewed interest in all aspects of Irish and Gaelic culture including the Irish language (Mac Mathúna 2016: 170). By the turn of the 20th century, Ireland sought to distance and distinguish itself from Britain, to create its own distinct identity with the Irish language at its core, and to seek independence. In 1922, an Irish Free State, made of 26 of the 32 counties of Ireland was formed, before the Republic of Ireland gained full independence from Britain in 1949. The six remaining counties continue to be part of the United Kingdom as Northern Ireland.

Today, there remains an asymmetric linguistic environment between Irish and English in Ireland. Although Ó Catháin (2016: 41-42) states that «one could readily conclude that the language is in a healthy state» as the result of its status as first official language in the Republic of Ireland, as an official and working language in the European Union since 2007, and with a publicly funded TV channel and radio station, Irish remains in a precarious position as a «definitely endangered» language (UNESCO n.d.), leaving Ireland an essentially English-speaking country. In the last census taken in the Republic of Ireland in 2022, 40% of respondents – approximately 1,874 million – stated that they could speak Irish, although nearly 554000 (~29.6%) of these respondents indicated that they only spoke Irish within the education system, where Irish is a compulsory subject in primary and secondary education (An Phríomh-Oifig Staidrimh 2023). In the last Northern Irish census in 2021, 12,4% of respondents (228600) stated that they had «some ability» in Irish (Mac Éinrí 2019: 211-212, NISRA 2022: sec. 6).

The latest statistics from both north and south of the border paint a very clear picture of the Irish language in the 21st century: that despite an increase in the number of Irish speakers[3]; and a notable resurgence and renewed interest in the Irish language amongst the younger generations (cfr. Crummy 2024, Ní Choistealbha 2024), the Irish language remains one of a pair in Ireland, with no monolingual speakers of the language left and a wholly bilingual language community. This does mean however, that anyone who speaks Irish today – or who has spoken the language in the

3 There was an increase of 6% (112577 people) from 2016 in the Republic of Ireland, and of 10,7% (184900 people) from 2011 in Northern Ireland (An Phríomh-Oifig Staidrimh 2023, NISRA 2022: 6).

last century – has made an active choice to do so, with self-translation, therefore, always an option and possibility for contemporary Irish-language users.

## 3. Irish-language self-translation: absent or a case of bad publicity?

Although much research has been carried out on the practice of self-translation in minority-language contexts (cfr. Gentes 2016, Manterola Agirrezabalaga 2017), information on Irish-language self-translation remains piecemeal. At first glance, it may be assumed that this correlates to how frequently self-translation is used in an Irish-language context, especially in comparison to languages which Irish is most related to, such as Scottish Gaelic, where self-translation is much more commonplace, or, arguably, the norm (Krause 2007: 1, 2013: 127). Writing on translation and the Irish language in the last half of the twentieth century, Alan Titley (2005: 322) notes that «very few of the Irish poets have translated their own work». Collaborative translation with other poets or "poet-translators" appears to the more common and celebrated practice. Indeed, this habit has been commented on: in discussing self-translation more broadly, the Scottish Gaelic poet and scholar Meg Bateman proposes «*the Irish practice* of using translations made by others, who in recreating a new poem in the other language, maintain the distinctiveness of the original» (2022, my emphasis) suggesting that she sees collaborative translation as a distinctly separate and Irish practice, and self-translation as the more common and standard practice in Scotland and with Scottish Gaelic.

As an apparently uncommon approach to translation in Ireland, therefore, self-translation has not been widely studied, only recently[4] coming to the fore in the doctoral research undertaken by Hannah Rice (2020). Most

[4] Grutman (2009: 258) identifies another much-earlier article which references self-translation in an Irish context – Brown 1992: 153-167. However, this article – despite its title – mentions the term only twice in its text, and uses "self-translation" in terms of intralingual, and to some degree intersemiotic translation, rather than the usual and assumed interlingual translation (Jakobson 1959: 233). In other words, Brown uses the term not to describe 'self-translation' – translation of one's own work from one language to another – but 'a translation of the self'.

research on Irish-language self-translation, however, prefers to focus on "self-translators" – particularly poets – and this in relation to their output rather than on self-translation itself as a practice, such as Gráinne McCluskey's (2020) master's dissertation on the translation approaches adopted by Gearóid Mac Lochlainn; Linda Revie's 2020 article 'Paradoxical Self-Translations: Nuala Ní Dhomhnaill's Remarkable Admission'; and Trish Van Bolderen's on-going investigation into (self-)translation in Doireann Ní Ghríofa's *A Ghost in the Throat* (2020). Further information, while not focused on self-translation in an Irish-language context, also comes from Corinna Krause's 2013 critical study of self-translation in Scottish Gaelic poetry, which, in order to fully study the case of self-translation in a minority-language context, looks at other Celtic languages, including Welsh and Irish, but this, however, being only a small section within the introduction of that article (pp. 130–132).

In Irish-language scholarship, research is even more rare, with only one article mentioning self-translation appearing in the *Corpus of Contemporary Irish*, a collection of Irish-language texts published online by reputable sources including journals, news outlets, and publishing houses since the year 2000 (*Corpus of Contemporary Irish* 2024). In fact, there was no official Irish-language term for "self-translation" until I requested it in November 2023. Thankfully, *féinaistriúchán* is now the official Irish-language term and can be found on the Irish-language terminological database *tearma.ie*[5]. This paper, therefore, sits at the coalface of Irish-language Self-Translation Studies, and it is hoped that it will add to a knowledge and understanding of self-translation in an Irish-language context for readers within (Self-) Translation Studies, and to hold a mirror up to the translators and poets who use the Irish language in their work.

That being said, the Irish language is not without its share of "self-translators", or rather, those who have engaged with self-translation in their careers in some regard. Writer and broadcaster Breandán Ó hEithir translated his novel *Lig Sinn i gCathú* (1976) to English as *Lead Us Into Temptation* (1978). Novelist Pádraig Standún has translated six of his own novels into English (Heussaff 2011: 38). Writer Ré Ó Laighléis self-translated his novels *Ecstasy and Other Stories* (1996), *Terror on the Burren* (1998), and *Hooked* (1999), but, according to Anna Heussaff (2011: 36), «ní aistriúchán

5 The entry for "self-translation" can be found at: <https://www.tearma.ie/q/f%C3%A9inaistri%C3%BAch%C3%A1n/ga/> (last access: 20-08-2025).

ar an teacs Gaeilge a dhéanann sé, ach an scéal a scríobh as an nua i mBéarla» (trans: «it isn't a translation of the Irish text which he undertakes, but rather writing the story in English afresh»). Most recently, Anna Heussaff translated her novel *Buille Marfach* (2010) as *Deadly Intent* (2014) under the pen name Anne Sweeney (Heussaff 2014: 14-17).

In Irish-language poetry there is much more evidence of self-translation, likely helped by a number of external factors for the genre. Poetry remains a leading genre in Irish-language publishing, and continues to be the most-translated genre in Ireland, and has been since the 1980s when poetry received a «surge of translation activity» (Ní Fhrighil 2020: 309) and when Irish-language poets began to engage more consistently with translation (Nic Dhiarmada 2005: 601, 604, Titley 2005: 321). Since the beginning of this period, self-translation has been undertaken by some of the most well-known and respected contemporary Irish-language poets: English translations by Michael Davitt appeared in his *Selected Poems / Rogha Dánta* (1987) and *Freacnairc Mhearcair / The Oomph of Quicksilver* (2000) alongside allographic translations; Michael Hartnett translated his bilingual Irish-English poetry collection *A Necklace of Wrens* in 1987; poet and author Cathal Ó Searcaigh includes self-translation in *Crann na Teanga/ The Language Tree* (2018) and *Errigal: Sacred Mountain* (2023)*;* and poet and translator Gabriel Rosenstock produced multiple bilingual collections including *Bliain an Bhandé / Year of the Goddess* (2007), and *The Road to Corrymore / Bóthar an Choire Mhóir* (2021). In the latest (at time of writing) edition of the *Loch Raven Review* (19(2) 2023), nine of the fourteen poets included in the issue had translated their own Irish-language poems into English: «a much higher percentage of self-translation than any previous issue of the *Loch Raven Review's* translation section» (Corcoran 2023).

There are also poets who self-translate as part of a larger conversation between Irish and English in their work. Poet, terminologist, and translator Colm Breathnach has translated many of his own poems including *The Speckled Land* where he describes his life in Ireland living «[…] // between two words // between two tongues // between two worlds» (Breathnach 2007); Ailbhe Ní Ghearbhuigh (2010, n.d., cfr. Gallery Press 2018) has translated some of her own poetry, although the majority of translations of her work into English are allographic. Writer, poet, and translator, Diarmuid Johnson (n.d.) «occasionally […] translates his own work from Irish into English»; with Aifric Mac Aodha also translating her own poetry but, «acknowledg[ing] translation as part of her linguis-

tic situation and adopt[ing] it as a determining element in her poetry» (Theinová 2017: 205).

It could be argued, therefore, that self-translation in an Irish-language context is not as uncommon as has been suggested, but rather, that it suffers from bad publicity. In fact, there is likely to be much more self-translation in the contemporary Irish-language world than what is described here, and as many self-translators again, with some no doubt inadvertently omitted in the argument given above. As evidenced previously, there is very little research on Irish-language self-translation in English or in Irish, and even less on the methodology in other published literature either as a topic of discussion or in epitexts to any particular poetry collection or work. In some cases, it has been quite difficult to even determine if self-translation has occurred, and has only been confirmed through a close study of surrounding texts (i.e. paratexts), copyright, or even in the absence of any credit, as is the case in Michael Davitt's *The Oomph of Quicksilver* (2000) where, when no translator is mentioned, poems were translated by Louis de Paor and the author. Furthermore, very rarely are Irish "self-translators" credited as such in the wider Irish-language literary sphere. Only one of the poets mentioned in this paper has self-identified or been called a "self-translator", with another even denying that title (Mac Lochlainn 2023, Revie 2020: 324). It may be then, that for poets in an Irish-language context, self-translation does not always a self-translator make.

It appears then, that self-translation in Irish is under-appreciated or even disregarded as a legitimate option for published translations between Irish and English. As evidenced above, all modern Irish speakers are (at least) bilingual as the result of over 800 years of English and British influence and colonialism, with English now the majority language and vernacular of Ireland. As such, Irish poets can engage with self-translation with ease, but because everyone can do it, it is not always considered a legitimate option; rather as a 'just because' (Ní Dhomhnaill 2004: 166), or as the option when there are no other options, particularly with the prevalence and prestige associated with collaborative translation with well-known poet-translators , and the feasibility of this option in a small community and minority-language context. My conclusion, therefore, is that despite Irish-language poets (and writers to a greater extent) engaging with self-translation, there remains not only a lack of research on self-translation in an Irish-language context, but also a lack of publicity or regard for the

approach at grassroots level, with Irish-language poets and others more likely to engage with allographic translation for published work rather than self-translation.

## 4. Case study: Irish-language poets

The focus of this paper is a study of self-translation through the engagement of three further Irish-language poets: Nuala Ní Dhomhnaill, Louis de Paor, and Gearóid Mac Lochlainn. Each used self-translation to some degree in their literary careers, either at the beginning of their career; throughout and alongside allographic translation; as a step in the editing process; or as a defining feature in their work. This paper proposes that the Irish-language poets given above engaged with self-translation using a range of approaches, and, oxymoronically, engaged a diversity of agents beyond the ST author, blurring the lines between self-translation and collaboration. It is the aim of this paper to investigate how these three Irish-language poets, well-known, or less well-known for their self-translation have engaged with the method, and to suggest that these Irish-language self-translation practices may not be so easily categorised.

### Nuala Ní Dhomhnaill

Nuala Ní Dhomhnaill is «the most successful of all the [Irish-language] poets who emerged since 1970 [...]» (Titley 1990) and arguably the most well-known outside of Ireland and the Irish language as the result of her early adoption of translation (Ní Fhrighil 2010: 143). To date, Ní Dhomhnaill has published four monolingual Irish poetry collections; seven bilingual Irish-English collections; and one monolingual English collection of translated poetry. Alongside her poetry, Ní Dhomhnaill has written prose, children's literature, and for magazines, journals, and newspapers, and has worked as an editor on several poetry anthologies (cfr. Delanty *et al.* 1995). She has won numerous awards for her work, has taught at New York University, Boston College, and Villanova University.

At the core of Ní Dhomhnaill's poetry is self-reflection, and the exploration and resolution of «mórcheisteanna pearsanta agus sóisialta» (the big questions, both personal and societal) (Ní Fhrighil 2010: 145). Her approach in confronting herself and these questions «blend[s] a pre-modern

oral tradition with contemporary affairs and concerns» (Dillon 2018: 407), with the poet drawing heavily from Irish folklore, *dinnseanchas*[6], and myth, and retelling these stories from a modern and female perspective, with her own life and experience creating a palimpsest over her foundations of myth and legend (O'Connor 2006: 436, Ní Fhrighil 2010: 143).

To readers aware of Ní Dhomhnaill, it may seem strange to include her in this paper. Ní Dhomhnaill is far more well-known for her collaboration with the biggest names in Irish literature in English and Irish including Seamus Heaney, Paul Muldoon, and Eiléan Ní Chuilleanáin. In fact, Ní Dhomhnaill denies that she is a self-translator, proclaiming that «I don't self-translate as I am not a poet in English» (cited in Revie 2020: 324), further denying that she is a bilingual poet, although stating, «I can write prose in English no bother, and even jingles and verse […] but *never* poetry» (quoted by O'Driscoll 1995: 103, original emphasis).

Yet Ní Dhomhnaill *has* engaged with self-translation, primarily at the start of her literary career: in 1974 for Eoghan Ó Tuairisc's anthology *Rogha na Fhile* (cfr. Ní Dhomhnaill 1974: 57); translating seven of her own poems in her first bilingual collection, and with another self-translation, *Admháil Shuaithinseach / A Remarkable Admission*, appearing in 1996 (Ní Dhomhnaill 1996: 426). The majority of Ní Dhomhnaill's self-translations appear in her *Selected Poems/ Rogha Dánta*[7] (1988/2004), her fourth collection but the first published bilingually. Her self-translations appear at the end of her collection, separated from the other fifty poems translated by fellow poet Michael Hartnett and are given their own section, «Translated by the Author» (Ní Dhomhnaill 2004: Contents).

It is interesting that Ní Dhomhnaill collates the poems and translations, calling them her «fourteen poems» (1988/2004: 166), regardless of whether they were written first or translated after, suggesting that Ní Dhomhnaill sees the Irish poems and their English translations as equal to each other, in keeping with international descriptions of self-translation as defined by Grutman and Van Bolderen (2014: 330), that authors «are not "simply" translating but instead [are] creating "second originals"». Yet, the

6 "Place lore"; «poems and tales which relate the original meanings of place names and constitute a form of mythological etymology» (Heaney 1980: 131).

7 A monolingual edition was published first in 1986 under the title *Selected Poems*, before appearing bilingually in 1988 and reissued in 1989, 1993, 2000, and 2004. For the 2000 edition, Ní Dhomhnaill's "Afterword" was added and it is here that the majority of information on the poet's self-translation comes.

fourteen poems are referred to as translations in the contents, conversely inferring that these translations should be viewed as "normal" translations, effectively sweeping their self-translated nature under the carpet.

Reflecting on the collection and its translations twelve years after the publication of *Selected Poems / Rogha* Dánta (1988), Ní Dhomhnaill (2004: 166) explains how her self-translations came to be included in this collection:

> [They] [...] were translated by myself and included just because they were there, as I didn't want to give Michael [Hartnett] the added burden of doing them again. I had translated them myself a few years previously for the annual tour of Scotland by Irish poets [...] which I had taken part in before I knew any poets writing in English.

The inclusion of these self-translations appears to be an afterthought then; an inclusion because they were already available, and so as not to impose too greatly on Michael Hartnett. It is an action that feels very natural for Ní Dhomhnaill as «[her] attitude towards translation is pretty *laissez-faire* [...]» (2004: 166, original emphasis). Thus, in much the same way that she takes a self-described relaxed view towards the translation of her work by other poets, so too does she regard her own translations.

In regards to translation, however, Ní Dhomhnaill is best known for her collaboration, but even in this regard, self-translation is never far removed, with the poet preparing English self-translated cribs for all of her translators (Qwarnström 2004: 65). It is unusual, however, that Ni Dhomhnaill categorises her published last self-translation, *A Remarkable Admission* as one of these «"crib[s]" or rough translation[s]» (Ní Dhomhnaill 1996: 426), especially when she usually writes her English drafts/cribs in prose, leaving it to the discretion of the translator to «put [it] into poetic shape» (Revie 2020: 335). Regardless of Nuala Ní Dhomhnaill's opinions of her cribs and her self-translations, however, it remains that the poet has used self-translation to expand her readership; as a tool for collaboration with poets and translators; and appears to treat them with the same *laissez-faire* attitude as her allographic translations, using them as she sees fit (Qwarnström 2004: 66).

### Louis de Paor

Louis de Paor is an Irish-language poet, writer, and scholar. To date, he has published eighteen collections of poetry (eleven monolingual Irish collections, and seven bilingual Irish-English), has edited literary maga-

zines, selections of poetry, and anthologies, and has written extensively on the translation of Irish-language poetry and on twentieth-century Irish literature. He is the current Professor and Director of the Centre for Irish Studies at the University of Galway. In his poetry, de Paor depicts his own urban and suburban experience in Ireland and Australia (where he lived from 1987 until 1996), exploring domesticity; family life; and drawing on early Irish mythology, folk tradition and belief; while exploring themes of history, (collective) memory, language loss, and politics (de Paor 1996: 67, 2016: 469).

De Paor's relationship with translation and the translation of his own work has changed over the course of his career. Initially refusing to be translated into English in Ireland after Biddy Jenkinson's own declaration to do so (cfr. Jenkinson 1991: 34), and then *deferred* translation to English, allowing Irish speakers to read his work monolingually without interference from English (McCluskey 2020: 46), de Paor is still lauded as «one of the exceptions» (Titley 2005: 322) in Irish poetry to have translated their own work, having begun self-translating at the beginning of his career in 1987 (de Paor 2023). His first two bilingual collections *Aimsir Bhreicneach / Freckled Weather* (1993) and G*obán Cré is Cloch / Sentences of Earth and Shore* (1996) were published in Australia, and monolingual Irish and bilingual editions of his collection *Corcach agus Dánta Eile/Cork and Other Poems* were published simultaneously in Australia and Ireland in 1999, three years after his return from Australia.

De Paor's relationship with self-translation would change and develop over the course of his career, however. In an interview given in 2000, de Paor admitted that he «found it more difficult, as time has gone on, to be […] able to translate what I [am] thinking about in the Irish», and reflecting on this period of his career, de Paor describes how he felt «uncomfortable» (de Paor 2023) self-translating his poems, and with the English versions of his Irish poems:

> […] [I] felt that these were inadequate due to a lack of dexterity on my part in the manipulation of English as a medium for poetry. If my poems were to be rehoused in English, I wanted them to speak as clearly as possible in their second language, to exploit the full range of possibilities available while remaining true to themselves (de Paor 2014: *Introduction*).

By the publication of *Ag Greadadh Bás sa Reilig / Clapping in the Cemetery* (2005), de Paor's engagement with self-translation would change:

> […] I wasn't happy anymore with my own English versions, and I asked friends to help me - […] and the first thing that was said to me, Biddy [Jenkinson] I believe, she said, "you take lots of liberties with yourself, why don't you start with a literal translation, and we'll have that as a source text and we can play with that". So they took my English and brought it closer to my Irish than I myself had been able to before (de Paor 2023, my translation – E.C.).

*Ag Greadadh Bás sa Reilig / Clapping in the Cemetery* (2005) would be de Paor's first bilingual work not solely translated by him, instead working with Biddy Jenkinson, the Irish-language poet and translator; musician and filmmaker Kevin Anderson; and Mary O'Donoghue, an Irish writer, poet, and translator based in the United States, with de Paor's subsequent bilingual collections[8] translated by a combination[9] of his «co-conspirators» (de Paor 2005: 231) and himself. For de Paor, self-translation has never been off the table, but has become part and parcel of his translation, editorial, and publication process, continuing as he is, to be named among his translators in all subsequent (to date) bilingual editions[10].

## Gearóid Mac Lochlainn

A study of self-translation and the Irish-language would be incomplete without investigating Gearóid Mac Lochlainn, the only poet in this paper who may be outrightly described as a "self-translator". Mac Lochlainn is a (performance) poet and musician whose writing and readings «owe something to Padraic Fiacc, something to Ciarán Carson, and a lot to Bob

8 *Agus Rud Eile De / And Another Thing* (2010); *The Brindled Cat and the Nightingale's Tongue* (2014); *Crooked Love/ Grá Fiar* (2022).

9 De Paor, Biddy Jenkinson, Mary O'Donoghue, and Kevin Anderson translated *Ag Greadadh Bas sa Reilig / Clapping in the Cemetery* (2005); *Agus Rud Eile De / And Another Thing* (2010); and *The Brindled Cat and the Nightingale's Tongue* (2014) and de Paor, Jenkinson, and Anderson translated *Crooked Love / Grá Fiar* (2022).

10 De Paor, Biddy Jenkinson, Mary O'Donoghue, and Kevin Anderson translated *Ag Greadadh Bas sa Reilig / Clapping in the Cemetery* (2005); *Agus Rud Eile De / And Another Thing* (2010); and *The Brindled Cat and the Nightingale's Tongue* (2014) and de Paor, Jenkinson, and Anderson translated *Crooked Love / Grá Fiar* (2022). In *Ag Greadadh Bas sa Reilig / Clapping in the Cemetery* (2005) de Paor is named first amongst his translators as the author; in *Agus Rud Eile De / And Another Thing* (2010), he is named last («with the author»); named first in *The Brindled Cat and the Nightingale's Tongue* (2014); and last in *Crooked Love / Grá Fiar* (2022).

Marley» (Mac Póilin 2018: 235). At the heart of Mac Lochlainn's poetry is his own life and experiences living in Belfast; a Belfast «of smoked-filled pubs, late night drinking sprees, chaotic, self-destructive, lost lives» during the Troubles, and with his poems a «tumble of images and puns» taking inspiration from sources as wide ranging as ninth-century sagas, Spaghetti Westerns, reggae, blues, jazz, Irish traditional music and song, and the Irish language itself (Mac Lochlainn 2011, Mac Póilin 2018: 236-7).

Of Mac Lochlainn's five[11] published collections of poetry, two are monolingual Irish and three bilingual Irish-English. Mac Lochlainn's first bilingual collection *Sruth Teangacha / Stream of Tongues* (2002) was «both a culmination of his work to date and a new departure in self-presentation» (O'Connor 2009: 73), translating poems from the poet's first two monolingual collections for the first time and allowing the poet to further his own macaronic[12] and – at times – «subversive» (Mac Lochlainn 2002: back cover) translation style, and to more deeply understand the role of translation in his compositional practice and more generally in his life as a bilingual Irish-English speaker and poet in West Belfast during the Troubles and immediately after (O'Connor 2009: 74). Poems, translations, and languages with *Sruth Teangacha* are not relegated entirely to facing pages, but create «a split screen "interlanguage"» (Mac Lochlainn 2011: inside cover) of Irish and English. It is interesting also that for Mac Lochlainn, his perceived audience is a bilingual one, but even readers who must rely on the English translations «are forced to read some Irish Gaelic [sic] in order to engage with the poem, thereby becoming, for a transitory moment recipients of Irish Gaelic [sic] poetry» (McCabe 2021: 205).

A major inspiration for Mac Lochlainn's decision to translate and his subsequent translation style was fellow poet Cathal Ó Searcaigh who recommended he publish bilingually, and the translations of Ó Searcaigh's collections *Homecoming/ An Bealach 'na Bhaile* (1993) and *Out in the Open* (1997) by poet and academic Frank Sewell (Mac Lochlainn 2002: 187, 2023). In fact, Mac Lochlainn makes explicit reference to Sewell's preface in his own Author's Note in *Stream of Tongues* (2002), explaining that Sewell's

[11] *Babylon Gaeilgeoir* (1997) and *Na Scéalaithe* (1999) (monolingual Irish); *Sruth Teangacha/ Stream of Tongues* (2002), *Rakish Paddy Blues: A Macaronic Song* (2004), *Criss-Cross Mo Chara* (2011) (bilingual Irish-English).

[12] «Verse in which the mark of the second language or dialect is visible» (Ó Muirithe 1980: 12).

suggestion that translations be considered «cover versions» (Sewell 1996: 15) was the basis of his own *modus operandi* and that he «tried to extend [this] analogy [...] treating the "translation" as focused improvisation around given motifs [...] [and] to view my "translations" as Jazz meditations on the original Irish poems [...]» (Mac Lochlainn 2002: 187).

Mac Lochlainn's aims for his translations as «an attempt to minimise the loss of music [...] that occurs with "straight" translation [...] [and] a playful jibe thrown out at the monoglot who seeks truth in translation» (2002: 190) speak to Grutman and Van Bolderen's (2014: 324) assessment of self-translation as an approach which offers the author increased agency to take poetic licence with the translation of their work to a much greater degree than is normally accepted of a 'standard' translation, while also acting as an opportunity for conversation between Mac Lochlainn's languages, allowing him to «wed the Yin and Yang of Gaeilgeoir [Irish speaker] and Béarlóir [English speaker] that exist simultaneously in myself» (2002: 188).

However, Mac Lochlainn did not engage solely in self-translation, but worked with other agents for his bilingual collections who allowed him to «jam and "duet" with them as [he] exercised and exorcised» (Mac Lochlainn 2002: 187) these ideas of "cover versions" and a "freer" attitude to translation. Initially hesitant to share responsibility of translations with another agent (Mac Lochlainn 2023), Mac Lochlainn's first bilingual collection *Sruth Teangacha/ Stream of Tongues* (2002) was translated by the poet but with a considerable number of allographic translations also present[13]. Mac Lochlainn, however, maintained an active role in all aspects of the translation process; refining, adding and omitting, with the final and finished English translations left at his discretion. Furthermore, this collaboration remained only a step in his process; a sounding board for his performance poetry. Nor was it seen as a reciprocal or equal collabora-

[13] There are forty-nine poems included in *Stream of Tongues* (2002) with almost as many collaborative self-translations (18) included in the collection as there are self-translations (19), with the rest (11) being allographic translations with one translator who is not Gearóid Mac Lochlainn. One poem, *Amhrán Lácóta / Song in Lakota* (Mac Lochlainn 2002: 59) is displayed in the contents of *Stream of Tongues* (2002) in the same manner as Mac Lochlainn's poems and their translations, however it is in Lakota and does not have an English translation, thus affecting the final tally of translations. Nine poet-translators were engaged for *Stream of Tongues* (2002): Ciaran Carson, Pearse Hutchinson, Rita Kelly, Séamas Mac Annaidh, Medbh McGuckian, Pádraig Ó Snodaigh, Rónán Ó Snodaigh, Gabriel Rosenstock, and Frankie (Frank) Sewell.

tion. Mac Lochlainn recounts how some of his translators were surprised at his unusual practice, with Ciaran Carson objecting to later alterations of his translations as «not being "standard procedure"», although accepting the poet's practice when he was finally able to see the published book and CD (Mac Lochlainn 2023). Frank Sewell was also initially ambivalent about the translation process and the changes made to his translations, but says, «then I saw that, overall, Gearóid's collabs / 'jams' were part of a larger project of his, part of what the overall book was pointing towards» (quoted in McCluskey 2020: 87).

For Mac Lochlainn's second and latest (to date) bilingual collection, *Criss-Cross Mo Chara* (2011), the poet decided to step away from collaboration and return to self-translation, with only two allographic translations present in the collection, thus giving Mac Lochlainn the freedom to try a new bilingual format and experiment in his macaronic style to a greater degree (Mac Lochlainn 2023).

## 5. Self-translation: a spectrum within a spectrum?

Having looked briefly at three Irish-language poets who have engaged in self-translation in some manner in the course of their careers; their reasoning for it; its evolution; and – ironically – the involvement of other parties in this *self*-translation, can we call all these methods "self-translation" and solely self-translation?

It appears that Irish-language poets investigated here engage with self-translation in a way that may be more akin to *collaborative self-translation* as described by Manterola Agirrezabalaga (2017), and which reflects in some capacity Dasilva's classifications of authorial collaboration (2015, 2016, cited by Manterola Agirrezabalaga 2017: 194-95). Nuala Ní Dhomhnaill engaged with self-translation, and arguably «self-translation revised by an allographic translator» (Dasilva 2016: 26, cited by Manterola Agirrezabalaga 2017: 195). Louis de Paor began self-translating at the beginning of his career, but by the turn of the millennium had moved towards «self-translation in collaboration with an allographic translator» or even «allographic translation revised by the author» (Dasilva 2016: 26, cited by Manterola Agirrezabalaga 2017: 195). Gearóid Mac Lochlainn initially translated his own poetry and returned to self-translation, but again, collaborated with

other agents to create allographic translations, retaining his position as ST author, with the final and finished translation left at his discretion.

For Manterola Agirrezabalaga (2017: 207), «solo self-translators can be located at one end of the spectrum, while authors who do not participate at all in the translation of their original works are at the other end», suggesting that, rather than a homogenous practice, self-translation encompasses a range of approaches which all include the original author, but which may also include other participants. My ongoing PhD project compliments and expands on Manterola Agirrezabalaga's assessment, and suggests that not only have Irish-language poets engaged with self-translation in a variety of manners, but that engagement with translation as a whole may be viewed on a spectrum, with opportunities and engagement with translation changing, and with self-translation an integral part of this translational landscape. Irish-language poets have refused to be translated, have self-translated, collaborated with other poets or translators, have engaged in trans-editing, and have even decided to stop writing in Irish and switch to English. Like we have seen with self-translation, Irish-language poets engage, and have engaged with translation in various manners, and within each of these methods, there remains various approaches or intensities of engagement, with many of these decisions overlapping, and borders between approaches thus hard to define.

For Irish-language "self-translators", therefore, there exists a *spectrum within the spectrum*; of various approaches to self-translation brushing up against other methods of translation. Nuala Ní Dhomhnaill engaged in self-translation, but ultimately used it as a means of collaboration with translators and poets working in English, and in the hope of building a larger and international audience; blurring the line between self-translation and collaboration. Gearóid Mac Lochlainn, too, engaged with collaborative self-translation with Frank Sewell and others, but arguably not as intensely as Ní Dhomhnaill and to a lesser degree, self-translating more throughout his career and using collaboration as a "sounding board" and step in the process of his own self-translation. Louis de Paor has used multiple modes of engagement throughout his career, but here, straddles refusal, self-translation, and collaboration, having initially refused to be translated, employed "deferred" translation to English, then self-translation, and finally collaborative self-translation, truly spanning the spectrum of translational engagement, but nevertheless engaging with each approach in a manner where it is hard to separate them from each other. Needless to say, translation

– whether it be self-translation, collaboration, or something in between – pushes against homogeneity and neat categorisation, but it is hoped that a broader conceptualisation may at least open discussion for the place of self-translation amongst other approaches to translation, and the interplay which may be possible.

## 6. Conclusion

The Irish language is not well-known for its self-translation, despite the ease at which it could be accomplished, and evidence to support its presence in contemporary Irish-language literature in general, but particularly in poetry. Self-translation is not absent in an Irish-language context, but neither is it popular, particularly in comparison to other approaches which are more actively used, and compared to similar minority-language contexts. Irish writers and poets, including Nuala Ni Dhomhnaill, Louis de Paor, and Gearóid Mac Lochlainn, have used self-translation across their careers and in a multitude of ways in their writing and editing processes, supporting the need to view approaches to self-translation – and translation in general – not as a homogeneous and static option, but as a spectrum of approaches.

It is clear that much more work is needed in the area of Irish Self-Translation Studies, not just in terms of academic research, but also in bringing awareness to Irish-language poets, writers, and speakers that self-translation is a viable and legitimate option, and not only to be considered as a last resort or a "just because". This paper represents an initial step in exploring self-translation and the Irish language, and is the product of an ongoing PhD project. It is my hope, however, that this paper has gone some way to lay the foundation for further research on Irish-language self-translation[14].

[14] Acknowledgements._Tá an t-údar fíorbhuíoch dóibh siúd a thug comhairle agus tacaíocht di: Sahar Othmani, Louis de Paor, agus Hannah Rice.

## Bibliography

An Phríomh-Oifig Staidrimh / Central Statistics Office [CSA] (2023), *Census 2022 Profile 8 – The Irish Language and Education,* 19 December, cfr. <https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/ep/p-cpp8/census2022profile8-theirishlanguageandeducation/irishlanguageandthegaeltacht/> (last access: 22-08-2024).

Bateman M. (2022), *Minority-Languages and the Dual-Language Edition: Are There Any Rules?* [Conference Paper], in: *Knots, Thorns, and Thistles: Challenges and Successes of Translating Into and Out of Gaelic and Irish*, Aberdeen, 26-27 May.

Breathnach C. (2007), *Trén bhFearann Breac / Through the Speckled Land*, in: *Poetry International*, cfr. <https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-8678_THROUGH-THE-SPECKLED-LAND#lang-en> (last access: 21-10-2024).

Conradh na Gaeilge (n.d.), *Facts and Figures*, cfr. <https://cnag.ie/en/info/conradh-na-gaeilge/facts-and-figures.html> (last access: 29-08-2024).

Corcoran B. (2023), *Fourteen Irish-Language Poets: Colm Breathnach, Eibhlís Carcione, Máirtín Coilféir, Philip Cummings, Celia de Fréine, Áine Durkin, Caitríona Lane, Proinsias Mac a'Bhaird, DS Maolalaí, Caitríona Ní Chléirchín, Ailbhe Ní Ghearbhuigh, Simon Ó Faoláin, Cathal Ó Searcaigh, and Gabriel Rosenstock*, "Loch Raven Review", XIX, 2, cfr. <https://thelochravenreview.net/fourteen-irish-language-poets-colm-breathnach-eibhlis-carcione-mairtin-coilfeir-philip-cummings-celia-de-freine-aine-durkin-caitriona-lane-proinsias-mac-abhaird-ds-maolalai-caitrion/#home> (last access: 25-04-2024).

*Corpus of Contemporary Irish* (2024), cfr. <www.gaois.ie> (last access: 16-05-2024).

Crummy C. (2024), *'It gives me freedom': from the Oscars to the Baftas to Sundance – why Irish Gaelic is everywhere*, "The Guardian", 13 March, cfr. <https://www.theguardian.com/world/2024/mar/13/irish-gaeilge-gaelic-oscars-baftas-sundance-renaissance-paul-mescal-cillian-murphy> (last access: 30-08-2024).

Delanty G., Ní Dhomhnaill N. (eds.) (1995), *Jumping Off Shadows: Selected Contemporary Irish Poets*, Cork University Press, Cork.

de Paor L. (1996), *Disappearing Language: Translations from the Irish*, "Poetry Ireland Review", 51, pp. 61-68, cfr. <https://www.jstor.org/stable/25578669> (last access: 8-06-2022).

de Paor L. (2000), *2000 O'Shaughnessy Award – Louis de Paor*, cfr. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qP2hlmynkdU> (last access: 30-10-2023).

de Paor L. (2005), *Ag Greadadh Bas sa Reilig*, Cló Iar-Chonnacht, Indreabhán.

de Paor L. (2010), *Agus Rud Eile De / And Another Thing*, Cló Iar-Chonnacht, Indreabhán.

de Paor L. (2014), *The Brindled Cat and the Nightingale's Tongue*, Bloodaxe Books and Cló Iar-Chonnacht, Hexham and An Spidéal.

de Paor L. (ed.) (2016), *Leabhar na hAthghabhála: Poems of Repossession*, Cló Iar-Chonnacht and Bloodaxe Books, Indreabhán and Eastburn.

de Paor L. (2022), *Crooked Love / Grá Fiar*, Bloodaxe Books & Cló Iar-Chonnacht, Hexham & An Spidéal.

de Paor L. (2023), *Personal communication*, 5 May.

Dillon J. (2018), *Nuala Ní Dhomhnaill*, in: G. Dawe (ed.) *The Cambridge Companion to Irish Poets*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 401-411.

Doyle A. (2015), *A History of the Irish Language: From the Norman Invasion to Independence,* Oxford University Press, Oxford.

Dunne C. (2020), *Learning and Teaching Irish in English-Medium Schools Part 1: 1878-1971*, cfr. <https://ncca.ie/media/4796/learning-and-teaching-irish-in-english-medium-schools-1878-1971-part-1.pdf> (last access: 30-08-2024).

Gallery Press (2018), *The Coast Road* [Book Listing], cfr. <https://gallerypress.com/product/the-coast-road-ailbhe-ni-ghearbhuigh/> (last access: 23-01-2025).

Gentes E. (2016), *Literarische Selbstübersetzung im Kontext weniger verbreiteter Sprachen – ein zweischneidiges Schwert?*, "Flusser Studies", 22, cfr. <https://www.academia.edu/30281429/Literarische_Selbst%C3%BCbersetzung_im_Kontext_weniger_verbreiteter_Sprachen_ein_zweischneidiges_Schwert> (last access: 22-03-2023).

Glynn I. (2012), *Pre-independence Irish Emigration* [Emigre Project], University College Cork, December, cfr. <https://www.ucc.ie/en/emigre/history/> (last access: 30-08-2024).

Government of Ireland (1937), *Bunreacht na hÉireann*, cfr. <https://www.irishstatutebook.ie/eli/cons/en/html> (last access: 30-08-2024).

Grutman R. (2009), *Self-Translation*, in: M. Baker and G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd edition, Routledge, London and New York, pp. 257-260.

Grutman R., Van Bolderen P. (2014), *Self-Translation*, in: S. Bermann and C. Porter (eds.) *A Companion to Translation Studies*, John Wiley & Sons, New Jersey, pp. 323-332.

Heaney S. (1980), *Preoccupations*, Faber and Faber, New York.

Heussaff A. (2014), *Idir Teangacha*, "Comhar" (Deireadh Fómhair, LXXIV, 10), pp. 14-17, cfr. <www.jstor.org/stable/43499950> (last access: 15-05-2024).

Heussaff A. (2011), *Béarla na Leabhar: Tuarascáil ar Chleachtais Idirnáisiúnta maidir le hAistriúchán Ficsin agus Polasaí Chlár na Leabhar Gaeilge (Béarla-*

*Gaeilge & Gaeilge-Béarla),* Foras na Gaeilge, Dublin, cfr. <https://web.archive.org/web/20130119055530/http://www.gaeilge.ie/dynamic/file/Bearla%20na%20Leabhar%20-%20Anna%20Heussaff%202011.pdf> (last access: 15-05-2024).

Jakobson R. (1959), *On Linguistic Aspects of Translation*, in: R.A. Brower (ed.) *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 232-240, cfr. <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf> (last access: 11-05-2024).

Jenkinson B. (1991), *A Letter to an Editor*, "Irish University Review", 21 (1), pp. 27-34, cfr. <http://www.jstor.org/stable/25484394> (last access: 13-11-2021).

Johnson D. (n.d.), *Translation,* cfr. <http://www.diarmuidjohnson.net/translating-poetry.html> (last access: 21-10-2024).

Krause C. (2007), *Eadar Dà Chànan: Self-Translation, the Bilingual Edition and Modern Scottish Gaelic Poetry*, The University of Edinburgh, Edinburgh.

Krause C. (2013), "*Why Bother with the Original?": Self-Translation and Scottish Gaelic Poetry*, in: A. Cordingley (ed.) *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Continuum, London.

Laver J., Mason I. (2018), *A Dictionary of Translation and Interpreting*, cfr. <http://fit-europe-rc.org/wp-content/uploads/2019/05/Dictionary-of-translation-and-interpreting-Mason-Laver.pdf> (last access: 20-08-2025).

Mac Éinrí E. (2019), *An Ghaeilge sa Chóras Oideachais i dTuaisceart Éireann*, in: T. Ó hIfearnáin (ed.), *An tSochtheangeolaíocht: Taighde agus Gníomh*, Cois Life, Dublin, pp. 211-242.

Mac Lochlainn G. (2002), *Sruth Teangacha / Stream of Tongues*, Cló Iar-Chonnacht, Indreabhán.

Mac Lochlainn G. (2011), Criss-*Cross Mo Chara*, Cló Iar-Chonnacht, Indreabhán.

Mac Lochlainn G. (2023), *Private Correspondence*, 4-10 October.

Mac Mathúna L. (2016), *From Early Modern Ireland to Great Famine*, in: R. Hickey (ed.) *Sociolinguistics in Ireland*, Palgrave Macmillan, UK, pp. 154-175.

Mac Póilin A. (2018), *Our Tangled Speech: Essays on Language and Culture*, Ulster Historical Society, Belfast.

Manterola Agirrezabalaga E. (2017), *Collaborative Self-Translation in a Minority Language: Power Implications in the Process, the Actors and the Literary Systems Involved*, in: O. Castro, S. Mainer, S. Page (eds.) *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London, pp. 191-216.

McCabe C. (ed.) (2021), *Poems from the Edge of Extinction: An Anthology of Poetry in Endangered Languages,* John Murray Press, London.

McCluskey G. (2020), *"Translation is a chasm of echoes and reverb, a circus tent full of funny mirrors and fascinating dupery": An Analysis of the Translation Approach Adopted by Gearóid Mac Lochlainn within his 2002 Dual-lan-*

*guage Anthology* Sruth Teangacha / Stream of Tongues, Galway, National University of Ireland [master's dissertation].

Ní Choistealbha L. (2024), *Ar Chúl an Tí / Behind the House: Writing Poetry in Irish Today*, "Poetry Ireland Review", 143, pp. 108-116.

Ní Dhomhnaill N. (1974), *Eitleáin*, in: E. Ó Tuairisc (ed.), *Rogha an Fhile*, Goldsmith Press, Castleknock.

Ní Dhomhnaill N. (1988/2004), *Selected Poems: Rogha Dánta*, 6th ed., New Island, Dublin.

Ní Dhomhnaill N. (1996), *Dinnseanchas: The Naming of High or Holy Places*, in: P. Yaeger (ed.), *The Geography of Identity*, University of Michigan Press, Ann Arbon.

Ní Dhomhnaill N. (2001), *Labysheedy (The Silken Bed)*, "The Guardian", 10 February, cfr. <https://www.theguardian.com/books/2001/feb/10/poetry.features> (last access: 1-12-2023).

Ní Fhrighil R. (2010), *Nuala Ní Dhomhnaill*, in: R. Ní Fhrighil (ed.), *Filíocht Chomhaimseartha na Gaeilge*, Cois Life Teoranta, Dublin, pp. 142-166.

Ní Fhrighil R. (2020), *Mediation and Translation in Irish Language Literature*, in: *Irish Literature in Transition: 1980-2020*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 307-326.

Ní Ghearbhuigh A. (2010), *Ailbhe Ní Ghearbhuigh,* cfr. <https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-18340_CITYBOUND#lang-en> (last access: 30-06-2025).

Ní Ghearbhuigh A. (n.d.), *Poems*, "Fusion", cfr. <https://www.fusionmagazine.org/poems-by-ailbhe-ni-ghearbhuigh/ (last access: 21-10-2024).

Nic Dhiarmada B. (2005), *Afterword: Irish-language Literature in the New Millenium*, in: M. Kelleher and P. O'Leary (eds.) *The Cambridge History of Irish Literature*, vol. II, Cambridge University Press, Cambridge.

Northern Ireland Statistics and Research Agency [NISRA] (2022), *Census 2021: Main statistics for Northern Ireland Statistical Bulletin: Language*, 22 September, cfr. < https://www.nisra.gov.uk/system/files/statistics/census-2021-main-statistics-for-northern-ireland-phase-1-statistical-bulletin-language.pdf> (last access: 22-08-2024).

Ó Catháin B. (2016), *The Irish Language in Present-day Ireland*, in: R. Hickey (ed.) *Sociolinguistics in Ireland*, Palgrave Macmillan, UK, pp. 41-59.

O'Connor L. (2006), *Between Two Languages*, "The Sewanee Review", 114 (3), pp. 433-442, cfr. <https://www.jstor.com/stable/27549861> (last access: 18-05-2022).

O'Connor L. (2009), *Translation Through the Macaronic: Gearóid Mac Lochlainn's* Sruth Teangacha / Stream of Tongues, "New Hibernia Review"/ "Iris Éireannach Nua", Spring, 13 (1), pp. 73-94, cfr. <https://www.jstor.org/stable/25660851> (last access: 10-09-2024).

O'Driscoll D. (1995), *A Map of Contemporary Irish Poetry*, *"Poetry"*, 167, pp. 94-106, cfr. <https://www.jstor.org/stable/20604627> (last access: 9-12-2023).

Ó Muirithe D. (1980), *An tAmhrán Macarónach*, An Clóchomhar Tta, Dublin.

Qwarnström L. (2004), *Travelling through Liminal Spaces: An Interview with Nuala Ní Dhomhnaill*, "Nordic Irish Studies", 3, *Contemporary Irish Poetry*, pp. 65-73, cfr. <https://www.jstor.org/stable/30001505> (last access: 10-09-2024).

Revie L. (2020), *Paradoxical Self-Translations: Nuala Ní Dhomhnaill's Remarkable Admission*, "Irish Studies Review", 28 (3), pp. 323-339.

Rice H. (2020), *Chapter One: The Irish Language: From Community Language to Minority Language*, Trinity College Dublin [unfinished PhD thesis].

Sewell F. (1996), *Preface*, in: C. Ó Searcaigh, *Out in the Open*, Cló Iar-Chonnacht, Indreabhán, pp. 13-15.

Titley A. (1990), *Thomas Davis Lecture by Alan Titley*, "RTÉ", cfr. <https://www.rte.ie/radio/radio1/clips/22350811/> (last access: 27-02-2024).

Titley A. (2005), *Turning Inside and Out: Translating and Irish 1950-2000*, in: *The Yearbook of English Studies*, 35, pp. 312-322, cfr. <https://www.jstor.org/stable/3509341> (last access: 24-10-2023).

Theinová D. (2017), *Original in Translation: The Poetry of Aifric Mac Aodha*, in: J. Holdridge, B.O. Conchubhair (eds.), *Irish Poetry: Post-Ireland? Essays on Contemporary Irish Poetry*, Wake Forest University Press, Wake Forest, pp. 203-219.

Údarás na Gaeltachta (n.d.), *History of the Irish Language*, cfr. <https://udaras.ie/en/our-language-the-gaeltacht/history-of-the-irish-language/> (last access: 22-08-2024).

UNESCO (n.d.), *The World Atlas of Languages: Irish,* cfr. <https://en.wal.unesco.org/languages/irish> (last access: 22-08-2024).

## Abstract

Ellen Corbett

### *Spectrums within Spectrums: Examining Self-Translation in the Context of Broader Translational Practices in Irish-to-English Translation*

This paper investigates self-translation in an Irish-language context and gives evidence to support the argument that the approach is more common than has been suggested by other scholars, as it is widely understood, and despite the current bilingual and asymmetric linguistic landscape of Irish speakers in Ireland. Taking the careers of Irish-language poets Nuala Ní Dhomhnaill, Gearóid Mac Lochlainn, and Louis de Paor and their engagement with self-translation as a

case study, this paper concludes that Irish-language poets have adopted diverse approaches to self-translation, challenging a homogenous view of the approach and suggesting a spectrum of self-translation and translational engagement, and demonstrating the necessity of further study on self-translation in this minority-language context.

Keywords: self-translation, féinaistriúchán, Irish, Gaeilge, collaborative self-translation, poetry, Gearóid Mac Lochlainn, Nuala Ní Dhomhnaill, Louis de Paor.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 63-83
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8692

# A (G)HOST OF OTHER SELVES:

## How Self-Translation Inhabits Allograph Translation in Doireann Ní Ghríofa's *A Ghost in the Throat*

TRISH
VAN BOLDEREN

## 1. Long-distance self-translation

Living breathing translators often engage with works prepared by living breathing authors. Over the long term, however, living translators interpret writings by authors whose breathing existence has ended. How, then, do we reconcile the long term in the context of *self*-translation, where the translating agent and the authorial agent are the same legal person? It is a banal – though largely undiscussed – fact that, when a writer dies, their ability to self-translate is promptly extinguished. Indeed, long-distance self-translation, as it were, would seem to prove impossible; any translation that reaches into the more remote past to recuperate realities, perspectives or narratives expressed through an author's pen would need to be performed allographically, that is to say by somebody else. But to what extent does this apparently banal fact double as an assumption? How might a variation on the standard definition of self-translation – even when it remains firmly rooted in interlingual and intertextual transfer – allow the impossibility of more diachronic self-translation practices to be overcome?

Through an analysis of the book *A Ghost in the Throat* (2020), written by Irish writer Doireann Ní Ghríofa[1] and published to great popular and critical acclaim, I would like to suggest that such a variation resides within the notion of the self, and that self-translation beyond the grave

[1] Doireann Ní Ghríofa's name can be pronounced in English as [DEER-un nih GREE-fah].

CC BY NC

Trish Van Bolderen (Dublin City University) – trish@bolderwords.com
ORCID: 0000-0002-8234-3466

therefore depends on a kind of reincarnation, where one self is reborn as or reanimated through another.

In *Ghost*, Ní Ghríofa seeks to recover the traces of 18th-century Irish noblewoman and poet Eibhlín Dubh Ní Chonaill[2] (c. 1743-c. 1800). This recovery process sees Ní Ghríofa probing the real and imagined ways that her own life and that of Ní Chonaill not only intersect but actually align. Notably, the last 38 pages of the book are devoted to an *en-face* presentation of Ní Chonaill's Irish-language lament *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*[3] and Ní Ghríofa's English-language translation. I want to posit that, while Ní Ghríofa's translation is not a self-translation in any classic sense of the term, the convergence of a series of features that are adjacent to and contained within *A Ghost in the Throat* equips Ní Ghríofa to establish such a close affinity with Ní Chonaill that the English-language version of the poem acquires a peculiar, powerful and insightful kind of self-translational value. In other words, I want to argue that one effect of *A Ghost in the Throat* is the *semblance* of self-translation, and that understanding Ní Ghríofa's version of the *Caoineadh* in this way allows us to contemplate self-translation, among other phenomena, in novel and compelling ways.

Ní Ghríofa's *Keen for Art Ó Laoghaire*[4] can thus be understood as a radical form of self-translation, whereby Ní Ghríofa positions herself not as a *mouthpiece* speaking on behalf of Ní Chonaill – as might be argued for any instance of allograph translation – but as a *medium* inhabited by, and at one with, Ní Chonaill, whose ghost is lodged in Ní Ghríofa's throat. In the discussion that follows, I will plot out this line of argumentation by examining key elements of the construction, contents and context of *Ghost*. Ultimately, I am interested in considering the important, yet on the whole overlooked, question of who does self-translation exclude? And, in turn, what are the consequences of engaging in reflection on this topic or, indeed, of neglecting to do so?

2 The first part of the poet's given name, Eibhlín, can be pronounced as either [eye-LEEN] – as in the name Eileen – or [ev-LEEN]. The second part, Dubh – which doubles as the poet's epithet (meaning *dark* or *black*), and represents her mother's surname; also sometimes presented as "Dhubh" – can be pronounced [duv], a homophone of *dove* (the bird). Ní Chonaill can be pronounced [nih CON-uhl], where the sound of 'Chonaill' resembles the anglicized surname 'Connell'.

3 "Caoineadh Airt Uí Laoghaire" can be pronounced [KWEEN-uh arch ih LARE-uh].

4 In English, "Ó Laoghaire" is generally pronounced [o LEE-ry].

## 2. A book in two parts

Critical to our analysis is understanding *A Ghost in the Throat* as comprising two principal parts. The first is the prose work, which consists of 280 pages, arranged into 17 chapters and narrated by Ní Ghríofa. This section of the book could variously be described as an homage (to Ní Chonaill, domesticity, the body, list-making, motherhood, partnership, femaleness, the other world, the world of objects, the more-than-human world, etc.), a historical account, a memoir, a research and archival project, a correspondence, a collage, a daydream, a manifesto. Fundamentally, however, this section constitutes a meditation on translation, where embracing a capacious definition of the notion is in order. In addition to many direct references to translation, it features innumerable allusions to the phenomenon, evoking, for instance, oral, intralingual and back translations as well as those that are ecological and corporeal in nature. Indeed, translation is at the very core of *Ghost*, with its most conspicuous expression being the one most familiar to us: the kind defined as interlingual and intertextual transfer, namely Ní Ghríofa's rendering of Ní Chonaill's keen from Irish into English. And it is the combination of both linguistic versions that constitutes the second part of this book, clearly demarcated from the first part by a title page identifying the names of the Irish- and English-language versions of the poem (see Figure 1).

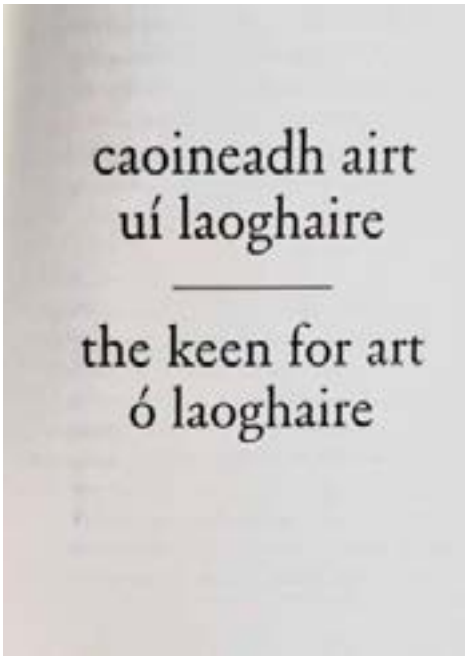



**FIGURE 1**. Title page for *en-face* bilingual (Irish-English) presentation of the keen (283)

## 3. A covert translator's preface

I propose that the first part of the book functions as a translator's preface, one which simultaneously reflects and subverts typical features of such prefaces. In addition to the obvious fact of physically preceding the translation, the first portion of the publication, like all translators' prefaces, exists to accompany a translation – the translation being its apparent, which is not to say exclusive, *raison d'être* – and makes sense only in the context of this accompanying role. Omitting Ní Ghríofa's translation of the *Caoineadh*, alongside the version in Irish, would make the reader's full engagement with the first 280 pages impossible. The keen – the impetus for and foremost resource in Ní Ghríofa's mission to understand Ní Chonaill's life – would be inaccessible to the vast majority of *Ghost*'s readers without the presence of an English-language translation. Omitting this particular translation would, moreover, undermine readers' appreciation

of the depth and intimacy of Ní Ghríofa's connections to the keen and to Ní Chonaill, not to mention the logic of much of the first section's contents.

This preface status can also be seen in the way in which the first part of the book works to «prime the reader» for the subsequent translated material, contextualizing the translation, the source text and the original author (Pellatt 2013: 3). In the first chapter of *Ghost*, for instance, Ní Ghríofa spends several pages introducing Ní Chonaill, the keen and her own relationship to the poem and poet (10-16). Ní Ghríofa goes on to describe key features of the action, characters and tone of the poem, weaving into that description her own translations of many lines and emphasizing the keen's resonance to the present day: «Eibhlín dedicates entire verses to her lover in descriptions so vivid that they shudder with a deep love and a desire that still feels electric» (17-18). A couple of chapters later, we also learn about the *Caoineadh*'s canonical status in 18th-century literature (37) – which asserts the aesthetic and historical significance of the work – and about Ní Ghríofa's interest in and initial experiences with translating the keen into English (38-42).

Equally notable is the presence of certain tropes of translators' prefaces. One such trope sees translators «humbly declaring their own abilities to be inadequate» (McRae 2006, 2010: 33), as seen in Ní Ghríofa's acknowledgement of her lack of formal qualifications: «I know how unqualified I am to attempt my own translation – I hold no doctorate, no professorship, no permission-slip at all – I am merely a woman who loves this poem» (38). She also expresses deep disappointment with her translation upon completing it: «My document doesn't hold [Ní Chonaill's] voice and as such, I judge it a failure» (41-42). Another trope sees translators nonetheless asserting their suitability for the task, as part of the larger project of visibilizing their involvement, which is especially common among translators who identify as women and engage in feminist translation practices (McRae 2012: 68). In defence of her desire to embark on this translation, Ní Ghríofa contends «that no one could ever be as devoted to [Ní Chonaill] as I am» (38).

Yet typical features of translators' prefaces are simultaneously subverted in this first part of *Ghost*. This subversion can be noted in the covert nature of the preface: contrary to usual practice, this preface does not label or otherwise announce itself as such. Moreover, whereas translators' prefaces are typically much shorter than the translations they introduce, the 280-page preface in *Ghost* vastly overwhelms the 38 pages containing the translation. This dramatic shift in proportions effectively enables Ní

Ghríofa to perform a «thick translation» (Appiah 2004) of the *Caoineadh* within the preface itself. Thus, in addition to the "thin" translation (as we might call it) found in the latter part of the book, *Ghost* offers a much more elaborate kind of translation that «seeks […] to locate the [source] text in a rich cultural and linguistic context,» encouraging us «to undertake the harder project of a genuinely informed respect for others» (Appiah 2004: 399). Ní Ghríofa conducts this thick translation by fleshing out «the portrait of Eibhlín Dubh that is growing in my mind» (25), with the Irish *Caoineadh* serving as her source, her springboard. The preface therefore doubles as both peritext – by introducing a (thin) translation – and text, by constituting a (thick) translation as well.

This covert translator's preface is key to establishing the self-translational value of Ní Ghríofa's version of the keen, because it manipulates the rules of engagement regarding how the reader encounters the translation. Structurally, it presents itself as the main text in the book, implying that – along with the Irish-language version – the (thin) translation of the keen merely constitutes an appendix. Rhetorically, however, it readies readers for Ní Ghríofa's (thin) translation, setting them up to receive the English-language keen as a seeming *self*-translation. Indeed, the covert translator's preface creates ample space for Ní Ghríofa to establish her close affinity with Ní Chonaill before the reader encounters the (thin) translation at the end. We can get a clearer sense of this affinity-building by examining the invocations and (re)incarnations as well as the parallels that characterize the subverted translator's preface.

## 4. Invocations and (re)incarnations

Invocations are important recurring gestures in the first part of *Ghost*. When Ní Ghríofa finds rare moments of stillness in her days, for instance, she welcomes Ní Chonaill to tea: «I sit and blow again on that old steam, and Eibhlín Dubh tiptoes in to join me in my daydreams. I am never alone» (128). In this series of invocations, more invitation than decree, we recognize the women's shared agency. When the visit is inevitably interrupted, this time by the cry of a waking baby, and Ní Ghríofa sets off to respond to her child, we learn through the poetry of Ní Ghríofa's prose that Ní Chonaill, symbolized by the steam rising up from the tea, seems to leave of her own

will: «[s]omewhere behind me, steam lifts and disappears» (128). The visits stemming from these invocations double as visitations and, in doing so, resonate with the question Ní Ghríofa asks herself while envisioning a trip to Ní Chonaill's Raleigh House home: «Who is haunting who?» (178).

It is through an invocation near the very beginning of the translator's preface, however, that we first observe Ní Ghríofa drawing Ní Chonaill into her and, in the process, illustrating a form of (re)incarnation: «[T]oday, as on so many other days», she writes, «I pick up my scruffy photocopy of *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, inviting the voice of another woman to haunt my throat for a while» (10). This performative statement signals to the reader that (the implied) Ní Chonaill has become incorporated into Ní Ghríofa. Yet the invocation goes further than urging Ní Chonaill into this haunting, embodied, vocal mode. A certain reciprocity characterizes the dynamic between the two women, as we see in what Ní Ghríofa goes on to explain in the context of her daily routine of pumping her breasts to provide milk for strangers' babies. «This is how I fill the only small silence in my day», she writes, and then continues:

> by turning up the volume of [Ní Chonaill's] voice and combining it with the wheeze-whirr of my pump, until I hear nothing beyond it. In the margin, my pencil enters a dialogue with many previous versions of myself, a changeable record of thought in which each question mark asks about the life of the poet who composed the *Caoineadh*, but never questions my own. Minutes later, I startle back to find the pump brimming with pale, warm liquid (10).

Here, in witnessing Ní Chonaill's voice merge with the sounds of the breast pump, and in recognizing a clear connection establish itself between the flow of Ní Ghríofa's milk and her questions about Ní Chonaill's life, we also witness a reciprocal act of sustenance play out. It is not just that Ní Chonaill is presented as voice-giving, whereby the gifted voice feeds and fuels Ní Ghríofa (she turns to it to fill her day's brief silence; she can hear only the voice-pump), stimulating her memory and imagination. We also see Ní Ghríofa presented as life-giving and indeed life-sustaining, in an interesting double take on the *épreuve de l'étranger*. In the same moment that Ní Ghríofa actively and intimately engages in producing sustenance for babies she does not know, she is also intimately and actively engaged – including through the housing of Ní Chonaill's voice – in nourishing the reincarnation of a poet she cannot know, at least not under any normal phenomenological conditions.

It is significant that, in this moment, the voice and pump converge not only with one another but also with «many previous versions of» Ní Ghríofa. In this cocktail of selves, where a number of Ní Ghríofas intermingle with Ní Chonaill's singular voice, we observe a seemingly unique self being multiplied, and the line that separates seemingly distinct selves being blurred. These circumstances enable a kind of fusion – even *con*fusion – between Ní Chonaill and Ní Ghríofa. This is expressed through other invocations and incarnations evoked within the translator's preface, such as when Ní Ghríofa recites the *Caoineadh* quietly to herself one night, and she finds herself «conjuring a voice through hundreds of years, from [Ní Chonaill's] pregnant body to mine» (20). Conjuring, here, becomes an act of time travel – transporting Ní Chonaill to the present day – and therefore also an act of defiance, transcending what is thought to be an unbridgeable temporal divide to bring the two women together. It also helps to explain Ní Ghríofa's often uncanny experience of Ní Chonaill: «Her life and her desires were so distant from mine, and yet she felt so close» (23).

The allusion to vocal cords connecting pregnant bodies points up the physiological convergences between Ní Chonaill and Ní Ghríofa, a repeated motif in the translator's preface. Reflecting on the *Caoineadh* and her translation of it, once the latter has been completed, Ní Ghríofa implicitly recognizes the corporeal departure of Ní Chonaill while paying tribute to the lingering voices of deceased women more generally, each of them «still present, somehow, long after the body has hurried onwards to breathe elsewhere» (42). The fundamental premise of *A Ghost in the Throat*, as expressed in the title, reminds us that, in this moment, not only is Ní Chonaill's body no longer breathing; it is no longer breathing within Ní Ghríofa.

What remain, however, are traces of this double occupancy and its related (con)fusion of selves, as powerfully illustrated by Ní Ghríofa's decision to have a line from the *Caoineadh* – «Is aisling trí néallaibh» («such clouded reveries») (113-114) – tattooed onto her body in white ink. This gesture, too, is a tribute to women more generally:

> In choosing white ink for my tattoo, I thought of the milk bank. I thought of the *Caoineadh* emerging from a sequence of pale throats. I thought of all the absent texts composed by women, those works of literature never transcribed or translated. I thought of Hélène Cixous: «there is always within her at least a little of that good mother's milk. She writes in white ink» (113).

Understood in this context, the tattoo echoes the previously discussed intermingling of Ní Ghríofa and Ní Chonaill, of bodies and sustenance and selves, and indeed of text. Elsewhere, Ní Ghríofa's pencil entered a marginal dialogue with her previous selves; here, her skin enters an invisible dialogue with Ní Chonaill and the keen. While marginalized, these dialogues prove to be consequential and lasting, reflecting the «slow intimacy» that Ní Ghríofa develops with Ní Chonaill through her devotion to translating the *Caoineadh* (41).

## 5. Parallels

If a particularly strong affinity between these two figures is partly established through the ways in which they converge and commune, it is also expressed through the parallels drawn between them. One important parallel is Ní Chonaill's and Ní Ghríofa's femaleness. «This is a female text» is asserted and echoed throughout Ní Ghríofa's translator's preface, including at its outset and conclusion. Far from simply being a descriptive statement, the sentence is an immediate, ultimate and central declaration, a mantra that flies in the face of what Ní Ghríofa regularly encounters in her search for Ní Chonaill: male textuality, reflecting how the male gaze has led to erasing the fullness of female existence, including in the case of Ní Chonaill's life, from the history books. Against this backdrop, it proves very meaningful that Ní Ghríofa – the same person seeking to retrace and rediscover Ní Chonaill's voiced and embodied existence, and carrying out the thick translation – is, like Ní Chonaill, female.

A parallel is also established between the ardent desire which Ní Chonaill feels for Art Ó Laoghaire and which Ní Ghríofa feels for her own husband. Describing Ní Chonaill's immediate attraction to Ó Laoghaire, Ní Ghríofa explains: «The poem began within Eibhlín Dubh's gaze as she watched a man stroll across a market. His name was Art and, as he walked, she wanted him» (17). The reader witnesses this 18th-century meet cute long before the one that would take place around the turn of the second millennium – «[t]he night that I first pressed my lips to his, we were both nineteen» (160) – but only shortly after learning of Ní Ghríofa's similarly intense feelings for «the man who slept next to me as I wrote, the man whose moonlit skin always drew my lips towards him» (14).

Perhaps paradoxically, this parallel is reinforced through a fundamental difference in the women's circumstances and the impact of this contrast on their ability to compose work about their lovers. Namely, whereas Ní Chonaill's lament poem was precipitated by her husband's death, detailed her «drinking mouthfuls of his blood» upon reaching his corpse, and «became an evolving record of praise, sorrow, lust, and reminiscence» (19), the vitality of Ní Ghríofa's husband seems to preclude any poetic expression of her deep affection for him: «[n]o poem arrived in praise» of him; Ní Ghríofa's love «felt too vast to pour into the neat vessel of a poem. I couldn't put it into words. I still can't» (14).

Among the various other parallels carefully drawn between the two women's personal profiles is that of motherhood, a recurring theme in *Ghost*, each poet having upwards of two children. As with their shared experiences of femaleness and desire, this parallel is not simply a matter of something being commonly shared; it is a comparison that is curated to resist being disregarded. When Ní Ghríofa, in describing her reencounter with the *Caoineadh* as an adult, remarks that she «was startled to find Eibhlín Dubh pregnant again with her third child, just as I was» (17), this coincidence is framed not as happenstance but as co-incidence, highlighting the "third" correspondence while presenting the pregnancies as occurring alongside one another.

There are also notable parallels between Ní Chonaill's and Ní Ghríofa's respective literary profiles and activities. If *A Ghost in the Throat* is described as Ní Ghríofa's «prose debut», as indicated on the back flap of the book, then this is because she is – just like Ní Chonaill – predominantly known as a poet, having published several acclaimed poetry collections, both before and after *Ghost*. Several references are made in the preface to Ní Ghríofa's work as a poet, such as when she relates the «news that a book of mine [...] has been given a literary award generous enough to help put a down-payment on a house of our own» (203). Both women are, furthermore, established as poets who write in Irish. In an interview at the 2023 Franco-Irish Literary Festival in Dublin (Ní Ghríofa, Picard 2023), Ní Ghríofa stressed the primacy of Irish as a writerly language for her, explaining that, despite also writing in English, she always writes in Irish first. This chronological primacy of the Irish-language text is echoed in the direction of translation associated with the version of the *Caoineadh* that Ní Ghríofa produces in English.

Lastly, a critical parallel reflected in the translator's preface pertains to the literary genres associated with Ní Ghríofa and Ní Chonaill, in that both the translator's preface and the *Caoineadh* are poetry, autobiography and a particular kind of lament. Regarding the first of these genres, the *Caoineadh*'s short lines, its stanza structure, and its verses' similar opening passages immediately denote it as poetic. The preface, meanwhile, does not resemble a conventional poem, but its particular brand of prose is what author Emilie Pine – in one of the blurbs on the back cover of *Ghost* – describes as «a new kind of poetry» and what writer Michael Harding, in another such blurb, asserts as «bristling with poetic power». The autobiographical condition of these works is evident in that the telling of each story is overwhelmingly performed through the lens of a first-person narrator[5] who also features as the lead protagonist and is therefore always recounting her own story, even when telling the story of others – notably including Ó Laoghaire's (*Caoineadh*) and Ní Chonaill's (preface) – alongside it.

Where lament is concerned, both texts can be characterized as caoineadhs. Meaning to weep or to keen, this word refers to a now-extinct form of Celtic lament for the dead which was sung in Irish or Scottish Gaelic and typically performed at funerals. Yet, as Angela Bourke explains in *More in Anger than in Sorrow*, these complex rituals are much more subversive than mere expressions of sadness. Their primary functions, in addition to honouring the deceased, include disrupting social norms (Bourke 1993: 161), through shrewdly presented forms of protest, resistance and manipulation, with many keeners «g[iving] vent to anger at powerful people, publicly criticiz[ing] their own relatives and in-laws, and g[iving] graphic accounts of personal violence and miserliness» (Bourke 1993: 160). Indeed, in Ní Chonaill's *Caoineadh*, she curses Abraham Morris, the English magistrate who shot her husband dead (stanzas xiii and xviii), and she calls Seán Mhic Uaithne [John Cooney] – perhaps a local figure known to the *Caoineadh*'s 18th-century audience, but who seems otherwise unrelated to Ó Laoghaire – a «villain» (according to Ní Ghríofa's rendering) (stanza xxxiii). Ní Chonaill's *caoineadh* reflects other deviant behaviours that are nonetheless typical of this genre, such as drinking the dead person's blood (19), calling upon the deceased to rise up, and making explicit sexual references (Bourke 1993: 166, Ní Ghríofa 2020: 19).

5 In a small number of stanzas of the *Caoineadh*, the narrator is clearly identified as someone other than Ní Chonaill.

Only a few paragraphs into the translator's preface, Ní Ghríofa asserts the *caoineadh* status of her prose: «This is a female text, which is also a *caoineadh*» (4). In this case, anger (and sorrow) are based less on the death of Ní Chonaill's life than on the death of her life story. The reader soon discovers that Ní Ghríofa's own capacity to engage in disruptive activities has existed since long before her particular *caoineadh* was due to be written, arguably making her a ripe candidate for keening. She is the girl who, as a teen, was:

> caught in forbidden behaviours behind the school and threatened with expulsion. The girl called a *slut* and a *whore* and a *frigid bitch*. The girl condemned to 'silent treatment'. The girl punished and punished and punished again. The girl who didn't care (16).

Irish lament poets were, moreover, consistently women (Bourke 1993: 160), who performed in – and against – a male-dominated society (Bourke 1993: 166). Because keening was viewed by the community as the work of madwomen but also as «an essential social service», the outspoken and disruptive nature of the keener was largely tolerated, even welcomed (Bourke 1993: 166). Ní Ghríofa often presents herself as mad, by her own estimation and that of others. When, for instance, she visits Derrynane House – the childhood home of the Liberator Daniel O'Connell, Ní Chonaill's nephew – and finds meaning in the sudden discovery of her own shadow, she remarks that the museum guide, in noticing this, «must think me unstable, I realise, and she wouldn't be wrong» (205).

Ní Ghríofa is also frequently portrayed as someone who is defiant, notably including in the face of male voices and structures that threaten to interfere with certain powerfully felt instincts of hers. For example, when she and her husband encounter a woman lying on the road in the dark, having thrown herself from a taxi after a violent incident with «her fella» (162), Ní Ghríofa finds herself «leaping» (162) – a familiar action in *caoineadhs* (Bourke 1993: 166), which Ní Chonaill performs three times in her own lament – to the woman's side, disregarding each of her husband's appeals. Stating that «perhaps a better wife would obey» (162), Ní Ghríofa was «gripped by the mother-urge to hold, to comfort, to shield» (163) and, although others were on hand to address the situation, she insists that she «had seen something very different in those male shadows as they fell over a woman sprawled on the ground» (164).

The numerous personal and literary parallels evoked between the two women are neatly captured in Ní Ghríofa's own reflections when she finds herself hovering over a corpse – this one in a dissection room – just as Ní Chonaill had hovered over Art Ó Laoghaire's dead body: «I recognise how deeply different Eibhlín Dubh's life is from mine, and yet, I can't help myself in drawing connections between us» (92).

## 6. Multiplicity in similitude

Just as connections drawn within Ní Ghríofa's translator's preface contribute to establishing a deep affinity between herself and Ní Chonaill, so too do the connections that are drawn *beyond* the preface's limits. On the one hand, the resonance between the two women is foreshadowed by and echoed in the book's ambient motif of multiplicity in similitude. In the title, for one, the two featured entities (ghost; throat) are *distinct* – on account of one of them (Ní Chonaill, especially) inhabiting the other (Ní Ghríofa) – and yet also *fused*, due to the shared space they occupy within the body (the neck). The book's dedication, which appears immediately before the table of contents, is also striking insofar as it foregrounds several Eileens: «To the three Eileens who lit the lantern I see by: Eileen Blake, Eileen Forkan, and Eibhlín Dubh Ní Chonaill». Encountering nearly the same female name repeated three times in succession, as in an incantation, is an uncanny experience. This is true regardless of the identities of these individuals, yet the presence of Ní Chonaill among them is critical because it insists on her inevitable link not only with any of *Ghost*'s evocations of the plural self but also with Ní Ghríofa, the implied plural "I" who voices the dedication.

Whereas the names echoed in the dedication reflect a one-to-one relationship between signifier and signified, while flirting with the notion of redundancy, those identified in *Ghost*'s epigraphs reflect a one-to-many correspondence, containing while also concealing certain other individuals. This onomastic behaviour is particularly evident in the following epigraphs, which – presented together, just after the table of contents – are the first to be featured in the book:

> We are an echo that runs, skittering,
> through a train of rooms
>
> (Czesław Miłosz)

Dá dtéadh mo ghlao chun cinn
Go Doire Fhíonáin mór laistiar

Should my howl reach as far
as grand Derrynane

(Eibhlín Dubh Ní Chonaill)

The second of these quotes, taken directly from the keen texts in the second part of the book, is constructed in the same way as the epigraphs that introduce the vast majority of the chapters in the translator's preface.[6] For each of these excerpts, the poetry is visibly doubled, presented in Irish, then English. When it comes to the writing subject, however, a shift occurs in how doubling is expressed; it is now implied. The absence of Ní Ghríofa's name, combined with the reader's eventual knowledge of her agency in choosing the words for the English-language keen, suggests that Ní Chonaill's name should be understood as standing in for both women at once – that the unidentified Ní Ghríofa is now the one doing the haunting. Meanwhile, the first of these two early epigraphs anticipates the idea of more than one self being subsumed under a single name. Here, there is no linguistic doubling: the excerpt from the poem *The Wormwood Star* is not accompanied by its Polish-language original *Gwiazda Piołun*. Similarly, the name of Nobel Prize winner Czesław Miłosz – a self-translator in his own right – obscures the identities of the two people responsible for the text in English: Robert Hass and Renata Gorczynski (Miłosz 1984: 210).

Yet, in contemporary English-language publishing, this first way of representing translators and translations – that is, doing away with the translator's name and suggesting that a direct line can be drawn from the original author to the target text – is altogether normal. What the co-presence and sequencing of the two epigraphs does is to recognize this double-fate of the translator and source text, and to subvert it, urging the reader not just to take note of this normalized logic but also to pay attention to what has been concealed by it. When we encounter these epigraphs *before* accessing the rest of *Ghost*, the contrast between the keen's linguistic doubling and the monolingual mode of the first quote nonetheless alerts the reader to the possibility of missing pieces. When we encounter these epigraphs *after* making our way through the rest of the book, the keen's doubling reminds us of Ní Ghríofa's interventions; and, alerted to the ab-

6 Only chapters 12 and 15 do not include these introductory epigraphs.

sence of her name, we are compelled to call into question the apparently unambiguous nature of "Czesław Miłosz" and, notably, to appreciate the presence of Ní Ghríofa within "Ní Chonaill."

Further evidence of the affinity between Ní Chonaill and Ní Ghríofa is observable in writing spaces that exist beyond the physical boundaries of *Ghost* and, more specifically, in two poems that have Ní Chonaill at their centre. The first of these is *The Horse Under the Hearth*, from Ní Ghríofa's collection *Clasp* (2015). The eponymous horse is Art Ó Laoghaire's mare – another female whose story Ní Ghríofa seeks to salvage through word and imagination, not only here but also in *Ghost*'s translator's preface (148) – and the first-person narrator is none other than Ní Chonaill. As Ní Ghríofa explains in an April 23, 2015 Irish Times article (Ní Ghríofa 2015b), she felt a «deep sense of empathy» with Ní Chonaill, and the piece «developed as a persona poem, with Eibhlín's own voice emerging to give the poem an immediacy, a closeness to the reader». Empathy, in this instance, leads to a form of union between the two women, whereby the numerical value of the narrating "I" proves to be greater than what the letter's shape suggests. Once again, we see how porous the line that separates Ní Ghríofa and Ní Chonaill tends to be.

Another kind of porousness features in the poem *At Derrynane, I Think of Eibhlín Dubh Again*, from Ní Ghríofa's *To Star the Dark* (2021). Here, rather than assuming Ní Chonaill's voice, Ní Ghríofa speaks directly to her, musing on the items she would deliver to her grave, if only its location were known. By drawing the reader's attention – as she also does in *Ghost* (182) – to this inconclusive feature of Ní Chonaill's end, Ní Ghríofa unsettles the certainty of her death and foregrounds the porousness between the dead and the living, enabling the imaginative possibility of an afterlife in which Ní Chonaill continues to move among the living, including within Ní Ghríofa herself.

## 7. A semblance of self-translation

While establishing such an unusually powerful affinity with Ní Chonaill, Ní Ghríofa also builds a distinctive relationship with *Ghost*'s readers. We become participants in the thick and thin of her translation project, witnessing the particulars of her character (obsessive, disruptive, curious, tender), her literacies (in absence, language and poetry; in mysteries, mirrors and

margins), her knowledge (of Ní Chonaill and the *Caoineadh*), and her duty of care to others, including the deceased, with Ní Chonaill front and centre among them. Thus, by the time we reach the second part of the book, our cumulative trust in Ní Ghríofa and appreciation of the (con)fusion between herself and Ní Chonaill are so well established that the English-language version of the *Caoineadh* is pregnant with self-translational value, as though both versions had been delivered by the same woman. This semblance of self-translation constitutes yet another mirror in the *Ghost* world of echoes, shadows and other forms of doubling, and what its reflection offers is a sharper image of real self-translation. So how, in this reflection, does self-translation seem? What do some of its key features and outer edges appear to be? And how do these insights inform our own ongoing reflections at the crossroads between self-translation and (in/ex)clusion?

## The outer edges of self-translation

Tensions between non-translation and untranslatability, and the way they are linked to the dead, lie at the heart of *Ghost* and, also, at the outer edges of self-translation and its scholarship. In terms of Ní Ghríofa's capacity to tell Ní Chonaill's story, untranslatability looms large precisely because non-translation surrounds the noblewoman's life, due to how poorly archived it is. Ní Ghríofa becomes acutely aware that something has been translated into nothing, and she endeavours to back-translate that nothing into something again. Margins speak to silences, and Ní Ghríofa is interested in making silences speak. The covert translator's preface is a prime illustration of how she massages the margins to point us in their direction, often pointing up what is already in plain sight.

Appreciating the semblance of self-translation effected in *Ghost* also means turning our attention to the margins of how the phenomenon of self-translation is defined and discussed. When we look, we can plainly see that a writer's death precludes their capacity to self-translate. Un-self-translatability thus becomes the fate of any instance of non-self-translation for that writer. Yet scholarship rarely acknowledges, let alone scrutinizes, the interplay between death and self-translation; as a result, (un)orthodox dialogue about such interplay is relegated to the hinterland of self-translation analysis.

Reflecting on how death excludes self-translation allows us not only to reckon with how self-translation excludes the dead but also to consider how it might contribute to exhuming them. What would it mean to take se-

riously the declaration «I believe in reincarnation» in the title of self-translator Carmen Rodríguez's personal essay (2002)? Conversely, what does it mean to shrug it off as mere metaphor, when metaphors matter (Lakoff and Johnson 1980) and when, as *Ghost* suggests, others seem to subscribe to a similar outlook? Exploring self-translation in relation to this kind of afterlife offers an opportunity to lean into the «"hauntological" potential of translation» and of self-translation more particularly (Washbourne, Cruz-Martes 2024: 3) and to contemplate how, as Ní Ghríofa puts it, «voices of people who are long dead can come storming back into the room» (Ní Ghríofa, Picard 2023).

## The uncanny self-translator

Sometimes, those who are «long dead» are not other people at all but rather other parts of ourselves. If multiplicity in similitude – or difference across similitude (Van Bolderen 2021: 56) – signals an instance of *seeming* self-translation, this is because it is an inherent feature of *actual* self-translation (Shread 2009: 58). As Ní Ghríofa explains with respect to self-translating poems for her bilingual (Irish-English) collection, *Lies* (2018):

> The most significant challenge I faced with this book was in negotiating the friction between multiple versions of myself. I found in some cases that the current version of myself wanted desperately to speak over the previous selves who had first composed the poems, and in some cases she wanted to obliterate them ("Doireann").

Self-translation is a profoundly uncanny experience precisely because it «foregrounds how a singular self is inhabited – even haunted – by a (g)host of other selves» (Van Bolderen 2021: 49). And when the self-translation status of the text is known to readers, this uncanniness registers for them as well. Indeed, examining Ní Ghríofa's version of the keen through the lens of self-translation has implications for how we understand the lens itself. It compels us to recognize the synchronic and diachronic plurality of the self in self-translation – moving beyond the confines of linguistic relativism (one language=one self) – particularly as «the assumption of a stable epistemology of the self» (Cordingley 2018: 356) endures in self-translation studies[7]. Beaujour argues that «[s]elf-

[7] For a fuller discussion of the uncanny in self-translation, see Van Bolderen (2021: 41-56).

translation is the true test of whether a bilingual writer can ever totally coincide with himself» (1989: 51). Yet such coincidence is more of a necessary illusion than a fact or lived experience, and self-translation is less a litmus of absolute cohesion than it is a potent assertion of the uncanniness of being one and many at the same time.

## An ethic of (transparent) self-translation

As Tabitha Carless-Frost cogently argues, *Ghost* offers an excellent illustration of «the transformative power of creative mediums in reclaiming […] silenced voices» (2024: 456) and sheds light on the ethical dimensions of such un-silencing. Likewise, Ní Ghríofa's approach to translation offers rich insights for thinking through the ethics of self-translation, real and seeming.

On the one hand, Ní Ghríofa is resolutely committed to translating Ní Chonaill's keen and life story, and is attracted to what is untranslatable: «my favourite element [of Eibhlín Dubh's keen] hovers beyond the text, in the untranslatable pale space between stanzas» (Ní Ghríofa 2020: 42). All the while, however, she recognizes and respects the limits of translation's affordances in specific contexts: «There are many moments in [Ní Chonaill's] life that I won't let myself sketch in the absence of evidence, because to do so would feel like trespass, or theft» (Ní Ghríofa 2020: 125). She has also remarked, elsewhere, that «I feel reluctance to speak on behalf of anyone else but me» (Ní Ghríofa, Picard 2023). On the other hand, there are strategic practices of non-translation that Ní Ghríofa herself actively embraces, such as when she encounters some letters in which the presence of Ní Chonaill, among other women, has overwhelmingly been left out. In response, Ní Ghríofa adopts an «oblique reading» of the letters, rubbing out the male presence in order to «reveal, I hope, the concealed lives of women, present, always, but coded in invisible ink» (Ní Ghríofa 2020: 76).

What *Ghost* presents in terms of the combined dedication, receptivity, curiosity, humility, respect, bold creativity, and other-worldly impetus of its protagonist-translator may be key to unlocking long-distance (seeming) self-translation, this unique kind of long-distance (re-)calling. «[T]he history of silence is central to women's history» (Solnit 2017: 18), just as it is to the history of so many other marginalized groups whose breathing lives have ended. Who else is calling out for such a semblance of self-translation? And who is equipped to take the call?

The affinity-building that enables the semblance of self-translation in *Ghost* also carries within it principles for an ethic of *real* self-translation. The creative combination of "thick" and "thin" translations appeals to the power of the self-translation process and, in doing so, suggests the need for a variation on the concept of transparent self-translation. Referring to works whose self-translation status has been paratextually confirmed (Dasilva 2011: 46), this is a product-oriented term, interested in the fact of self-translation but not in the how. Expanding the remit of transparency to account for process would surely fuel further discovery about the idiosyncrasies, patterns and potential of self-translation – a phenomenon whose seeming banalities always warrant a double take.

## Bibliography

Appiah K.A. (2004), *Thick Translation*, in: L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., London-New York, Routledge, pp. 389-401.

Beaujour E.K. (1989), *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*, Cornell University Press, Ithaca.

Bourke A. (1993), *More in Anger than in Sorrow: Irish Women's Lament Poetry*, in: J. Newlon Radner (ed.), *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*, University of Illinois Press, Champaign, pp. 160-182.

Carless-Frost T. (2024), *'This is a Female text': The Mediumship of Creative Histories in Doireann Ní Ghríofa's* A Ghost in the Throat, "Women's Studies", LIII, 4, pp. 456-467, cfr. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00497878.2023.2278166> (last access: 07-08-2025).

Cordingley A. (2018), *Self-Translation*, in: K. Washbourne, B. Van Wyke (eds.), *Routledge Handbook of Literary Translation*, Routledge, London-New York, pp. 352-368.

Dasilva X.M. (2011), *La autotraducción transparente y la autotraducción opaca*, in: X.M. Dasilva, H. Dasilva (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 45-67.

"Doireann Ní Ghríofa", *The Arts Council*, cfr. <https://www.artscouncil.ie/Interviews/Literature/Doireann-Ni-Ghriofa/> (last access: 31-01-2025).

Lakoff G., Johnson M. (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.

McRae E. (2006, updated 2010), *The Role of Translators' Prefaces to Contemporary Literary Translations into English*, University of Auckland, Auckland, cfr. <https://researchspace.auckland.ac.nz/server/api/core/bitstreams/

f93c56b3-17a8-4513-8bc1-6bff64219b85/content> (last access: 07-08-2025) [master's dissertation].

McRae E. (2012), *The Role of Translators' Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: An Empirical Study*, in: A. Gil-Bardají, P. Orero, S. Rovira-Esteva (eds.), *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*, Peter Lang, Bern, pp. 63-82.

Miłosz C. (1984), *The Separate Notebooks*, The Ecco Press, New York.

Ní Chonaill E. D., Ó Tuama S. (ed.) (1961), *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, An Clóchomhar, Dublin.

Ní Ghríofa D. (2015), *Poet Doireann Ní Ghríofa on Writing* Clasp *and What Became of Airt Uí Laoghaire's Horse*, "The Irish Times", cfr. <https://www.irishtimes.com/culture/books/poet-doireann-ni-ghriofa-on-writing-clasp-and-what-became-of-airt-ui-laoghaire-s-horse-1.2186754> (last access: 07-08-2025).

Ní Ghríofa D. (2015), *The Horse Under the Hearth*, in: *Clasp*, Dedalus Press, Dublin, p. 12.

Ní Ghríofa D. (2020), *A Ghost in the Throat*, Tramp Press, Dublin-Glasgow.

Ní Ghríofa D. (2021), *At Derrynane, I Think of Eibhlín Dubh Again*, in: *To Star the Dark*, Dedalus Press, Dublin, p. 44.

Ní Ghríofa D., Picard J.-M. (2023), *Interview at the Franco-Irish Literary Festival 2023*, Dublin Castle, Dublin.

Pellatt V. (2013), *Introduction*, in: V. Pellatt (ed.), *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 1-6.

Rodríguez C. (2002), *I Believe In Reincarnation: On Issues of Translation and Bilingual Writing*, "Prism", XLI, 1, pp. 10-11.

Shread C. (2009), *Redefining Translation through Self-Translation: The Case of Nancy Huston*, "French Literature Series", XXXVI, pp. 51-61.

Solnit R. (2017), *A Short History of Silence*, in: *The Mother of All Questions*, Granta, London, pp. 17-66.

Van Bolderen T. (2021), *Literary Self-Translation and Self-Translators in Canada (1971-2016): A Large-Scale Study*, University of Ottawa, Ottawa, cfr. <https://ruor.uottawa.ca/items/b1a65424-2ead-4fd4-9f60-c0dbbe107672> (last access: 07-08-2025) [PhD dissertation].

Washbourne K., Cruz-Martes C. (2024), *Text as Haunt: The Spectrality of Translation*, "Translation and Interpreting Studies", XIX, 1, pp. 1-20.

## Abstract

Trish Van Bolderen

### *A (G)host of Other Selves: How Self-Translation Inhabits Allograph Translation in Doireann Ní Ghríofa's* A Ghost in the Throat

Through an analysis of Irish writer Doireann Ní Ghríofa's A Ghost in the Throat (2020), this paper contemplates both how death inhibits a writer's ability to translate their own work and how self-translation might be creatively enacted to overcome this existential boundary. The paper examines the close affinity that Ní Ghríofa establishes with 18th-century poet Eibhlín Dubh Ní Chonaill, and posits that this closeness encourages readers to perceive Ní Ghríofa's Irish-to-English translation of Ní Chonaill's Caoineadh Airt Uí Laoghaire – which appears in the second part of the book – as a kind of self-translation. Considering the construction, content and context of *A Ghost in the Throat*, the analysis sheds new light on which features of self-translation tend to be marginalized, who self-translation excludes, and what an ethic of self-translation might look like.

Keywords: self-translation, Ireland, Doireann Ní Ghríofa, *A Ghost in the Throat*, Eibhlín Dubh Ní Chonaill, Caoineadh Airt Uí Laoghaire, death, exclusion, the uncanny, ethics.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 84-102
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8693

# THE TRANSLATION OF SHORT STORY COLLECTIONS FROM BASQUE INTO SPANISH[1]

ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA

## 1. Introduction

Short stories are not the most popular genre nor the most translated in the world system of translation (Heilbron 1999), and thus might be considered a minor genre. Furthermore, research on translation exchanges of short stories has also been rather limited thus far. This study aims to gain a deeper insight into the translation flows of this genre.

Framed within a context of endogenous bilingualism, this paper examines contemporary short story collections for adults originally published in Basque and translated into Spanish. Thus, the study considers centre-periphery and power dynamics between a minor and hegemonic literature. As self-translation is a frequent phenomenon in this language pair, this study will offer us the opportunity to know to what extent self-translation is a common practice in the case of short stories, and whether it has characteristic features. The paper presents a quantitative perspective through the study of an *ad hoc* constructed catalogue, as well as a qualitative study, based on paratextual and macrostructural analyses.

Although fiction books for adults have been extensively analysed within Self-Translation Studies (Anselmi 2012), only a few studies have focused on short stories (such as Egorova *et al*. 2017; Sang Zhonggang 2011; Stos 2007). In addition, González Álvaro (2022) examined the translation

[1] This paper is part of the research group TRALIMA/ITZULIK (GIU 21/060) financed by the University of the Basque Country (UPV/EHU).

Elizabete Manterola Agirrezabalaga (University of the Basque Country) – elizabete.manterola@ehu.eus
ORCIID: 0000-0001-6622-0629

of short story collections within Iberian literature (namely Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Basque) published between 2007 and 2015 with a contrastive approach. Self-translation was addressed within this general study as a common practice. If we limit the scope to Basque literature, no specific work addressing the translation of short stories has been identified. That is why this paper intends to expand the research on this genre.

This paper aims to explore the specificities of translating short story collections written by contemporary writers in a particular language combination, namely from Basque into Spanish. These are the main objectives: a) To examine short story collections for adults and see if there are noticeable differences in the number of self-translations compared to other genres; 2) To analyse paratexts to assess the visibility of self-translation; 3) To study at a macrostructural level self-translated books to observe differences compared to their source texts.

## 2. Defining the object of study

### Short story collections from a theoretical perspective

Definitions of short stories frequently include two recurrent perspectives. On the one hand, the limited extension of the short story is the main characteristic that emerges when defining it. On the other, the short story is frequently compared to the novel and considered a minor genre as opposed to the latter (González Álvaro 2022: 21). No one would define the characteristics, limits, aesthetic possibilities, and ideological options of the novel by comparing it to the generic specificities of the short story, but the short story is constantly defined by comparing it to the novel. It seems that short stories must claim their space in opposition to the novel. The comparison alone is a signal of the minorisation of the genre. This paper does not intend to define the genre nor to explore its characteristics and possibilities, but considering its status, it helps to contextualize the short story as a minor genre within literature and fiction, which at the same time helps to assess contemporary translation flows of short stories.

Due to their limited extension, short stories are often published in journals and periodicals, specialized websites, or books, either in collections by individual authors or collective anthologies. This paper will ex-

amine short stories not as autonomous texts, but as part of books. Stories published in other media have not been considered.

There are multiple types of collections of short stories available in the book market. This study uses the classification proposed by González Álvaro (see Table 1), which is based on previous studies by Anderson Imbert (1992), Mora (1994) and Zavala (2004), quoted by González Álvaro (2022: 85). The boundaries are sometimes difficult to define, as it is hard to say whether a book is a collection of integrated short stories with common settings, characters, or themes, or a fragmented novel.

| |
|---|
| Collection of independent short stories |
| Collection of integrated short stories |
| Collection of (independent) short stories-chronicles |
| Collection of (integrated) short stories-chronicles |
| Collection of short stories-poems-aphorisms-essay/fiction |
| Individual anthology of independent short stories |
| Individual anthology of integrated short stories |
| Individual anthology (complete short stories) |
| Individual anthology of (independent) short stories-chronicles |
| Individual anthology of (integrated) short stories-chronicles |
| Individual anthology of short stories-poems-aphorisms-essay/fiction |
| Collective thematic anthology |
| Collective nonthematic anthology |
| Collective nonthematic anthology (literary overview) |

**TABLE 1**. Types of short story collections (classification proposed by González Álvaro 2022)

## Construction of a catalogue of short story collections translated from Basque into Spanish: a methodological progression

Original and target volumes have been compared to see how they differed and whether the short stories were presented in the same way to readers in both languages. For this purpose, a catalogue gathering Basque-Spanish translations of short story collections has been compiled.

The study was limited to collections of short stories for adults originally written in Basque and translated into Spanish. Collections written by individual authors as well as collective volumes have been considered.

The period studied is limited to contemporary authors and the interval between 1975 and 2024, that is, it begins with the establishment of a democracy after the Franco regime, and the Basque language became official, and it ends with the most recent period, which, according to studies on Basque extranslation[2] (Manterola 2014, 2023), is the most productive. Collections of popular tales fables and legends have not been considered.

Following the criteria used by González Álvaro (2022), in this study, a book is considered a collection of short stories if it contains at least three stories. Books containing only one or two stories were excluded from the catalogue. Original and target publications do not always have the same structure – they may not have the same number of stories –, so the structure of the target texts was the main reference for inclusion, based on a target-oriented perspective. In this sense, a collection of stories with more than three stories in Basque translated into Spanish with less than three stories was excluded from the catalogue. Collections combining stories translated into Spanish with stories originally written in Spanish were also excluded.

Data for the catalogue were collected from a variety of sources. The ELI Catalogue[3] and the NorDaNor[4] database were the main sources, as both include references to works translated from Basque into other languages and are regularly updated. Additionally, González Álvaro's PhD (2022) served as a source too, as it compiles translations of short story collections between Iberian languages published in the period 2007-2015. Entries corresponding to the Basque-Spanish combination were retrieved for this occasion. Public library catalogues were also useful in completing the catalogue. It was also important to consult the printed books to check paratextual and macrotextual information. Additionally, interviews and book presentations were used to fill in missing information about the translation process. The data collected in the catalogue is the result of this step-by-step collection process.

The catalogue has been created in Excel and contains information about the source and target texts: title, author, publisher, publication date and place, number of pages, translator, type of translation, and number of short stories.

2 Ganne and Minon (1992) use the term extranslation to refer to translations into foreign languages, and the term intranslation for translations that come into a language.

3 Cfr. <https:// www.ehu.eus/ehg/eli/> (last access: 20-08-2025).

4 Cfr. <https://nordanor.eus/> (last access: 20-08-2025).

## 3. Analysis of Basque-Spanish short story collections

The information on publishers, types of translation, and agents was analysed from a quantitative and a qualitative point of view, considering paratexts and macrostructure.

### Quantitative study

The catalogue gathers a total of 60 books: 52 by individual authors and 8 anthologies by various authors. Most of them are collections of individual authors, be they independent (20) or integrated (24). There are also anthologies by individual authors, mainly independent short story collections (6), although there are also two collections of integrated short stories. No anthologies of complete stories were identified. As for collective books, four offer a literary overview of Basque literature as collective nonthematic anthologies, three are collective thematic anthologies, and one is a collective nonthematic anthology.

In terms of how short story collections were translated from Basque into Spanish, allograph translation and self-translation are the preferred options, with 24 and 23 translations respectively. Additionally, 10 books were translated by more than one person: in four cases an author translated their own work together with another translator (collaborative self-translation); in the other six cases, some stories were translated by the author and others by another translator (partial self-translation).

| Type of translation | By individuals | | Collective works | | TOTAL | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | N | % | N | % | N | % |
| Allograph translation | 20 | 38.5 | 23 | 38.3% | 3 | 37.5 |
| Self-translation | 24 | 46.2 | 24 | 40% | 0 | 0 |
| Partial self-translation | 3 | 5.8 | 6 | 10% | 3 | 37.5 |
| Collaborative self-translation | 4 | 7.7 | 4 | 6.7% | 0 | 0 |
| No information | 1 | 1.9 | 3 | 5% | 2 | 25 |

**TABLE 2**. Ways in which Basque books were translated into Spanish

According to studies on the extranslation of Basque literature, self-translation is more frequent than allograph translation (Manterola 2021:79), with 45,7% vs. 33,2%. Though, «it has more weight in books for children and young adults than in fiction books for adults, poetry collections or essays» (Manterola 2023: 53). Proportions between self-translations and allograph translations vary between genres: 63,29% vs. 18,72% in children and young adults' literature, 36,09% vs. 48,54% in fiction books for adults, 41,46% vs. 63,41% in essays (Manterola 2021: 79). Contrary to this general tendency, the catalogue compiled for this study shows that self-translation and allograph translation of short stories are on par. These data coincide with the results obtained by González Álvaro (2022) since self-translations and allograph translations were equal in the Basque-Spanish combination in his study. On the other hand, the proportion of collaborative self-translations and publications that include self-translation and allograph translation in a distributive manner is slightly higher than in previous studies.

From a chronological point of view, most short story collections were published after the new millennium. Between 2000 and 2023, an average of two books were translated each year, with 2006 and 2007 being the most productive years with five books. Graph 1 shows the evolution of the translation of short story collections into Spanish.

**GRAPH 1**. Chronological evolution of Basque-Spanish translation of short story collections

The average time from original to translation is 3,7 years. Translations published in the Basque Country were published in a shorter time lapse (3,2 years) than translations published in other regions (4,4 years).

Looking at the interval by decade, the average was 2.3 years for books published between 1989 and 1999, 4,1 years between 2000 and 2009, 3,8 years between 2010 and 2019, and 3,2 years between 2020 and 2024. Although the shortest period corresponds to the last decade of the 20th century, the interval is becoming shorter lately. In absolute terms, six books took 10-14 years from original to translation, eight books took 5-9 years, five books took four years, six books took three years, ten books took two years, thirteen books took one year, and one case where the original and target texts were published in the same year. In ten other cases there is no corresponding original. It seems that most of the books are translated over between one and three years.

By author and based on collections by individual authors, Eider Rodriguez with six publications in Spanish and Iban Zaldua with four are the most productive. They are followed by three authors with three publications, six authors with two, and 20 authors with only one collection. Among the latter, self-translation and allograph translation are very close, with 8 and 10 cases. Additionally, there is a book with no information on the translator. Allograph translation is more frequent than self-translation among authors with two publications. The three authors with three collections self-translated at least one of their works. Zaldua and Rodriguez have self-translated all their works, Zaldua by his own and Rodriguez, by her own and in collaboration with a translator. It seems that the most productive authors tend to translate their work more often.

| | Total | Self-tr | Allog. tr. | Coll. tr. | No info |
|---|---|---|---|---|---|
| **Eider Rodriguez** | **6** | 4 | | 2 | |
| **Iban Zaldua** | **5** | 5 | | | |
| **Harkaitz Cano** | **3** | 2 | 1 | | |
| **Xabier Galarreta** | **3** | 3 | | | |
| Patxi Iturregi | **3** | 1 | 1 | 1 | |
| **Uxue Apaolaza** | **2** | 1 | 1 | | |
| Jon Arretxe | 2 | | 2 | | |
| Javier Cillero | 2 | | 2 | | |
| Aingeru Epaltza | 2 | | 2 | | |
| **Karmele Jaio** | **2** | 2 | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Yurre Ugarte** | **2** | 1 | 1 | | |
| **20 authors with only 1 translation* | 20 | *8* | *10* | *2* | 1 |

**TABLE 3**. Short story collections' authors and their translations

The proportion of women authors (32,3%) is much lower than that of men (67,7%). However, the proportion of books written by women is slightly higher (34,6%), although there are more books written by men (65,4%). There is also a gender imbalance among translators (32% women compared to 68% men). Books translated by a single man account for 51.9%, while books translated by a single woman account for 28.8%. There are also books translated by two translators: 7,7% were translated by two men and 5,8% by a man and a woman. There are no books translated by two female translators.

The proportion of self-translations translated by women (66,7%) and female self-translators (75%) is higher than the proportion of self-translations translated by men (51,9%) and male self-translators (58,8%). Self-translation is more common in books written by women, while allograph translation is more common in books written by men.

In the case of translations signed by more than one translator, the author is always one of the two translators. Only in two out of seven cases was the author of a co-translated work a woman. In some cases, the author and the translator worked in a distributive way, i.e. some stories were self-translated and some were not; in other cases, self-translators worked hand in hand with their co-translators, resulting in a collaborative self-translation.

Looking at the translators of the eight anthologies, only one was translated by a single translator, another one by two translators, and four other anthologies were translated by several translators in a distributive way. In three of these cases, some of the stories were self-translated by their authors. For two other anthologies, there is no information about the translators.

In terms of publishers, 61,5% of the books were published by a Basque publisher, almost half of them (46,9%) by the same publisher as the original[5]. The other translations (38,5%) were published by publishers based in the rest of Spain, mainly in Madrid and Barcelona. No translations were published in other countries.

5 Note that not all books have a corresponding original, though individual or collective anthologies are based on more than one work, for example.

Cross-referencing the place of publication and the type of translation gives interesting results. Looking at individual collections, allograph translation was the most common type of translation for publications in the Basque Country, whether or not they were published by the same publisher as the original text. On the other hand, self-translation was the most common option for books published in the rest of Spain. Furthermore, the proportion of collaborative self-translations and partial self-translations, i.e. cases in which the author participates in the translation, is higher in publications outside the Basque Country.

| | | Total | Self-tr. | Allog. tr. | Collab. self-tr. | Partial self-tr. | No info |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Basque Country | N | 32 | 11 | 17 | 2 | 1 | 1 |
| | % | 61,5 | 34,4 | 53,1 | 6,3 | 3,1 | 3,1 |
| Same publisher | N | 15 | 5 | 9 | 0 | 0 | 1 |
| | % | 46,9 | 33,3 | 60,0 | 0 | 0 | 6,7 |
| Different publisher | N | 17 | 6 | 8 | 2 | 1 | 0 |
| | % | 53,1 | 35,3 | 47,1 | 11,8 | 5,9 | 0 |
| Rest of Spain | N | 20 | 13 | 3 | 2 | 2 | 0 |
| | % | 38,5 | 65 | 15 | 10 | 10 | 0 |
| Total | N | 52 | 24 | 20 | 4 | 3 | 1 |
| | % | 100 | 46,2 | 38,5 | 7,7 | 5,8 | 1,9 |

**TABLE 4**. Translations by place of publication and type of translation in individual collections

Most of the collective books were published in the Basque Country, five out of eight. They were translated as allograph translations and partial self-translations; the first option being preferred by Basque publishers and the second by Spanish publishers. It is noteworthy that the two books for which no information on the translation is given were published in the Basque Country.

| | | Total | Self tr. | Allog. tr. | Collab. self-tr. | Partial self-tr. | No info |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Basque Country | N | 5 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 |
| | % | 62,5 | 0 | 40 | 0 | 20 | 40 |
| Rest of Spain | N | 3 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 |
| | % | 37,5 | 0 | 33,3 | 0 | 66,7 | 0 |
| Total | N | 8 | 0 | 3 | 0 | 3 | 2 |
| | % | 100 | 0 | 37,5 | 0 | 37,5 | 25 |

**TABLE 5**. Translations by place of publication and type of translation in collective books

Most of the books included in the catalogue are monolingual publications in Spanish, which is the norm in the literary market for short story publications. However, there is an exception: five books were published by the Centro de Lingüística Aplicada Atenea, in Madrid, in a collection of books dedicated to Basque literature directed by Professor Jon Kortazar. Two of them are corresponding translations of complete books, and three contain only a selection of original works.

## Paratextual analysis

Paratexts can present Spanish versions as originals or as translations, be they self-translations or allograph translations. The following are some noteworthy examples.

The book *Ez naiz ni* (2012) by Karmele Jaio was translated into Spanish as *No soy yo* (2022) and presented without explicit information about the translation. Readers might think that the book was originally written in Spanish. Only by consulting interviews given by the author-translator can it be concluded that the stories collected in the book were translated by Jaio.

*Inurrien hiztegia* (2013), translated into Spanish as *Diccionario de hormigas* (2014), is one of the few books that Mariasun Landa wrote for adults, as she normally writes for children. The Spanish book was presented as an original, as there is no reference to the Basque text or the translator. One might think it was an opaque self-translation since Landa is a systematic self-translator, but without explicit data it is difficult to say.

Unlike the previous cases, some translated versions include the title of the original, a clear signal that they are translations, but do not identify the translator. That is the case of *Todo es rojo* (2012), a translation of *Gasolindegian* (2010), by Yurre Ugarte and of *Comadres* (2023), a translation of *Amez* (2022), written by Goiatz Labandibar. Original and translation were published by Alberdania in both cases. No translator is mentioned in either case, although the original title is given in the credits. The NorDaNor database specifies that the first book was translated by Ugarte herself. As for *Comadres,* Labandibar stated in a public presentation she translated the stories[6].

What is remarkable about the three previous books is that the original and the translation were published in the Basque Country, by the same publisher. None of the three contains information about the translator. We cannot conclude that this is a general pattern, as other books in the same series as the *Diccionario de hormigas* were presented as translations, and did include the name of the translator. However, it seems that Basque publishers are more inclined to produce opaque self-translations (Dasilva 2011) than Spanish publishers.

*Gezurrak, gezurrak, gezurrak* by Iban Zaldua was first published in 2000 by Erein, and its translation by the Madrid publisher Lengua de trapo was published in 2005. Neither the credits nor the first pages give any information about the translation or the original title. However, the book flaps, i.e. the inner part of the cover, refer to the translation as a self-translation in the author's bio-bibliographical note. The next book by the same author, *Etorkizuna* (2005) was translated as *Porvenir* (2007) and published by Lengua de trapo. This time the credits page states that the translation was done by him.

According to the quantitative results presented in the previous section, authors sometimes act as co-translators. That is the case of Patxi Iturregi's *Con el viento en contra* (2000), a Spanish translation of *Haize kontra* (1996), signed by Idoia Santamaría and Patxi Iturregi himself. In addition to collaborative self-translations, partial self-translations were also identified, as paratexts acknowledge the role of each translator in the process. All three books identified were mainly self-translated and contain only one story translated by a translator other than the author. Harkaitz Cano's

6 The recording of the presentation is available here: <www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qP-3CJyyE7U> (last access: 20-08-2025).

*Neguko zirkua* was translated as *Circo de invierno* into Spanish. In the latter, the author is also the translator, with the exception of one story translated by Jon Alonso. This information is clearly visible as it appears on the first pages. Another example is the anthology *Como si todo hubiera pasado* by Iban Zaldua, translated by himself. The credits page presents Zaldua as the author, and Angel Erro as a translator of only one of the stories. It is in the preface we discover that Zaldua has self-translated all the other stories: «El presente volumen recoge 42 cuentos [...]. Escritos en euskera, muchos de ellos se publican ahora por primera vez en español traducidos por el propio autor». The third identified case belongs to Iban Zaldua too. *A escondidas* (2023) is the most recent collection of short stories translated into Spanish. The credits' page gives the title of the original (*Inon ez, inoiz ez*) and states that Iban Zaldua is the copyright holder of the texts and the translation and that Mikel Iturria is the translator of the story «Discutiendo conmigo mismo».

In the case of collective works, three books contain some short stories translated by their authors and some others by other translators. The paratexts of these works give detailed information about which stories were translated by whom. We can conclude that these are transparent translations.

As we can see, the involvement of the author and other translators in the target text is characterized as either distributive or four-handed. In the case of works by individual authors, distributive activity is more limited, and there is a tendency to include one or two stories translated by someone else in an otherwise self-translated book. Collective anthologies tend to include a more balanced number of self-translated stories and stories translated by translators other than the author. Otherwise, the collaboration between author and translator seems to correspond to the whole book, as the paratexts of the four volumes classified as collaborative self-translations include the names of the two translators without explicit information about their participation in the process.

Apart from the cases mentioned above where the author is presented as one of the translators, in an asymmetric language combination such as Basque-Spanish, it is difficult to speak of an allograph translation *sensu stricto*, even when a translation has been done by a translator other than the author and presented as an allograph translation.

> En una cultura diglósica como la nuestra, [...] es difícil que [los escritores] sean totalmente ajenos al texto meta, ya que tienen fácil acceso a él. Incluso en el caso de las traducciones alógrafas, el autor tendrá ocasión de leer el

> texto final antes de publicarlo, de hacer sugerencias de mejora e incluso revisarlo. Dependerá de su voluntad hasta qué punto se involucrará en el proceso o se abstendrá de introducir modificaciones (Manterola 2018: 109).

Angel Erro, who has translated about twenty books of other authors into Spanish, has recently reflected on his translation of Uxue Apaolaza's *Bihurguneko nasa*, included in our catalogue. In his words, his translations are proposals for collaboration, proposals for arriving at the author's ideal text, full of doubts and uncertainties. His proposals are an invitation to writers to participate in the process as much as they like (Erro 2024: 116).

## Macrotextual analysis

This section, devoted to macrotextual analysis, presents a first quantitative phase, comparing the number of short stories in the original and target publications, and a second qualitative phase, examining significant cases in more detail, looking not only at the number of stories but also at the titles of the books, the titles of the stories and the order in which they are presented. The comparison was limited to translated books with a corresponding original book in Basque. Anthologies, whether individual or collective, were therefore excluded. This results in a total of 43 books.

Most of the target books with a corresponding original (28 out of 43) contain the same number of stories, while only 15 have a modified structure: 5 of them have more stories and 10 less. Self-translation and allograph translation are equally represented in books with the same number of stories, while there are more self-translations in books that include more stories in the Spanish version. In books with fewer stories, the author participated in the translation in more than half of the books (6 out of 10), either alone or with another translator in a collaborative or a distributive process.

The percentage of books that keep the same number of stories is 57,1% for self-translated books, while the percentage is higher for allograph translations (76,5%). Self-translated texts show a greater tendency to change the text, be it with more stories (19,0%) or fewer stories (23,8%). In the case of allograph translations, the proportion of books with fewer stories is similar (23,5%), but there is no book with more stories.

In terms of place of publication, two-thirds of translated collections with the same number of stories as in the original were published in the Basque Country, while all the translated collections with more stories than in the original were published elsewhere. Translated collections with fewer stories are evenly distributed between internal (6) and external (4) pub-

lishers. What is remarkable about books published in the Basque Country is that when the original and the translation were published by the same publisher, the number of stories did not change, whereas only half of the translations have the same number of stories when the publisher is different, and the other half have fewer stories. It seems that books published within the internal market show fewer changes than those published for external audiences.

The length of time between the original book and the target book can be a decisive factor in modifying the macrostructure. If the number of short stories does not change, the average time is 2,8 years, if the number of short stories increases, it is 7 years, and if the target books contain fewer stories, it is 4,7 years. So the chances of incorporating changes in the macrostructure increase over time. However, the fact of being translated by the same publisher as the original reduces the chances of incorporating macrostructural changes. For example, in two books published by Alberdania with a long period between the original and the translation (10-13 years), the number of stories is maintained.

| | Same N of stories | More stories | Less stories |
|---|---|---|---|
| Total | 28 | 5 | 10 |
| **Type of translation** | | | |
| Self-translation | 13 | 4 | 2 |
| Allograph translation | 13 | 0 | 4 |
| Collaborative self-translation | 1 | 1 | 2 |
| Partial self-translation | 0 | 0 | 2 |
| No info | 1 | 0 | 0 |
| **Place of publication** | | | |
| Basque Country | 19 | 0 | 6 |
| Same publisher | 13 | 0 | 0 |
| Different publisher | 6 | 0 | 6 |
| Rest of Spain | 9 | 5 | 4 |

**TABLE 6**. Macrostructural modifications between original and translation

Beyond the quantitative data, interesting cases are now presented that show discrepancies in the macrostructure between original and translated works.

*Circo de invierno* (2013), the Spanish version of *Neguko zirkua* (2005), by Harkaitz Cano, is presented as a selection. Although the title is a literal translation of the original, suggesting its equivalence, the credits page states it is a «selección a partir de la colección de relatos *Neguko zirkua* (Susa 2005)».

Iban Zaldua's *Etorkizuna* (2005), translated as *Porvenir* (2007), appears to be a corresponding translation, but the subtitle of the book shows that it is not. The original says «Etorkizuna. Hamabost ipuin ia politico» [Future. Fifteen almost political stories] while the Spanish supposedly equivalent says «Porvenir. Diecisiete cuentos casi politicos» [Future. Seventeen almost political stories]. Seventeen and fifteen, however, are not entirely equivalent. The publication in Spanish does not include any explanation of possible differences from the original, the subtitle being the only indication of the change.

Other translations that do not indicate possible discrepancies between the original and target texts include *Obabakoak*, *Katu jendea* and *Fikzioaren izterrak*. Award winning *Obabakoak* (1989), by Bernardo Atxaga, is the self-translation of the homonymous original book (1988), which has one story less. According to the author, he felt the missing story was too close to him to be translated into another language (Garzia 1990: 14). Apart from the different number of stories included in the two texts, the order and the general structure in which the stories are presented are quite different[7]. *Katu jendea* (2010), written by Eider Rodriguez, was translated into Spanish as *Un montón de gatos* (2012) by Rodríguez herself and Zigor Garro. In the Spanish edition, one story was cut and two new stories were added. The book does not give any information about these changes, but the author admitted in an interview that the story «On the road» was deleted because its tone did not fit, while «La maleta» and «Sed» were included because they kept the tone of the book (Iantzi 2012). *La otra vida* (2013) is the title given to the Spanish version of *Fikzioaren izterrak* (2010), written by Ur Apalategi and translated by Angel Erro. There are seven stories in the original, but only six in the target text. The order in which the stories are presented is also different, as it is the title of the book. The Spanish publication does not specify the differences between the two versions.

The book *Ez naiz ni* (2012) by Karmele Jaio was translated into Spanish as *No soy yo* (2022). The titles of the original and translated versions

7 See Ascunce 2000 and Manterola 2014 for more detail.

have the same meaning, suggesting their correspondence. The translated version is an updated, more complete version: it includes only nine stories first published in Basque plus five additional stories that she wrote later, but which belong to the same universe (González 2022). There is a 10-year gap between the two publications, which may have influenced the development of the work.

The case of *A escondidas* (2023) by Iban Zaldua is similar to the previous case. The Spanish self-translation was published nine years after the original *Inon ez, inoiz ez* (2014). It is a more compact collection, including stories not published in the original (González Guevara 2023).

Another case of unequal number of stories between original and translation is *Biodiskografiak* (2011) / *Biodiscografías* (2015), also by Iban Zaldua. The first contains 38 stories and the second 42. There is also a difference in the way the stories are presented. In Basque, they have only a title, whereas in Spanish they have a subtitle and a reference to a song (title of the song, artist, album, and year). In addition, not only are the number of stories and the way they are presented different, but some of them also appear in a different order in Basque and Spanish.

In addition to the number of stories, other interesting changes have been noted in the order in which they appear. Mariasun Landa's *Inurrien hiztegia* and *Diccionario de hormigas* both contain 50 microstories, they are corresponding stories, but as the book is presented as a dictionary, in alphabetical order, the translated stories have been placed in the letter corresponding to the Spanish title.

## 4. Final remarks

The main objective of this paper was to increase knowledge about the translation of short story collections in a context of endogenous bilingualism in order to assess how the transfer from Basque to Spanish takes place. Allograph and self-translation are equally represented in the catalogue under study, as in previous studies (González Álvaro 2022). Self-translation has an extensive and varied presence in the catalogue. The collections of short stories translated from Basque into Spanish have been self-translated individually and collaboratively, and they can be done partially or completely.

The quantitative study has concluded that Basque publishers published more allograph translations than self-translations, while publishers based in the rest of Spain published more self-translations. This data is not sufficient to conclude that Spanish publishers encourage Basque authors to translate their work, but it is a fact that requires further study.

As far as the paratextual information is concerned, the translation is transparent in most cases, be it allograph or self-translation, although in some cases the translating actors are hidden. How the process and the participants are represented varies considerably.

At the macrostructural level, there are changes from the original to the translated text. As the study has shown, the number of stories, the order in which they are presented, or their titles have often been modified. Modifications need to be contextualized in the context of asymmetrical literary transfer, and they may respond to various reasons, such as the passage of time, the evolution of the authors' literary careers, the authors' desire to recreate their work, editorial requirements, etc.

The cultural boundaries between Basque and Spanish literature can sometimes be blurred by the publication of translations within the Basque Country, even by the same publisher. These publications are often aimed at Basque countrymen who are unable to read the original. Their distribution is therefore more limited and peripheral from a systemic point of view. However, publishing in the centre could lead some authors to self-translate, as self-translations are more common in publications out of the Basque Country. Curiously, the examples of opaque self-translations correspond to publications by Basque publishers, so we cannot say that diversity is limited by publishers in the centre. The attitude of Basque publishers could be a reflection of their peripheral position.

The analysis of short story collections illustrates the difficulty of classifying the type of translation in the case of fragmented works. As this study has shown, partial self-translations can be presented as self-translations, even though they include stories translated by translators other than the actual author. Further research on partial self-translation would help to assess the visibility of the translating agents.

All in all, and given the diversity of short story collections, they could be fertile ground for further research into self-translation.

## Bibliography


Anselmi S. (2012), *On Self-Translation. An Exploration in Self-Translators Teloi and Strategies*, LED Edizioni Universitarie, Milano.

Ascunce J.A. (2000), *Bernardo Atxaga. Los demonios personales de un escritor*, Saturraran, San Sebastian.

Dasilva X.M. (2011), *La autotraducción transparente y la autotraducción opaca*, in: X.M. Dasilva and H. Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción,* Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 45-67.

Egorova O. *et al.* (2017), *Typology of Title Transformations in Self-Translations of Vladimir Nabokov's Short Stories*, "Babel", 63, 6, pp. 786-812.

Erro A. (2024), *Euskal idazle bizidunak itzultzeaz: Uxue Apaolazaren 'Bihurguneko nasa' itzultzeak zer irakatsi didan*, "Senez", 55, pp. 111-116.

Ganne V., Minon M. (1992), *Géographies de la traduction*, in: F. Barret-Ducrocq (ed.) *Traduire l'Europe*, Payot, Paris, pp. 55-95.

Garzia J. (1990), *Atxagarekin Obabakoaken itzulpenaz,* "Senez", 9, pp. 13-24.

González Álvaro C. (2022), *Las traducciones de volúmenes de cuentos entre las literaturas del espacio ibérico (2007-2015)*, PhD dissertation, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

González C. (2022), *Estamos muy acostumbradas a que se nos diga cómo somos y cómo tenemos que ser*", "Deia", 19-02-22, cfr. <https://www.deia.eus/cultura/2022/02/19/acostumbradas-diga-1733356.html> (last access: 22-11-2024).

González Guevara W. (2023), *Iban Zaldua se esconde en lo fantástico: "A veces lo real es solo una construcción"*, "Eldiario.es", 10-12-2023, cfr. <https://www.eldiario.es/cultura/libros/iban-zaldua-esconde-fantastico-veces-real-construccion_1_10743976.html> (last access: 22-11-2024).

Heilbron J. (1999), *Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System,* "European Journal of Social Theory", 2 (4), pp. 429-444.

Iantzi, M. (2012), *Caballo de Troya publica Un montón de gatos, la versión en castellano de Katu jendea*, "Gara" 25-02-2012. cfr. <https://gara.naiz.eus/paperezkoa/20120225/324439/es/Caballo-Troya-publica-Un-monton-gatos-version-castellano-Kantu-jendea?Hizk=es> (last access: 13-10-2024).

Manterola E. (2014), *La literatura vasca traducida*, Peter Lang, Bern.

Manterola E. (2018), *Evolución de la faceta (auto)traductora o de autor traducido. La casuística vasca actual*, "eHumanista/ivitra – Journal of Iberian Studies", 13, pp. 100-115. cfr. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volume/13> (last access: 06-11-2024).

Manterola E. (2021), *Euskal literatura itzuliari buruzko gogoeta*, in: M. Ayerbe (ed.), *Euskal ediziogintzaren hastapen ikerketak*, UPV/EHU, Bilbao, pp. 65-95.

Manterola E. (2023), *Literary Translation from Basque: A Study of Contemporary Translation Flows*, "SKASE Journal of Translation and Interpretation", 16 (2), pp. 44-62, cfr. <http://www.skase.sk/JTI25index.html> (last access: 22-11-2024).

Sang Zhonggang (2011), *On Self-Translation Strategies: A Description of the Narrative Information in Xiao Qian's Self-Translated Short Stories*, "Foreign Languages in China", 4, pp. 101-107.

Stos C. (2007), *I Write My Self: The Female Body as a Site of Transculturation in the Short Stories of Carmen Rodríguez*, in: N. Cheadle, L. Pelletier (eds.), *Canadian Cultural Exchange / Echanges culturels au Canada – Translation and Transculturation / Traduction et Transculturation*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, pp. 141-157.

## Abstract

Elizabete Manterola Agirrezabalaga

### *The Translation of Short Story Collections from Basque into Spanish*

Framed within a context of endogenous bilingualism, this paper examines the transfer of contemporary short story collections for adults originally published in Basque into Spanish. The study will permit us to consider centre-periphery and power dynamics between a minor literature and a hegemonic literature. As self-translation is a frequent phenomenon in this language pair, this study will offer us the opportunity to know to what extent self-translation is a common practice in the case of short stories, and whether it has characteristic features. The paper presents a quantitative perspective through the study of an ad hoc constructed catalogue, as well as a qualitative study, based on paratextual and macrostructural analyses. By addressing the translation of short story collections in a context of language contact, this paper will help identify the conventions when translating works of this specific literary genre as well as reflect on the forms adopted by self-translation.

Keywords: short story collections, Basque literature, self-translation, collaborative self-translation, partial self-translation.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 103-122
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8694

# L'AUTOTRADUZIONE IN E DALL'ITALIANO

SIMONA ANSELMI

## 1. Verso una ricognizione della pratica autotraduttiva italiana

A dispetto del ruolo centrale dell'Italia nella metariflessione sull'autotraduzione, testimoniato ad esempio da una serie di giornate di studi, conferenze e seminari[1] che si sono succedute dal 2010 ad oggi, e dai relativi atti poi pubblicati, la pratica autotraduttiva in Italia è stata ancora poco indagata, soprattutto da studiosi di traduzione. È stata studiata perlopiù in modo sporadico e in ambiti diversi quali la filologia antica e moderna, la linguistica o la letteratura, in particolare dell'emigrazione e della migrazione, aprendo ogni volta scorci appassionanti che il presente articolo si propone di accostare per fornire una visione d'insieme di chi si è tradotto e chi si traduce oggi in Italia, o meglio in e dall'italiano, credendo, come scriveva Emil Cioran, che «non si abita un paese, si abita una lingua» (2007: 23).

[1] Si pensi a Firenze (1998/9), Udine (2010), Pescara (2010), Bologna (2011 e 2014), Pisa (2012), (Roma 2016), Milano (2017), per cui si rimanda a Nannavecchia (2014) e Lusetti (2018), ma anche agli incontri Parliamo di autotraduzione tenutisi online e presso l'Università di Udine tra marzo e maggio 2020, o al ciclo di conferenze e workshop *Autotraduzioni e traduzioni allografe del xx e del xxi secolo: una ricerca sullo stile del traduttore e dell'autotraduttore letterario / Self-Translations and Translations of the 20th and 21st Century: an Investigation on the Style of Literary Translators and Self-Translators* svoltosi online, tra maggio e dicembre 2021, promossi dall'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, o alle conferenze tenutesi a Bologna *L'autotraduzione come inclusione della diversità* (2023) e *Bilinguismo, plurilinguismo e autotraduzione nella letteratura sinofona: uno sguardo 'poetico' ai testi* (2024).

Simona Anselmi (Catholic University of the Sacred Heart of Milan) – simona.anselmi@unicatt.it
ORCID: 0000-0003-0080-9144

Di primaria importanza in una simile ricognizione è investigare le ragioni che hanno portato certi autori a tradurre le loro opere in italiano o dall'italiano. Se infatti l'indagine delle finalità della traduzione, in quanto attività massimamente teleologica, condizionata dai fini che intende perseguire (cfr. Toury 1985) e dalle motivazioni ultime o *teloi* alla base del lavoro dei traduttori (cfr. Chesterman 2009), è centrale nello studio di ogni esperienza traduttiva, essa acquisisce un carattere ancora più irrinunciabile nel caso delle autotraduzioni, frutto della decisione di certi autori di tradurre loro stessi le proprie opere anziché affidare il compito a chi di norma fa questo mestiere. Per cogliere la specificità del fenomeno autotraduttivo è infatti opportuno chiedersi non solo, o non tanto, perché in certi periodi si è deciso di tradurre certi testi in determinate lingue, ma soprattutto perché certi autori hanno voluto o vogliono farsi carico loro stessi della resa traduttiva, e cercare così un coinvolgimento in essa (Bąkowska 2022).

Premettendo che il più delle volte gli scrittori si traducono per una concomitanza di ragioni (cfr. Anselmi 2018), che peraltro cambiano nel corso della loro carriera (cfr. Gentes 2014), per cogliere la specificità del fenomeno autotraduttivo in Italia è utile rapportare le motivazioni per cui gli autori si traducono in e dall'italiano alle ragioni finora individuate dagli studi sull'autotraduzione, che sono state dislocate lungo un continuum che va da ragioni più soggettive o individuali a motivazioni, più estrinseche, di carattere storico, sociologico o ideologico. Sul fronte personale domina la volontà dell'autore di controllare il proprio testo, che cela, come ha osservato Lawrence Venuti (1998) in relazione a Milan Kundera, l'illusione che il proprio testo possa non subire cambiamenti nel passaggio da una lingua all'altra, ma anche la pulsione di un autore a preservare in traduzione il proprio stile, il proprio modo di esprimersi e le proprie abitudini linguistiche[2]. Sempre rimanendo tra le motivazioni interne all'autore, l'autotraduzione risponde non di rado a esigenze estetiche o poetiche: essa è spesso propedeutica alla scrittura direttamente in una seconda lingua o, più crucialmente, alla scrittura stessa, come nel caso più famoso di Samuel Beckett, che torna alla scrittura nella sua lingua materna, l'inglese, dopo aver tradotto per oltre dieci anni le sue opere scritte prima in francese, o di

[2] Sullo stile di traduzione degli autori-traduttori come elemento di specificità delle autotraduzioni rispetto alle traduzioni allografe, si rinvia al mio *Towards Self-Translational Stylistics: Andrea Zanzotto's Self-Translations and Allograph ranslations* (2022).

tanti autori bilingui o plurilingui, che si traducono da una lingua altra perché non riescono più a scrivere in una sola lingua, come ben spiega Nancy Huston: «how I long to say […] from now on, I'm gonna write all my books in… and choose one of the languages. But which one? Handicapped in both, not happy, not satisfied, because if you've got two languages, you haven't really "got" any language at all» (Dandy 2004: 95). Quanto descrive Huston è ciò che accade a tanti scrittori migranti, cui la traduzione è dettata dalla stessa identità bilingue o multilingue. Ed è qui evidente come le motivazioni poetiche più intime s'intreccino con quelle extralinguistiche, tra cui primeggia la necessità di comunicare con un nuovo pubblico, in genere quello del paese di adozione, senza rinunciare alla lingua e ai destinatari originari. All'estremo storico dello spettro si incontrano poi una serie di altri fattori socio-economici o ideologici più contingenti, come la censura, la difficoltà a trovare editori, sia per motivi politici che di mercato, o la difficoltà a trovare traduttori da o verso lingue minori.

Utilizzando la bipartizione proposta da Grutman (2007) tra autori bilingui di tipo endogeno, il cui bilinguismo, cioè, costituisce un aspetto strutturale della comunità linguistica in cui sono cresciuti, e quelli divenuti bilingui per aver cambiato paese, il cui bilinguismo, definito "esogeno", è reso necessario per comunicare col mondo esterno, si passeranno in rassegna prima le esperienze di autotraduzione compiute da autori "sedentari", che si traducono in italiano, o dall'italiano, rimanendo in Italia, e poi quelli che si traducono in seguito a esperienze migratorie. Facendo principalmente riferimento alla pratica di autotraduzione vera e propria, ovvero la traduzione interlinguistica che un autore fa di un proprio testo, e non alle forme di autotraduzione intesa in senso più figurato o simbolico, ci si concentrerà in particolare sui periodi in cui si sono originati movimenti o flussi autotraduttori di una certa rilevanza.

## 2. L'autotraduzione endogena

### Autovolgarizzatori

Una prima fase autotraduttoria in lingua italiana di grande rilievo scaturisce dall'intensa attività di traduzione dal latino, dalle lingue romanze e sporadicamente da altre lingue che si manifesta nei volgari del dominio italoromanzo, nota col termine di "volgarizzamenti", che va dal Duecento

al Cinquecento e che rappresenta un momento essenziale nella formazione della letteratura volgare in Italia. Come ben documenta Frosini (2014), infatti, tra la seconda parte del Duecento e la prima metà del Trecento, in quella che Segre definisce «una civiltà dei traduttori» (1953: 22-23), e poi ancora tra la metà del Quattrocento e i decenni centrali del Cinquecento, in cui si diffonde una vera e propria «moda [...] delle traduzioni» (Dionisotti 1999: 175), si dispiega una massiccia attività di volgarizzamenti di una varietà di testi, da quelli religiosi o storici alle opere scientifiche e classiche. Si tratta di una pratica volta a conferire dignità formale e una tradizione alla scrittura volgare, che dal rapporto con altri idiomi, in particolare il latino, esce nobilitata e arricchita di nuovi contenuti e modelli. Alla base della diversità di motivazioni che presiedono a una così imponente attività è la necessità di rivolgersi a una molteplicità di destinatari, accomunati dall'esigenza o dalla preferenza per il leggere in volgare (Pistolesi 2010: 226-227). Non stupisce che in un contesto linguistico e storico-culturale così eterogeneo e dinamico, in cui peraltro, come sottolinea Folena (1991: 12), «fra traduzione e produzione originale c'è interazione costante», una parte importante di volgarizzamenti venga compiuta dai loro stessi autori nell'atto di rivolgersi a un altro pubblico, atto che spesso implica l'assolvimento di una nuova funzione comunicativa[3]. Significativi al riguardo i *Documenta antiquorum*, rivolti a un pubblico di predicatori, dediti alla composizione di sermoni, che il suo autore, frate Bartolomeo da San Concordio, fra il 1297 e il 1302 volgarizza in *Ammaestramenti degli antichi* per fornire norme comportamentali a un pubblico laico. Nell'ambito del volgarizzamento giuridico, finalizzato a rendere accessibili testi giuridici latini al nuovo ceto medio, ma anche alla nuova classe dirigente cittadina, sono degne di menzione le autotraduzioni del notaio pistoiese Mazzeo Bellebuoni, che

3 Un primo elenco, se pur provvisorio, di autori che hanno tradotto proprie opere verso o dai volgari tra il quattordicesimo e il quindicesimo secolo è stato stilato da Santoyo (2012), che per l'Italia include, dal latino al volgare: Frate Bartolommeo da San Concordio, Anonimo Romano (Bartolomeo di Iacovo da Valmontone), Leon Battista Alberti, Giannozzo Manetti, Paris de Puteo (Paride del Pozzo), Marsilio Ficino, Francesco Ariosti Peregrino, Luca Pacioli, Girolamo Savonarola, Carlo da San Giorgio, Michele Savonarola, Battista, Guarini, Antonio Cornazzano (per gli ultimi quattro autotraduttori Santoyo si rifa a Montagnani, [2012] che studia gli autovolgarizzamenti legati alla committenza del principe Borso d'Este [1413-71], tra cui include anche Ludovico Carbone); dal volgare al latino: Francesco da Barberino, Jacopo Passavanti, Jacopo Sannazaro, Daniele Barbaro e, di nuovo, Leon Battista Alberti e Marsilio Ficino, che si sono autotradotti in entrambe le direzioni.

volge in volgare lo statuto dell'Opera di San Jacopo di Pistoia, da lui stesso redatto in latino nel 1313, e quella del notaio fiorentino Ranieri Ghezzi Gangalandi, che volgarizza nel 1309-1310 il Costituto del Comune di Siena, di cui è anche statutario, «accioché le povare persone et l'altre persone che non sanno gramatica, et li altri, e' quali vorranno, possano esso vedere et copia inde trare et avere a lloro volontà» (Elsheikh 2002: 122-123), come si legge nel codice stesso. Se la maggior parte delle autotraduzioni avvengono dalla lingua più prestigiosa, costituendo dunque, nella terminologia di Grutman (2012), casi di infra-autotraduzioni, sono tutt'altro che rare le situazioni in cui gli autori procedono in senso opposto, ovvero dalla lingua meno prestigiosa, attuando supra-autotraduzioni in latino. È il caso dello *Specchio della vera penitenza* (1355 ca -1357) di Iacopo Passavanti, di cui l'autore redige parallelamente una versione in latino per i chierici, nota col titolo di *Theosophia*, rimasta incompiuta, o del testo volgare del *De pictura* (1435), che Leon Battista Alberti volge in latino solo in seconda battuta.

## Autotraduttori tra dialetto e italiano

Autotraduttori dialettali. L'autotraduzione riacquista poi un ruolo di prim'ordine, soprattutto a partire dall'Unità d'Italia, nel contesto diglottico italiano, caratterizzato da un lato da una lingua letteraria, l'italiano, nata appunto nel Cinquecento non come lingua materna ma come lingua per scrivere opere letterarie, che rimane per più di tre secoli priva di ricambi con il modello parlato, e dall'altro da una moltitudine di lingue italo-romanze, comunemente chiamate dialetti, per gli usi parlati e la comunicazione quotidiana. Con l'unificazione del regno l'italiano si diffonde progressivamente come lingua ufficiale, colta, formale, ma i dialetti rimangono la madre lingua della maggior parte degli italiani ancora per molto tempo, almeno per tutto il secondo dopoguerra e fino agli anni Sessanta e Settanta del Novecento (cfr. Voghera 2019). In questa situazione di diglossia numerosi scrittori dell'Italia post-unitaria, condizionati da una politica linguistica avversa ai dialetti e alle lingue di minoranza[4], e nel contempo sempre più consapevoli della necessità di proporre alla nazione una lingua che fosse sia scritta sia parlata, ma anche di poter contare su un modello di lingua capace di esprimere la realtà, avvertono l'esigenza di tradurre il loro dialetto regionale in italiano. Scaturiscono da ciò vaste operazioni di autotraduzione mentale, come quella compiuta da Giovanni Verga, la cui

[4] Sulla questione della lingua, cfr. Marazzini (2011).

scrittura da *Vita dei campi* ai *Malavoglia* sottende una continua traduzione dal dialetto siciliano all'italiano sicilianizzato (cfr. Alfieri 2011, Pennings 2017), ma anche operazioni di autotraduzione vera e propria. Emblematico al riguardo il caso di Luigi Pirandello che tra il 1915 e il 1925 traduce in italiano cinque opere teatrali originariamente scritte in dialetto siciliano (*Liolà*, *Pensaci, Giacuminu!*, *'A birritta cu' i ciancianeddi*, *´A patenti*, *´A giarra*) e in siciliano tre opere composte prima in italiano (*Lumie di Sicilia*, *La morsa*, *Tutto per bene*)[5]. Se le autotraduzioni in italiano scaturiscono dalla necessità dell'autore di rendere la sua opera comprensibile al pubblico non avvezzo al dialetto siciliano, in particolare al girgentano, la varietà della città natale di Pirandello in cui ha composto nel 1916 *Liolà* e *´A giarra*, le autotraduzioni in dialetto nascono dall'esigenza di rendere la parlata dei personaggi siciliani, che l'italiano marcatamente letterario dell'epoca era inadeguato a rappresentare[6]. È evidente che per Pirandello, consapevole dei limiti di una letteratura dialettale che, come dichiara in un saggio dal titolo *Teatro dialettale?* del 1909, sarebbe restata entro i confini del dialetto e «gustata solo da coloro che di quel dialetto hanno conoscenza e conoscenza […] di quella particolare vita che il dialetto esprime», ma consapevole anche dei limiti della lingua italiana, che, come spiega in un altro saggio, *Dialettalità* (1921), non può prescindere dal dialetto per rappresentare la realtà culturale e sociale della nazione, la fase di autotraduzione in italiano, e in siciliano, svolga un ruolo chiave nella sua ricerca di lingua e di scrittura in lingua italiana (Lubello 2014).

Autotraduttori neodialettali. L'autotraduzione dal dialetto all'italiano si riaffaccia sulla scena diglottica italiana in forma ancora più sistematica con la poesia neodialettale, che per convenzione si fa iniziare con *Poesie a Casarsa* (1942) di Pier Paolo Pasolini ma si diffonde soprattutto a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento, paradossalmente, nelle parole di Brevini (1989: 13), «in coincidenza con la più grave crisi sofferta dai dialetti, sempre più ampiamente sostituiti dalla diffusione a livello di

5 Per un'analisi esaustiva delle autotraduzioni pirandelliane tra il dialetto siciliano e l'italiano, si veda Kampert (2018, 2019).

6 Nell'ambito della politica linguistica postunitaria sopra citata le autotraduzioni in italiano sono anche legate a esigenze editoriali. Non a caso, come ben evidenzia Kampert (2018), la pubblicazione delle versioni italiane precede sempre, e spesso di parecchi anni, quella delle opere in dialetto, tutte pubblicate postume, tranne *Liolà*, il cui testo siciliano è affiancato dalla traduzione italiana a fronte, intrapresa dall'autore in occasione della prima stampa presso l'editore Formiggini di Roma nel 1917.

massa di un italiano finalmente unitario». Si tratta di una poesia colta, che prende le distanze dalla vecchia tradizione popolaresca, in cui il dialetto viene scelto in opposizione alla lingua tradizionale, sentita come esaurita, inadatta e insufficiente ai fini dell'espressione poetica. Il dialetto si trasforma così da lingua della realtà a lingua della poesia[7] e diventa, come scrive Achille Serrao (2007: 5), «lo strumento "prezioso", "squisito", più rispondente ad esigenze di essenzialità della poesia; da lingua di "natura" (della comunicazione corrente) trapassa a lingua di "cultura"». Non ci si può qui soffermare oltre sulla produzione poetica neodialettale, peraltro vastissima[8]; ciò che interessa mettere in evidenza sono i tratti distintivi di questa forma di poesia per quanto concerne l'attività autotraduttoria. Innanzitutto, come sottolinea Desideri (2012), a caratterizzare la poesia neodialettale, e a distinguerla dalla vecchia poesia in vernacolo, è l'autotraduzione stessa del dialetto nella lingua ufficiale, che è sempre presente, se pur in vesti topografiche diverse, "a fronte", sulla pagina destra o sinistra, "in calce" con la barratura di separazione dei versi, o a fine raccolta in corpo minore o con altri espedienti grafici. La traduzione ad opera del poeta stesso è parte integrante di questa forma poetica in quanto condizione ineludibile di leggibilità, non solo a causa del restringimento del pubblico in grado di intendere la lingua dialettale ma anche per l'uso personale che il poeta fa del dialetto. Come osserva infatti Corti (2001: 116), «ogni scrittore compromesso con il dialetto crea il suo dialetto, che non è quasi mai quello effettivamente parlato». Di qui, da un lato, la funzione esegetica, di glossa, di

7 Come recita il titolo del volume curato da Mario Chiesa e Giovanni Tesio nel 1978, *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia da Porta e Belli a Pasolini*.

8 Tra gli esempi più illustri si possono citare quella rappresentata dai friulani Virgilio Giotti (1885-1957), Biagio Marin (1891-1985) e Amedeo Giacomini (1939-2006), dai veneti Giacomo Noventa (1898-1960), Andrea Zanzotto (1921-2011) e Ernesto Calzavara (1907-2000), dal lombardo Franco Loi (1930-2021), dall'emiliano Emilio Rentocchini (n. 1949), dai romagnoli Antonio Guerra (1920-2012), Raffaello Baldini (1924-2005) e Giovanni Nadiani (1954-2016), dai marchigiani Franco Scataglini (1930-1994) e Gabriele Ghiandoni (1934-2018), dai campani Salvatore Di Natale (n. 1951) e Achille Serrao (1936-2012), dai pugliesi Lino Angiuli (n. 1946) e Francesco Granatiero (n. 1949), dal lucano Albino Pierro (1916-1995) e dal siciliano Nino de Vita (1950). Per una più accurata ricognizione della produzione poetica neodialettale si rimanda all'antologia curata da Brevini (1987), *Poeti dialettali del Novecento* e, per gli autori più giovani, alla mappatura effettuata nel 2014 da Manuel Cohen, Valerio Cuccaroni, Giuseppe Nava, Rossella Renzi e Christian Sinicco ne *L'Italia a pezzi. Antologia di poeti in dialetto e in altre lingue minoritarie tra Novecento e Duemila*.

questa pratica autotraduttiva, «una sorta di mise en abîme dell'opera stessa», come ben chiarisce Zinelli (1999: 102), «lo specchio che gli restituisce la più probabile immagine di sé», in cui il poeta spiega e mostra quello che ha potuto dire solo in dialetto, ciò che la lingua non gli consentiva di dire; dall'altro lato, la funzione di divaricazione tra il testo dialettale e il testo in lingua cui punta il poeta-traduttore, anche attraverso un generale innalzamento del registro del testo italiano (cfr. Mengaldo 2012, Zuccato 2017). Ed è proprio questa esigenza di accentuare la distanza tra il testo dialettale e quello italiano a costituire la ragion d'essere dell'autotraduzione neodialettale e a differenziarla da quella eseguita, mentalmente o testualmente, da scrittori dell'Ottocento come Verga, Pirandello o Trilussa, intenti piuttosto ad attenuare le distanze tra dialetto e italiano. Come scrive Pirandello nell'«Avvertenza» che apre la prima edizione di *Liolà* in siciliano con traduzione d'autore a fronte, «la traduzione della commedia in una lingua italiana [...] vuol serbare fin dove è possibile un certo colore, un certo sapore del vernacolo nativo» (1917: ix). Mentre dunque nell'Ottocento gli scrittori si traducono in italiano dal dialetto per avvicinare i due idiomi, e sopperire così all'inadeguatezza della lingua italiana ad esprimere la realtà che vogliono raccontare, i poeti neodialettali si traducono in lingua per amplificarne l'inadeguatezza ad esprimere ciò che solo il dialetto può dire.

## 3. L'autotraduzione esogena

### Autotraduttori stranieri in lingua italiana

Prima di passare in rassegna l'autotraduzione legata a esperienze migratorie mette conto menzionare l'attività autotraduttoria che scaturisce dalla tradizione di traduzioni in italiano da parte di scrittori fuori d'Italia che si diffonde all'inizio del Seicento, quando cioè l'italiano ha acquisito un tale prestigio come lingua letteraria da essere considerato in Europa al rango di terza (o quarta) lingua classica, dopo il greco e il latino ed eventualmente l'ebraico (cfr. Brugnolo 2019). Se dapprima scrittori stranieri, come l'abate parigino François Régnier Desmarai, traducono in italiano dalle lingue classiche e alla fine del Settecento cominciano a tradurre dalle loro lingue moderne, a inizio Ottocento alcuni scrittori intraprendono la traduzione delle loro stesse opere. Si tratta in molti casi, come sottolinea Brugnolo (2019), di esercizi gratuiti di eteroglossia letteraria, non destinati

in linea di massima a un pubblico di lettori esterni, cui si cimentano scrittori ben noti come Percy Bysshe Shelley (1792-1822), che volge in italiano tre passi del *Prometheus Unbound*, *Ode to Liberty*, oltre che altri frammenti di suoi componimenti poetici[9], August von Platen (1796-1835), che volge in italiano uno dei suoi *Polenlieder*, il *Wiegenlied einer polnischen Mutter* (1831), i romeni Gheorghe Asachi (1788-1869), che riscrive nella sua lingua madre testi poetici originariamente composti in italiano, come il sonetto *Al mio pianeta*, che diventa *Cătră planeta mea*, e Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), che traduce in italiano il sonetto di apertura di *Visul*. A praticare l'autotraduzione in italiano sono anche i celebri fratelli Rossetti, Dante Gabriel (1828-1882), che traduce due suoi componimenti per pittura, inseriti in due dipinti omonimi, *Proserpina* e *La bella mano*, e in modo ancor più sistematico Christina (1830-1894), che traduce 34 dei 112 componimenti poi raccolti nel *Sing-Song*: *A Nursery Rhyme Book* (1872). Per un'analisi dettagliata di queste autotraduzioni si rimanda a Brugnolo (2019); qui vale la pena evidenziare il fine che muove questi autori, che è quello di volgere le loro opere in una lingua depositaria di una tradizione letteraria più prestigiosa per nobilitarle e conferire maggior prestigio alle lingue e alle letterature di partenza. Questa prassi autotraduttoria continua nel Novecento con una serie di altri autori illustri[10], che traducono le loro opere misurandosi con la grande tradizione dell'italiano letterario, come ad esempio il poeta simbolista russo Vjačeslav Ivanov (1866-1949), che nel 1933 traduce cinque delle sue poesie, tra cui L'*Ospite* (*Gost'*, 1904), in un italiano poetico in cui riecheggiano in particolare Pascoli e D'Annunzio, oppure James Joyce, che nel 1938-39 traduce due passi di *Finnegans Wake* attingendo all'intera tradizione linguistica e letteraria italiana, a partire da Dante (cfr. Risset 1979), o la stessa poetessa francese Jacqueline Risset, nella cui raccolta *Amor di lontano* (1993) gli originali francesi sono affiancati da autoversioni in italiano che presentano tratti tipici dell'ermetismo (cfr. Brugnolo 2009: 35-36).

9 Per l'elenco completo delle autotraduzioni di P.B. Shelley, si vedano Rognoni (2019) e Varinelli (2022).

10 Tra gli scrittori che si traducono in italiano occupano un posto a parte gli autori dalmati appartenenti alla cosiddetta *Moderna* croata, un periodo di apertura verso l'Europa, ovvero Ivo Vojnović (1857-1929), Anton Tresić Pavičić (1867-1949) e Vadimir Nazor (1876-1949), che traducono numerose loro opere dal croato all'italiano per farle conoscere a un pubblico più vasto (cfr. Leto 2012).

## Autotraduttori migranti dall'Italia

In ambito esogeno l'autotraduzione scaturisce dalla condizione di espatrio, o dispatrio[11], vissuta dagli scrittori che si sono spostati dall'Italia in altri contesti geografici e linguistici, in particolare in Canada, ma anche in Messico e in Perù, tanto da configurarsi «in epoca contemporanea come una delle caratteristiche peculiari della poetica migrante» (Ferraro 2011: 9). Autotraduttori estremamente prolifici in e dall'italiano sono, a partire dal secondo dopoguerra, gli scrittori italo-canadesi, tra cui si devono menzionare Marco Duliani (1885-1964), Gianni Bartocci (n. 1925), Marco Micone (n. 1945), Gianna Patriarca (n. 1951), Dôre Michelut (1952-2009) e Licia Canton (n. 1963)[12]. A generare le esperienze di autotraduzione di questi scrittori, che assumono forme e modalità molto diverse tra loro, già oggetto di studi approfonditi anche in una prospettiva traduttologica[13], sono due motivazioni principali. La prima è l'esigenza dello scrittore dispatriato di raccontare l'esperienza di migrazione al pubblico della terra e della lingua di origine, da cui scaturiscono *Città senza donne* di Duliani, autotraduzione di *La Ville sans femmes* (1945), documentario romanzato sulla reclusione in un campo di internamento canadese, che lo scrittore riscrive a distanza di un anno per gli italiani, come recita il sottotitolo aggiunto al titolo, *Il libro degli italiani d'America*, ma anche *Non era per noi* (2004) di Micone, autotraduzione di *Gens du silence*, opera composta per il teatro nel 1982 e poi riscritta nel 1991 e nel 1996, che l'autore traduce in italiano per «raconter l'émigration à des lecteurs (spectateurs) vivant en Italie» (Micone 2004: 28), per dare loro un'immagine più realistica degli emigrati. Ma Micone si traduce anche per meglio "tradirsi"[14] nel duplice intento di 'tradursi in modo non fedele', non letterale, libero, ma anche di 'dirsi tra' le parole, le lingue, le culture, che rinvia all'altra motivazione forte alla base dei proces-

11 Dal titolo di un'opera di Luigi Meneghello, con cui oggi si indica 'la perdita della propria patria e delle proprie radici affettive e socioculturali'.

12 Van Bolderen individua altri otto autori che si traducono in o dall'italiano in Canada dal 1971 al 2016: Janick Belleau, Lisa Carducci, Francis Catalano, Giovanni Costa, Bruna Di Giuseppe-Bertoni, Maria Pia Marchelletta, Antonino Mazza, Filippo Salvatore, Bianca Zagolin.

13 Di pregio in questo senso il meticoloso studio di Van Bolderen (2021) e i saggi raccolti in Ferraro (2011).

14 In *Traduire, tradire*, breve saggio sulla sua esperienza di traduttore e autotraduttore, Micone dichiara: «Je me suis traduit pour mieux me tradire» (2004: 28).

si autotraduttivi degli scrittori migranti, ovvero l'esigenza di ricomporre un'identità che il dispatrio ha reso divisa e plurale in seguito all'abbandono della lingua madre o alla sua inevitabile interazione con l'altra o le altre lingue apprese. Come rileva Van Bolderen (2022: 342), riguardo agli scrittori migranti italiani, stupisce l'elevato numero di lingue messe in gioco, anche per la presenza nel loro repertorio di dialetti regionali che spesso rappresentano le prime lingue apprese (come è il ciociaro per Patriarca, il friulano per Michelut, il cavarzerano per Canton). Indicativo al riguardo il percorso di Patriarca, che scrive prevalentemente in inglese, ma compone anche poesie nei dialetti appresi durante l'infanzia, il ciociaro (*Sono ciociara*, 2007) e il siciliano (*Rituzza*, 2011, 2012, 2015), che pubblica con la versione a fronte autotradotta in inglese, e nel caso dell'ultima versione di *Rituzza* anche in italiano, e a distanza di quindici anni torna alla sua prima raccolta, che traduce in italiano (*Italian Women and Other Tragedies* [1994] / *Donne italiane ed altre tragedie* [2009]), nell'evidente tentativo di far interagire le sue diverse lingue, che sono le sue diverse identità[15]. Analogamente Dôre Michelut ricorre all'autotraduzione a causa dell'incapacità di ognuna delle sue lingue di narrare ciò che è detto e vissuto nell'altra: «English could not assimilate my experience of Italian […] What was lived in Italian stayed in Italian, belonged to it completely. And vice versa» (1989: 67). Traduce infatti molte delle sue poesie da una lingua all'altra, in inglese, in italiano o in friulano, senza peraltro indicare la direzione di traduzione, producendo versioni bilingui e in un caso trilingue (*The Crowd Ceases*, in *Ouroborous* 1990), che concorrono a far comunicare le sue lingue e ricomporre così il suo io diviso. A questo senso di completezza e compiutezza prodotto dalla pratica dell'autotraduzione Michelut (1989: 71) fa esplicito riferimento quando dichiara:

> I find that when a poem or a story has passed through the sieve, gone from English to Furlan and back, from Furlan to Italian or Italian to English and back, each language still speaks me differently, because it must, but each speaks me more fully.

Essendo lo scopo di questa ricognizione, per ovvie ragioni di spazio, quello di dar conto delle fasi o delle situazioni contraddistinte da un più frequente ricorso all'autotraduzione, non è possibile soffermarsi sulle

[15] Come dichiara nella poesia di apertura di *My Etruscan Face*: «i speak / i am the words / the words are me /... the voice is mine /... i am the words i speak».

esperienze di autotraduzione più occasionali o isolate, che si configurano numerose e che sarebbe peraltro auspicabile censire. Non si può, tuttavia, non richiamare l'attenzione sullo scrittore trilingue italiano, francese e spagnolo Carlo Coccioli (1920-2003), dal 1953 in esilio volontario in Messico, la cui intensa pratica autotraduttiva, dal francese e dallo spagnolo all'italiano, ma anche dall'italiano nelle altre due lingue (*Piccolo Karma,* 1987/*Pequeño Karma*, 1988/*Petit Karma*, 1988) merita maggiore attenzione di quanta ne abbia avuta[16]. Vale inoltre la pena menzionare le esperienze di autotraduzione degli scrittori italiani emigrati in Germania, come Franco Biondi (n. 1947), autore della raccolta di poesie *Giri e rigiri, laufend* (2005), autotradotta in parte dall'italiano al tedesco e in parte dal tedesco all'italiano, e Fruttuoso Piccolo (n. 1953), che ha autotradotto dall'italiano al tedesco la raccolta *Arlecchino Gastarbeiter – Harlekin Gastarbeiter* (1985), o il poeta sudtirolese Gerhard Kofler (1949-2005), trasferitosi in Austria, trilingue italiano, dialetto tirolese e tedesco, che si è tradotto dal tedesco all'italiano e vice versa. Da segnalare anche le scrittrici italiane Francesca Duranti (n. 1935), che ha tradotto in inglese il suo *Sogni Mancini* (1996), (*Left-handed dreams*, 2000), e Simonetta Agnello Hornby, che ha tradotto in italiano *There is Nothing Wrong With Lucy* (*Vento scomposto* 2009), le cui autotraduzioni riflettono la loro appartenenza ai due paesi e alle due lingue che abitano, rispettivamente Italia/Stati Uniti e Italia (Sicilia)/Inghilterra.

## Autotraduttori migranti in Italia

Infine, l'autotraduzione è praticata nell'ambito di quella che Gnisci ha definito "letteratura italiana della migrazione", ovvero le scritture sorte dalle ondate migratorie da varie parti del mondo, Europa dell'Est, Africa, Asia e America latina, che a partire dagli anni Ottanta hanno progressivamente trasformato l'Italia da paese di emigrazione a paese di immigrazione.

A praticare l'autotraduzione sono per lo più scrittori di prima generazione, che dispongono spesso di una formazione culturale alta e conoscono altre lingue oltre alla lingua madre ma a un certo punto della loro carriera eleggono l'italiano a lingua d'espressione letteraria, come l'albanese Gëzim Hajdari (n. 1957), il camerunese Ndjock Ngana (n. 1952), la somala Shirin Ramzanali Fazel (n.1953), l'eritrea Ribka Sibhatu (n. 1962), l'algerino Amara Lakhous (n. 1970).

16 Per gli studi finora condotti sull'autotraduzione di Coccioli si vedano Mercuri (2009) e Bajini (2011).

Le ragioni per cui questi autori si traducono sono strettamente legate alla scelta di adottare l'italiano come lingua letteraria, che risponde a una duplice esigenza. Dapprima alla necessità di comunicare col pubblico del paese che li ospita, che include gli italiani ma anche gli altri migranti che vivono in Italia. Come spiega Gnisci (1998: 102), si rivolgono a «chi, bene o male, leggendo li ospita. Noi siamo la loro udienza. Scrivono per noi: dove "per" vuol dire "rivolti a noi", oltre che al mondo, e vuol dire anche, nel vecchio verso latino di *per*, "attraverso" la nostra lingua». Significativo al riguardo quanto dichiara Hajdari, esule in Italia dal 1992 per motivi politici, che adotta da subito la lingua dell'esilio: «in Italia vivono 500 mila albanesi ma nessuno legge i miei libri, tutti i miei lettori sono europei e di diversi paesi del mondo, ma non sono albanesi. Quindi avendo bisogno di lettori, ho dovuto iniziare a scrivere in italiano» (Rukaj 2009).

La scelta dell'italiano nasce poi da questioni identitarie, da un bisogno di integrarsi e costruirsi un'identità nel nuovo paese di adozione, come bene ci fa capire Sibhatu che, parlando dei suoi componimenti poetici e artistici, afferma: «li ho concepiti e scritti mentre già vivevo qui, mi sentivo di casa e mi sembrava naturale scrivere qualcosa che il pubblico italiano potesse comprendere» (Comberiati 2009: 134).

Ma la nuova identità ricercata da questi scrittori, che scelgono di vivere tra mondi linguistici e nazionali diversi, è un'identità plurale e composita, da raggiungere attraverso l'elaborazione di una scrittura che si colloca tra la terra di accoglienza e quella di origine, composta, nelle parole dello scrittore togolese Kossi Komla-Ebri, «da un "qui" italiano e da un "altrove" africano - sud americano, albanese, ecc.» (Argento 2002). Ed è proprio all'elaborazione di questa scrittura tra il qui e l'altrove che concorrono le imprese di autotraduzione degli autori citati sopra.

È in un immaginario letterario tra l'Italia e l'Eritrea che si colloca ad esempio la raccolta autobiografica *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea* (1993), di Sibhatu, significativamente scritta in seguito al ritorno dell'autrice nella sua terra d'origine dopo dodici anni di esilio, e composta da poesie autotradotte in italiano con il testo a fronte in tigrino, a indicare anche visivamente il bisogno di integrare la sua nuova identità con quella di origine. Per Sibhatu, dopo l'adozione dell'italiano, il recupero della lingua madre attraverso la traduzione è vitale, come confessa lei stessa parlando della sua pluridentità e del suo plurilinguismo: «la parte eritrea è sempre più grande anche se, attualmente, sogno in italiano e scrivo poesie in italiano

[…] se avessi troncato definitivamente con la mia terra sarebbe la morte per me» (Le Gouez 2003: 237, traduzione mia – S.A.).

Similmente, lo scrittore camerunese, Ndjock Ngana, noto in italiano anche come Teodoro, pubblica una raccolta di poesie in italiano con l'originale in lingua basaa a fronte (*Nhindo-Nero*, 1994), e il poema *Il segreto della capanna* (1998) in italiano con traduzione basaa a fronte, nella convinzione, espressa nella sua poesia più famosa *Prigione – Mok* (in *Nhindo-Nero*), che «vivere una sola vita, / in una sola città, / in un solo paese, / in un solo universo, / vivere in un solo mondo / è prigione […] conoscere una sola lingua, / […] è prigione» (1994: 135).

L'autotraduzione è ancora più indissolubilmente e visceralmente legata alla scrittura per Gëzim Hajdari, che a partire dagli anni Novanta inizia a scrivere in italiano ma non rinuncia mai all'albanese, ogni suo scritto infatti esce in una «lingua doppia», come dichiara in un'intervista a Inverardi (2007: 302): «scrivo parallelamente in tutte e due le lingue, quindi in albanese e in italiano e viceversa. Non si tratta di bilinguismo, ma di una "lingua doppia" […] la mia scrittura è una migrazione linguistica: uscire ed entrare da una lingua all'altra, insegnando a tutti a essere migranti e stranieri». Scrivere in due lingue è stato per lui uno sforzo sovrumano, non a caso parla del passaggio da una lingua all'altra in termini di "tormento": «a volte scrivo in albanese e mi tormento in italiano, altre scrivo in italiano e mi tormento in albanese» (Inverardi 2007: 302), ma anche «uno stimolo in più, è la liberazione definitiva. Significa misurarsi con il mondo, senza però dimenticare la lingua materna, "il parlare materno" come diceva Dante» (Rukaj 2009). Ma sottolinea che, benché scritta in lingua italiana, la sua poesia non è italiana,

> è un intreccio di culture, […] L'Albania fa parte di me perché fa parte del mio corpo, del mio cervello, della mia parola. […] Noi siamo portatori della nostra cultura, ma dobbiamo riuscire a essere sia albanesi sia cittadini del mondo. Bisogna rispettare i nostri confini, la patria, ma bisogna anche superarli e oltrepassarli (Rukaj 2009).

Per l'autore algerino Amara Lakhous l'autotraduzione ha un ruolo chiave nella collocazione, o ricollocazione, della sua scrittura tra il contesto italiano e quello arabo. Dopo infatti una prima esperienza di traduzione in italiano del suo romanzo originariamente scritto in arabo, *Kayfa tarḍa'u min al-dhi'ba dūna an tarḍa'aka* (2004) / *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006), in cui l'autotraduzione svolge il ruolo canonico di

rito di passaggio alla scrittura nella lingua del paese d'approdo, con *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010) passa alla scrittura direttamente in italiano e alla sua traduzione immediatamente successiva in arabo nel tentativo di riterritorializzarsi, di insediarsi in uno spazio tra le due lingue da cui realizzare il suo progetto di "arabizzare l'italiano e italianizzare l'arabo" (cfr. Grutman 2016). La migrazione linguistica di Lakhous non si limita peraltro a queste due lingue: trasferitosi a New York nel 2014, infatti, lo scrittore italo-algerino persegue il suo sogno americano di includere l'inglese nel novero delle sue lingue di scrittura.

Un'analoga vocazione transnazionale anima la pratica autotraduttiva della scrittrice somala Shirin Ramzanali Fazel, che scrive in italiano (e meglio che in somalo, avendo vissuto in Somalia sotto l'amministrazione fiduciaria), per la quale, però, il somalo è la lingua della terra di origine, dell'infanzia e della madre. Trasferitasi in Inghilterra nel 2010, Shirin decide di tradurre le sue opere in inglese, prima la sua autobiografia romanzata, scritta nel 1994, *Lontano da Mogadiscio* / *Far from Mogadishu* (2013), poi il suo secondo romanzo *Nuvole sull'Equatore – Gli italiani dimenticati. Una storia* (2010) */ Clouds over the Equator /The Forgotten Italians* (2017), e infine il suo testo "Io e l'Islam", contenuto in *Scrivere di Islam. Raccontare la Diaspora (2020) / Islam and Me. Narrating a diaspora* (2023). Shirin si traduce in inglese per adattarsi al paese dove vive e in particolare per comunicare coi giovani intellettuali della diaspora somala, ma anche per dar voce alla sua pluridentità migrante, non a caso traduce anche in italiano poesie scritte prima in inglese *Wings* (2018) / *Ali Spezzate*, in cui esprime il richiamo profondo della sua lingua d'origine.

## 4. Conclusione

Come annunciato, lo scopo di questa ricognizione è di offrire una visione d'insieme della pratica dell'autotraduzione in e dall'italiano, senza alcuna pretesa di esaustività, per la quale, come si può intuire dalla molteplicità dei casi descritti, servirebbe ben più spazio di quello qui a disposizione. Essa mostra tuttavia quanto il fenomeno autotraduttivo sia più radicato nel sistema culturale italiano di quanto si sia inclini a pensare, e quanto vario e articolato esso sia, tanto che il suo studio in una prospettiva traduttologica si fa inevitabilmente luogo di incontro di discipline e approcci anche

molto diversi, tra cui filologia romanza, storia della letteratura italiana, letterature comparate fino alla più recente letteratura della migrazione. Da questo incontro emerge una grande varietà di situazioni in cui gli autori sono ricorsi e continuano a ricorrere alla traduzione delle loro opere per una pluralità di ragioni. Tra esse domina, come per gli autori che lavorano con altre lingue, il bisogno di comunicare con un nuovo pubblico, che si ritrova tanto nell'esperienza dei volgarizzatori del Duecento-Cinquecento quanto in quella degli scrittori migranti dall'Italia o in Italia, cui, in più, l'autotraduzione consente di mantenere un legame con la lingua madre, ma anche di rappresentare la propria pluridentità migrante. A livello endogeno, invece, prevalgono motivazioni estetiche più specificamente legate alla storia linguistica italiana, contraddistinta dalla coesistenza di dialetti regionali e lingua standard, in più momenti avvertita come inadeguata. Nel contesto italiano, infatti, l'autotraduzione riveste un ruolo chiave nella ricerca di una lingua di scrittura adeguata, sia per gli scrittori dell'Italia post-unitaria, che traducendosi cercano di colmare le distanze tra italiano e dialetto, sia per i poeti neo-dialettali, che, al contrario, si traducono in italiano per mostrare, come in uno specchio, ciò che hanno potuto dire solo in dialetto, e per i quali la traduzione ha piuttosto la funzione di inscenare la divaricazione tra lingua e dialetto.

L'auspicio è che questa ricognizione possa avviare una serie di altri studi volti a integrare la mappatura qui abbozzata e a indagare in chiave traduttologica le modalità e i procedimenti con cui gli scrittori traducono i loro testi in o dall'italiano.

## Bibliografia

Alfieri G. (2011), *Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana*, in: G. Marcato (a cura di), *Le nuove forme del dialetto*, Unipress, Padova, pp. 147-156.

Argento F. (2002), *Mal...dAfrica...Mal...d'Europa, Intervista a Kossi Komla-Ebri di Francesco Argento per Voci Dal Silenzio*, cfr. <https://www.kossi-komlaebri.net/pdf/Intervista-Mal-Africa-Mal-d-Europa-Francesco-Argento.pdf> (ultimo accesso: 17-12-2024).

Anselmi S. (2019), *Self-Translators' teloi*, in: B. Berni, A. D'Atena (a cura di), *Autotraduzione. Obiettivi, strategie, testi*, Istituto Italiano Studi Germanici, Roma, pp. 17-36.

Anselmi S. (2022), *Towards Self-Translational Stylistics: Andrea Zanzotto's Self-Translations and Allograph Translations*, "Trame di letteratura comparata", VI, 6, pp. 35-56.

Bajini I.M.M. (2011), *"Messicani per scelta o ispanografi per vocazioni?" Il caso di Carlo Coccioli, Fabio Morabito, Francesca Gargallo e Marco Perilli*, in: A. Ferraro (a cura di), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, "Oltreoceano", Forum, Udine, pp. 103-112.

Bąkowska N. (2022), *Una panoramica sull'autotraduzione*, in: N. Bąkowska, A. Alberti (a cura di), *Lezioni di Traduzione 1,* Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, Bologna, pp. 41-62 ("Lezioni di Traduzione" 1).

Brevini F. (1989), *La comunità solitaria: I contesti sociali della poesia dialettale contemporanea*, "Belfagor", 44, 1, pp. 13-34.

Brevini F. (a cura di) (1987), *Poeti dialettali del Novecento*, Einaudi, Torino.

Brugnolo F. (2019), *L'italiano in Europa e l'eteroglossia letteraria: uno sguardo sulle traduzioni (e le autotraduzioni) poetiche*, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere – Incontri di Studio, pp. 7-40, cfr. <https://doi.org/10.4081/incontri.2019.472> (ultimo accesso: 17-09-2024).

Chesterman A. (2009), *The Name and Nature of Translator Studies*, "Hermes – Journal of Language and Communication Studies", 42, p. 13-22.

Comberiati D. (2009), *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, ed. Pigreco, Roma.

Cioran E.M. (2007), *Confessioni e anatemi*, Adelphi, Milano.

Corti M. (2001), *Nuovi metodi e fantasmi,* Feltrinelli, Milano (1ª ed. 1969).

Danby N. (2004), *The Space Between: Self-Translator Nancy Huston's Limbes/Limbo*, "La linguistique", 40, 1, pp. 83-96.

Desideri P. (2012), *L'autotraduzione, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio*, in: M. Rubio Arquez, N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 11-32.

Dionisotti C. (1999), *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in: Id., *Geografia e storia della letteratura italiana,* Einaudi, Torino, pp. 125-178.

Elsheikh M.S. (a cura di) (2002), *Il costituto del comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena.

Ferraro A. (a cura di) (2011), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, "Oltreoceano", Forum, Udine.

Folena G. (1991), *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino.

Frosini G. (2014), *Volgarizzamenti*, in: G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto II. Prosa letteraria*, Carocci editore, Roma, pp. 17-72.

Gentes E. (2016), *«…et ainsi j'ai decide de me traduire»*, in: A. Ferraro, R. Grutman (eds.), *L'Autraduction littéraire*, Classiques Garnier, Paris, pp. 85-101.

Gnisci A. (1999), *Conclusioni*, in: R. Genovese, P. Giovannelli, F. Liperi, A. Lonardi, M.C. Martinetti, A. Gnisci (a cura di), *Alì e altre storie. Letteratura e immigrazione*, Edizioni RAI ERI, Roma, pp. 99-102.

Grutman R. (2007), *L'*Écrivain *bilingue et ses publics : une perspective comparatiste*, in: A. Gasquet, M. Suárez (a cura di), Écrivains *multilingues et* écritures *métisses. L'Hospitalité des langues*, PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 31-50.

Grutman R. (2012), *L'autotraduzione* «*verticale*» *ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquecentesca e novecentesca)*, in: M. Rubio Arquez, N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 33-48.

Grutman R. (2016), *Non si tratta di una semplice auto-traduzione: il ruolo della riscrittura nella postura d'autore di Amara Lakhous*, in: C. Denti, L. Quaquarelli, L. Reggiani (a cura di), *Voci della traduzione/Voix de la traduction*, "Mediazioni", 21, pp. 1-28.

Inverardi G. (2007), *La parola al poeta: colloquio con Gëzim Hajdari*, "Comunicare. Letterature lingue", 7, pp. 299- 312.

Kampert M. (2018), *Self-Translation in 20th-century Italian and Polish Literature: the Cases of Luigi Pirandello, Maria Kuncewiczowa and Janusz Głowacki*, University of Glasgow, cfr. <https://theses.gla.ac.uk/id/eprint/71946> (ultimo accesso: 20-08-2025) [tesi di dottorato].

Kampert M. (2019), *Self-Translation and Hybridity: the Case of Pirandello's 'A birritta cu ' i ciancianeddi'*, "Pirandello Studies", 39, pp. 25-40.

Le Gouez B. (2003), *Dix-huit Questions á Ribka Sibhatu*, in: M. Colin, E. R. Laforgia (a cura di), *L'Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la societé italiennes. Représentations et témoignages*, Presses Universitaire de Caen, Caen, pp. 233-245.

Leto M.R. (2012), *La pratica dell'autotraduzione nella letteratira croata*, in: M. Rubio Arquez, N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 257-270.

Lubello S. (2014), *Per una mappa dell'autotraduzione letteraria endolinguistica: Dal dialetto all'italiano*, "Testi e Linguaggi", 8, pp. 251-257.

Lusetti C. (2018), *I self-translation studies: panorama di una disciplina*, in: G. Cartago, J. Ferrari (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 153-169.

Marazzini C. (2011), *Questione della lingua*, in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma, cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/> (ultimo accesso: 17-08-2024).

Mengaldo P.V. (2012), *Come si traducono i poeti dialettali?*, "Lingua e stile", XLVII, pp. 311-342.

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

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

Micone M. (2004), *Traduire-tradire*, "Spirale", 197, p. 28.

Nannavecchia T. (2014), *Italian Meta-Reflections on Self Translation: An Overview of the Debate*. "TraduçãoemRevista", 16, pp. 95-109.

Nencioni G. (1983), *Pirandello dialettologo*, in: Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino, pp. 176-190.

Ngana N. (1994), Ñhin*dô nero*, Edizioni Anterem, Roma.

Pennings L. (2017), *Perché tradurre la propria scrittura? Giovanni Verga "Traduttore"*, in: J. Spicka, F. Bianco (a cura di), *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 373-382.

Pirandello L. (1917), *Liolà. Commedia campestre in tre atti di Luigi Pirandello* (testo siciliano e traduzione italiana a fronte), Formíggini Editore, Roma.

Pistolesi E. (2010), *Percorsi della traduzione nel Medioevo (secc. XII-XIV)*, in: M. Ballerini, F. Fusco, *Testo e traduzione: lingue a confronto*, Lang, Frankfurt am M., pp. 217-244.

Rukaj M. (2009), *Gëzim Hajdari, poeta migrante*, "Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa", cfr. <http://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Gezim-Hajdari-poeta-migrante-44457> (ultimo accesso: 31-12-2024).

Rognoni F. (2019), «*Così, vestiva in barbari accenti, / il vero affetto a un ausonio»: sugli scritti in italiano di P.B. Shelley*, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere – Incontri di Studio, cfr. <https://doi.org/10.4081/incontri.2019.477> (ultimo accesso: 20-08-2025).

Santoyo J.C. (2012), *La autotraducción en la Edad Media*, in: M. Rubio Árquez, N.D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 63-76.

Segre C. (a cura di) (1953), *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Utet, Torino.

Serrao A. (2007), *La poesia neodialettale: una realtà letteraria ineludibile*, "Periferie", XII, 44, pp. 3-7.

Toury G. (1985), *A Rationale for Descriptive Translation*, in: T. Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Translation*, Croom Helm, London-Sidney, pp. 16-41.

Varinelli V. (2022), *Italian Impromptus: A Study of P.B. Shelley's Writings in Italian with an Annotated Edition*, LED Edizioni Universitarie, Milano.

Van Bolderen T. (2021), *Literary Self-Translation and Self-Translators in Canada (1971-2016): A Large-Scale Study*, University of Ottawa [tesi di dottorato].

Venuti L. (1998), *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*, London-New York, Routledge.

Voghera M. (2019), *Da un'Italia post-unitaria diglottica a un'Italia repubblicana plurilingue*, "Specchi", 2, pp. 7-24.

Zinelli, F. (1999), *'Effetti' di autotraduzione nella poesia neodialettale*, "Semicerchio", XX-XXI, pp. 99-112.

Zuccato E. (2017), *Come traducono e come si traducono i poeti dialettali in Italia*, "Zibaldone. Estudios italianos", 5 (2), pp. 94-106.

## Abstract

Simona Anselmi

### *Self-Translation into and from Italian*

One of the most significant aspects to explore in self-translation studies is the ultimate purpose or telos underlying authors' decision to translate their own works into another language rather than entrust this task to professional translators. Focusing on the diverse self-translational landscape in Italy, whose richness has yet to be fully explored, this article examines the reasons why authors most typically translate into and from Italian. It first dwells on endogenous self-translators operating in the Italian diglossic context, from medieval autovolgarizzatori to the neo-dialect poets of the second half of the twentieth century. It then reviews exogenous self-translators, including illustrious foreign authors who since the early nineteenth century began translating their works into the prestigious language of the Italian literary tradition, as well as numerous authors migrating from Italy or, as is increasingly the case, to Italy, such as the Albanian Gëzim Hajdari, the Italian writer of Somali-Pakistani origin Shirin Ramzanali Fazel, the Eritrean-born Ribka Sibhatu and the Algerian Amara Lakhous, for whom self-translation is most fundamentally a way to account for their plural and transnational identities.

Keywords: the reasons underlying self-translation into and from Italian, endogenous and exogenous self-translation, medieval autovolgarizzamenti, self-translation from and into dialect, neo-dialect poetry in self-translation, self-translation and Italian migration literature.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 123-126
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8695

# JHUMPA LAHIRI OVVERO LA TRAVERSATA

GIAN MARIO ANSELMI

Il caso della grande scrittrice contemporanea americana Jhumpa Lahiri (n. 1967), di nazionalità statunitense ma di famiglia bengalese, è davvero unico nel suo genere. Non pochi sono stati gli scrittori, anche molto importanti, che o si sono autotradotti in una lingua diversa dalla loro ma praticata con grande perizia o hanno direttamente scritto in una lingua diversa da quella natale i loro capolavori. Come non ricordare Beckett, Tabucchi, Agata Kristoff, il grandissimo polacco Conrad che impara l'inglese da ventenne per divenire poi un gigante della letteratura inglese del Novecento, Nabokov ovviamente, Kerouac, Ionesco e solo a stare ai nomi più noti.

Ma Lahiri complica il quadro: la famiglia emigrata dal Bengala prima in Inghilterra e poi definitivamente approdata negli USA non si stacca affatto dalla lingua d'origine. Il bengalese regola le comunicazioni familiari anche in America e continui sono i contatti sempre in bengalese con amici e parenti rimasti in patria. Ovviamente la giovane Jhumpa che fin da piccola diviene rapidamente padrona dell'inglese e con quella lingua compie tutti i suoi sempre più raffinati studi artistici e letterari nelle università americane mantiene piena conoscenza del bengalese nella vita familiare. Quindi nasce di fatto come "bilingue", anche se le sue prime prove di scrittura creativa e la sua lingua naturale di conversazione fuori dalla famiglia contemplano solo l'inglese/americano. Poi la folgorazionqe "italiana": gli studi dell'arte la portano precocemente ad appassionarsi dell'Italia, della nostra lingua, del Rinascimento, della tradizione classica e della lingua

Gian Mario Anselmi (University of Bologna) – gianmario.anselmi@unibo.it

e letteratura latina, da cui trarrà varie e importanti traduzioni in inglese (specie Ovidio, da lei amatissimo e non a caso: una scrittrice non può che adorare il padre di tutte le "narrazioni", l'autore dell'imponente flusso narrativo e immaginario delle *Metamorfosi*). Come racconta lei stessa nel capolavoro scritto in italiano (e non autotradotto, ma tradotto in inglese da un'amica americana e pubblicato in italiano con testo a fronte in inglese) *In altre parole/In other words* (2015) e in tanti altri testi e conferenze, non solo decide di venire a vivere in Italia, a Roma, con marito e figli per molti anni, ma vuole divenire una scrittrice "italiana". L'amore per Italia e italiano è perciò assoluto, quasi ossessivo, come ossessiva le diviene la necessità non solo di imparare al meglio la nostra lingua ma di diventarne appunto una scrittrice, riuscendoci alla fine perfettamente. Lo dice con chiarezza esemplare ne *In altre parole*: scrivere in italiano diveniva per lei un modo per sfuggire all'antagonismo, inscritto nella sua biografia, tra l'inglese e il bengalese, tra la patria ormai statunitense e le radici pressanti dell'altra patria lontana. La nuova patria, l'Italia con la sua lingua, diveniva come una preziosa ancora di salvezza e di "rinascita" (grande, e non a caso, la sua passione per il nostro Rinascimento): di qui la splendida narrazione autobiografica di *In altre parole*, laddove l'autobiografia della lunga esperienza di vita italiana diviene soprattutto la storia del suo duro e caparbio apprendimento dell'italiano che va intrecciandosi fortemente ai momenti della sua vita. Il primo memorabile capitolo, *La traversata*, ci introduce a questo agone, appunto con la metafora continuata di una lunga e difficile nuotata in un lago nel tentativo di raggiungere la riva d'approdo. Ovvero, fuor di metafora, dall'inglese egemone (anche come lingua mondiale consolidata) all'italiano. Lo sforzo è immenso ma infine la traversata riesce! Lahiri comincia a comporre racconti e anche brevi romanzi in italiano, divenendo rapidamente una delle autrici "italiane" di maggiore originalità oggi. La sua strada era cominciata molto semplicemente con i dizionari italiano/inglese più alla mano, da turisti, ed era proseguita con lezioni personali di italiano e con continue domande ad amici italiani sul lessico (così impervio all'inizio), mettendo in campo un formidabile corpo a corpo con la plurivocità di molti termini italiani, mutanti in base al contesto, e ostacolo molto forte per gli stranieri. La narrazione di questi sforzi e la gioia connessa ad ogni piccolo progresso raggiunto sono il tessuto portante di *In altre parole*, forse una delle migliori prove autobiografiche della letteratura contemporanea e al tempo stesso una memorabile testimonianza di come una scrittrice già bilingue riesca, alla fine di un percorso da adulta

descritto con maestria ineguagliabile, a farsi "trilingue", tanto che oggi potremmo definirla come scrittrice americana e italiana (in bengalese, che conosce perfettamente, non ha mai scritto). La sua è una "autotraduzione" interiore di sapore particolare: ormai scrive e pensa con naturalezza direttamente in italiano ma l'implicito richiamo della nervatura dell'inglese non l'abbandona, ovviamente, e con risultati di assoluta originalità. Ad esempio sa benissimo che la tradizione narrativa italiana è fortemente "letteraria" (una definizione cara al sobrio Calvino, che amava contrapporvi l'antidoto del *romance*, del romanzesco, del nitore narrativo illuministico, come esplicita chiaramente in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Sicché della grande tradizione italiana Lahiri predilige l'uso della metafora, struttura portante delle sue narrazioni in italiano ma intrecciata con contesti narrativi asciutti, essenziali, del tutto antiretorici. Questa commistione produce un vero "straniamento" nel lettore: da un lato preso da efficaci risoluzioni metaforiche che lo tengono continuamente teso ad un doppio registro narrativo (alla Dante per intenderci, letterale ed allegorico) e, dall'altro, trascinato senza sbavature o arzigogoli stilistici al nocciolo esistenziale che ogni racconto contiene (la lezione di Carver o della Munro non scompare certo in Lahiri). Non a caso, quando Jhumpa Lahiri si cimenta per Guanda (il suo editore italiano) in una fortunata antologia di *Racconti Italiani* (2019), primeggiano gli autori che più hanno saputo innovare stilisticamente e "asciugare" la nostra lingua letteraria del Novecento senza rinunciare alle sue potenzialità immaginative: da Vittorini, a Sciascia, a Calvino, a Buzzati, a Bontempelli, alla Morante, alla Deledda ad Alvaro e così via.

Lahiri è traduttrice in inglese, come dicevamo, di grandi classici latini e di racconti italiani, ma la sua vera opera di "traduzione" è stata appunto la sua biografia stessa, in cui, come nel suo adorato Ovidio, ha saputo compiere la propria "metamorfosi" (metamorfosi che non a caso i grandi Canetti e Borges associavano alla metafora, insomma i due campi privilegiati di Lahiri): l'inglese scompare per dare vita ad una nuova scrittura, quella italiana, in un vero percorso di trasformazione metamorfica sotto l'egida della "traversata" da un mondo interiore all'altro. Non diversamente, del resto, in un aureo libretto, *Il rovescio dell'arazzo. Note sull'arte della traduzione* (Palermo, Sellerio, 2024) Alberto Manguel parla di ciò e della traduzione (o autotraduzione) come sofisticata traversata tra il testo e il suo "doppio". Lahiri dice di sé che "viene sempre da fuori", dal Bengala agli Usa, all'Italia, e ogni volta deve operare in nuove lingue la sua rinascita e la sua metamorfosi. E nonostante l'egemonia dell'inglese (talora davvero

"opprimente", stato che con grande originalità Lahiri sa descrivere) è con l'italiano che la grande scrittrice giunge a un approdo rasserenante: è l'unico caso, credo, di una grande autrice/autore di lingua inglese in grado di scrivere capolavori nella nostra lingua letteraria. In definitiva aiuta noi stessi, di lingua madre italiana, con il suo sguardo "reinventato", a tornare a conoscerci e "rimescolarci" (come Ungaretti davanti alla Senna a Parigi) nella nostra letteratura.

## Abstract

Gian Mario Anselmi

*Jhumpa Lahiri or the Crossing*

This essay explores the singular and paradigmatic transformation of Jhumpa Lahiri, renowned American author of Bengali descent, into a writer in the Italian language: at the core of this metamorphosis lies her Italian oeuvre, which stands as a compelling example of a complex literary reconfiguration. The process began with an implicit act of self-translation from English, undertaken during her apprenticeship in Italian, and culminated in the emergence of an autonomous Italian literary voice. The originality and literary quality of her Italian works are such that Lahiri may now be fully acknowledged not only as a prominent Anglo-American author, but also as a significant figure within contemporary Italian literature, in a state of productive and harmonious bilingual coexistence.

Keywords: Jhumpa Lahiri, metamorphosis, linguistic ambiguity, Italian language, English, rhetoric, metaphor.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 127-142
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8696

# JHUMPA LAHIRI ON SELF-TRANSLATION:

## A Focus on Metaphors

MONICA TURCI

## 1. Introduction

This article looks at self- translation in a selection of Jhumpa Lahiri's works. Self-translation is discussed in the context of Lahiri's unusual career; a bilingual writer in English and Italian, she is the author of critical essays, translator from Bengali, Italian, Greek and Latin and, more recently, self-translator of her Italian works. Exposed to two languages – Bengali and English – since childhood, issues of translation have inhabited Lahiri's memories of growing up and have played a central role in the process of negotiating her linguistic, personal and professional identity and in her approach to self-translation. Theories and practice of translation and self-translation are debated in her critical essays and are a recurrent theme of her creative writings.

In 2015 Lahiri wilfully put on hold her successful writing career as an English author to move to Rome and immerse herself in Italian, a language she had been attracted to ever since her first trip to Italy. This move led to a revisitation of her childhood bilingual condition from the point of view of an adult, and has had lasting effects on her career, turning Lahiri into an acclaimed bilingual author[1]. As a scholar and teacher, the exploration of her fractured linguistic identity has been unrelenting as is testified by self-reflexive pieces in both her creative and critical writings.

[1] This unusual career move has attracted the attention of the press. On this see L. Allardice's interview (2021) and T. Hadley's (2016) review of *In Other Words*.

Monica Turci (University of Bologna) – monica.turci2@unibo.it
ORCID: 0000-0003-4027-3911

This personal and professional context has played an important role in the self-translation of her Italian writings. Self-translation, defined by Lahiri as «the most complicated issue that I have faced thus far in my creative life» (2022: 56), is never treated as an abstract concept, rather one that is inextricably linked to issues of language learning, translation, bilingualism and linguistic identity. Lahiri has displayed different, indeed opposite, attitudes to self- translation: her resistance to self-translating *In altre parole* (*In Other Words*), her first creative work written in Italian and published in 2015, was later revisited and overturned in 2018, when, not without some initial hesitation, Lahiri resolved to self-translate into English *Dove mi trovo* (*Whereabouts*). This self-translation is the first of a long series; since then, Lahiri has continued, and still continues to this day, to self-translate her Italian works.

Besides attracting the attention of leading critics (cfr. Grutman 2018), self-translation in Lahiri has been a central theme of her self-reflexive pieces; these include:

- a paratextual initial note in the bilingual Italian / English edition of *In Other Words* for the explicit benefit of Lahiri's English-speaking audience in which she explains her reasons for commissioning the translation from a professional figure. Lahiri is well aware that this is an unusual decision and one that challenges readers' and critics' expectations as a bilingual author writing in a second language would be expected to self-translate towards her first language;
- a chapter of *In altre parole* entitled *L'adolescente peloso* (*The Hairy Adolescent*) that recounts her first failed attempt at self-translating. In *mise en abyme* fashion, this mirrors Lahiri's decision not to self-translate *In altre parole*;
- the critical essay in Lahiri's collection *Translating Myself and Others* entitled *Where I Find Myself* in which the author reflects on her first experience at self-translating. This piece was written while and after she completed her self-translation. It shows not just a change of mind, but also a different way of thinking self-translation.

In spite of their differences – *In Other Words* is a piece of creative autobiographical writing, *Translating Myself and Others* is a collection of critical essays – these two works have some points of contact: their theme is Lahiri's linguistic biography with particular reference to her encounter with

the Italian language, and, stylistically, metaphor is the foregrounded choice to illustrate this theme.

The term foregrounded is used here in the meaning deployed by stylistic scholarship and refers to the use of specific linguistic traits in a way that are meant to attract the reader's attention through the mechanism of deviation from the linguistic norm (Mukařovský 1977). Specifically, in Lahiri's case, the effect of deviation is connected to quantitative data. As will be shown in section three below, metaphors are unusually frequent throughout Lahiri's above mentioned works and most especially in *The Hairy Adolescent*. More importantly, metaphors are the way through which Lahiri conceptualises the Italian language:

> If *In Other Words* needs a key, it's the book itself. I began with a metaphor that led me to another, and then another. […] In the book, my slow but stubborn learning of Italian is a lake to cross, a wall to climb, an ocean to probe. A forest, a bridge, a child, a lover, a sweater, a building, a triangle. […] Once my first attempt to write in Italian was behind me, I undertook another. From time to time new metaphors came to mind, even if I didn't look for them anymore (2022: 11).

Lahiri's use of metaphors to write about the Italian language is lexically and cognitively very varied, as exemplified in the above-quoted passage. Here attention will focus only on one type, i.e. language as a person (henceforth LANGUAGE IS A PERSON)[2]. Before delving into its close analysis, section two briefly presents a selection of recent developments in metaphor studies in order to provide the theoretical background for the analysis that follows. It focuses on Conceptual Metaphor Theory and gives an illustration of a selection of relevant specialised terminology.

Section three is a close analysis of the LANGUAGE IS A PERSON metaphor. This specific metaphor is singled out for its connections with a pervasive non-deliberate metaphor through which Lahiri thinks herself in a relationship with language and for encompassing several and interrelated micrometaphors. As this section will show, micrometaphors form a network that activates connections between self-translation, translation, bilingualism and second language learning that dynamically unfold throughout Lahiri's linguistic biography. From a close reading, this article moves to general reflections that will briefly consider Lahiri's contribution to the present debate on self-translation.

[2] Conceptual metaphors and metaphor domains are indicated in small caps without capital letters.

## 2. Method and terminology

To provide a theoretical background for a close analysis of Lahiri's metaphors, this section briefly outlines a selection of key aspects of Conceptual Metaphor Theory (henceforth CMT), as well as introducing some specialised terminology. CMT is an umbrella term that refers to developments concerning the way metaphors and their effects are understood. As shown in the next section, it provides an appropriate and useful tool for the analysis of Lahiri's work.

CMT gained momentum in the sixties and has since represented the most influential approach to metaphor studies. In early stages, its main contribution was to counteract what at the time was the prevalent view on metaphor shared by scholars across several disciplines: by «rhetoricians who demoted metaphor to mere stylistic decoration, [by] logical positivists who dismissed it as meaningless emotive venting, and [by] romanticist critics who celebrated its poetic power to create and express the nondiscursive» (Stern 2008: 264). CMT has turned metaphor from a marginal subject in the fields of poetics and rhetoric into a central concern of linguistics and cognitive science. Of key importance for this shift and for the way CMT has since developed is the Lakoff and Johnson collaboration. This led to their pioneering, and still much quoted, study entitled *Metaphors We Live By* ([1980] 2003). As noted in the foreword, the authors «had discovered linguistic evidence showing that metaphor is pervasive in everyday language and thought» and «shared the intuition that [methaphor is] a matter of central concern, perhaps the key to giving an adequate account of understanding» (ix). Metaphors' role in providing «a fundamental scheme by which people conceptualise the world and their own activities» (Gibbs 2008: 3) continues to be a central aspect in current critical approaches, and also one that is particularly significant for Lahiri's understanding of her experience with languages. In an attempt to explain to her audience why she decided to start to write in Italian, Lahiri provides a testimony of metaphors' central role: «I began with a metaphor that led me to another, and then another. That was how my thinking unfolded» (2022: 11, my italics, M.T.). For Lahiri, metaphors provide a way to conceptualise her project to write in Italian and, as will be seen, self-translation, which is one of the main consequences of this project.

Lakoff and Johnson's work has also introduced a rigorous and replicable methodology to analyse metaphors that has enabled connections between metaphor studies and stylistics (cfr. Steen 2014) leading to a wealth of case studies that have inspired the following close reading. Lakoff and Johnson's method is based on the existence of two domains: «the target domain, which is constituted by the immediate subject matter, and the source domain, in which important metaphorical reasoning takes place and that provides the source concepts used in that reasoning» (Lakoff and Johnson 2003: 266). The target corresponds to what is unfamiliar, abstract or complex. This is rendered familiar, concrete or simple through the source domain. Underlying the relationship between target and source domains is the fact that meanings of the source domain are different from those of the target domain. With reference to the metaphor LANGUAGE IS A PERSON, the target is 'language', an abstract system of signs[3] that is rendered familiar through the source domain 'person'.

More specifically the metaphor LANGUAGE IS A PERSON has the following characteristics:

- it connects and de-automatises a pervasive non-deliberate conventional metaphorical expression found in Lahiri's works;
- it is a megametaphor.

Non-deliberate metaphors are not immediately recognisable because they have become part of already existing language-expressions and thought-conceptualisations. They are not remarkable from a stylistic viewpoint (Steen 2016: 318), nevertheless they contribute to shaping thought patterns[4]. In Lahiri's work a frequent non-deliberate metaphor is triggered through references to Lahiri describing herself in a relationship with language. 'Relationship' is an instance of nominalisation «a word -formation process […] whereby nouns are derived from verbs by nominalizing suffixes» (Wales 1989: 321). One of its effects is encapsulation of meanings: « [B]y nouning the process, the writer can reflect the fact that s/he has negotiated and established the meaning of the clause centred around the process – in

3 On language as an abstract system of symbols, see C. Pierce on types of signs in Selden, Widdowson (1993: 105).

4 For an extensive definition of deliberate and non-deliberate metaphors, see Steen (2023) and Prandi & Rossi (2022).

other words, that meaning can now be treated as existing» (Thompson 1996: 167). If, on the one hand, Lahiri's use of the word 'relationship' has been "normalised" by a long-standing tradition of critical approaches to language and linguistic biographies[5], on the other hand its metaphoricity emerges at the level of lexis. The definitions listed in the Cambridge Dictionary for 'relationship' include connection between abstract things (definition B2), between people (definition B1 and C), but not the connection between abstract things and people[6]. By setting up a relation of identification between language and person, the source domain of the conceptual metaphor – i.e. PERSON – functions as a lexical point of entry to unpack the meanings of this non-deliberate metaphor as concerns what kind of relationship Lahiri has with language and what kind of person is language identified with.

Megametaphors are different from isolated linguistic metaphorical expressions; «they are part of extensive patterns [...] running through and structuring the entire text or discourse as connective forces» (Virdis 2022: 62). They function as conceptual devices that provide coherence for single metaphors or micrometaphors. As will be illustrated in the next section, some extracts from *In altre parole* and *Translating Myself and Others* show that megametaphor LANGUAGE IS A PERSON encompasses linguistically and conceptually related micrometaphors that, through a complex network of similarities and differences, provide an illustration of the way self-translation as a concept unfolds.

## 3. Metaphors in Lahiri's work: an analysis

### Introducing micrometaphors in Lahiri's *In altre parole* and *Translating Myself and Others*

This section deals with the types of micrometaphors in Lahiri's works. As noted above, these are linguistically and cognitively connected to the megametaphor LANGUAGE IS A PERSON.

5 Critical approaches founded on connections between human beings' life experience and language include works in sociolinguistics, identity studies, philosophy of language, psycholinguistics and social studies.

6 Cfr. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/relationship> (last access: 20-08-2025).

Micrometaphors cohere to the LANGUAGE IS A PERSON metaphor through the semantics of its target and source domains, that is to say 'language' and 'person' respectively. Both these terms activate hyponymy «a relationship between the senses of lexical items of 'inclusion'» (Wales 1997: 222). Specifically, 'language' and 'person' are hypernyms, or umbrella terms, which have the potential to contain hyponyms – that is to say, subordinate terms that designate types or instances of the hypernym. In Lahiri's works, the hypernym 'person' – the source of the above-mentioned megametaphor – includes the hyponyms 'child', 'lover' and 'acquaintance', just to mention a few. In this instance the semantic relation between hypernym and hyponym presupposes general knowledge about human relationships. As concerns the target domain, the semantic relation between hypernym 'language' and its hyponyms is defined by Lahiri's complex linguistic biography, as briefly outlined at the beginning of this article. Hypernym 'language' with reference to Lahiri encompasses three classes of hyponyms:

- types of language: Bengali (the language of Lahiri's family), English (Lahiri's first language) and Italian (her third language);
- experiences with the above languages, which, taken as a whole, form Lahiri's linguistic identity. In chronological order, these include bilingualism (Bengali and English); Lahiri's translations from Bengali into English; the process of learning Italian and of writing in Italian; her translations from Italian into English, her reactions to translations of her works by others and, finally, her self-translations;
- linguistic artefacts; Lahiri's production in English and Italian, including bilingual editions of her works translated by others, self-translations, her translations of other authors and critical essays on translation and self-translation.

The LANGUAGE IS A PERSON megametaphor and its micrometaphors are a recurrent feature of Lahiri's production; more particularly they provide the structure for the narrative of *L'adolescente peloso* centred on Lahiri's resistance to self-translate; they are found, albeit not so frequently, in *Where I Find Myself*, which focuses on Lahiri's progress towards self-translation, and they also extend into the works that contain these chapters. They form a network of interlinked and comparable metaphors that construct a narrative in which self-translation emerges as a dynamic and fluid concept related to the specific contexts of Lahiri's linguistic biography

and in connection with her experience with languages, particularly translation and second language learning.

## From *In altre parole* to *Translating Myself and Others*: a metaphorical journey from resistance to acceptance of self-translation

*In altre parole* (henceforth IAP) is the autobiographical recounting of a specific moment during which Italy and the Italian language become pivotal elements in Lahiri's life. After almost ten years since its publication, IAP remains a complex work that defies categorisation; it has been classified in a spectrum of different genres – a short story, a novel, a piece of therapeutic writing (Reichart 2017), «a personal diary or journal, […] a short essay on the values of Italian language and literature» (Adami 2017: 87) – and through different forms of autobiography, including language memoir (Ray 2022, Grutman 2018) and linguistic autobiography (Lahiri 2015).

Regarding the autobiographical genre, as the above definitions suggest, in IAP the Italian language plays a central role. It is not surprising therefore that the beginning of this work is marked by a frequent use of the non-deliberate metaphor that portrays Lahiri in a relationship with the Italian language. In the following quotations the author describes her first contact with Italy and Italian during her short visit to Florence: «from the start my relationship with Italy is as auditory as it is visual» (2015: 13); the Italian language,

> [S]embra una lingua con cui devo avere una relazione. Sembra una persona che incontro un giorno per caso, con cui sento subito un legame, un affetto. […] Sento una connessione insieme a un distacco. Una vicinanza insieme a una lontananza. Quello che provo è qualcosa di fisico, di inspiegabile. Suscita una smania indiscreta, assurda. Una tensione squisita. Un colpo di fulmine (IAP: 22-23).

The non-deliberate metaphorical relationship between Lahiri and the Italian language is initially elaborated through the micrometaphor ITALIAN LANGUAGE IS A LOVER. «Mi sono innamorata» writes Lahiri «ma ciò che amo resta indifferente. La lingua non avrà mai bisogno di me» (IAP: 22).

The quotations above provide further clarifications of the source domain LOVER that characterise the type of love relationship as romantic love («un colpo di fulmine»), typically physical («sono attratta»), that cannot be explained rationally («resta un mistero; ciò che amo resta indiffer-

ente») and is riven with contradictions, in which closeness and distance between the lover/language and Lahiri co-exist («[U]na vicinanza insieme a una lontananza»).

It would be tempting to interpret these metaphors as instances of the well-known and much exploited myth ever since the Grand Tour of the Anglophone female visitor romantically engaging with Italy[7]. However, when considered in the context of Lahiri's work, these provide the beginning of a dialogical exchange of cognitively related metaphors, which, through their reciprocal similarities and differences, contribute reflections on self-translation.

Metaphors in *L' adolescente peloso* are in this respect significant. This chapter is wholly devoted to self-translation and sees the introduction of the micrometaphor ITALIAN LANGUAGE IS A SMALL CHILD. This re-configures Lahiri's relation with the Italian language from one of romantic love to one of maternal love. ITALIAN LANGUAGE IS A SMALL CHILD is central to the narrative of the whole chapter, which approaches resistance to self-translation through the recounting of a specific event. While staying in Rome, Lahiri is asked to contribute an essay for a literary festival. At this stage she had not used English for a year and it appears natural to her to write and deliver the piece in Italian. However, as this is going to be published in a bilingual Italian-English version, Lahiri has to face the dilemma of either having it translated or translating it herself. Against her better judgement, obeying her sense of duty and following the advice of her husband, who urges her to keep control of her writing, she makes her first attempt at self-translating. The chapter closes with Lahiri's reflections on the bilingual publication of her talk, which, far for providing a conclusion is, as we shall see, a new beginning of another way of thinking about self-translation.

The micrometaphor ITALIAN LANGUAGE IS A SMALL CHILD, in conjunction with the non-deliberate metaphor Lahiri has a relationship with languages, provides an elaboration of the source domain – SMALL CHILD – and portrays Lahiri in the role of metaphorical mother:

> Voglio difendere il mio italiano, che tengo in braccio come un neonato. Voglio coccolarlo. Deve dormire, deve alimentarsi, deve crescere. Rispetto all'italiano, il mio inglese mi sembra un adolescente peloso, puzzolente. Vattene, voglio dirgli. Non molestare il tuo fratellino, sta riposando. Non è una

[7] Cfr. E.M. Forster's novels *Where Angels Fear to Tread* (1905) and *A Room with a View* (1908).

> creatura che può correre e può giocare. Non è un ragazzo spensierato, vigoroso, indipendente come te (IAP: 91).

This citation provides a further specification of the source domain. Besides a metaphorical mother, this child has an older sibling, the English language, who is identified as «the hairy, smelly adolescent». The terms of this identification contribute to define the relationship between mother and the two siblings and establish that the small child is mother's favourite and the one she has a particularly close relationship with:

> Adesso, mentre traduco me stessa, mi sento la madre di due figli. Mi accorgo di avere cambiato il mio atteggiamento nei confronti della lingua, [...] Provo una passione ancora più intensa, più pura, più trascendente per i miei figli. La maternità è un legame viscerale, un amore incondizionato, una devozione che va oltre l'attrazione e la compatibilità (IAP: 91-92).

Lahiri's relationship to the Italian language is described through that «visceral bond» that connects the body of a mother to her newborn, which is further mentioned, though indirectly, in the chapter entitled *Il secondo esilio* that describes Lahiri's return to America. By framing her journey within reminiscences of her first separation from her children when they were very young, Lahiri's following passage is not so much about leaving Italy but rather the painful, physical detachment from the Italian language, her metaphorical child:

> Torniamo alla metafora materna. Penso alle prime occasioni in cui ho dovuto lasciare i miei figli a casa, appena dopo la nascita. Provavo, all'epoca, un'ansia tremenda. Mi sentivo in colpa, anche se questi brevi momenti di separazione erano normali, importanti sia per me sia per loro. [...] Eppure, ora come allora, sono acutamente consapevole di un distacco fisico, doloroso. Come se una parte di me non ci fosse più (IAP: 95).

The visceral bond between Lahiri and the Italian language contrasts with one of the elaborations of the micrometaphor ITALIAN LANGUAGE IS A LOVER, which represents the target as estranged from Lahiri's body: «Nel sangue, dentro le ossa, questa lingua non c'è» (IAP: 42). Comparatively, the introduction of the micrometaphor connected to her refusal to self-translate *In altre parole* causes a re-positioning of Lahiri in relation to the Italian language: from physical disconnection to complete bodily identification.

In *Where I Find Myself* included in *Translating Myself and Others* (henceforth TMO) different elaborations of the same metaphors found in IAP and

the introduction of new ones illustrate Lahiri's change of attitude towards self-translation. This is a complex and eclectic essay that is structured in three parts each of which represents a stage in the self-translation process.

The first part is a self-reflexive narrative recording the writing of *Dove mi trovo*; it contains reflections on the possibility of either its translation or self-translation. At this stage, Lahiri's attitude to self-translation remains one of uncertainty. The second part, initially written in Italian and later self-translated, consists of random notes taken while self-translating. The third part is written during the final proofs of *Whereabouts*; it deals with some translation problems and the way these were approached, as well as containing final considerations about self-translation. Though still based on Lahiri's personal experience, the latter two parts depart from the autobiographical genre to adopt a critical style. All three parts are characterised by an interplay of metaphors of closeness and distance between the Italian language and Lahiri that maps her altered attitude from resistance to performing self-translation.

In the first part, Lahiri begins to think about the translation of *Dove mi trovo*, as inevitable and unnatural as «a bulb that sprouts too early in midwinter» (TMO: 71); here lexical choices such as the verbs 'conceived'[8] and 'born' recall the semantic field of the maternal metaphor that represents the backbone of Lahiri's narrative about resistance to self-translation. However, the visceral bond that characterised the relationship between Lahiri and the Italian language is repeated only to be undermined. *Dove mi trovo* is still described as born of Lahiri's «flesh and blood», but it is also «an inherently foreign creature, both recognizable and unrecognizable» (TMO: 73). Here Lahiri's metaphorical creature – her book – is described through oppositions that create a mixture of connection and disconnection with Lahiri and that are reminiscent of one the elaborations of the micrometaphor ITALIAN LANGUAGE IS A LOVER. In this part, along with the maternal metaphor, the micrometaphor, ITALIAN BOOK IS A PATIENT appears for the first time. Lahiri employs this metaphor to reflect on translation and while considering the possibility of self-translating her book: «In order to undertake a translation […], one must understand the particulars of the book in question, just as the surgeon, ideally, needs to study her patient's

8 The meanings of the verb 'conceive' include not just «to invent» (definition C2) but also «to become pregnant, or to cause a baby to begin to form» (definition C2), cfr. <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/conceive> (last access: 20-08-2025).

organism before entering the operating room» (TMO, 72). The source domain introduces a different cognitive frame that has a knock-on effect on Lahiri's relationship with language, in particular as regards the connections between language and her body. In previous examples, Lahiri's body emerged from elaborations of the metaphor as emotionally connected or disconnected with language, here it is the language's body that becomes the object of Lahiri's cognition.

In reflecting on the possibility of self-translation, Lahiri asks the following question: «What surgeon, in need of an operation, would take the scalpel to herself? Wouldn't she entrust the procedure to another pair of hands?» (TMO: 73) The visceral bond between Lahiri's body and language merges with the micrometaphor ITALIAN BOOK IS A PATIENT and leads to a question in which Lahiri is paradoxically identified simultaneously with the surgeon and the body of the patient. The first part of the essay concludes with Lahiri's leaving Italy and returning to Princeton, a geographical distancing that makes it possible for her to move towards self-translation.

Along with a journey away from the Italian language, the second part also features instances of metaphorical distancing. Not only do lexical markers connected to the maternal metaphor disappear completely, but as Lahiri confronts the act of self-translation, she comes to understand Paul Valéry's idea that a work of art is never finished but only abandoned and, that «there is no ideal phase of gestation, nor of birth» (TMO: 76). The maternal relationship is momentarily obliterated, while the micrometaphor ITALIAN BOOK IS A PATIENT is further elaborated. Along with an operation, self-translation requires the patient to undergo an injection of radioactive dye so the surgeon/self-translator can locate with precision even the smallest «states of imperfection» (TMO: 76). Once the self-translation begins, identification between Lahiri and Italian is erased and the Italian book/patient becomes the object of her detached and impassive gaze. At this stage, «[A] true separation» (TMO: 78) occurs. While at work in a Princeton library during the last stages of the self-translation of *Dove mi trovo*, Lahiri realises that she forgot to bring her Italian copy; the disconnection is now complete, the self-translator, unlike the mother in IAP, is oblivious of the child who is left behind.

The disconnection of the mother from her creation does not imply the end of the motherhood metaphor, rather a shift of focus; the mother might disappear and be replaced by the impassive and distant self-translator, but the siblings survive and thrive. While attention moves away

from the mother, the micrometaphor ITALIAN AND ENGLISH ARE SIBLINGS is developed. By placing ITALIAN AND ENGLISH as target domain this metaphor addresses directly the very stuff of self-translation that can in this way be elaborated upon through the source domain. The two siblings were already mentioned in *L'adolescente peloso*; initially they are described in a confrontational and destructive relationship, with the older one – the English language – always about to overpower the younger one. However, once the bilingual English/Italian version of Lahiri's talk is printed, a truce is declared: «Vedo il testo inglese in blu sulla sinistra, quello Italiano, in nero, sulla destra. L'inglese è muto, abbastanza tranquillo. Stampati, rilegati, i fratelli si tollerano. Sono, almeno per il momento, in tregua» (IAP: 93). In the essay entitled *In praise of echo* (TMO: 44-59) the connection between the siblings and self-translation is made explicit: «To self-translate is to create two originals: twins, far from identical, separately conceived by the same person, who will eventually exist side by side» (TMO: 57). In the final part of *Where I Find Myself*, once the process of self-translating is finished, the siblings' metaphor is repeated and through an elaboration of the source domain provides a further development of Lahiri's reflections on self-translation. «[T]hey [the siblings] have nourished and been nourished by the other» (TMO: 81). From a relationship of peaceful but passive coexistence, the siblings are now actively engaged in a relationship of mutual cooperation in which each of them has contributed to the growth and well-being of the other. The metaphoric mother is reduced to a «passive bystander» (TMO: 83) and the accomplishment of the self-translation is no longer about Lahiri translating herself, rather a reciprocal and beneficial dialogue between two languages.

## 4. Beyond metaphors towards an open conclusion

This final section moves from the analysis of the intricate network of linguistically and cognitively connected metaphors about and around self-translation to briefly consider the contribution of Lahiri's work to the present critical debate.

Following Anselmi's (2012: 11-15, 17-20) description of the state of the art of self-translation, one way to describe Lahiri's contribution is to see her work in relation to two main critical tendencies in self-translation

studies: a recent one that sees self-translation as a sub-field of translation, and a more traditional and long-standing one that treats self-translation as a literary phenomenon to be investigated with reference to each single case (Anselmi 2012: 11).

The above analysis of metaphors shows that Lahiri's position in this respect is far from straight-forward. On the one hand, Lahiri seems to side with those that see self-translation mainly as a translation phenomenon. The surgeon/ translator metaphors conflate descriptions of Lahiri's translation and self-translation that are reminiscent of the way Samuel Beckett and Nancy Houston – just to name two examples – have used the term translation to actually define their self-translation. The erasure of the 'self' through which these two different practices become the same process is also testified by micrometaphors that characterise self-translation as a change in Lahiri's relationship with language: from alternating feelings of emotional and physical connection and disconnection, to a cognitive and detached examination of language and to the final negation of any active role of the self-translator.

On the other hand, the metaphor of almost identical twins used to represent source and target texts aligns Lahiri's contribution to critical receptions from literary studies that, against the taxonomies proposed by translation theory, suggest the equality of original and translation as partaking of the same act of creation by the author/self-translator (Anselmi 2012: 20-21).

As a whole Lahiri's reflections contribute a perspective on self-translation that is dynamic and shifting: from the impossibility of self-translating to its realisation via a necessary process of distancing from the language, and to the final erasure of the self-translator. This last move has far-reaching effects; in a similar way in which Roland Barthes' idea of the death of the author (1967) has enabled critical discourses on the birth of the reader (cfr. Burke 1998), Lahiri's demise of the self-translator does not mark a critical end point; rather it is an invitation to further develop critical approaches in which self-translation is viewed in relation to second language learning as a life-long and life-changing process.

## Bibliography


Adami E. (2017), *Identity, Split-Self and Translingual Narrative in Jhumpa Lahiri*, "CoSMo. Comparative Studies in Modernism", 11, pp. 85-96.

Allardice L. (2021), *Jhumpa Lahiri: 'I've always existed in a kind of linguistic exile'*, "The Guardian", cfr. <https://www.theguardian.com/books/2021/may/01/jhumpa-lahiri-ive-always-existed-in-a-kind-of-linguistic-exile> (last access: 05-05-2025).

Anselmi S. (2012), *On Self-Translation. An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, LED Edizioni Universitarie, Milano.

Barthes R. ([1967]1977), *The Death of the Author*, in: *Image Music Text. Essays Selected and Translated by Stephen Heath, Hill and Wang*, New York, pp. 142-148, cfr. <https://archive.org/details/TheDeathOfTheAuthor/mode/2uped.or.> (last access: 05-05-2025).

Burke S. (1998), *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Gibbs Jr. R.W. (2008), *Metaphor and Thought. The State of the Art*, in: R.W. Gibbs Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 3-13.

Grutman R. (2018), *Jhumpa Lahiri and Amara Lakhous: Resisting Self-Translation in Rome*, "Testo e Senso", 19, pp. 1-18.

Hadley T. (2016), In Other Words *by Jhumpa Lahiri review – a Pulitzer prize winner gives up writing and speaking in English*, "The Guardian", cfr. <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/30/in-other-words-jhumpa-lahiri-review-learning-italian> (last access: 05-05-2025).

Lahiri J. (2015), *In altre parole*, Guanda, Parma.

Lahiri J. (2016), *In Other Words*, transl. by A. Goldstein, Bloomsbury, London.

Lahiri J. (2018), *Dove mi trovo*, Guanda, Parma.

Lahiri J. (2021), *Whereabouts*, transl. by the author, Bloomsbury, London.

Lahiri J. (2022), *Translating Myself and Others*, Princeton University Press, Princeton.

Lakoff G., Johnson M. ([1980]2003), *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago.

Mukařovský J. (1977), *On Poetic Language*, in: J. Burbank, P. Steiner (eds.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, Yale University Press, New Haven ct, pp. 1-64.

Prandi M., Rossi M. (2022), *Researching Metaphors: Towards a Comprehensive Account*, Routledge, London.

Ray S. (2022), *Translation, Poetics of Instability, and the Postmonolingual Condition in Jhumpa Lahiri's* In Other Words, "Modern Fiction Studies", 68, pp. 544-566.

Reichart D. (2017), *Radicata a Roma: La svolta transculturale nella scrittura italofona nomade di Jhumpa Lahiri*, in: G. Marina (ed.), Il pensiero letterario come fondamento di una testa ben fatta, Roma TRE Press, Roma, pp. 219-247.

Selden R., Widdowson P. (1993), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.

Steen G. (2014), *Metaphor and Style*, in: P. Stockwell, S. Whiteley (eds.), T*he Cambridge Handbook of Stylistics*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 315-328.

Steen G. (2016), *Metaphor: Metaphor and Style Through Genre, with Illustrations from C.A. Duffy's Rupture*, in: V. Sotirova (ed.), *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, Bloomsbury, London, pp. 308-324.

Steen G. (2023), *Slowing Metaphor Down. Elaborating Deliberate Metaphor Theory,* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.

Stern J. (2008), *Metaphor, Semantics, and Context*, in: R.W. Gibbs Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 262-279.

Thompson G. (1996), *Introducing Functional Grammar*, Arnold, London.

Virdis D.F. (2022), *Ecological Stylistics. Ecostylistic Approaches to Discourse of Nature, the Environment and Sustainability*, Palgrave, London.

Wales K. (1997), *A Dictionary of Stylistics*, Longman, London.

## Abstract

Monica Turci

### *Jhumpa Lahiri on Self-Translation: a Focus on Metaphors*

This article looks at self-translation in a selection of Jhumpa Lahiri's works including *In Other Words* (*In altre parole*) and *Translating Myself and Others*. Defined by Lahiri as the most complicated issue that she has ever faced in her creative life, self-translation continues to be at the centre of attention of her work and life, as it is inextricably linked to issues of linguistic identity. This article uses aspects of Conceptual Metaphor Theory to provide a comparative analysis of one of the most pervasive metaphors in the above-mentioned works – LANGUAGE IS A PERSON – and its micrometaphors. Analysis of these shows that a network of interlinked metaphors constructs a narrative in which self-translation emerges as a dynamic and fluid concept related to the specific context of Lahiri's biography, particularly to her experiences with translation and with learning and writing in Italian

Keywords: Jumpha Lahiri, *In altre parole*, *Translating Myself and Others*, self-translation, conceptual metaphor theory, translation.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 143-158
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8697

# SELF-TRANSLATING IN-BETWEENNESS: From *Life on the Hyphen* (1994) to *Vidas en Vilo* (2000) by Gustavo Pérez-Firmat

MARCOS EYMAR

## 1. Self-translating an essay

In the 2013 volume *Autotraduzione e riscrittura* Trish Van Bolderen remarked that «la ricerca sull'autotraduzione è notevolmente sbilanciata, in quanto gli studiosi hanno privilegiato i testi letterari lasciando di fatto nell'invisibilità l'autotraduzione di altre tipologie testuali» (Van Bolderen 2013: 158). She was referring to non-fiction writing, such as the academic texts studied by Verena Jung in her *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice* (2002). However, this imbalance also extends to literary essays. If we take into account the main works discussed in four collections of articles on self-translation published since 2013 (Lagarde *et al.* 2013, Cordingley 2013; Ceccherelli *et al*. 2013, Lushenkova Foscolo *et al*. 2019), we find out that 37 from a total of 73 works are novels or shorts stories, 21 books of poetry, 8 autobiographical texts or diaries and 5 theater plays. Just one of the papers of these four books is mainly concerned with self-translated philosophic, academic or polemical essays[1]:

[1] I must stress that these numbers include only the texts that constitute the main focus of the article and not the total number of quoted works.

Marcos Eymar (University of Orléans) – marcos.eymar@ univ-orleans.fr
ORCID: 0009-0004-3941-8524

| | Novels and other narrative texts | Poetry | Theater | Autobiographical texts | Essays |
|---|---|---|---|---|---|
| Total | 37 | 21 | 5 | 8 | 1 |
| Percentage | 50,6% | 28,7% | 6,8% | 10,9% | 2,7% |

This corpus is far too limited to have real scientific weight; it nevertheless indicates that essays have received less critical attention than narrative or lyrical genres, as an overlook at Eva Gentes' bibliography on self-translation also seems to confirm (Gentes 2022). Is it because self-translation of essays is less common? Or, on the contrary, because it is deemed as too commonplace – after all, throughout history, countless thinkers and philosophers have written directly or self-translated themselves in a language that was not their mother tongue, be it Latin, French or, nowadays, English? I suspect that the consideration of essayistic writing as less personal and stylistically creative than narrative, lyrical or theatrical writing has led to the belief that self-translated essays don't present the kind of linguistic variations that make their fictional counterparts so attractive. This assumption is highly questionable: since Montaigne's famous statement in the preface of his *Essays* («I am myself the subject of my book», Montaigne 2012: 3), the genre is concerned as much with autobiographical soul-searching than with abstract speculation. Whereas essays often lack the density of puns, metaphors and other linguistic devices which are to be abundantly found in fiction and poetry, the conceptual vocabulary they use poses specific challenges to (self)-translation. As the *Dictionary of untranslatables* shows, linguistic diversity brings into question the Greek association of philosophy and thinking with a universal logos. Human beings think with words that differ not only in sound, but also in their «rationally alleged (or allegedly rational) meaning, that is to say: universal and conceptual» (Cassin 2016: 30). Essays, precisely, often showcase the individual and cultural background of rational narratives. As in Montaigne's seminal work, they mark the subject's effort to take personal hold of the general ideas and beliefs at the core of a cultural heritage. It is on the light of the close interconnection between intellectual analysis, autobiographical experience and community-building that I would like to examine Perez-Firmat Spanish self-translation of his essay *Life on the Hypen: the Cuban-American Way* (1994).

Born in La Havana in 1951, Pérez-Firmat went into exile with his family following the triumph of the Cuban Revolution in 1959. He attended high school in Miami, where he later obtained a PhD in Comparative Literature and he then taught in North Carolina and Columbia University. Probably one of the most prominent Hispanic scholars of the last decades in the US, he is the author of numerous essays, academic monographies and books of poems, written mostly in English, but also in Spanish and even in Spanglish[2]. As most part of his work, *Life on the Hyphen* focuses on the issues of exile, hybridity and multilingualism. It offers an insightful analysis of several relevant figures of what Pérez-Firmat calls the «1.5 Cuban generation», that is to say, singers, actors and writers who were born in Cuba but deployed most part of their lives and careers in the US, thus contributing to the creation of an original and hyphenated Cuban-American culture. As one-and-a-halfer himself, Firmat is perfectly aware of the autobiographical scope of his endeavor: «The book's map of Cuban America certainly reflects what one calls a personal agenda. At least is not a hidden agenda. I have tried to fashion a narrative that allows me to make sense of the general circumstances of my own life» (Pérez-Firmat 1994: 31).

Arguably Firmat's most influential essay, *Life on the Hyphen* is the only book, along with his memoir *Next year in Cuba*, that he decided to self-translate into his mother tongue. Published six years later than the original English version, *Vidas en vilo* (2000) is a «consecutive self-translation» (Grutman 2014: 328) which takes place in the context of a shift in the author's bilingualism. As Firmat explains in *Tongue ties* (2003), whereas he remained Spanish-dominant through high school, he soon felt uneasy about Spanish, his mother tongue, but not about English, his second language:

> I'm relieved to be judged by my English rather than by my Spanish sentences. Not necessarily because I "do" English better, but because I don't take personally ungrammaticalities and infelicities in English [...] Criticize my English, and your words will never hurt me. Criticize my Spanish, and you're

[2] Main works in English: *Carolina Cuban* (1987), *Bilingual Blues* (1995), *Scar Tissue* (2005), *The Last Exile* (2016), *The Mayberry Chronicles* (2021) (poetry); *Idle Fictions* (1982), *Literature and Liminality* (1986), *The Cuban Condition* (1989), *Life on the Hyphen* (1994), *My Own Private Cuba* (1999), *Tongue Ties* (2003), *The Havana Habit* (2010), *A Cuban in Mayberry* (2014) (essay); *Next Year in Cuba* (1995) (memoir); *Anything but Love* (2000) (novel). Main works in Spanish: *Equivocaciones* (1989), *Viejo verde* (2019) (poetry); *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000), *Saber de ausencia* (2022). Some of Firmat's poems extensively use code-mixing.

> attacking me, my deepest convictions and theories about myself (Pérez-Firmat 2003: 161).

However, when the author turned fifty, a personal crisis in his American life persuaded him «that it wasn't too late to reach out and back to my mother tongue» (Pérez-Firmat 2003: 161). He then wrote in Spanish *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000), a «combination of language proficiency test and belated love poem» and set to rewrite «*Life on the Hyphen* in Spanish, a therapeutic self-translation» (Pérez-Firmat 2003: 161). If the original work constitutes a study on what it means to live and create between cultures, its self-translation further develops the intimate dimension of this reflection by reassessing Firmat's status as a writer in Spanish and therefore by trying to reestablish a balance between the author's two languages. For Firmat, self-translating his essay is all but an academic exercise in finding linguistic equivalences between abstract concepts; it involves, on the contrary, the very definition of his cultural and intimate identity.

## 2. Self-translating translation

The change of the title from *Life on the Hyphen* to *Vidas en vilo* may suggest an «opaque self-translation» that presents itself as the original text and conceals its derivative origin (Dasilva 2016: 104). On the contrary, *Vidas en vilo* is preceded by a short preface in which Firmat stresses that the Spanish text is the self-translation of the original English text and sums up some of its objectives:

> Una manera de combatir la invisibilidad a la que nos ha querido relegar la mal llamada "Revolución Cubana" – y a la que ahora nos quieren relegar ciertos sectores de la sociedad norteamericana – es señalando el valor de nuestra vida en vilo, rescatando y estudiando el acervo de la cultura – alta, baja y mediana – engendrado por el encuentro de lo cubano con lo norteamericano (Pérez-Firmat 2000: 13)[3].

[3] «One way to fight against the invisibility to which the misnamed "Cuban Revolution" has tried to relegate us - and to which certain sectors of American society now want to relegate us – is by pointing out the value of our lives on tenterhooks, rescuing and

If (self-)translators have often been condemned to invisibility (cfr. Venuti 2018), Firmat considers his Spanish version as a way to make visible the cultural achievements of the Cuban-Americans to a new readership. Self-translation being a conspicuous example of interculturality, one may have thought that the fact that *Life on the Hyphen* deals with culture and language contact would facilitate the adaptation from one language to the other. This is not so, for the very symbol of hybridity that gives its title to the original turns out to be untranslatable in Spanish:

> Puesto que *Life on the Hyphen* se centraba en ciertos mecanismos de adaptación al idioma inglés y a la cultura norteamericana, no siempre ha sido posible trasladar literalmente todos sus conceptos. Así sucede con el *hyphen*, el guión o la rayita que se emplea en Estados Unidos como símbolo de hibridez étnica, y que motiva el título de la versión original del libro. Un cubanomericano, en Norteamerica, es un *Cuban-American*: la rayita que une (y separa) los dos gentilicios, ese puente que también es pantano, marca el lugar de contacto y contagio entre las dos culturas. Invisible en español, la rayita no pierde su potencia hibridizante; *Vidas en vilo* está escrito desde, hacia y sobre esa rayita (Firmat 2000: 13-14)[4].

This last statement is somewhat striking: according to Firmat, the Spanish self-translation is mainly conceived in function of a punctuation mark that does not even exist in the target language. The author's chief interest in his book doesn't lie on the Cuban or the American culture, but on what unites or sets them apart – an ambiguous and complex dynamics expressed by the hyphen that the Spanish orthography conceals under a seemingly unproblematic agglutination. Firmat's attitude recalls that of Vilem Flusser, a multilingual philosopher for whom the creative principle at work in his self-translations was activated «by that which opposes it-

studying the cultural heritage – high, low and medium – generated by the encounter between the Cuban and the American» [my translation – M.E.].

4 «Since *Life on the Hyphen* focused on certain mechanisms of adaptation to the English language and American culture, it has not always been possible to translate literally all its concepts. This is the case with the hyphen, the dash or little line that is used in the United States as a symbol of ethnic hybridity, and which motivates the title of the original version of the book. A cubanoamericano, in North America, is a Cuban-American: the little line that joins (and separates) the two demonyms, that bridge that is also a swamp, marks the place of contact and contagion between the two cultures. Invisible in Spanish, the little line does not lose its hybridizing power; *Vidas en vilo* is written from, to and over that little line» [my translation – M.E.].

self to an easy transfer into another language, that which is not so much strictly untranslatable but which by its near untranslatability compels the translator-writer to find an original solution» (Guldin 2013: 98). Firmat's alternative for the untranslatable English title allows him, just like Flusser, to explore new dimensions of his main subject: the Spanish expression "estar en vilo" means 'to be without a physical support or without stability' and 'to be worried and distressed'. Whereas the English title indicates a location – metaphoric as it were –, the Spanish "vilo", on the contrary, suggests the absence of one. *Life on the hyphen* places the experience of in-betweenness in language; *Vidas en vilo*, in the psychological realm. Far from considering the "vilo" as an imperfect equivalent, Firmat makes of it an ever-present *leit-motif* in the Spanish version. In some cases, "vilo" replaces the untranslatable "hypen"; in other passages, it appears in new contexts as a way of reaffirming the cohesion of the self-translated text – a cohesion that sets it apart from the English version:

| | |
|---|---|
| Life on the **hyphen** can be anyone's prerogative, but it is the one-and-a-halfer's destiny (Pérez-Firmat 1994: 4) | Pero para los integrantes de la generación del medio, **el vilo** no es una elección sino un destino; justo o injusto, el "medio" es nuestro medio: **en vilo veritas** (Pérez-Firmat 2000: 18) |
| The Cuban-American, and in particular the one-and-a-halfer, is one of the possible forms that the Cuban **talent for hyphenation** can assume (Pérez- Firmat 1994: 16) | El **vilómano** one-and-a-halfer que se tambalea en la cuerda floja entro lo cubano y lo norteamericano, no ha dejado de ser cubano, aunque ya sea otra cosa (Pérez-Firmat 2000: 27) |
| Cuban-American culture begins in bed, on those rumpled satin sheets that by now have become an enduring American icon (Pérez- Firmat 1994: 45) | Su **vida en vilo** no empieza en la calle, en la casa o en la clase; empieza en la cama, sobre esas lustrosas sábanas que se han convertido en una de las imágenes más perdurables de la cultura norteamericana (Pérez-Firmat 2000: 53) |
| I find no contradiction or incompatibility between the Cuban condition and the Cuban-American way (Pérez-Firmat 1994: 81) | No veo incompatibilidad entre la **vida en vilo** y la condición cubana (Pérez-Firmat 2000: 88) |

Through self-translation, Flusser's aim was not to be faithful to the original, but to overcome it (Guldin 2013: 99). The invisibility of the hyphen that Pérez-Firmat refers to could also be interpreted as a metaphor

for the very act of self-translating, which seems to obliterate the original text under a new interpretation. The changes introduced by Pérez-Firmat in the Spanish version are actually too numerous to be analyzed in detail: the titles of the chapters are systematically modified; whole paragraphs are suppressed; some of the short literary texts or "mambos" that the author inserts between chapters are written anew; the many word puns of the original are often replaced by entirely different ones and relocated elsewhere in the text. In the old and ongoing debate about self-translation as translation or as rewriting, Pérez-Firmats Spanish version apparently falls into the latter category. All the alterations of the original I have quoted tend to give the impression that Vidas en vilo has been originally written in Spanish. In Tongue ties Pérez-Firmat criticizes Cabrera Infante's English self-translation of his Spanish book Vista del amanecer en el trópico and he blames for its flaws «the hybris that, almost inevitably, self-translation provokes». According to Firmat, «no writer wants to play second banana to another writer, and least of all to himself. As if the web of tongue ties were not obstacle enough, the temptation to tinker, to amend, to get it right or righter the second time around, will tend to alienate the self-translated work from its original» (Firmat 2003: 108). Was Pérez-Firmat himself the victim of this hybris that stems from the «ruthless desire» to affirm authorship and alienates the self-translator from the original text?

Contrary to this hypothesis, the author underlines that he has not intended to "dissimulate" the fact that *Vidas en vilo* is a translation:

> Una de las ideas rectrices de *Vidas en vilo,* precisamente, es que la cultura cubanoamericana surge de un ímpetu traslaticio, de una vocación de traducción. Eliminar las huellas de tal proceso en mi propia escritura, aun si me fuese posible hacerlo, sería falsear el testimonio que quiero dar (Pérez -Firmat 2000: 14)[5].

How can we conciliate this commitment with Pérez-Firmat's many non-canonical interventions in the original? The core of the problem lies, of course, in the meaning we give to the term "translation". As Pérez-Fir-

5 «One of the main ideas of *Vidas en vilo*, precisely, is that Cuban-American culture emerges from a translational impetus, from a vocation for translation. To eliminate the traces of such a process in my own writing, even if it were possible for me to do so, would be to falsify the testimony I want to give» [my translation – M.E.].

mat shows in his essay, the nuances of this word can be very tricky to translate:

> The photograph from *People* illustrates the two forces that shape Cuban-American culture, which **I will call *traditional* and translational** (…) **"Tradition", a term that derives from the same root as the Spanish traer**, to bring, designates convergence and continuity, a gathering together of elements according to underlying affinities or shared concerns. **By contrast, "translation" is not a homing device but a distancing mechanism.** In its topographical meaning, translation is displacement, **in Spanish, traslación**. This notion has been codified in the truism that to translate is to traduce (traduttore, traditore); implicit in the concept is the suggestion that to move is to transmute, that any linguistic or cultural displacement necessarily entails some mutilation of the original. In fact, in classical rhetoric traductio — which is of course Spanish for translation — was the term used to refer to the repetition of a word with a changed meaning. **Translation/traslación, traduction/traducción — the misleading translation of these cognates is a powerful reminder of the intricacies of the concept** (Pérez-Firmat 1994: 3)
>
> La fotografía de *People* ilustra las dos corrientes que confluyen en la cultura cubanoamericana: **tradición y traducción** (…) Derivada de la misma raíz que "traer", la palabra "tradición" designa convergencia y continuidad, la concurrencia de elementos a partir de afinidades subyacentes o intereses compartidos. **En cambio, la traducción no es un mecanismo de convergencia sino de distanciamiento.** En su sentido primitivo, traducir es apartar, desviar; de ahí el viejo (e intraducible) axioma, traduttore, traditore, que nos enseña que mudar es transmutar, que cualquier traslación lingüística o cultural entraña una alteración del original. En la retórica clásica, el término traductio – de donde viene, por supuesto, la palabra "traducción" – se (16) utilizaba para designar la repetición de una misma palabra con diferentes sentidos: **en inglés, traduction es nada menos que vilipendio o calumnia. Traducción/traductio/traduction: la equívoca equivalencia de estos vocablos demuestra cuan difícil es traducir sin traicionar**, aunque la tradición sea, a su vez, el rescate del significado anterior (Pérez-Firmat 2000: 17)

In spite of their semantic equivalence, the etymological connotations of the words "translation" and "traducción" are not the same: "traducción" evokes the Spanish verb "traer", "to bring", and is closer to the term "tradition"; on the other hand, the prefix "trans-" of the English "translation" conveys the idea of movement and displacement. According to Pérez-Firmat, the associations of the English word match better the true nature of the process, for translation «is not a homing device but a distancing mechanism». In one interesting passage of *Vidas en vilo* the English term "traduction" (which, as Perez-Firmat reminds us in the Spanish version, means in

English nothing less that "defamation and slander") is translated as "olvido", "oblivion":

| | |
|---|---|
| Although these errata may be evidence of sloppy editing, they are also typographical reminders of **translation as loss, as displacement, as traduction** (Pérez-Firmat 1994: 153) | Si bien estos errores pueden ser consecuencia del descuido del autor o de sus editores, también sirven como recordatorio escritural de que toda **traducción es desplazamiento, pérdida, olvido** (165) |

Throughout his book Pérez-Firmat repeats that the Cuban-American culture is based on «a translational impetus». This idea was already formulated in *The Cuban Condition* (1989), in which he pointed out that the «translation sensibility» which characterized much of Cuban culture's «insular consciousness» was based on a specific type of translation, which was closer to Jakobson's «intralingual translation» than to conventional interlingual translation:

> For the intralingual translation, the possibility of identical reproduction is always available: all you have to do is quote (but without quotation marks). This means that an intralingual translation, in order not to collapse into the original, in order to maintain its integrity as translation, needs to keep its distance. Normally this distance is built into the insurmountable barrier between languages, but here it has to staked out through different means. An intralingual translation, even as it attempts to restate the original, must deviate from it in perceptible ways. That is to say, intralingual translation strives precisely after that "insular consciousness" propounded by Mañach. So as to maintain its separateness, the translation needs to insulate itself, to stake out a piece of earth in what Edward Said has called "the endless sea of linguicity". This variety of translation gives full force to the topographical meaning of the word: translation as displacement. The intralingual translator is someone who knows that in order to pick his word, he has to keep his distance (Pérez-Firmat 1989: 5).

From a strictly objective point of view, it might seem absurd to consider self-translation as a variety of «intralingual translation»; however, this characterization proves less ludicrous than it seems if we take into account psychological and contextual factors. For a bilingual speaker such as Pérez-Firmat, English and Spanish are emotionally and biographically related in so many intimate ways (what the author calls «tongue ties» in his essay on bilingualism (Pérez-Firmat 2003) that it can be difficult to consider them as two entirely separate linguistic systems. In *Languages in contact* Weinreich established a classical distinction between the «coordinate bilingual», for whom the meaning or conceptual level is fused or shared between the two

languages and information at the lexical or word level is independent, and the «compound bilingual», for whom the two languages are separate and independent, both at the conceptual and the lexical levels (cfr. Weinreich 1979). Whereas this dichotomy has been repeatedly challenged from a linguistic and neurological perspective (Gekoski 1980; Chen and Bond 2010), it can be useful to describe different types of relations to languages in function of the linguistic biography of the speaker and the context of utterance. For someone whose bilingualism is the result of a traumatic experience such as exile, it might prove more difficult to keep the word or the lexical level independent not from the "conceptual level", as in Weinreich's theory, but from the affective one. This difficulty depends of course on the kind of linguistic interaction and on the conditions under which it takes place: in the case of translation, the emotional involvement in an allograph translation of a scientific text is obviously less strong than in a self-translation dealing with autobiographical matters, such as *Vidas en vilo.*

Be the term «intralingual translation» appropriate or not, *Vidas en vilo* fully corresponds to the variety of translation that Pérez-Firmat describes in *The Cuban Condition.* As if he feared that the self-translation could «collapse into the original», the author displays a wide range of textual strategies to ensure «the separateness» of the Spanish version. His effort is concentrated as much on «restating» the original than on «deviating» from it «in perceptible ways». Inasmuch as this kind of translation is presented as typical of the Cuban culture, by adopting it the author reaffirms his belonging to his homeland's tradition. A paradox ensues: translation not as a «homing device but a distancing mechanism» becomes a means to get closer to the author's cultural origins.

## 3. Self-translation the self

Many previous studies have shown that self-translation «appears to be more strongly influenced by target culture than so called ordinary translation» (Autotrad 2007: 82). As Tzvetan Todorov points out self-translation provokes a shift in the «imaginary reader» of a text (Todorov 1985: 21). On a superficial level, the knowledge attributed to the imaginary reader of the new version provokes additions or suppressions of explanations and intra-

textual translations of specific terms or culturemes both from the source and the target culture.

| | |
|---|---|
| Alluding to this historic event, Walter Winchell later said, in a wonderful phrase, that a conga line should be called instead a Desi chain (Pérez-Firmat 1994: 2) | Más tarde, al referirse a este singular acontecimiento, Walter Winchell afirmó, con una frase llena de malicia, que tal ritmo debería llamarse una *Desi chain* **("cadena Desi"), aludiendo a la frase que nombra el encadenamiento de cuerpos en una orgía, la daisy *chain*** (Pérez-Firmat 2000: 16) |
| The conge, **which originated in Cuban carnival celebrations**, was ideal for big productions numbers (Pérez-Firmat 1994: 54) | La conga era ideal para esas grandes producciones (Pérez-Firmat 2000: 64) |
| A 1920 tourist guide carried the reassuring title, *When It's Cocktail Time in Cuba* (Pérez-Firmat 1994: 62) | Una guía de turismo editada en 1928 llevaba por título *When It's Cocktail Time* in La Havana, frase que aseguraba al turista nortemericano **que Cuba se regía por costumbres norteñas como el *cocktail time*** (Pérez-Firmat 2000: 71) |

The influence of the new readership and its horizon of expectations goes far beyond these minor pedagogical adjustments. In the aforementioned article Todorov explains how, when he began to self-translate a paper for a congress in Sofia from French to Bulgarian, his mother tongue, he realized that the eulogy of cosmopolitanism he had originally intended was pointless for a public of Bulgarian scholars for whom nationalism was a means to resist to Soviet Imperialism: «I had plainly to replace an affirmation by his contrary» (Todorov 1985: 21). The readership of *Life on the Hyphen* is composed of Anglo-Americans interested in Cuban or Latin culture and fellow bilingual Cuban-Americans. *Vidas en vilo*, on the contrary, mainly targets Spanish-speaking Cubans settled in the island or in other countries such as Spain. This change involves a reevaluation of the author's relationship to his homeland. In the English version Pérez-Firmat explains that the goal of his essay is to draw «a cultural map of Cuban America, that hybrid "now-here" whose spiritual center is materialistic Miami» (Pérez-Firmat 1994: 12). In the Spanish version «Cuban-America» becomes «la Cuba del Norte, esa híbrida y suave patria cuya capital es Miami» (Pérez-Firmat 2000: 23). The expression «Cuban America» presents the hybrid culture of the Cuban diaspora as part of the great US

melting pot; «Cuba del Norte» ('Northern Cuba') considers it instead as an extension of Cuban mainland culture. Analogously the descriptive «nowhere» is replaced by the term «patria» which implies a strong cultural and sentimental allegiance.

*Life on the Hyphen* represents a strong defense of US multiculturalism and of the capacity of Cuban exiles to blend their mother culture into mainstream American civilization. *Vidas en vilo* does not disavow the belief in the cultural fecundity of hybridism and hyphenation, but it adopts a more nuanced and distinctly less enthusiastic attitude towards Cubans' assimilation to US culture:

| | |
|---|---|
| Once the "real" Cubans go back to the island, those of us who remain here will have no choice but to realize that we are Americans, with or without the hyphen (Pérez-Firmat 1994: 18). | Una vez que regresen los que quieran o puedan hacerlo, los demás no tendremos otra opción que aceptar que éste es nuestro país, aunque nunca llegue a ser nuestro pueblo o nuestra patria (Pérez-Firmat 2000: 29). |

In the English version the affirmation of the author's Americanness is unrestricted and unambiguous; in the Spanish self-translation the United States will never be able to replace Cuba as «the people» and the «homeland» Pérez-Firmat belongs to. In the same way *Vidas en vilo* suppresses an interesting passage of the English version in which the author refers to the Cuban habit of «eating roots»:

> I realize that my views will probably strike some as unpatriotic and even assimilationist, but it is not assimilation that I am talking about. Cuban-American culture heightens and draws out certain tendencies inherent in mainland island culture – most prominently, the tendency toward hyphenation. We Cubans have a peculiar relationship to our roots: we eat them. What is the *ajiaco* if not a root roast, a kind of funeral pyrex? You take tour favorite aboriginal roots – Malanga, ñame, yucca, boniato – and you cook them until they are soft and savory (Pérez-Firmat 1994: 16).

Even though Pérez-Firmat defends himself of being an «assimilationist», his ironic reference to roots clearly pleads for a rejection of every form of nationalism and ethnic isolation. The absence of this significant reflection from *Vidas en vilo* indicates the Spanish version is much eager to reinforce the ties between the «mainland island culture» and its US diasporic offspring. The closing remarks of the first chapter of the book, which are

entirely modified, offer another telling example of the ideological differences between the two versions:

> One of the points I want to get across is that, contrary to most reports from the field, there is nothing particularly zany or exotic about Cuban Americans. Multicultural pieties aside, the Cuban-American way is not inconsistent with the American way. A well-groomed mango (like a well-crooned mambo) can be just as American as apple pie. The Desi Chain may move to the beat of the conga, but with each step it advances deeper into the American heartland (Pérez-Firmat 1994: 20).

> Mucho ha llovido desde aquellos buenos y malos tiempos, pero los cubanos exiliados seguimos frente a la misma interrogante: ¿tenemos regreso? En mi caso particular, y por mucho que a veces quiera negarlo, la respuesta ha de ser negativa – no tengo regreso. Me aventuro a afirmar que a la gran mayoría de mis congéneres le sucederá lo mismo. Precisamente por eso he tratado de entender y preservar un modo de vida que, bien lo sé, es ya nuestro único destino (Pérez-Firmat 2000: 29).

Once again, *Life on the Hyphen* presents the hybrid Cuban American culture as a particular but not exceptional example of the US capacity to integrate all kind of foreign-born populations, whereas *Vidas en vilo* insists on considering the Cuban-American way of life as a specific result of exile from the island. Exile and assimilation are present in both versions, but the importance given to each varies. This discrepancy reveals not just a calculated effort to flatter two different publics, but an intimate split in the author's subjectivity. *Life on the hyphen* turns to the future and announces an ever-deeper transformation of Cuban culture in contact with «the American heartland»; it reflects the author's efforts to integrate in the US and to fully become an American citizen. *Vidas en vilo* remains more nostalgic and evokes more often the exile's impossible return. Pérez-Firmat's own biography influences thus the imaginary of his languages, which has also an impact on self-translation: English appears as the language of adaptation, change and the future; Spanish, as the language of fidelity, permanence and the past.

There is yet another important and subtler difference. In *Tongue Ties* Pérez-Firmat reflects on the reasons why, historically, the literature of Spain and Spanish America has not been rich in self-writing: «Could one reason be the language's relative inhospitableness to subject pronouns? When the language itself makes the writer's "I" grammatically redundant, autobiography verges on solecism, and self-disclosure risks becoming a slip of the tongue» (Pérez-Firmat 2003: 14). The Spanish self-translation shows this tendency towards self-concealment. The passage in which the

author stresses that his book has tried «to fashion a narrative that allows me to make sense of the general circumstances of my own life» (Pérez-Firmat 1994: 31), as well as an autobiographical digression in which the author evokes his parents, who «have no choice but to be Cuban», and his children, who are «American through and through» (Pérez-Firmat 1994: 19), are both absent from the Spanish version. From a grammatical point of view, the English "I" is sometimes replaced by an impersonal expression in Spanish:

| | |
|---|---|
| Yet **I am** struck by how apolitical, how rootless the sound of Miami often seems (Pérez-Firmat 1994: 120) | **Uno** se sorprende de la escasez de referencias políticas (Pérez-Firmat 2000: 133) |

In some other contexts, however, the "I", rather than being concealed, is subsumed in a collective "we":

| | |
|---|---|
| But this chronological progression belies the crucial fact that these attitudes commingle and alternate. For one thing, **not everybody reaches** exile at the same time or at the same age (Pérez-Firmat 1994: 11). | Tal sucesión temporal, sin embargo, enmascara el hecho crucial de que estas actitudes se entremezclan y alternan entre sí. En primer lugar, **no todos los cubanos llegamos** al exilio al mismo tiempo (Pérez Pérez-Firmat 2000: 23) |

The shift from the individual to the collective is perceptible from the very title: the «Life» of the original English becomes a plural («Vidas») in the Spanish version. For Pérez-Firmat English represents the language of the autonomous and rational individual whereas Spanish embodies the community: the "pueblo", the "gente" (people), the "barrio" (neighborhood). As it was already the case with the kind of adaptative translation that Pérez-Firmat considered typical of the Cuban condition, the ideological and grammatical changes of his Self-translation often express the author's desire to remain faithful to his national origins. *Vidas en vilo* thus proves that self-translated essays, far from concealing cultural and psychological gaps under the language of impersonal and conceptual argumentation, can reveal them in full light. Ideas are not less autobiographical than emotions. Even if ideas have a universal dimension (the basic thesis of both *Life on the Hyphen* and *Vidas en vilo* are *essentially* the same), they are modulated and altered by the language and the context in which they are expressed.

As Mary Besemeres underlines: «it is translation that helps the otherness of the self to come to the surface, because it makes the two parts of the self physically present, visible and audible» (Besemeres 2013: 194). When compared to

*Life on the Hyphen, Vidas en vilo* exposes Pérez-Firmat's divided self. Nevertheless, in *Tongue ties* the author considers his self-translation as «therapeutic» (Pérez-Firmat 2003: 161). Isn't dividedness a sign of psychical turmoil? How can it then contribute to the subject's well-being? As Pérez-Firmat stresses in some of his poems, the bilingual dwells in (self-)translation: «having to translate himself/ to himself/ endlessly» (Pérez-Firmat 2017: 68). Each sentence he writes in English conceals a silence, an absence: that of the Spanish sentence that he wouldn't or couldn't write (Pérez-Firmat 2017: 211). Whereas splitting in two is usually associated with incompleteness and trauma, for a bilingual author such as Firmat assuming duality is the only available means to wholeness. Self-translation is a way of recovering the half of meaning which was lost in translation. Just like Cuban one-and-a-halfers, self-translation lives on the hyphen between the self and its complex translation to others.

## Bibliography


Autotrad (2007), *L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche,* "Atelier de traduction", 7: *Dossier: L'autotraduction*, pp. 81-89.

Besemeres M. (2013), *Translating One's Self,* in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury Academic, London.

Cassin B. (2016), *Eloge de la traduction: compliquer l'universel,* Fayard, Paris.

Chen S.X., Bond M.H. (2010), *Two languages, two personalities? Examining language effects on the expression of personality in a bilingual context*, "Personality and Social Psychology Bulletin", 36, pp. 1514-1515.

Cordingley A. (ed.) (2013), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury Academic, London.

Dasilva X.M., Lagarde C. (2016), *L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques*, in: R. Grutman, A. Ferraro, *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques,* Classiques Garnier, Paris, pp. 103-118.

Gekoski W. (1980), *Language Acquisition Context and Language Organization in Bilinguals*, "Journal of Psycholinguistic Research", 9, pp. 429-449.

Gentes E. (2022), *Bibliography Autotraduzione / Autotraducción / Self-Translation*, cfr. <https://self-translation.blogspot.com/> (last access: 20-08-2025).

Grutman R., Van Bolderen T. (2014), *Self-Translation*, in: S. Bermann, C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 323-330.

Guldin R. (2013), *Translating Philosophy: Viléms Flusser's Practice of Multiple Self-Translation,* in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury Academic, London, pp. 95-111.

Lagarde C., Tanqueiro H. (2013), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert Lucas, Limoges.

Lushenkova Foscolo A., Smorag-Goldberg M. (2019), *Plurilinguisme et autotraduction : langue perdue, langue sauvée*, Eur'orbem, Paris.

Montaigne M. (2012), *Selected Essays,* Hackett Publishing Company, Indianapolis.

Pérez-Firmat G. (1989), *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.

Pérez-Firmat G. (1994), *Life on the Hyphen,* University of Texas Press, Austin.

Pérez-Firmat G. (2000), *Vidas en vilo*, Editorial Colibrí, Madrid.

Pérez-Firmat G. (2003), *Tongue Ties*, Palgrave MacMillan, London.

Pérez-Firmat G. (2017), *Sin lengua, deslenguado*, Editorial Cátedra, Madrid.

Todorov T. (1985), *Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie*, in: E. Khatibi (ed.), *Du bilinguisme*, Dënoel, Paris, pp. 11-26.

Van Bolderen T. (2013), *L'(in)visibilità dell'autotraduzione: ricognizione critica degli studi sulla traduzione* autoriali, in: A. Ceccherelli *et al.* (eds.), *Autotraduzione e riscrittura,* Bolonia University Press, Bolonia, pp. 153-169.

Venuti L. (2018), *The Translator's Invisibility*, Routledge, London.

Weinreich U. (1979), *Languages in Contact*, Mouton, The Hague/Paris/New York.

## Bibliography

Marcos Eymar

### *Self-Translating In-Betweenness: from* Life on the Hyphen *(1994) to* Vidas en vilo *(2000) by Gustavo Pérez-Firmat*

Self-translation studies have given less critical attention to essays than to other literary genres such as novels or poetry. However, inasmuch as essays often display a subjective apprehension of collective values and ideas, their self-translations are a showcase of the complex interactions between cultures, languages and the individual. Gustavo Pérez-Firmat's *Life on the Hyphen* (1994) provides an in-sightful analysis of the hybrid Cuban-American culture as part of the vibrant US melting-pot. *Vidas en vilo*, its Spanish "therapeutic" self-translation, introduces important changes in the original that reaffirm the author's bond to the Spanish language and to his Cuban home-land. Paradoxically, translation as a "distancing mechanism" draws the author nearer to a native tradition of cultural syncretism. Self-translation exposes the author's divided self, but, for a bilingual and bicultural subject, assuming duality is the only available means to wholeness.

Keywords: self-translation, translation, Gustavo Pérez-Firmat, bilingualism, hybridity, Cuban-American culture, Hispanic literature in the US.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 159-180
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8698

# AUTOTRADUZIONE E NARRAZIONE AUTOBIOGRAFICA:

## il caso di Maria Kuncewiczowa

NADZIEJA BĄKOWSKA

L'autotraduzione si conferma uno spazio privilegiato per l'espressione e per la (re)interpretazione dell'identità[1], poiché è un tipo di traduzione fortemente radicato sia nel contesto biografico dell'autore-traduttore, sia in quello socio-culturale. La decisione di tradurre le proprie opere in un'altra lingua avviene non di rado in situazioni personali e/o politiche assai complesse e drammatiche. E così l'autotraduzione solleva una serie di questioni relative proprio alla biografia (anche linguistica e letteraria) dell'autore-traduttore, alla migrazione, al multiculturalismo, al plurilinguismo, alla globalizzazione, e, infine, alla costruzione, alla reinvenzione e alla riscrittura identitaria. La storia della letteratura, in particolare quella del Novecento, quando il fenomeno della dislocazione di individui e masse ha conosciuto dimensioni assai maggiori che in passato, fornisce numerosi esempi di identità e biografie ambigue, complesse, molteplici, plurali e trasversali[2]. L'autotraduzione è una delle più esplicite manifestazioni di un

1 Come sostiene Rita Wilson (2009: 186) l'autotraduzione è strettamente legata alla rappresentazione del sé («self-translation is closely linked to the representation of self»). Se non indicato diversamente, le traduzioni italiane dei testi critici citati nell'articolo sono mie – N.B.

2 L'autotraduzione dei testi di stampo autobiografico si intreccia, infatti, con l'argomento delle "biografie linguistiche", intese come «testi scritti e orali che raccontano dalla prospettiva soggettiva la vita linguistica della persona nella sua dimensione esperienziale», cfr. il modulo didattico di Eva-Maria Thüne (2022) sulle biografie linguistiche

Nadzieja Bąkowska (University of Bologna) – nadzieja.bakowska@unibo.it
ORCID: 0000-0002-1525-5802

io ibrido, caratterizzato da una situazione dinamica di vita *in-between*; una *in-betweenness* che si esprime, appunto, come modo per reinterpretare i confini linguistici, culturali e identitari.

Questo articolo si pone l'obiettivo di presentare il ruolo e le caratteristiche specifiche che l'autotraduzione assume nelle scritture di stampo autobiografico[3] sull'esempio del libro di memorie di Maria Kuncewiczowa

all'interno del Massive Open Online Course *Diversità e inclusione. Lingue, letterature, culture e coesione sociale* accessibile sulla piattaforma Book (UniBO Open Knowledge) dell'Università di Bologna, <https://apps-book.unibo.it/learning/course/course-v1:Unibo+DILLCCS101+2022_E1/block-v1:Unibo+DILLCCS101+2022_E1+type@sequential+block@118efc2569ad479d86076f641910b6dd/block-v1:Unibo+DILLCCS101+2022_E1+type@vertical+block@2d8685bf05c44d938eee7b1968d8e955> – ultimo accesso: 20-03-2025; cfr. anche Luppi, Thüne 2022 e sui *memoirs* linguistici, Nic Crait (2012). Thüne (2022) afferma che in un modo o nell'altro «siamo tutti plurilingui» e «le lingue sono parte integrale della nostra vita, non solo dei momenti in cui comunichiamo, ma soprattutto come espressione del sé. Quindi, le nostre biografie sono intrinsecamente connesse con le lingue» (*ibidem*). Per la descrizione delle forme di "biografie linguistiche", si veda ad esempio Pavlenko (2007: 163-188). Il caso esaminato in questo articolo dimostra, in effetti, come l'autotraduzione di un testo autobiografico può a tratti assumere la forma di una biografia linguistica di uno scrittore migrante, nella misura in cui narra la propria posizione e il proprio percorso tra le lingue, le culture, le identità; infatti, molti autotraduttori hanno tematizzato i loro percorsi e le loro esperienze di multilinguismo, di esilio culturale, di scrittura e di traduzione (cfr. Falceri, Gentes, Manterola 2017: VII-XIV).

3 Negli studi sull'autotraduzione si può individuare un filone di riflessione in cui il fenomeno delle traduzioni svolte dagli autori stessi viene considerato nel contesto (auto) biografico e identitario. Mary Besemeres (2002) in *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography* esplora come il mondo interiore di una persona può differire da una lingua e da una cultura all'altra, nonché come l'emigrazione verso un altro contesto linguistico e culturale influisce sull'identità. La studiosa esamina alcuni celebri casi di "migrazione linguistica" e di *cross-cultural autobiographies*, concentrandosi in particolare sul rapporto tra la lingua e l'identità. Anche Susan Ingmar (1998) nel suo contributo *Translation, Autobiography, Bilingualism,* si focalizza sulla costruzione dell'identità autoriale tra le lingue. Contestualmente, si veda anche la monografia *Translating Lives. Living with Two Languages and Cultures* curata dalla stessa Besemeres insieme ad Anna Wierzbicka, che indaga sempre l'impatto del multilinguismo sull'espressione dei pensieri e dei sentimenti, sulle interazioni sociali e sull'identità, in particolare nel contesto australiano. Elin-Marina Evangelista (2013) in *Writing in Translation: A New Self in a Second Language*, a sua volta, constata come, nonostante una certa perdita in termini di sé che si può verificare nel corso dell'autotraduzione, essa porti gli autori-traduttori alla scoperta di un nuovo sé, insieme al raddoppiamento della prospettiva sulla propria vita e opera, e quindi l'autotraduzione è

(1895-1989). Ci si soffermerà in particolare sulla traiettoria autore-traduttore-narratore-protagonista e sulla costruzione e rappresentazione narrativa dell'identità nel contesto delle dinamiche di diversità e inclusione.

♦

Barbara Szymczak-Maciejczyk, autrice di una recente monografia sull'opera di Maria Kuncewiczowa (cfr. Szymczak-Maciejczyk 2023), intitola il suo saggio sulla scrittrice polacca: *Maria Kuncewiczowa – wieczna cudzoziemka,* ovvero 'Maria Kuncewiczowa – l'eterna straniera'. È un titolo significativo per almeno due ragioni. La scrittrice si impone nel mondo letterario proprio grazie al romanzo dal titolo *La straniera* (trad. it. di R. Poggioli, Mondadori, Milano 1939, ed. or. *Cudzoziemka*, Rój, Warszawa 1936). È il ritratto psicologico di una donna che si sente estranea e inadeguata a prescindere dal luogo e dalla compagnia in cui si trova. Tanto che si vede "straniera" anche tra le persone a lei più vicine e care. Il romanzo è ricco di spunti autobiografici. Il prototipo della protagonista, Róża, era infatti la madre dell'autrice. Szymczak-Maciejczyk conclude che per tutta la vita Kuncewiczowa si è sempre sentita in qualche modo alienata. Inizialmente a causa del luogo di nascita (non nasce in Polonia, ma a Samara in Russia), per cui viene stigmatizzata in Polonia, poi durante l'emigrazione e, infine, perché nel periodo in cui vive fuori dalla Polonia decide di pubblicare le sue opere anche in patria, che all'epoca si trova sotto il regime comunista – una scelta che riscontra una forte disapprovazione da parte della comunità polacca all'estero[4].

per l'autore-traduttore un modo per indagare il proprio sé. Infine, tra gli studi più recenti occorre citare il numero monografico della rivista "Ticontre. Teoria Testo Traduzione" curato da Giorgia Falceri, Eva Gentes e Elizabete Manterola (2017) e dedicato interamente agli studi su come l'autotraduzione modella la scrittura di autori multilingui negli scritti di narrazione del sé (autobiografie, *memoirs*, autofiction). Il presente articolo si vuole iscrivere in questo sottofilone di ricerca, offrendo una riflessione sull'autotraduzione dell'autobiografia come atto profondamente autoermeneutico, oltre che ponendola nel contesto del concetto ricoeuriano di "identità narrativa".

4 Cfr. «L'autrice de *La Straniera* per tutta la vita è rimasta affascinata dall'alienazione e dall'estraneità, e le tracce di questa sua fascinazione si vedono chiaramente anche nel dittico *Fantasmi* e *Natura*, in cui dà testimonianza dell'esclusione che ha provato per quasi due decenni sia da parte della comunità polacca britannica e americana sia da parte dei cittadini dei paesi in cui ha vissuto. […] Nei suoi libri troviamo soprattutto le

Il senso di alienazione è il principale contesto socio-psicologico in cui la scrittrice intraprende il lavoro di autotraduzione. L'attività autotraduttiva di Kuncewiczowa è infatti strettamente legata alla sua condizione di migrante subita in seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale: Kuncewiczowa fugge dalla Polonia nel 1939, prima in Francia, poi in Inghilterra e, infine, negli Stati Uniti, per ritornare in Polonia nel 1968. Le sue autotraduzioni sono bidirezionali e comprendono quattro testi: un libro di memorie (*Klucze*), un'opera teatrale (*Dziękuję za różę*) e due romanzi (*Gaj oliwny* e *Tristan 1946*)[5].

Il libro intitolato *Klucze* (Le chiavi) – che sarà l'oggetto principale del presente articolo – è la prima opera che segna il superamento del monolinguismo di Kuncewiczowa[6]. Si tratta di memorie di guerra in cui la scrittrice racconta la sua fuga attraverso l'Europa e rappresenta i propri ricordi e la propria immagine della Polonia, dei paesi stranieri che visita e in cui soggiorna durante la sua emigrazione e, infine, anche l'immagine di se stessa. Siamo dunque di fronte a un testo autobiografico nel classico senso lejeueniano, in quanto si tratta di «un racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza […], nella quale l'autore, il narratore e il personaggio principale del testo coincidono» (Lejeune 1986: 12). Ma dal momento in cui Kuncewiczowa intraprende anche l'operazione di autotraduzione dello stesso testo e quindi l'autore, oltre che il narratore e il personaggio, è anche il traduttore dell'opera, l'identificazione onoma-

riflessioni di una persona condannata all'alienazione» (Szymczak-Maciejczyk 2018: 110-111).

5 Ad oggi, solo l'autotraduzione dell'opera teatrale *Dziękuję za różę* (Grazie per la rosa) è stata oggetto di studi di caso dettagliati (Kampert 2018a: 48-63): «Since no research has been done so far on any of her self-translations» – nota Kampert nella sua tesi di dottorato inedita (Kampert 2018b: 161). Per una panoramica sugli autotraduttori polacchi del Novecento, tra cui anche Kuncewiczowa, si rimanda a Ceccherelli 2013: 169-182.

6 Il libro di memorie, scritto tra il 1940 e il 1942, viene pubblicato per la prima volta in polacco a Londra con il titolo *Klucze* nel 1943 e poi in inglese nel 1946 con il titolo *The Keys: A Journey Through Europe at War*. Le successive edizioni in polacco escono in Polonia. Si noti che la prima edizione in polacco (Londra, 1943), l'autotraduzione inglese (Londra, 1946) e la seconda edizione in polacco (Varsavia, 1948) non sono uguali. Le differenze sono numerose, di vario genere, di varia ampiezza, e si realizzano in varie configurazioni: alcune sono state introdotte nell'autotraduzione e poi sono state inserite anche nelle successive edizioni polacche, altre sono state introdotte solo nell'edizione in polacco del dopoguerra.

stica diventa addirittura quadrupla (cfr. López López-Gay 2008: 391; Mercuri 213: 299). Tutte queste figure rimangono, per di più, riconducibili alla stessa "intenzionalità autoriale"[7] (Fitch 1985: 112). Questo comporta un accumularsi di ruoli nella comunicazione letteraria, oltre che un attraversamento dei singoli livelli comunicativi. L'intenzionalità autoriale, la soggettività autoriale transita tra i diversi livelli della comunicazione letteraria e traduttivo-letteraria, imprimendo il proprio marchio su ciascuno di essi, concretizzandosi ulteriormente in questo atto, e completandosi quindi sui diversi livelli comunicativi. È proprio l'intersezione tra l'autotraduzione e l'autobiografia che permette al soggetto – l'autore-traduttore – di (ri)guardarsi e di (ri)definirsi da diverse prospettive. Il testo autotradotto diventa per l'autore-traduttore uno spazio, uno strumento autointerpretativo e autoconoscitivo. Valentina Mercuri nella sua analisi del rapporto tra l'autotraduzione e l'autobiografia sull'esempio del diario intimo di Carlo Coccioli e di un testo dalle connotazioni autobiografiche di Norma Cantù, afferma che «se per Lejeune la questione dell'identità è inseparabile dall'autobiografia, l'identità di qualsiasi autore-traduttore è indissolubilmente legata all'interpretazione e alla rielaborazione che egli compie del suo testo e presenta al nuovo destinatario attraverso il nuovo testo autotradotto» (Mercuri 2013: 308). È proprio quello che osserviamo nel caso di Kuncewiczowa. Secondo Szymczak-Maciejczyk, la scrittrice nelle sue opere metaforizza la propria vita e mette in ordine gli eventi a cui ha partecipato o di cui è stata testimone, e «le azioni intraprese dal soggetto, il quale naturalmente corrisponde alla scrittrice stessa, […] servono sempre e soprattutto ad acquisire una più profonda conoscenza di sé» (Szymczak-Maciejczyk 2018: 109), mirando in primo luogo a «stabilire il confine tra gli elementi addomesticati e quelli estranei […]» (*ibidem*). Dunque, l'autotraduzione del testo autobiografico diventa per Kuncewiczowa un'occasione per affrontare la condizione di alienazione e di (senso di) esclusione[8], un'occasione per scrivere nuovamente se stessa in un nuovo contesto culturale, o meglio, all'incrocio di due (o più) contesti, per conoscere se stessa, riconoscere la propria identità di emigrante e presentarsi a un nuovo pubblico.

7 Brian Fitch spiega il rapporto tra l'autotraduzione e l'originale dicendo che entrambi i testi si possono far risalire a una «common authorial intentionality» (Fitch 1985: 112), ovvero a una 'comune intenzionalità autoriale'.

8 L'operazione dell'autotraduzione autobiografica permette all'autore-traduttore di sfuggire a quello che Alain Ausoni denomina 'il duplice silenzio dello straniero' («échapper au double silence de l'étranger» – Alain Ausoni 2013: 77).

Inizialmente, il libro di memorie di Kuncewiczowa doveva essere tradotto in inglese da Harry Stevens, noto traduttore di letteratura russa e polacca, che però a un certo punto non riesce più ad accettare le ingerenze dell'autrice[9], rinuncia alla traduzione e così Kuncewiczowa completa la versione inglese da sola. Se pensiamo alle principali ragioni che portano gli autori ad autotradursi – quali la diffidenza nei confronti delle traduzioni condotte da qualcun altro (ovvero il desiderio di proteggere l'integrità delle proprie opere e della propria identità), la delusione rispetto al lavoro altrui (come nel celebre caso di Vladimir Nabokov e la sua auto-ri-traduzione del romanzo *Camera oscura*), il desiderio di preservare lo stile, il tono delle parole, persino il ritmo di respirare in modo che restino riconducibili all'autore stesso (per esempio, lo scrittore polacco Czesław Miłosz voleva che le traduzioni inglesi delle sue poesie rendessero il ritmo del suo respiro poetico polacco) – alla base di tutte c'è in fondo la paura degli autori di perdere, nell'interpretazione del traduttore (che non sono loro), qualche elemento della propria identità, che comprende inevitabilmente una certa estraneità rispetto al contesto di arrivo. E così l'autotraduzione si rivela un luogo speciale di incontro che permette agli scrittori di preservare la propria identità d'origine e la propria diversità, e al contempo di includersi nel nuovo contesto linguistico e letterario, mantenendo il pieno controllo su questo processo. È un luogo di incontro simile a quello dell'"ostello del lontano", per parafrasare Antoine Berman (1997), ovvero non solo un luogo in cui il lontano è accolto e trova ospitalità, ma anche in cui l'estraneo e il sé vengono messi alla prova uno di fronte all'altro (nel caso dell'autotraduzione entrambi sono rappresentati dall'autore). La lingua tramite l'autotraduzione si fa dunque spazio di accoglienza di quell'altro che spesso fa parte dell'identità dell'autore-traduttore.

In questo articolo la strategia autotraduttivo-autobiografica di Kuncewiczowa verrà pertanto illustrata non solo come ritorno della scrittrice al testo e ai ricordi, ma soprattutto come forma di autoriflessione, autointerpretazione e (auto)rappresentazione del proprio sé. Confrontando le versioni polacca e inglese si notano, infatti, gli sforzi della scrittrice volti ad avvicinare il suo testo al pubblico e alla cultura di arrivo. Questo fornisce un contesto significativo delle sue attività autotraduttivo-autobiogra-

9 Si può quindi osservare come fin dall'inizio Kuncewiczowa tenda all'autotraduzione intesa non come traduzione ma come riscrittura alloglotta, ripresa e prosecuzione del processo creativo in un'altra lingua.

fiche, rivelando la strategia della scrittrice verso la traduzione dell'estraneità della propria cultura e dei propri ricordi, nonché verso la traduzione del proprio io.

La maggior parte delle modifiche apportate da Kuncewiczowa nell'autotraduzione illustrano la sua attenzione al contesto di arrivo. Chiarisce, semplifica e ritocca quindi i realia polacchi, avvalendosi dei suoi privilegi in quanto autrice-traduttrice[10]. Quanto agli elementi culturo-specifici polacchi (nomi propri, cognomi di personaggi noti, riferimenti alla letteratura, cultura, storia e politica, nomi di luoghi ecc.), ad esempio, essi nella versione inglese vengono per lo più accompagnati da un'apposizione (pol. «Jan Kazimierz» – ing. «John Casimir, king of Poland»), sostituiti con una parafrasi (pol. «Mickiewicz» – ing. «Polish romantic poet») o con un elemento della cultura d'arrivo (pol. «Konrad» – ing. Hamlet»), generalizzati (pol. «Żelazowa Wola» – ing. «Warsaw»; pol. «Na Tarchomińskiej i na Grochowie» – ing. «In the Warsaw suburbs»), oppure – non di rado – espunti («*Promethidion* Cypriana Kamila» – omesso nell'autotraduzione), in modo che "la polonità" del contesto si sfoca decisamente. Tale strategia viene adoperata da Kuncewiczowa non solo in *Klucze*, ma in tutte le sue autotraduzioni, sia dal polacco all'inglese che viceversa (cfr. Kampert 2018a: 48-63). L'autrice tende sempre a ridurre l'estraneità e ad avvicinare il testo al pubblico, il che spesso comporta l'eliminazione di ciò che è troppo "diverso" o non abbastanza emblematico per cercarne – come dichiara

10 Come attestano gli studi sull'autotraduzione, l'autotraduttore è un autore e un traduttore privilegiato (cfr. Tanqueiro 1999: 19-27; Mulinacci 2013: 93-107). Questa affermazione assume un significato particolare nel contesto dell'autotraduzione di testi autobiografici. Umberto Eco sostiene che «molte volte il testo è più intelligente del suo autore e dice cose a cui l'autore non aveva pensato» (Eco 2013: 16) e così il traduttore può arrivare a capire cose a cui l'autore non aveva pensato ed è in grado di arricchire il significato del testo. Questo vale anche per l'autotraduzione. L'autore-traduttore può capire certi aspetti della propria opera traducendola in un'altra lingua e visto che il traduttore è anche l'autore si può permettere anche di modificare, reinterpretare e rielaborare il testo, per adattarlo non solo al nuovo lettore, al nuovo pubblico, ma anche alle nuove idee che nel frattempo avrà sviluppato o che – come spesso succede – svilupperà traducendo (Ceccherelli 2013a: 14). Per di più, anche se il testo di partenza di per sé non cambia, può darsi che dal momento della sua stesura finale sia cambiato internamente l'autore-traduttore e quindi cambierà per forza anche la sua rappresentazione autobiografica e l'autotraduzione (cfr. il concetto di "serie traduttiva" di Edward Balcerzan 2009: 17-38).

la stessa Kuncewiczowa – un equivalente nella cultura di arrivo (cfr. Kuncewiczowa 1975b: 161-165).

Nella stessa ottica, nel testo inglese Kuncewiczowa mitiga il tono critico e ironico nei confronti dei francesi e degli inglesi, soprattutto quando essi parlano dei polacchi. Nell'autotraduzione scompaiono per esempio i passaggi in cui la voce narrante riferisce un *désintéressement* o addirittura una riluttanza da parte dei francesi verso la Polonia e la riconquista della sua indipendenza, come quello sul sollievo provato dai francesi per essersi liberati di «quell'imbarazzante "escrescenza" nella loro visione del mondo che per vent'anni era stato lo Stato polacco» (Kuncewiczowa 1943: 64). Scompaiono anche i paragrafi che rivelano una limitata conoscenza della Polonia, come il riferimento al fatto che a Parigi non sapevano se un tempo Varsavia fosse stata «la capitale dei re o degli imperatori» (*ibidem*: 83). Infine, l'immagine della Polonia e dei polacchi, per esempio nel contesto della situazione degli ebrei durante la guerra, viene ritoccata nell'autotraduzione (nella versione inglese il lettore non troverà il passaggio sulle «anime degli ebrei» che «hanno adottato i colori mimetici, [...] mentre quelle dei polacchi – resistenti al brivido del corpo – rimanevano nella tranquillità autunnale» – *ibidem*: 25). Non sorprende dunque la ricezione positiva del libro all'estero, come dimostrano le recensioni. Un critico straniero scrisse che «una polacca non avrebbe potuto essere più europea e occidentale» ("Figaro", 1946, n. 5/6, XI, cit. da Szałagan 1995: 230). Contestualmente, appare opportuno citare l'idea di "cittadinanza mondiale" avanzata dalla scrittrice (Kuncewiczowa 1975a: 194). Kuncewiczowa nel suo appello alle Nazioni Unite[11] scriveva di «un senso di appartenenza a un collettivo più grande della nazione» (*ibidem*), aggiungendo che «la storia ha reso alcuni individui cittadini del mondo e dovrebbero essere riconosciuti come tali» (*ibidem*). Se consideriamo la strategia (auto)traduttiva di Kuncewiczowa, sembra tuttavia che la sua "mondialità" non consista tanto nell'allargamento degli orizzonti culturali e identitari della sua opera letteraria, quanto nell'appiattimento e restringimento dei contenuti in considerazione del pubblico[12].

[11] Il 25 febbraio 1949 Kuncewiczowa inviò alle Nazioni Unite un appello riguardante gli emigranti e «le persone senza patria». Il suo appello fu firmato da 25 rappresentanti del mondo della cultura e della scienza, tra cui Georges Duhamel, Albert Einstein, Aldous Huxley, François Mauriac, Bertrand Russell e George Bernard Shaw.

[12] Qui varrebbe la pena accennare a un altro tipo di aggiustamento introdotto dalla scrittrice nell'edizione in polacco del 1948, ovvero le omissioni che riguardano i riferimen-

♦

La domanda che sorge è se, nella traduzione del proprio io, la scrittrice adotti una strategia analoga a quella illustrata sopra. Passiamo quindi all'inquadramento di alcune specificità genologiche dell'opera kuncewicziana nel contesto dell'autotraduzione. *Klucze* – come è stato detto – è un libro di memorie. Kuncewiczowa descrive le sue vicende del periodo della seconda guerra mondiale, introducendo anche alcune retrospezioni. Il libro che contiene le sue memorie del tempo di guerra si chiude appena dopo la fine del conflitto. Indubbiamente, la scrittrice presenta l'emigrazione e le vicende belliche dal proprio punto di vista. Ciononostante, vale la pena di notare che nella prima edizione in polacco troviamo, in realtà, pochissime confessioni personali. Questo cambia nell'autotraduzione. È nell'autotraduzione che il libro di memorie di Kuncewiczowa diventa uno spazio per l'autoriflessione, l'autointerpretazione, l'autoconoscenza. Si tratta di un processo bidirezionale, volto da un lato verso l'autrice stessa in funzione autoconoscitiva e, dall'altro verso il lettore con l'obiettivo di presentare se stessa, nonché esteriorizzare i dilemmi di una persona che si situa culturalmente e linguisticamente *in-between*.

Di particolare importanza risulta il fatto che, curiosamente, nell'autotraduzione Kuncewiczowa scrive un nuovo "epilogo" (un testo scritto

ti all'Unione Sovietica. Si tratta qui, in realtà, di autocensura. Ricordiamo che, mentre la prima edizione in polacco viene pubblicata nel 1943 a Londra, la seconda esce nel 1948 a Varsavia. Kuncewiczowa rielabora quindi il testo, pensando al ritorno della sua opera nella Polonia comunista. Nella prima edizione in polacco e nell'autotraduzione inglese si parla, in vari contesti, dell'URSS, cosa che non avviene in nessuna delle edizioni polacche successive. Vengono eliminati tutti i passaggi sulla rivoluzione bolscevica, gli accenni ai russi e alla battaglia di Varsavia del 1920 terminata con la sconfitta sovietica, agli artisti sovietici, alla polizia politica sovietica, al fatto che Leopoli prima della guerra apparteneva alla Polonia, e infine l'intero capitolo intitolato *Ritratti*, in cui si parla di Stalin e del potere totalitario. Per tali modifiche Kuncewiczowa fu criticata piuttosto ferocemente dalla comunità letteraria polacca d'emigrazione – ci fu chi, come Mieczysław Grydzewski nel settimanale dell'emigrazione polacca "Wiadomości", parlò addirittura di "atto di autocastrazione" (cfr. Szałagan 1995: 228-229), a intendere una consapevole rinuncia a una parte delle proprie memorie, sia a livello di microstorie che di macrostoria.

direttamente in inglese intitolato *Epilogue*) che viene poi incluso sia nella seconda edizione in polacco (1948) sia nelle traduzioni in altre lingue[13].

La prima caratteristica che colpisce dell'"epilogo" inglese è la dinamica interessante riguardo alla voce narrante. L'"epilogo" inglese è ambientato in Inghilterra appena dopo la fine della guerra. Nella prima scena il narratore appare come esterno alla storia, eterodiegetico (per adottare la terminologia di Genette 1976), piuttosto nascosto, non coinvolto nella trama e si limita a raccontarla in terza persona. Vediamo un marito e una moglie che si salutano alla stazione dei treni e assistiamo alla loro conversazione:

> One march morning in 1945 **two people were talking** on the platform of Paddington station. Jokes without much fun in them were exchanged, as always when middle-aged couples face a parting, one of those small catastrophes which form the thread of any family life.
>
> "Take care of yourself," **said the woman**; "If there is an 'Alert' in the evening, go to the shelter."
>
> "But there are no 'Alerts' no, there are only rockets."
>
> "What about the Tube? The Tube does stand rockets."
>
> "I stand them too, so why fuss? You'd better take care of yourself. Go on quietly with your work in the country; writing can be done anywhere. And try not to worry; the boy is safe now, anyhow."
>
> The train was not coming, so – short of important matters – they lapsed into silence. After a brief pause **the woman broke it**. "Fancy calling him safe at sea in war-time…"
>
> "But he is no longer in a submarine and he is in safe waters."
>
> "Safe waters!" **The wife shrugged her** shoulders. "What an absurd notion! Wasn't he sunk in once in safe waters?"
>
> The train crept into the station. **They embraced** briskly, then **the wife entered** the compartment, the husband remaining on the platform. Soon **she appeared** at the window. "Don't forget, the laundry calls on Mondays".
>
> "All right". said he. "Your drops are in the yellow bag; you change at Exeter". The train moved.

[13] Nelle successive edizioni polacche ritorna invece la versione originale del finale. Nota bene: la versione "autotradotta" dell'"epilogo" è inclusa anche nelle traduzioni francese (1946) e ceca (1948) – cfr. Szałagan 1995.

> **She leaned out** and, suddenly very distressed, added one more exhortation: "If there is any news from Home, wire me immediately" (Kuncewiczowa 1945: 171, grassetto mio – N.B.).

Dopo di che avviene un passaggio al narratore interno alla storia, autodiegetico, in prima persona:

> This conversation was very private indeed, carried on in a foreign language which few people in Great Britain could understand. But **I** understood it. **The woman** [...] was in fact the person whom **I have shepherded through all the pages of this book** from the first day of war in Poland, all across Europe, to **her** Scottish wanderings in 1943. And **her** husband was the man whom **I** saw making uncanny grimaces and saying strange things when, in September 1939, the time came for **me** to take the last step across the frontier of **my** native land [...] (*ibidem*: 171-172, grossetto mio – N.B.).

Quindi scopriamo che nella prima parte, con il narratore apparentemente esterno, Kuncewiczowa ha parlato di se stessa, anche se in terza persona, come se si guardasse da fuori, come se fosse una spettatrice di se stessa. Ma non finisce qui, poiché aggiunge: «**I** understood **her** because sometimes **I** still can understand **myself**, in spite of the great confusion that reigns in **my** mind after five years' journey through **strangeness** and **desolation**» (*ibidem*: 172, grassetto mio – N.B.). Qui abbiamo dunque l'io del narratore che si unisce all'io della protagonista, per poi spiegare al lettore: «So the reader, perhaps, will also understand that it was **I** who took possession of a seat in the Cornish Riviera train on March morning in 1945» (*ibidem*: 172, grassetto mio – N.B.). Dopo, fino alla fine dell'"epilogo", la narrazione prosegue in forma di monologo interiore di Kuncewiczowa. L'analisi della focalizzazione e dell'identità della voce narrante è interessante soprattutto lì dove l'autotraduzione si sovrappone all'autobiografia. Vediamo infatti un io che transita tra diversi livelli di comunicazione letteraria e diversi punti di vista su se stesso e sul mondo, dialoga con la propria estraneità, si guarda da più vicino e da più lontano, come se si osservasse in un doppio specchio. Si nota che le tensioni tra le voci narranti emergono nell'autotraduzione inglese soprattutto lì dove Kuncewiczowa si presenta come straniera o comunque rivolge l'attenzione su questo aspetto. L'autotraduzione si conferma qui una specie di banco di prova per capire se uno

scrittore bilingue, un autore-traduttore possa mai davvero completamente coincidere con se stesso (cfr. Beaujour 1989: 51)[14].

Come si è detto, l'"epilogo" è ambientato appena dopo la guerra in Inghilterra. A un certo punto vediamo Kuncewiczowa in treno, dopo essersi salutata con il marito; nella parte del monologo interiore Kuncewiczowa osserva i compagni di viaggio e si interroga sui possibili modi per iniziare la conversazione senza svelare di essere straniera: il tempo? i panini preparati per il viaggio? l'attualità?

> […] Streams of good will were […] converging towards **my foreign self**. I felt I had to say something. But what? **Coming from a foreigner**, the remarks on English weather, even if complimentary, have a cheeky flavour; they sound like heresy to initiated worshippers. News? The news was obviously triumphantly **good for the British**. It was obviously triumphantly **bad for Polish**. I could not cope with this **divergency of** allied **sentiments**. Sandwiches? They were already eaten. A smart little compliment to the Minister of Food? I forgot his name. Yet the kind members of the British Forces were, without doubt, waiting for some friendly declaration from me. I cast an agonized glance at the window… Well, of course, the landscape! The beauty of the English countryside. It was indeed beautiful. […] I took a deep breath and in a high-pitched voice said very firmly: «Nowhere on earth are there primroses as big as in England. Nowhere» […] (*ibidem*: 175, grassetto mio – N.B.).

Subito si rende conto di aver detto una bugia, in quanto non ha visto le primule di tutto il mondo, e inoltre quelle polacche sono altrettanto grandi: «and so this preposterous lie was all I had to impart to the English after five and a half years of common struggle for a common cause» (*ibidem*: 176). Dopo di che aggiunge: «Good Heavens, what were primroses called in Polish? I recalled the word: *kluczyki*, which means 'little keys'. Keys to the spring, I presume» (*ibidem*: 176). Si noti che l'"epilogo" della versione inglese contiene una interpretazione alternativa del titolo. Nella prima edizione in polacco l'"epilogo" contiene delle visioni oniriche di varie chiavi, quelle delle case che segnano le tappe della vita e dell'emigrazione della scrittrice e che spesso non esistono più, sono state distrutte dalla guerra. Anche l'"epilogo" inglese contiene un'interpretazione del titolo, ma in una chiave, *nomen omen*, diversa. Nella versione polacca si tratta delle chiavi di casa e del passato, mentre nella versione inglese si tratta piuttosto del futuro, della primavera, della rinascita.

[14] Elizabeth Klosty Beaujour (1989: 51) afferma appunto che «Self-translation is the true test of whether a bilingual writer can ever totally coincide with himself».

Ma l'aspetto che si rivela particolarmente rilevante è qui il monologo interiore di Kuncewiczowa, una specie di dialogo tra il suo io familiare e quello straniero, che viene da lei denominato con la formula "my foreign self" (*ibidem*: 175), oppure "the foreign land of my own reflections and ideas" (*ibidem*: 172). Si tratta infatti di una riflessione sulla propria estraneità e diversità, e sull'inclusione. Nell'intreccio e sovrapposizione tra l'autotraduzione e l'autonarrazione, l'autotraduzione si rivela, in modo particolare, un luogo di continua auto-re-interpretazione, un processo di continua automediazione tra le lingue e le culture, un luogo della diversità, o meglio, un luogo segnato dalle dinamiche di diversità e inclusione, in cui l'autore-traduttore riflette sulla propria condizione *in-between* e lo fa, a volte, come vediamo nel frammento appena citato, anche esplicitamente[15]. In questa parte del libro Kuncewiczowa compie un atto di autotraduzione, ma non nel senso letterario, ovvero non traduce la propria opera (ricordiamo che l'"epilogo" del 1946 è stato scritto *ex novo* direttamente in inglese), bensì riflette su come tradurre (e includere) se stessa, i propri comportamenti e tutto quello che costituisce la sua identità e la sua percezione in un altro contesto linguistico e socio-culturale. Non riflette su come tradurre il testo del suo libro di memorie, ma riflette su come tradurre il testo del proprio io. La potremmo definire una "meta-auto-traduzione".

Un contesto interessante per inquadrare il fenomeno di meta-autotraduzione sono le considerazioni di Stanisław Barańczak, poeta, saggista, studioso, traduttore e autotraduttore polacco del secondo Novecento che, all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, lascia la Polonia ed emigra negli Stati Uniti, dove insegnerà all'Università di Harvard. Barańczak ha tradotto alcune sue poesie e alcuni suoi saggi (cfr. Szymańska 2020; Costantino 2020). Tuttavia, la sua esperienza di autotraduzione non si li-

[15] Come ammettono anche Falceri, Gentes, Manterola (2017), «è comune, infatti, che gli autotraduttori prendano posizione rispetto al loro multilinguismo, per discuterlo, narrarlo, legittimarlo come sintomo di una doppia appartenenza. La composizione variegata dell'"identità linguistica" diventa così tema letterario per un gran numero di autotraduttori che riflettono sulle implicazioni intime, oltre che redazionali ed editoriali, di pubblicare racconti sul sé in più lingue e in più paesi. Questa "surconscience linguistique" (Gauvin 1997: 6) è più che mai evidente nei testi autonarrativi di autori migranti. [...] Queste opere sono fonti straordinarie per analizzare come il linguaggio modelli la percezione e la narrazione dell'identità» (Falceri, Gentes, Manterola 2017: IX-X, trad. it. cfr. Falceri, Gentes, Manterola, *Call for Papers: Narrazioni del sé e autotraduzione*, 2017, <http://www.ticontre.org/files/selftranslation-it_en.pdf> – ultimo accesso: 22-03-2025).

mita al campo letterario. Infatti, nel saggio intitolato *Tłumacząc samego siebie samemu sobie* (Traducendo se stesso a se stesso) racconta la sua esperienza da emigrato negli Stati Uniti e riflette sulla continua necessità di tradurre non solo la propria lingua e le proprie opere, ma anche la propria cultura e le proprie categorie mentali in un'altra lingua e cultura e, viceversa, di dover tradurre la lingua e la cultura straniera verso la propria lingua, cultura e mentalità per poterla comprendere[16]. E non finisce qui, poiché un emigrato deve quotidianamente tradurre anche il testo del proprio io. «Nella Torre di Babele del nostro mondo umano, non solo la poesia, come voleva Robert Frost, ma anche l'identità individuale può alla fine ridursi a ciò che viene "perso nella traduzione"» – afferma Barańczak (1990: 202). Il problema della traduzione del sé individuale in un'altra lingua e in un'altra cultura si lega a una continua autoreinterpretazione, automediazione e, non di rado, autodiegesi di questi processi[17]. Questa operazione di continua interpretazione comparativa-contrastiva iscritta nell'autotraduzione ha un valore cognitivo. Traducendo(si), per

16 Barańczak (1990) riflette su come ciascuno di noi possieda un "mappamondo portatile" dai contorni ben definiti e profondamente incisi, fissati nel cervello. Ovunque andiamo portiamo con noi l'intera eredità degli stereotipi culturali, delle abitudini percettive e cognitive, delle distinzioni semantiche imposte dalla nostra lingua madre. Siamo condizionati dagli anni trascorsi "là", ovvero nel proprio paese d'origine. Quando arriviamo in un nuovo contesto linguistico e culturale, ciò che ci rende ulteriormente spaesati è il fatto che il sistema di significati costruito nella nostra mente non corrisponde, non è applicabile alla realtà, al nuovo contesto d'arrivo. La necessità di comunicare in vari contesti della vita quotidiana in una lingua che non è la propria lingua materna fa sì che "lo straniero" soffra di una costante paura di essere frainteso e sviluppi una particolare sensibilità e attenzione alle trappole semantiche della traduzione. Lo vediamo chiaramente nell'"epilogo" del libro di Kuncewiczowa.

17 Un caso ben noto e curioso a questo proposito è quello di Eva Hoffman (1989), autrice del libro *Lost in Translation*. Hoffman proviene da una famiglia polacca di origine ebraica, da adolescente emigra insieme ai genitori dalla Polonia, prima in Canada, successivamente negli Stati Uniti. L'inglese era per lei una lingua che doveva acquisire. Nel libro descrive le difficoltà legate al bilinguismo e alla condizione di chi parla una lingua, ma pensa in un'altra. Un esempio peculiare, che illustra il problema dell'influenza della lingua sul pensiero e sulla percezione della realtà, riguarda il momento in cui l'autrice di fronte alla prospettiva del matrimonio, di cui non era del tutto convinta, giungeva a conclusioni opposte – a seconda se pensava ad esso in polacco o in inglese.

parafrasare Italo Calvino (cfr. Calvino 1982), possiamo capire e conoscere se stessi e gli altri[18].

L'autotraduzione del libro di memorie di Kuncewiczowa, in particolare la sua parte finale, sia per la costruzione della voce narrante sia per gli elementi meta-auto-traduttivi, suscita una riflessione sulla struttura narrativa della nostra identità e su come essa viene costruita, appunto, attraverso la narrazione. L'analisi dell'opera autobiografico-autotraduttiva della scrittrice polacca dimostra come la narrazione non sia solo una rappresentazione, un'espressione dell'identità, ma nel corso della narrazione il nostro io si possa costruire e (ri)negoziare. Se leggiamo il caso kuncewiczowiano in questa prospettiva, ci troveremo vicini all'"ermeneutica del sé" nei termini ricoeuriani. Per Paul Ricoeur lo studio del discorso e della conoscenza riflessiva di sé (che si esprime nel fatto che il soggetto parlante denota se stesso) – è una parte integrale dell'"ermeneutica del sé" (cfr. Warmbier 2018). Lo studioso francese si rifà alle riflessioni di Wilhelm Dilthey per affermare che «ciò che io sono per me stesso non può essere colto che attraverso le oggettivazioni della mia propria vita, [...] la conoscenza di sé è già una interpretazione» (Ricoeur 2004: 81). «Io comprendo me stesso solo attraverso i segni che offro della mia propria vita» (*ibidem*) e quindi «ogni conoscenza di sé è mediata attraverso segni e opere» (*ibidem*). Da qui si vede come secondo il filosofo francese ciascuno di noi, attraverso la narrazione (e l'interpretazione) della propria vita, individua le basi della propria identità, definisce il proprio senso di sé. Allora l'identità di una persona è in fondo l'identità della sua narrazione su se stessa e la questione di essere se stessi è in realtà un fatto narrativo. Su questa con-

[18] La traduzione è sempre un atto di interpretazione, come sostiene Friedrich Schleiermacher (1985; 1ª ed. in tedesco – 1815). Interpretare, comprendere, tradurre sono attività interconnesse. Per tradurre dobbiamo interpretare e interpretando comprendiamo. Il legame tra la traduzione e l'interpretazione diventa ancora più interessante, profondo e multidimensionale nel caso dell'autotraduzione, dove assume un ruolo identitario. Se, come vuole Italo Calvino, la traduzione è il vero modo di leggere il testo, l'autotraduzione è per l'autore-traduttore anche il vero modo di leggere se stesso e di conoscere la propria condizione *in-between*, la propria posizione dinamica tra l'inclusione e la diversità. Dunque, si può affermare che l'autotraduzione ha un alto potenziale autoermeneutico, in particolare se si tratta delle autotraduzioni della letteratura dell'io.

vinzione si fonda il concetto di "identità narrativa"[19] proposto da Ricoeur. In altre parole, possiamo acquisire la consapevolezza di chi siamo (di chi siamo diventati) attraverso la narrazione[20]. Inoltre, questa narrazione non è mai definitiva, in quanto la nostra comprensione di noi stessi può essere soggetta a continue reinterpretazioni. Secondo il fondatore del concetto di "identità narrativa", «non smettiamo mai di reinterpretare l'identità narrativa che ci costituisce [...]» (cfr. Warmbier 2017: 44-45).

Da qui emergono diversi interessanti parallelismi tra l'autotraduzione autobiografica in quanto spazio di reinterpretazione dell'identità, di osservazione e tematizzazione di questo processo, e il concetto di "identità narrativa". Nel caso di Kuncewiczowa lo si nota specialmente nei passaggi meta-auto-traduttivi, lì dove vediamo il sé muoversi tra i livelli della comunicazione letteraria, tra i punti di vista, e – per di più – anche riflettere su questo processo e dare forma alla sua diversità. A questo si lega la preoccupazione comune a molti autori plurilingui relativa all'autenticità della loro autorappresentazione in ciascuna delle lingue in cui si esprimono e scrivono (cfr. Falceri, Gentes, Manterola 2017: XI). Nella teoria dell'autotraduzione, spesso si parla dell'incompletezza dell'originale, che viene completato nell'atto stesso dell'autotraduzione. Sembra che nel caso dell'autotraduzione di un testo autobiografico si verifichi in modo particolare non solo un completamento del testo, ma soprattutto un'integrazione o espressione più piena dell'identità dell'autore-traduttore. Il testo polacco, il testo inglese (autotraduzione) e il testo identitario di Kuncewiczowa possono infatti essere percepiti come concetti non statici, ma fluidi, aperti, ibridi, plurali, eterolingui, che si situano tra i testi, le lingue e le culture. Singolarmente sono caratterizzati da una certa incompletezza. Insieme sono complementari. L'autotraduzione comporta un'ulteriore espressione e concretizzazione del sé dell'autore-traduttore.

L'autotraduzione del libro di memorie di Kuncewiczowa, come si è cercato di illustrare nel presente articolo, proponendo una riflessione incentrata in particolare su elementi quali la voce narrante e la meta-autotraduzione, si rivela una forma di "ermeneutica del sé". L'autotraduzione

19 Si rimanda alla teoria dell'identità narrativa e alle riflessioni di Paul Ricoeur sul ruolo delle narrazioni nella costruzione e nella comprensione dell'identità (Ricoeur 1991, Ricoeur 1993, Ricoeur 1999a, Ricoeur 1999b).

20 Come scrive Oliver Sacks (1986: 153), «ognuno di noi costruisce e vive un "racconto" e questo racconto è noi stessi, la nostra identità».

comporta infatti sempre una auto-re-interpretazione. E così si realizza la funzione autoermeneutica e identitaria dell'autotraduzione, che diventa luogo dell'incontro/scontro tra i diversi poli linguistici e i diversi lati dell'identità ibrida dello scrittore. Dunque, in realtà abbiamo a che fare con un continuo reinterpretarsi dell'io dello scrittore-autotraduttore, un continuo atto di confronto: autotradurre la propria autobiografia è un po' come stare da entrambe le parti di uno specchio, per parafrasare la celebre metafora di T.S. Eliot. Possiamo vedere come l'autotraduzione, similmente all'"ermeneutica del sé", si leghi alla dialettica dell'identità e dell'alterità. Nell'autotraduzione, come in un atto autoermeneutico, la problematica dell'io si lega alla dialettica del distinguersi e dell'identificarsi tra l'essere-lo-stesso (*la mêmeté*), l'essere-se-stesso (*l'ipséité*) e l'alterità (*l'altérité*), sempre guardando a Ricoeur. «Colui-che-è-se-stesso-come-un-altro si riconosce in relazione al suo essere-nel-mondo nella moltitudine di mediazioni diverse» – afferma Adriana Warmbier (2018: 337).

Concludiamo, ribadendo che *Klucze* non è un testo personale, nel senso che la scrittrice non condivide con i lettori i fatti della sua vita familiare. Come è stato detto, in tutto il libro non menziona esplicitamente – almeno nella versione polacca – il marito, anche se sappiamo da altre fonti biografiche e autobiografiche che sono emigrati insieme[21] (cfr. ad esempio,

[21] Nella versione polacca, neanche un lettore molto attento può capire che Kuncewiczowa in alcuni passaggi si riferisce a suo figlio, a suo nipote e a suo marito, come ad esempio: «**Brunecik** w butach z cholewami został wysiedlony ze swego pokoju, który przeznaczono na uszczelnione pomieszczenie. **Blondyn** przebrał się za tragarza, schody trzeszczały pod nim – dźwigał wory piasku na strych» (Kuncewiczowa 1943: 19, grassetto mio – N.B.). È solo nell'autotraduzione inglese che la scrittrice chiarisce la parentela e diventa chiaro che il "moretto" (*brunecik*) è in realtà suo figlio e il "biondo" (*blondyn*) suo nipote: «My dark-haired **son** in his top-boots was turned out of his room, which was to be the 'anti-gas chamber'! My fair-haired **nephew** acted as a porter, and the stairs creaked under him as he carried sacks of sand up into attic" (Kuncewiczowa 1946: 17, grassetto mio – N.B.). Questa precisazione si trova solo nell'autotraduzione inglese, non si riscontra, invece, né nella prima né nelle successive edizioni del libro in polacco. Similmente, solo nella versione inglese scopriamo che a un certo punto Kuncewiczowa parla di suo marito, mentre nell'originale parla solo di un 'uomo che conosce da diciotto anni': «Długo stałam, czekając, a potem zobaczyłam idącego ku mnie **człowieka, którego znałam osiemnaście lat**» (Kuncewiczowa 1943: 66, grassetto mio – N.B.). Anche in questo caso, l'identità dell'"uomo" di cui scrive la Kuncewiczowa e il loro rapporto personale vengono svelati solo nella versione inglese: «Long I stood, waiting, and at last I saw my **husband** coming towards me" (Kuncewiczowa 1946: 54, grassetto mio – N.B.).

Szałagan 1995; Szałagan 2015; Żak 1997). Ma è un libro personale se lo leggiamo, appunto, come esempio e come concretizzazione di un atto autoermeneutico di una scrittrice che è sospesa in una specie di limbo, in una continua oscillazione tra partenza e ritorno, tra diversità e inclusione; una scrittrice in cerca di modi per affrontare un doppio pericolo – dello sradicamento da un lato e dell'alienazione dall'altro. Il *narrar se*, per evocare Manzoni, replicato e reduplicato da Kuncewiczowa nell'autotraduzione, comporta la discorsivizzazione di quella che si può chiamare negoziazione di un io emigrante, la cui consapevolezza linguistica e culturale non è più circoscritta nei limiti di una prospettiva nazionale. Forse proprio questa è la "cittadinanza mondiale" nella versione realizzata dalla scrittrice polacca. Nel suo caso non si tratta di spostare o superare i confini nazionali e culturali, ma di essere consapevoli della propria estraneità e di un altro contesto linguistico e socio-culturale che si conosce ma non si fa proprio[22].

## Bibliografia

Ausoni A. (2013), *Bouteilles à la mère: autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis*, in: Ch. Lagarde, H. Tanqueiro (eds.), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Editions Lambert Lucas, Limoges, pp. 71-78.

Balcerzan E. (2009), *La poetica della traduzione artistica*, in L. Costantino (a cura di), *Teorie della traduzione in Polonia*, Sette Città, Viterbo, pp. 17-38.

Barańczak S. (1990), *Tablica z Macondo, Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Wydawnictwo Aneks, London.

Beaujour E.K. (1989), *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the First Emigration*, Cornel University Press, Ithaca.

22 Nota bene: si può costatare che Kuncewiczowa non ha un'identità propriamente ibrida, in quanto la sua identità rimane per lo più quella polacca. Dopo il ritorno in Polonia la scrittrice torna al polacco e scrive esclusivamente in quella lingua. Infatti, l'arco temporale in cui Kuncewiczowa si autotraduce coincide con il periodo del suo esilio (1939-1968). La produzione originale e (auto)traduttiva in inglese è solo una forma transitoria della sua esistenza letteraria. Le successive edizioni del testo sembrano soluzioni temporanee o occasionali, un rimedio alla situazione contingente, adoperate per non scomparire come scrittrice, per non radicarsi nell'alienazione nel nuovo ambiente linguistico e letterario.

Berman A. (1997), *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, trad. di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.

Besemeres M. (2002), *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*, Peter Lang, Oxford/Bern.

Besemeres M., Wierzbicka A. (2007), *Translating Lives. Living with Two Languages and Cultures*, University of Queensland Press, Queensland.

Calvino I. (1982), *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in: *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, II, pp. 1825-1831.

Ceccherelli A. (2013), *Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 169-182.

Costantino L. (2020), *Stanisław Barańczak autotraduttore: il caso della prosa saggistica*, in: F. Regattin (a cura di), *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie*, Casa Editrice Emil di Odoya, Città di Castello, pp. 133-150.

Eco U. (2013), *Come se si scrivessero due libri diversi*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 14-17.

Evangelista E.-M. (2013), *Writing in Translation. A New Self in a Second Language*, in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, London-New York, pp. 177-187.

Falceri G., Gentes E., Manterola E. (2017), *Narrating the Self in Self-Translation*, "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", 7, pp. VII-XVIII.

Fitch B. (1985), *The Status of Self-Translation*, "Text. Revue de critique et de théorie littéraire", 4, pp. 111-125.

Gauvin L. (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*, Karthala, Paris.

Genette G. (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, trad. Lina Zecchi, Einaudi, Torino.

Hoffman E. (1989), *Lost in Translation: A Life in a New Language*, E.P. Dutton, New York.

Ingram S. (1998), *Translation, Autobiography, Bilingualism*, in: L. Bowker, M. Cronin, D. Kenny *et al.* (eds.), *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, St Jerome, Manchester, pp. 15-22.

Kampert M. (2018a), *Przekład autorski: między literaturą narodową a „obywatelstwem światowym" (na przykładzie Marii Kuncewiczowej i Janusza Głowackiego)*, "Przekładaniec", 37, pp. 48-63

Kampert M. (2018b), *Self-Translation in 20th-century Italian and Polish Literature: the Cases of Luigi Pirandello, Maria Kuncewiczowa and Janusz* Głowacki, University of Glasgow, Glasgow (tesi di dottorato inedita).

Kuncewiczowa M. (1943), *Klucze*, Nowa Polska, London.

Kuncewiczowa M. (1945), *The Keys: A Journey Through Europe at War*, Hutchinson International Authors Limited, London.

Kuncewiczowa M. (1948), *Klucze*, Pax, Warszawa.

Kuncewiczowa M. (1964), *Klucze*, Pax, Warszawa.

Kuncewiczowa M. (1975a), *Fantomy*, Pax, Warszawa.

Kuncewiczowa M. (1975b), *Inne języki*, in: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga. Praca zbiorowa*, S. Pollak (ed.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, pp. 161-165.

Lejeune, Ph. (1986), *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna.

Luppi R., Thüne E.-M. (2022), *Biografie linguistiche. Esempi di Linguistica applicata*, CESLIC, Bologna.

Mercuri V. (2013), *Autotraduzione e autobiografia*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto M. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 297-310.

Mokranowska Z. (1988), «*...zbudować fikcję prawdziwszą od życia». Uwagi o poetyce autobiograficznych opowieści Marii Kuncewiczowej*, in: W. Wójcik (ed.), *W stronę Kuncewiczowej...: Studia i szkice*, Uniwersytet Śląski, Katowice.

Mulinacci R. (2013), *Autotraduzione: illazioni su un termine*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 93-107.

Nic Craith M. (2012), *Narratives of Place, Belonging and Language: An Intercultural Perspective. Language and globalization*, Palgrave Macmillan, Hampshire.

Pavlenko A. (2007), *Autobiographic Narratives as Data in Applied Linguistics*, "Applied Linguistics", 28 (2), pp. 163-188.

Ricoeur P. (1991), *Tempo e racconto*, vol. I, trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1991.

Ricoeur P. (1993), *Sé come un altro*, trad. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993.

Ricoeur P. (1999a), *Tempo e racconto*, vol. II, trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1999.

Ricoeur P. (1999b),*Tempo e racconto*, vol. III, trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1999.

Ricoeur P. (2004), *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano.

Sachs O. (1986), *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano.

Schleiermacher F. (1985), *Sui diversi metodi del tradurre*, in: *Etica ed ermeneutica*, a cura di G. Moretto, Napoli, Bibliopolis, pp. 83-120.

Szałagan A. (1995), *Maria Kuncewiczowa. Monografia*, Instytut Badań Literackich Wydawnictwo, Warszawa.

Szałagan A. (2015), *Maria Kuncewiczowa – przybliżenia. Szkice biograficzne*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa.

Szymańska K. (2020), *A Second Nature: Barańczak Translates Barańczak for America*, "The Slavic and East European Journal", 64 (3), pp. 475-496.

Szymczak-Maciejczyk B. (2018), *Maria Kuncewiczowa – wieczna cudzoziemka*, in: *Ksenologie*, K. Olkusz, K.M. Maj (eds.), Ośrodek Badawcy Facta Ficta, Kraków, pp. 85-114.

Szymczak-Maciejczyk B. (2023), *Przez pryzmat miłości. O pisarstwie Marii Kuncewiczowej*, Universitas, Kraków.

Tanqueiro H. (1999), *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, "Quaderns. Revistade Traducció", III, pp. 19-27.

Thüne E.-M. (2022), *Biografie linguistiche*, Massive Open Online Course *Diversità e inclusione. Lingue, letterature, culture e coesione sociale*, cfr. <https://appsbook.unibo.it/learning/course/course-v1:Unibo+DILLCCS101+2022_E1/block-v1:Unibo+DILLCCS101+2022_E1+type@sequential+block@118efc2569ad479d86076f641910b6dd/block-v1:Unibo+DILLCCS101+2022_E1+type@vertical+block@2d8685bf05c44d938eee7b1968d8e955> (ultimo accesso: 20-03-2025).

Warmbier A. (2017), *Tożsamość narracyjna i rozumienie samego siebie*, "Filozofuj", 1 (13), pp. 44-45.

Warmbier A. (2018), *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricoeura filozofia człowieka*, Universitas, Kraków.

Wilson R. (2009), *The Writer's Double. Translation, Writing, and Autobiography*, "Romance Studies", XXVII/3, pp. 186-198.

Żak S. (1997), *Kalendarium życia i twórczości Marii Kuncewiczowej*, in: L. Ludorowski, *O twórczości Marii Kuncewiczowej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, pp. 181-185.

## Abstract

Nadzieja Bąkowska

### *Self-Translation and Autobiographical Narration: the Case of Maria Kuncewiczowa*

Maria Kuncewiczowa's (1895-1989) self-translation activity lasted over a quarter of a century (1939-1968) and was linked to her status as a migrant following the outbreak of World War II. Her self-translations are bidirectional and include four texts: *Klucze*, *Dziękuję za różę*, *Gaj oliwny*, and *Tristan 1946*. To date, only the self-translation of the play *Dziękuję za różę* has been the subject of a detailed case study. The first work that marks the writer's overcoming of monolingualism is her war memoirs entitled *Klucze*. Kuncewiczowa began writing the first chapter of the book in French during her stay in France. She then continued to work on the text in Polish. The book, written between 1940 and 1942, was published in Polish in 1943 and in English self-translation in 1945 under the title *The Keys: A Journey Through Europe at War*. This article aims to analyze the relationship between self-translation and the memoir as a form of life and iden-

tity narrative, in order to draw more general conclusions about the author-translator trajectory in the broader context of the dynamics of diversity and inclusion, the negotiation of the hybrid self that takes place in the course of the self-translation of autobiographical narratives, and the concept of "world citizenship" coined by Kuncewiczowa herself.

Keywords: self-translation, autobiographical writings, memoirs, self-hermeneutics, narrative identity, Polish literature, Maria Kuncewiczowa.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 181-200
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8699

# SELF-TRANSLATION AS A PATH TO RECOGNITION AND CREATIVE AUGMENTATION IN THE CONTEXT OF TRANSCULTURAL LITERATURE: A PERSONAL JOURNEY

ARIANNA DAGNINO

## 1. Introduction

In an era of global mobility and transcultural exchange, writers who develop bilingual proficiency and engage in translingual practices often deal with self-translation to bridge linguistic and cultural divides. For many migrant or exilic writers, self-translation becomes a strategic tool for gaining recognition within the literary landscape of their adopted countries (Dagnino 2019a, Grutman 2018). However, this practice is fraught with tension. Critics have described it as a form of linguistic excision or even as a concession to linguistic neo-colonialism, especially when it entails a shift from minority to majority languages (Hoffman 1998, Whyte 2002). Others, however, view self-translation as an empowering act of creative augmentation that produces «second originals» or «dual texts» (Bassnett 2013, Hokenson, Munson 2007) and subverts traditional notions of textual hierarchy (Cordingley 2013, Grutman 2011) and rigid ideas of cultural identity.

This paper offers a reflective analysis of self-translation through the lens of my personal journey as a bilingual writer working between Italian and English in the Canadian context. Drawing on theoretical frameworks and creative examples, I argue that self-translation serves as both a tool for inclusion in new cultural and linguistic contexts and a means of expanding textual meaning and one's creative potential. Furthermore, I propose that self-translation operates as a triangulating process, introducing multidimensional layers of meaning that enrich literary texts. This exploration

Arianna Dagnino (University of British Columbia) – arianna.dagnino@ubc.ca
ORCID: 0000-0002-7298-9116

situates self-translation as a dynamic and transformative practice within the broader field of transcultural literature.

I will seek to illuminate the multifaceted practice of self-translation drawing from my dual roles as a bilingual writer and academic researcher in transcultural studies. My journey of self-translation from Italian into English and vice-versa within the Canadian literary context exemplifies how this practice can foster inclusion in new cultural spaces while also enriching creative expression.

After situating myself within the broader field of transcultural literature, I will discuss the motivations for self-translation, followed by a brief discussion on the different approaches I have adopted. I will also include practical examples from my own work to demonstrate how self-translation functions both as a cultural bridge and as a tool for creative enhancement and new insights.

## 2. Contextualizing self-translation: a personal and academic perspective

My professional journey has encompassed journalism, literary translation, creative writing, and academia, culminating in my exploration of self-translation. This path has taken me across multiple countries and four continents, reflecting a deeply transcultural orientation.

Upon re-entering academia to pursue a doctorate in sociology and comparative literature, I integrated my creative practice with theoretical frameworks in cultural studies, translation studies, and mobility studies. My research, creative work, and translation practice all find their niche within the broader landscape of transcultural studies, an arena to which I have contributed through my book, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility* (2015). In this work, which ties together my various interests, experiences and contributions, I delve into the concept of the transcultural, both as a model for individual cultural identity formation and as an interpretative lens for analyzing cultural artifacts and phenomena, including translations.

Over the past decade, I have drawn on my experience in self-translation to develop theoretical insights into this multifaceted practice. Self-translation has seamlessly evolved into a natural extension of my academic

research and creative pursuits, serving as a bridge between the linguistic and cultural spaces I inhabit as an Italian-Canadian writer. Through this process, I have honed my approach, embracing self-translation as both an artistic expression and a theoretical framework that allows me to explore broader questions of language, identity, and creativity.

## 3. The motivations for self-translation

The reasons writers engage in self-translation are complex and multifaceted. During a postdoctoral research project at the University of Ottawa, I conducted interviews with bilingual writers who self-translate, identifying recurring themes in their motivations. These insights were informed by the foundational work of Grutman (2011, 2017), Cordingley (2013), and Van Bolderen (2021), among others. In a paper summarizing the outcomes of my research, I systematize the reasons guiding these writers towards self-translation into three main interrelated categories or thematic classifications: literary inclusion, cultural negotiation, and creative enhancement. I also produced a table that visualizes the results of my research. In that regard, it's important to note that the identified categories often exhibit overlap, given the intricate and multifaceted nature of lived experiences. Thus I call this table (see box) a transcategorization, since in any translational practice categories are never as distinct as they appear and usually tend to overlap.

| Reason for translating | Group | Output (type of self-translation) |
|---|---|---|
| sell the book / get the book published | the sellers | the sellable |
| widen the readership / expose the work to an international market | the wideners / the exposers | the widened / the exposed |
| maintain a degree of ownership and authoriality of one's own work | the maintainers / the authorialists | the owned / the authorialised |
| reflect one's bilingual identity and bicultural intermediation | the bireflectors / the intermediaries | the bireflected / the intermediated |

| | | |
|---|---|---|
| explote / exploit self-translation as a creative device | the explorers / the exploiters | the explored / the exploited |
| majorize a language | the majorizers | the majorized |
| decentralize a language | the decentralizers | the decentralized |

Whether self-translation arises from personal choice or external circumstances such as exile, economic hardship or forced migration, one of the primary motivations for bilingual writers to engage in this practice is the desire to establish a literary home, integrate into the literary landscape of the host country, gain social recognition, and actively participate in its cultural context (Dagnino 2019a, 2021). For migrant and diasporic writers, self-translation often serves as a vital pathway to inclusion within local literary networks, allowing them to contribute to and gain visibility in the dominant cultural and linguistic context. This process becomes especially significant when the host language holds sway over the national and international literary landscape, as is frequently the case with English in North America.

However, this endeavour is not without its challenges. As previously noted, critics such as Hoffman (1998) and Krause (2016) have framed the linguistic shift involved in self-translation as a form of self-amputation, where the mother tongue is seemingly forsaken in favour of the adopted language. This phenomenon may also be interpreted, critiqued and at times opposed as a pernicious and subtle form of linguistic neo-colonialism or even as a betrayal of the national mother tongue. Such criticism is particularly pointed when self-translation involves abandoning a minority language in favour of a majority one (Dagnino 2019b, Whyte 2002, Bandia 2014).

It is important to address the relative nature of the concept of a "minority" language, which varies depending on the cultural and geographical context in which a bilingual writer operates. For instance, in certain Italian regions with special statute, such as Trentino-Alto Adige or Valle d'Aosta, Italian may be regarded as a majority language. By contrast, in Canada, Italian is classified as a minority language, ranking as the ninth most spoken language after the two official languages (English and French) and others such as Punjabi, Mandarin, Arabic, Cantonese, Spanish, and Tagalog. In this Canadian context, my self-translation can be considered a form of «supra-translation», employing Grutman's framework and terminology. Henceforth and for the purposes of my research, I define a minority language, any language which a bi/plurilingual writer perceives as not being

the dominant one in the socio-cultural and linguistic context in which s/he is creatively active.

Conversely, as Cordingley (2013), Grutman (2017), and Grutman and Van Bolderen (2014) point out, self-translation often ensures that both versions of a text remain autonomous, thereby questioning notions of linguistic betrayal or diminishment. This autonomy also disrupts the traditional hierarchy that privileges the source text over the target text. By describing this phenomenon as «supra-self-translation», Grutman (2011) emphasizes its potential for self-promotion within broader linguistic contexts. The creation of «new originals» (Hokenson and Munson 2007), «second originals» (Grutman, Van Bolderen 2014) or even, as Michael Eskin suggests, «multiple originals» (cited in Marshall 2020: 28) further demonstrates how self-translation enables authors to challenge the primacy of original texts while simultaneously bridging linguistic and cultural divides (*ibidem*).

My personal motivation to self-translate stemmed from a desire to engage fully with the Canadian literary landscape. Through this practice, I was able to establish a presence as a Canadian writer, gaining recognition, securing membership in both the Writers' Union of Canada and the Literary Translators' Association of Canada, and obtaining public funding for literary projects. This journey highlights the dual role of self-translation as both a pathway to cultural integration and a tool for personal expression.

## 4. Personal experiences and different approaches in self-translation

### Consecutive self-translation in collaborative mode

My first significant foray into self-translation involved translating from Italian into English my novel *Fossili* (2010, Fazi editore, Roma), set in post-apartheid South Africa and inspired by my work there as an international reporter. The book was published in Canada as *The Afrikaner* (2019, Guernica Editions, Toronto). Later on, I self-translated from English into Italian the creative nonfiction work which is contained in the first section of my book *Transcultural Writers and Novels* and which was published in Italian in 2021 as *Il quintetto d'Istanbul* (Edizioni Ensemble, Roma).

In accordance with Grutman's classification, both instances of self-translation would fall into the category of "delayed" or "consecutive" self-translations.

In both cases, I adopted a particular mode of collaborative self-translation, which, in a previous study, I have labelled «dialogic assisted self-translation» (Dagnino 2019a). This method mirrors the approach used by many bilingual writers today who rely on the assistance of native language collaborators, such as colleagues, spouses, editors, and friends, throughout the self-translation process to refine and enhance the target text (Cordingley, Frigau Manning 2017).

This collaborative approach also extended to adapting my novel *The Afrikaner* into a screenplay working together with Ernest Mathijs, a Professor in Cinema and Media Studies at the University of British Columbia. By adopting what I call «cinematic English», we transformed the text into a filmic narrative, demonstrating how self-translation can also adapt to different creative mediums. By «cinematic English» I mean a style of writing and adaptive translation that draws influence from the language and narrative techniques commonly found in cinema or film. In this context, «cinematic English» indicates that the text has been reworked to read like a screenplay or cinematic narrative, complete with vivid descriptions, dramatic pacing, and other elements typically associated with film.

Self-translating into global English also serves as a strategic means of gaining recognition on the international stage. English, as a dominant global language, significantly enhances a text's visibility and accessibility, opening doors to a broader readership and new opportunities for translation into other languages. In this particular case, the book's English self-translation not only garnered increased visibility but also facilitated its subsequent translation into German and Arabic, thus extending its reach across diverse linguistic and cultural contexts. Interestingly, it was re-translated in 2022 into Italian by Stefano Gulmanelli as *Le impronte di Eva* (Ensemble, Roma), presenting a compelling case study of how self-translation can influence a text's life cycle and trajectory. This re-translation raises questions about the interplay between the source language and its adaptations, as well as the evolving identity of the text as it moves through multiple linguistic landscapes. Such instances underscore the potential of self-translation to act as a catalyst for global literary circulation and cross-cultural dialogue.

## Simultaneous self-translation

Subsequently, I embarked on a poetry project titled *Seaborn Eyes* (2021, Ekstasis, Victoria, BC), composing the collection first in English and then immediately producing its Italian translation, *Occhi di mare* (2022, Puntoacapo Editrice, Pasturana, Alessandria), exemplifying what Grutman (2009) describes as «simultaneous self-translation».

The project allowed me to promote the book on both sides of the Atlantic, supported by a travel grant from the Canada Council for the Arts for my promotional efforts in Italy and by presentation grants provided by the Writers' Union of Canada for events held within Canada. These experiences underscore how self-translation has become a pivotal aspect of my literary journey, allowing me not only to reach broader audiences but also to establish myself as a recognized author in the Canadian literary landscape. Furthermore, self-translation has facilitated access to public funding for both the production and promotion of my work, demonstrating its role as a bridge between cultural and linguistic contexts.

Additionally, I was awarded funding from the BC Arts Council to write my next novel in English – a project I am currently halfway through. This support reflects the growing recognition of my bilingual and cross-cultural contributions to literature and further affirms the essential role of self-translation in advancing my career as a writer within a global and multilingual framework.

## Bidirectional self-translation

In my most recent work, I have been composing poems that oscillate betwen Italian and English, creating a back-and-forth translation movement. This process, which Grutman (2009) refers to as «bidirectional self-translation», enables bilingual readers to engage with the texts — conceived as "diptychs" — as distinct yet interconnected entities.

Such an approach largely characterizes my poetry collection *To Die Like a Poem. The Ballad of a Soldier-Bard in Times of War* (2025), published in Italian as *Morire come una poesia. La ballata di un bardo-soldato in tempo di guerra* (2025).

In this context, the act of translation becomes an integral part of the creative process, fostering a dynamic interplay and a creative synergy between the two languages. This interaction goes beyond a mere linguistic transfer, enabling nuanced cross-linguistic dialogues that complexify the textual landscape of both versions. By engaging in this process, the author

opens up new interpretive possibilities, allowing each version to inform, challenge, and expand the other. The resulting dialogue between the texts not only deepens their individual meanings but also bridges cultural and linguistic divides, offering readers a multifaceted experience that transcends the boundaries of a single language. This symbiotic relationship ultimately enhances both works, dissolving the boundaries between source text and target text to form a unified literary duality that transcends the individual identity of each version, resulting in a creation greater than the sum of its parts.

## 5. Creative augmentation through self-translation

In my experience, self-translation functions as a creative augmentation, enhancing and, at times, even subverting the meaning within a text. It becomes a method for presenting related yet distinct facets of a subject, allowing bilingual readers to establish connections and draw comparisons between the two versions of the resulting diptych. Francesca Maria Frittella (2017: 1) compares this process to «triangulation», a concept borrowed from navigation, where new meaning emerges at the intersection of two linguistic points.

Building on this idea, I introduce the term «3D-self-translation» to describe the multidimensional interplay between languages which aligns with my broader 5D-model of transcultural orientation. In this framework, self-translation is not merely a linguistic exercise in adaptation but a creative act that generates new meanings and multiple layers of interpretation. This third interpretive layer offers readers a richer, multidimensional experience, inviting them to explore the complexities of both texts in a deeper way.

To illustrate what I have been discussing so far, I will provide two examples.

The first example is a bilingual reading of my short poem *Blue Moon*, from the collection *Seaborn Eyes.* When read first in English and then in Italian, the poem reveals subtle shifts in meaning, encouraging readers to engage with the text on multiple levels and deepening their interpretation across both languages.

| *Blue Moon* | *Luna piena* |
|---|---|
| If only,<br>just once,<br>she could get out of<br>herself | Se solo<br>per una volta<br>potessi uscire<br>da me stessa. |
| and cling,<br>like sailor do,<br>to her magic pallor. | Per aggrapparmi<br>anch'io,<br>coi vostri occhi,<br>alla magia<br>del mio pallore. |

Let's begin with the title. A "blue moon" refers to the second full moon that occurs within a single calendar month. The phrase "once in a blue moon" is commonly used to describe something that happens very rarely or infrequently. However, there's also a deeper emotional resonance in the term – a reference to the blues, evoking the melancholy of a solitary moon that cannot rely on others, much like humans often do. Additionally, the title alludes to the famous 1961 song *Blue Moon* by The Marcels, a doo-wop group known for their contribution to rhythm and blues music.

For the Italian title, I initially considered "Luna blu" – which would refer directly to the colour – but I realized it didn't fully capture the poem's layered meanings. *"Luna blues"* didn't quite work either. Eventually, I settled on "Luna piena", which translates to "full moon", allowing for a broader interpretation. This choice opened up a new way of expanding the meaning of the poem, connecting the concept of the full moon to a sense of completeness and contrast with the loneliness suggested in the original English title.

Here I provide a literal translation of the Italian text:

> If only
> for once
> I could step outside of myself.
> And cling too,
> with your eyes,
> to the magic
> of my pallor.

As you will notice, there is a shift in perspective within the poem: the subject moves from "she" to "I", indicating a change in voice that brings a personal, more intimate tone to the piece. This shift is not just a change in

pronouns but also in the relationship between the speaker and the addressee. Whereas the English version presents a more externalized viewpoint, the Italian version now brings the speaker into direct connection with the reader. The addressee becomes "you" in the plural, addressing all of humanity.

In Italian I have translated the verb "cling" with *aggrapparmi* (instead of *restare appesa*, *rimanere attaccata*, *stringermi a*), which carries a particular weight in this context. The act of clinging is a physical and emotional gesture evoking vulnerability and survival, suggesting that the speaker, like sailors desperately clinging to the ropes of a ship during a violent sea-storm, seeks to hold onto something in the face of life's overwhelming forces. By using the word *aggrapparmi*, I aim to evoke a sense of fragility and longing, as if the speaker is not merely reaching out but holding on to something essential – whether it be the connection to others, to a sense of purpose, or to the magic of being seen.

The second example is a bilingual reading of my poem *In Spite of My Brilliant Brain / A dispetto della mia brillante mente*, published in 2024 in both English and Italian in "Strade dorate. Osservatorio diaspora italiana e italofona". The poem serves as an homage to the figure of Hannah Arendt, exploring her complex personal life.

*In Spite of My Brilliant Brain (for Hannah Arendt)*

An inconvenient woman
in inconvenient times, I grew up
with men falling under my charm,
the depths of my exotic gaze, they'd say,
rivalling the reaches of my mind.

The first time Herr Professor
pressed his mouth against
my lips, I felt like a leaf
in the raging wind of History.

Yet, each time he groped my breasts
with veneration, each time he thrust
his raider's rod between my thighs,
I would demand free access
to his throbbing mind.

Trained in will to power, I bloomed
into a scandalous Jewish flower, while
even my most secret lover fell prey
to the hubris of Nazi power.

I left Martin to his wife, the children,
the Aryan hate, turned myself into
a recalcitrant femme fatale –
scathing, defiant, cérébrale.

Across an ocean, others
flew to my honey, the eroticism
of an unconventional mind.
But I didn't forget my despicable
professor – his sun uneclipsed,
my tears preserved unspilled.

Until, years later, I found him anew,
the cottage, the wife, the darkest wood.
Again, he stood behind a lectern,
again piercing into my heart.

And I… I could no longer deny
the unutterable truth: whether
butterfly or moth, I was still trapped
in the glasshouse of his mind.

In spite of my brilliant brain,
my tongue – razor-sharp, with no restraint –
I could only truly exist in that native embrace,
that rotten love of my disgrace.

*A dispetto della mia brillante mente (per Hannah Arendt)*

Fui donna scomoda, nell'era di un male
tutt'altro che banale. Crebbi ignara
di annegare i miei prussiani spasimanti
in occhi profondi, dicevano,
quanto il mio cercare.

La prima volta che Herr Professor
mi palpò il seno con venerazione,
tremai, diciottenne, come foglia
nel vento storto della Storia.

Ma sapevo a cosa mirare oltre i trastulli
di un marito esemplare. Ogni volta che
lui affondava fra le mie cosce
la sua verga di razzatore, io mi aprivo
agli incendi del suo pensare.

Addestrata alla volontà di potenza,
sbocciai in un fiore scandaloso,

mentre pure il mio profano professore
si ammantava di ariano furore.

Lasciai Martin alla moglie,
ai figli, alla selva oscura.
Forgiai una nuova me –
sprezzante, indocile, cerebrale.

Oltreoceano, altri accorsero
al mio miele, l'erotismo
di una mente non convenzionale.
Eppure mai rinnegai quello spregevole
segreto, il suo sole non tramontato,
le mie lacrime non versate.

Finché anni dopo ritrovai Herr Professor,
il cottage, la moglie inasprita.
Lui di nuovo fieramente in cattedra,
a trafiggermi nella nuda luce.

Ed io… io non potei più negare
l'impronunciabile verità: bruco
o farfalla, rimanevo intrappolata
nel cristallo del suo ideare.

Nonostante la mia brillante mente,
la mia lingua svelta, tagliente, (r)esistevo
solo in quell'abbraccio primigenio,
in quel marcio amore di gioventù.

For context, Hannah Arendt (1906-1975) was a distinguished German-American political theorist of Jewish descent. In the 1920s, at the age of 18, she had a romantic affair with Martin Heidegger, her professor at the University of Marburg. This relationship had a profound impact on both their personal lives and intellectual development. However, it became strained due to Heidegger's affiliation with the Nazi Party in the 1930s, which deeply troubled Arendt. In the face of escalating political unrest, Arendt was able to flee to the United States and escape the Holocaust.

After World War II, Heidegger underwent denazification proceedings, during which his involvement with the Nazi Party was scrutinized. He was classified as a "Mitläufer" (fellow traveller), a designation indicating a lower level of Nazi affiliation compared to more active members. Some of Heidegger's defenders argue that his association with Nazism was driven more by opportunism and career advancement than by

ideological commitment. However, critics maintain that his support for the regime, even if motivated by personal gain, lent legitimacy to the Nazi government and had serious consequences.

Despite these controversies, Heidegger's philosophical works continue to be influential and are regarded as significant within the field. Nonetheless, his personal and political choices remain subjects of ongoing debate and ethical scrutiny. In 1949, Arendt visited Heidegger in his retreat in Germany, where she also met his wife, marking a pivotal moment in their complex relationship.

Here is a literal translation of the poem:

> I was an inconvenient woman, in an era of an evil
> far from banal. I grew unaware
> of drowning my Prussian admirers
> in eyes, they said,
> as deep as my lust for searching.
>
> The first time Herr Professor
> fondled my breast with reverence,
> I trembled, at eighteen, like a leaf
> in the crooked wind of History.
>
> But I knew what to aim for beyond the trinkets
> of an exemplary husband. Every time
> he sank between my thighs
> his stud stallion's rod, I opened myself
> to the fires of his thinking.
>
> Trained in the will to power,
> I bloomed into a scandalous flower,
> while even my profane professor
> draped himself in Aryan fury.
>
> I left Martin to his wife,
> his children, the dark forest.
> I forged a new me –
> disdainful, unruly, cerebral.
>
> Across the ocean, others flocked
> to my honey, the eroticism
> of an unconventional mind.
> Yet I never denied that contemptible
> secret, its undying sun,
> my unshed tears.

Until, years later, I found Herr Professor again,
the cottage, his bitter wife.
He once more proudly at the podium,
to pierce me in the naked light.

And I… I could no longer deny
the unspeakable truth: caterpillar
or butterfly, I remained trapped
in the crystal of his thinking.

Despite my brilliant mind,
my quick, sharp tongue, I existed
only in that primal embrace,
in that rotten love of youth.

In the first stanza, I directly engage with Hannah Arendt's famous concept of «the banality of evil» (la banalità del male) a central theme in her analysis of the 1961 trial of Adolf Eichmann, a key figure in the Holocaust. Arendt's phrase, which has become widely recognized and debated, suggests that evil is not always perpetrated by monstrous or overtly villainous individuals, but rather by ordinary people who unthinkingly conform to bureaucratic structures and ideologies.

In the Italian version of the poem, I intentionally incorporate rhyming elements, which contrast with the English version, where such patterns are not as prevalent. This choice is meant to evoke the rhythm and musicality of a ballad, a literary form often characterized by a consistent structure and rhyme scheme. By utilizing rhymes like *male* (evil) and *banale* (banal) in the first stanza, I aim to create a sense of cohesion and flow, drawing attention to the interplay between words as they reflect the central themes of the poem.

For instance, the pairing of *Storia* (History) and *foglia* (leaf) in the second stanza hints at the fragility and transience of individual lives within the larger, sometimes oppressive forces of history. Similarly, the rhyming of *professore* (Professor) with *furore* (fury) and *cerebrale* (cerebral) with *convenzionale* (conventional) serves to underline the tension between intellectualism and blind adherence to power, two key motifs in Arendt's analysis of the banality of evil.

These rhyming pairs are not just stylistic choices; they are also thematic. As I said, they invite the reader to engage with the poem as a ballad, which traditionally tells a story through repeated structures and motifs. In doing so, I aim to provide a sense of narrative continuity while simul-

taneously enhancing the poem's emotional resonance. The rhyme creates a rhythmic propulsion that mirrors the cyclical nature of the speaker's reflections on power, identity, and betrayal, while also evoking the haunting, almost sing-song quality of a ballad. This lyrical quality reflects both the personal and the collective dimensions of the poem, highlighting the tensions between individuality and the broader societal forces at play.

In both the English and Italian versions, I have retained the German expression "Herr Professor", which is a common way students address a male professor in German. This choice is deliberate, as it not only preserves the original cultural and linguistic context, but also introduces a subtle wordplay. The phrase «Herr Professor» can be read as «her professor» in English, which creates an intriguing layer of meaning, particularly when considering the poem's exploration of gender, power dynamics, and personal relationships.

By maintaining this expression, I am able to preserve the specific cultural reference while also allowing for a double entendre in the English version. The wordplay subtly underscores the complex and often contradictory roles that authority figures, such as professors, play in the lives of their students – simultaneously figures of intellectual respect and personal entanglement. It also reinforces the theme of power dynamics, which is central to the poem, as it reflects the tension between the formal academic relationship and the more intimate, even exploitative, connection between the speaker and the professor.

In the Italian version, the expression «Herr Professor» remains intact, ensuring that the same resonance and cultural specificity are preserved. This duality of meaning is key to the poem's exploration of personal and historical entanglements, adding depth to the portrayal of the speaker's relationship with the professor.

In the next-to-last two stanzas, the poem delves into how an adult Arendt remains ensnared, like a butterfly, within the crystal of the professor's intellectual framing. Her Jewish identity and enduring love for him are exposed in all their fragility and complexity. The English phrase «the glasshouse of his mind» is expanded in the Italian version to «the crystal of his thinking», intensifying the imagery of entrapment and the vulnerable display of her Jewishness.

In Italian, the word *cristallo* evokes sharp transparency but also the "crystal case" used by entomologists to preserve and display butterflies, where the insects are pierced with a pin after being euthanized. This meta-

phor also subtly alludes to *Kristallnacht*, the pogrom against Jews in Nazi Germany on the night of November 9-10, 1938. The shards of broken glass from Jewish-owned buildings gave the event its name, symbolizing the inflicted upon the Jewish community.

Within this layered context, the line «piercing into my heart», used in English, emphasizes the invasive and painful nature of this intellectual and emotional control. In the Italian version, I have intensified the image by using the phrase «pierced in the naked light», which not only reinforces the violence of the act but also introduces the stark exposure of her identity and vulnerability under the harsh "light" of Heidegger's gaze and thought. Glasshouses or display cases, where the butterflies are shown, are transparent yet imprisoning – a symbol of the way Arendt's Jewishness is exposed and yet contained, subjected to external observation and judgment.

In the final stanza, the phrase «Arendt's native embrace» in English suggests a connection to her homeland or a deep cultural identity. However, the Italian version shifts the focus to «primal embrace» evoking an instinctual, unconditional bond. This choice reinforces the idea of a love that transcends reason or morality, one that continues to tie Arendt to her complex and controversial professor despite their divergent paths and his troubling affiliations. The contrast between the two versions enriches the poem's exploration of love, identity, and the interplay between intellectual and emotional captivity.

As demonstrated, the act of self-translation in this instance provided a unique opportunity to explore the dynamic interplay between language, memory, and identity across two distinct cultural and linguistic contexts. This process enriched the thematic resonance of the poems, introducing additional layers of meaning and interpretation that deepened their emotional and intellectual impact.

## 6. Conclusions

This paper underscores the profound impact of self-translation on an author's literary practice, cultural integration, and creative expression. Through consecutive, simultaneous, and bidirectional self-translation, I have explored and expanded the boundaries of my work, leveraging collaborative methods, linguistic strategies, and creative adaptations. The exam-

ples provided, ranging from prose to poetry and from novels to screenplays, highlight how self-translation functions as a dynamic interplay between languages, enriching the textual and interpretive layers of my work.

Self-translation emerges as a critical practice in establishing a writer's presence within global and national literary landscapes. By self-translating into English, I not only accessed the Canadian literary market but also increased the international visibility of my work, enabling further translations into German, Arabic, and Italian. This strategic use of global English underscores its role in amplifying the reach and impact of self-translated texts.

Additionally, the practice of simultaneous and bidirectional self-translation demonstrates how translation becomes an integral part of the creative process. This approach encourages nuanced dialogues between languages and versions, resulting in diptychs that challenge traditional distinctions between source and target texts. The model of 3D self-translation, introduced here, highlights the multidimensional nature of this creative act, allowing for the emergence of new meanings and interpretive possibilities.

Ultimately, self-translation not only bridges linguistic and cultural divides but also enriches the writer's creative output. It opens doors to funding, collaborative opportunities, and broader audience engagement. My journey demonstrates that self-translation is not an act of renunciation but one of expansion – an opportunity to amplify voice, meaning, and cultural resonance.

## Bibliography

Anselmi S. (2012), *On Self-Translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, LED Edizioni Universitarie, Milano.

Bandia P.F. (2014), *Translation as Reparation*, Routledge, London.

Bassnett S. (2013), *Rejoinder*, "Orbis Litterarum", 68, 3, pp. 282-289.

Castro O., Mainer S., Page S. (eds.) (2017), *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave MacMillan, London.

Cocco S. (2009), *Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione*, "Lost in Translation. Testi e culture allo specchio", 6, pp. 103-118.

Cordingley A. (ed.) (2013), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, London.

Cordingley A., Frigau Manning C. (eds.) (2017), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, Bloomsbury Academic, London. Dagnino Santoyo J.-C. (2013), *On Mirrors, Dynamics and Self-Translations*, in: A. Cordingley, *Self-Translation: Brokering originality in hybrid culture*, Bloomsbury, London, pp. xx–xx.

Cordingley A. (ed.) (2013), *Self- Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, London, pp. 27-38.

Dagnino A. (2015), *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, Purdue University Press, West Lafayette.

Dagnino A. (2017), *When and Why Writers Self-Translate*, "TRANSletter", January, (Winter Issue).

Dagnino A. (2019a), *Dialogic Assisted Self-Translation in the Translab. A Case Study in the Italian-English Language Combination*, "mTm – A Translation Journal", 10: Special Issue: T*ransCollaborate: Collaborative Translation, a Model for Inclusion*, pp. 1-19.

Dagnino A. (2019b), *Breaking the Linguistic Minority Complex through Creative Writing and Self-Translation*, "TTR: traduction, terminologie, redaction", 32, 2, pp. 91-113, cfr. <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/2019-v32-n2-ttr05252/1068905ar.pdf> (last access: 2-09-2025).

Dagnino A. (2019c), *Translingual Practices and Alternatives: Literary Studies in the Age of Global Mobility*, "Canadian Review of Comparative Literature", 46, 2 (June), pp. 380-392.

Dagnino A. (2021), *Self-translation in Transcultural Mode: Francesca Duranti on how to Put 'a Scent of Basil' into One's Translations*, in: H. Jonsson, L. Berg, C. Edfeldt, B. G. Jansson (eds.), *Narratives Crossing Borders: The Dynamics of Cultural Interaction,* Stockholm University Press, Stockholm, pp. 275-305.

Dagnino A. (2024), *Despite My Brilliant Mind/A dispetto della mia brillante mente (Three Poems by Arianna Dagnino. Tre poesie di Arianna Dagnino)*, "Strade dorate," 14-05-2024, cfr. <https://www.stradedorate.org/?s=dagnino> (last access: 2-09-2025).

Falceri G., Gentes E., Manterola E. (eds.) (2017), *Narrazioni del sé e autotraduzione/Narrating the Self in Self-Translation*, "Ticontre: Teoria, Testo, Traduzione", 7, pp. vii-xix, cfr. <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1028/1028> (last access: 2-09-2025).

Ferraro A. (ed.) (2011), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, "Oltreoceano", Forum, Udine.

Ferraro A., Grutman R. (eds.) (2016), *L'Autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris.

Frittella F.M. (2017), *Cultural and Linguistic Translation of the Self: A Case Study of Multicultural Identity Based on Eva Hoffman's Lost in Translation*, "Open Cultural Studies", 1, 1.

Grutman R. (2009), *La autotraducción en la galaxia de las lenguas*, "Quaderns" 16, pp. 123-134.

Grutman R. (2011), *Diglosia y autotraducción*, in: X.M. Dasilva, H. Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 69-91.

Grutman R. (2013), *A Sociological Glance at Self-Translation (and Self-Translators)*, in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, London, pp. 63-80.

Grutman R. (2015), *Francophonie et autotraduction*, "Interfrancophonies", 6, pp. 1-17.

Grutman R. (2016), *L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues*, in: A. Ferraro, R. Grutman (eds.), *L'Autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 39-63.

Grutman R. (2017), *The Self-Translator's Preface as a Site of Renaissance Self-Fashioning*, in A. Cordingley, C. Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, Bloomsbury Academic, London, pp. 61-76.

Grutman R. (2018), *Introduction*, in: *From Italian Insights to Self-Translation Studies*, "Testo & Senso", 19, pp. 1-19.

Grutman R., Van Bolderen T. (2014), *Self-Translation*, in: S.L. Bermann, C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 323-330.

Hoffman E. (1998), *Lost in Translation – A Life in a New Language*, Penguin, London.

Hokenson J.W., Munson M. (2007), *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome, Manchester.

Krause C. (2016), *Why Bother with the Original?: Self-Translation and Scottish Gaelic poetry*, in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, London.

Lagarde C. (ed.) (2015), *L'autotraduction: une perspective sociolinguistique*, "Glottopol: Revue de sociolinguistique", 25, January, cfr. <https://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html> (last access: 2-09-2025).

Marshall T. (2020), *The 'Polyglot Poetics' of Ulrike Draesner's Schwitters (in the Lakes)*, "New Voices in Translation Studies", 22, pp. 19-38, cfr. <https://new-voices.arts.chula.ac.th/index.php/en/article/view/417> (last access: 2-10-2025).

Nannavecchia T. (2014), *Italian Meta-Reflections on Self-Translation: An Overview of the Debate*, "Tradução em Revista", 16 (Summer), pp. 95-109.

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

Popovič A. (2006), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano, transl. by D. Laudani and B. Osimo (or. ed. *Teória umeleckého prekladu*, Tatran, Bratislava, 1975).

Rothbauer P. (2008), *Triangulation*, in: L. Given (ed.), *The SAGE Encyclopaedia of Qualitative Research Methods*, Sage Publications, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore, pp. 892-894.

Whyte C. (2002), *Against Self-Translation*, "Translation and Literature", 11, 1, pp. 64-71.

## Bibliography

Arianna Dagnino

### *Self-Translation as a Path to Recognition and Creative Augmentation in the Context of Transcultural Literature: A Personal Journey*

This paper explores the practice of self-translation as both a creative and academic pursuit within the broader field of transcultural studies. Drawing from personal experience as a bilingual (English/Italian) writer and researcher, it examines self-translation's motivations, processes, and outcomes. Anchored in theoretical frameworks and supported by research conducted during a SSHRC-funded postdoctoral fellowship, the study investigates how self-translation shapes literary identity and fosters integration into diverse literary landscapes. The discussion also reflects on self-translation as a tool for creative augmentation, offering a multidimensional lens for interpreting bilingual texts.

Keywords: self-translation, translation studies, transcultural studies, creative output, bilingualism, collaboration, identity, culture, Canada, Italy.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 201-217
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8700

# MIGRATION AND SELF-TRANSLATION:

## The Case of a Brazilian Linguist at a University in the United States

MARIA ALICE G. ANTUNES

## 1. Introduction

Self-translation of academic writing, or academic self-translation, has only recently become an area of interest. This is why the number of studies on literary self-translation far outnumbers the ones on academic self-translation. This condition, however, is slowly changing. Research on the topic is growing (Jung 2002, Polezzi 2006 and 2012, Chan 2016, Pisanski Peterlin 2018, Bennett 2020, Antunes 2022). *Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline* is the latest publication that organizes reflections on academic self-translation made by «migrating experts» (Fleckner 2019: 8).

The practice is not recent although its history has not been told in detail. As we will see in Santoyo (2005) and Peñalver (2011) in the paragraph that follows, those writers who produced scientific papers and translated them themselves were not regarded as academic self-translators or as self-translators of scientific texts. Nor were the papers, essays, and monographs they wrote deemed as academic or scientific self-translations. Santoyo (2005) does not introduce the works of those we today would call academic self-translators and their self-translations of scientific texts in his history of self-translation. Likewise, Peñalver (2011) also does not present the same category of self-translators and self-translations as academic self-translators. Nevertheless, we accept the risk of an anachronic analysis as we view some self-translated texts as academic self-translations and understand their contribution to the circulation of knowledge.

Maria Alice G. Antunes (Federal University of Paraíba) – maria.antunes@uerj.br
ORCID: 0000-0003-2858-4637

Among the academic self-translators and self-translations introduced by Santoyo (2005: 860), we can find Abraham Bar Hiyya (1065-1145) and his *Fundamentos de la inteligencia y torre de la fe,* which he self-translated from Arabic into Hebrew. According to Santoyo, it is the first Hebrew encyclopedia about mathematics, astronomy, optics, and music (2005: 860). In addition, Peñalver mentions the Portuguese mathematician Pedro Nunes (1502-1578), who translated his *Livro de Algebra* into Spanish (Peñalver 2011: 195). Santoyo also mentions Jean Bodin, a European jurist, who translated his *Les six livres de la Republique* into Latin: *De Republica libri sex* (Santoyo 2005: 862).

The history of academic self-translation has continued over the centuries. Nevertheless, it has been disguised behind the general term *self-translation*. It is not difficult to understand why this has happened. Self-translation in itself is an issue that only recently attracted the attention of scholars as an area of research. Santoyo mentions that in 2000, self-translation was «una parcela menor en el ámbito de la traductología, un rincón olvidado, silenciado, obviado, ni siquiera mencionado por los más presitigiosos estudios y especialistas» (Grutman, Sportuno 2022: 228)[1]. It is long overdue that we reflect on other relevant issues, such as: the practices of academics who translate their papers and monographs and, among those, the migrants who have become faculty members in foreign universities and self-translate to be recognized by their peers for their scientific capital (Bourdieu 2003).

This article begins by highlighting the relationship between migration and translation, focusing on researchers and their self-translation of academic papers, regarded as «the prime vehicle for scholarly communication» (Van Bonn, Swales 2007: 94). This is a neglected area of research, with no publications being found on the specific topic of foreign language writing by migrant scholars. Most research on migration and translation shows interest in contexts such as «refugees, labor migration, forced migration» (Bachmann-Medick, Kugele 2018). The reasons why foreign language writing by migrant scholars, or academic self-translation, have not been discussed so far are unclear. For practical reasons, it is not the purpose of this paper to delve into this issue.

[1] "A completely minor area in the field of translatology, a forgotten corner, silenced, ignored, not even mentioned by the most prestigious studies and specialists" (the translation of the original version in Spanish is mine – M.A.A.).

Next, I present a broad overview of research on academic self-translation. The following section presents the methodology applied during the analysis of the interview with a Brazilian female scholar, Teresa, – one of the «privileged migrants» (Bachmann-Medick, Federici 2019: 136). This section is followed by the results of the investigation, highlighting the particularities of the case studied. Finally, I conclude with some remarks and suggestions for future research.

## 2. Migration and translation

In migration contexts, translation cannot be analyzed from a narrow perspective, that is, «bound to an original text» (Bachmann-Medick 2019: 134). Bachmann-Medick argues in favor of a translational turn, in which translation is redefined as a process that «comes to embody a broad cultural and social practice, a cultural technique or *modus operandi* in world society» (ibid.) and which is regarded as «an essential medium for global relations and exchange» (Bachmann-Medick 2013: 199). In migration contexts, translation is thus a social practice and part of everyday life. It involves several explicit forms of interaction and «negotiation of complex cultural, economic, political boundaries – and linguistic mobility is a key strategic tool in such processes» (Polezzi 2006: 79). A narrow concept of translation does not encompass these kinds of processes brought into play when the mobility of people is involved (Polezzi 2012, Bachmann-Medick 2019). It does not cover, for example, what happens when a migrant (like Teresa) participates in a selection process for an Applied Linguistics position at an American university in which they would have to teach a class on a topic they had only read about in their native language. During this process, they would likely need to resort to mentally translating that content as the class would be taught in English. It is likely that during the class, they would also have to resort to mental self-translation when retrieving specific terms or structures. The migrant who applies for the position may also have to do a written exam in English, involving another type of broad translation (Chan 2016). In other words, they may have to perform mental translations and write in a foreign language, which in this text will be termed "self-translation". These are just a few situations encountered when academic self-translation is investigated. Chan (2016) – an academic self-translator

who investigates the use of English as the *lingua academica* in China – also considers the narrow notion of translation, which the author deems as insufficient to address the journey of knowledge across languages. He regards foreign language writing as self-translation, as we will see in the next section of this article. These broad or non-linear forms of translation, as Polezzi terms them,

> are common in migration contexts and include all of those cases – and perhaps these too are the norm, rather than the exception – where source and target text interact in more complex ways: at times because one does not simply precede the other, or does not even exist; or because the two cannot be neatly separated; or, often, because the initial translation continues to generate further transpositions, back-translations, and reverberations (Polezzi 2012: 350).

Research into such broader forms of translation and the agents of translation (migrants or otherwise) who operate in the context of migration is scarce. That being so, this study explores the field of academic self-translation and the migrant scholars-cum-self-translators who work (or worked) in the American academic context. However, it should be noted that narrow translation, that is, the type of translation in which a target text is «bound to an original text» (Bachmann-Medick 2019: 134), is also present in academia (Antunes 2022) and in migrant (novel) writing (Polezzi 2006).

In a recent study (Antunes 2022), I demonstrated the use of narrow forms of translation in academic writing, focusing on publications by professors of French and French literature in Brazil, who write papers in Portuguese, self-translate them into French, and publish the two side by side on the web page of an online academic journal. All of this demonstrates what a complex phenomenon translation in the context of migration is, involving many forms of (self-)translation, both narrow and broad.

## 3. Academic self-translation

Most studies on self-translation understand it in two different ways. A narrow understanding of self-translation regards it as «the translation of an original work into another language by the author himself» (Popovic 1976: 19). Meanwhile, a broad understanding regards self-translation as a type of mental translation, as it happens in second or foreign language

writing (Chan 2016). In migration studies, self-translation is understood as the reshaping of writers' identities (Grutman, Van Bolderen 2014), while in postcolonial intercultural writing, it is seen as the «representation of the Self in the language of the Other» (Bandia 2008: 3).

This study focuses on academic self-translation and approaches it from a broad perspective, as there is no source text per se, making any neat separation of source text and translation impossible. Besides, the initial written texts continue to generate products such as abstracts, oral presentations in seminars, classes in undergraduate courses and graduate programs, and, to a certain extent, the interview for this investigation.

## Self-translation from a broad perspective

In an article for Chinese research in English, Leo Chan (2016) presents choices made by Chinese academics over the previous two decades: self-translation or writing in a second or foreign language, with or without a collaborator; translation by a third party, which results in a second text; and, non-translation, which represents resistance to English, the *lingua franca* of science and the hegemonic language (Chan 2016: 153). Both narrow and broad translations are thus used for scientific dissemination by Chinese scholars. The push for writing in English means Chinese scholars have to «choose between two forms of translation: writing in their second language, in effect, self-translating, or having their work translated into English by somebody else» (Chan 2016: 153). In his article, Chan points to the large number of articles published in English in China. The arguments in favor of taking an «English only» approach to publication include the fact that it enables the research results to reach an international audience, rather than being restricted to a national readership (Chan 2016: 155). Indeed, Chan argues that researchers who are not competent in academic written English are at a disadvantage in the global marketplace of scientific knowledge exchange. Chan draws on the ideas of Suresh Canagarajah, who elucidates the differences «between "center scholars" and "peripheric scholars" and elaborates at length on the unfairness created by the promotion of a primary language in research» (Chan 2016: 158).

For Chan (2016: 166), when an author writes an academic article in English, in a second or foreign language, he «translates mentally and his original is the translation» (2016: 166). In addition, Chan views academic writing as self-translation because it shows interference from the mother tongue: «the transference, or "translation", of generic features from first-

language writing is thus undeniable, making such writing "self-translation"» (2016: 162). Moreover, because there is no source text, it differs from strict translation (i.e., narrow translation). Mother tongue interference in self-translated texts could also be one of the causes of Belcher's (2007: 8) affirmation that «90 percent of the negative reviews leading to the rejection of a submission by an author from [the Far East, the Near and Middle East, and Latin America/non-English speaking Europe] point to defects in language use/style». In other words, language is a crucial issue when it comes to disseminating science and research results from countries outside Europe and North America. Academic writing rejected by the gatekeepers of international journals may be one of the reasons behind the lack of visibility of Brazilian (and Latin American in general) research in the global marketplace for scientific knowledge (Finardi, França 2016, Massarani 2015).

The most recent work on academic self-translation is that of Karen Bennett. In *Authorship and self-translation in academic writing: Towards a genetic approach*, Bennett (2020) presents the recent interest in studies on self-translation, highlighting the view of self-translation in a narrow sense, as opposed to its «broader, metaphorical sense» (Bennett 2020: 236), and uses both to analyze academic self-translation. Referring to her previous studies into the strategies used by Portuguese scholars from the social sciences and humanities, she finds that the intervention of literacy brokers is the rule in their writing and publishing process (Bennett 2020: 234). She argues that scholarly output cannot be described as a binary activity involving author/translator, source text/target text, and original/translation (2020: 232), and questions the notion of single authorship, which she calls fiction. Bennett questions the role of translation and at what point in the process of global knowledge production it takes place. The author argues that self-translation is the crucial node of the investigation since it is such a «significant strategy in the dissemination» of knowledge (Bennett 2020: 234). The same study reveals that self-translation into English is a routine practice among Portuguese researchers, but that the texts are revised by a language broker (i.e. a reviewer) – usually a native speaker. Indeed, the native speaker seems to be regarded as the only language broker capable of producing a text that meets the quality standards of prestigious international journals. The foreigner – whose speaking and writing skills will bear hallmarks of their non-native status – must submit a draft article to the broker, who is often framed as superior and indispensable. For Bennett,

self-translation is «a common stage in the process of adapting research done in Portuguese for international publication» (Bennett 2020: 237).

In the same article, Bennett presents a new study focusing on academic self-translation. None of the three participants report regularly resorting to self-translation, in the narrow sense, as a strategy for knowledge dissemination. Rather, they write directly in English – i.e. they self-translate in the broad sense (Bennett 2020: 237). One relevant finding lies in the fact that the Portuguese researchers adapt their texts to suit Anglophone standards to help when the text is translated by a third party (Bennett 2020: 237). Bennett concludes that the process of publishing in another language is quite complex and involves changes of varying natures at various stages of the process, way before the interlingual translation takes place. For Bennett (2020: 239), «there is evidence that academic texts may be epistemologically adapted prior to actual translation». Other questions proposed by Bennett are: who intervenes in the text and at what point during the overall knowledge production process? Is it possible to think of a single person being responsible for linguistic and cultural transfer in a world in which people are expected to be competent and write in more than two languages? (2020: 239). Reflections inspired by Bennett's questions may lead to a more detailed and refined understanding of scholarly authorship and how it operates in the global context, including self-translation since the author is not the only person responsible for the self-translated text. Also, self-translation is not a process restricted to two stages, writing the original text first and then translating it, as the term suggests. Bennett (2020: 236) points out that further discussions may occur regarding the concepts of «collaborative self-translation» (Manterola Agirrezabalaga 2017) or «semi-autotranslation» (Dasilva 2016). As we have recently seen (Antunes 2022), multiple agents are involved in knowledge dissemination.

Bennett (2020) argues that genetic translation criticism could help build an understanding of this process by analyzing various types of materials produced by self-translators at the various stages of preparing an article. She draws on the work of Verena Jung and the notion of intertext, which for the author should include the «physical documents» (Bennett 2020: 241) and «mental operations» (Bennett 2020: 241) that are part of the «pre-stage of the original» (Jung 2002: 30). She also uses Anthony Pym's (1998) notion of interculture and describes academia as a space where «all players – researchers, teachers, authors, literacy brokers – routinely operate in a space that contains elements of at least two linguistic and episte-

mological cultures: their own, and the dominant one, as represented by English» (Bennett 2020: 242).

Bennett concludes her paper by pointing to the need to investigate the processes that follow the publication of scholarly articles. These would include, for instance, the rewriting of papers in the form of an oral presentation for a conference and its required abstract, which can be exploited in genetic translation studies and aid in understanding the evolution of these and other *post-texts* (Bennett 2020: 242).

## 4. Methodology

A case study was conducted with a Brazilian scholar who is a «privileged migrant», insofar as she is one among «independent actors who trigger social transformations» (Bachmann-Medick 2019: 136). Teresa, 58, left Brazil in the 1990s for the United States, mainly for economic reasons. She earned her Master's and PhD degrees in the US.

Teresa lived in the United States at different times in her life. Between 1992 and 1994 she was a graduate student (earning a MA in languages) at a state university. Later, she went on to earn a phD (in English) from the same institution in 1997. Between 1994 and 1997, she taught freshman composition at the university's Language Institute. Between 2008 and 2009, she was a professor in the Applied Linguistics program at a different state university.

She is a native speaker of Portuguese and has a high level of proficiency in English. Teresa is a respected researcher in the field of foreign language acquisition, currently researching Portuguese as a heritage language.

As a scholar keen to publicize her research among her peers, she constantly writes academic articles, participates in conferences, and gives (oral) presentations both in Portuguese and English. Teresa (self-) translates texts from/into her mother tongue or from/into English, claiming that this is an integral part of her professional and personal lives. She has extensive experience in publishing in English and is, thus, an agent of translation (Cronin 2006).

An e-mail invitation was sent to the scholar with an initial question aimed at confirming that she had experienced migration and engaged in

some form of broad translation. Once this information had been confirmed, the interview was scheduled.

An individual semi-structured interview was conducted using a videoconferencing platform, which lasted about 65 minutes. The interview script contained topics and discussion questions based on a literature review of migration, self-translation, and academic self-translation. The topics covered include the scholar's personal history of migration to the US her experience in academic writing; how she managed to gain access to the American academic community; the characteristics of the language and the articles she produces; and the influence of English on the Portuguese papers she writes.

The interview was recorded, transcribed, and coded into themes. Issues that arose in this process were resolved through e-mail and/or WhatsApp messages exchanged with the scholar. The analysis of the transcribed interviews allowed a deeper understanding of the connection between migration and self-translation.

## 5. Results and discussion

In this section, I present the topics raised in the interview with the scholar. The section is divided into three subsections: an introductory one, which presents the categories for describing the characteristics of the migrant scholar; a subsection on the relation between her academic life/work and self-translation; and one covering topics raised by the interviewee when presenting her views on (self-)translation.

### The categories for description

The categories proposed for the study of the context of the scholar's migration to the US and the relationship between migration and self-translation were based on the content of the semi-structured interview. They partly corroborate existing discussions about migration and (self-)translation (Cronin 2006; Polezzi 2006; Polezzi 2012; Inghilleri 2017; Bachmann-Medick, Kugele 2018; Bachmann-Medick 2019), but also expand on them, as we will see below. The categories are: (i) the foreign faculty (a gateway into the world of academic research); and (ii) language (self-translating into English). Let us now turn to the categories in detail.

The foreign faculty (a gateway into the world of academic research). In 2008, Teresa became a faculty member at a US university. First, Teresa claims that state university professors ran a workshop for all elementary school teachers at the school where she taught foreign children, one of them being her son. The aim was to help the teachers understand what an L2 was and how to teach an L2 language class. Teresa participated in the workshop, and consequently «discovered the existence of [the] state [university]». After being invited by a professor, Teresa took two summer courses and accepted another invitation from the same professor to teach at the university's language institute.

She started her MA at the same university and began teaching «freshman composition» as a graduate student: «I integrated quite quickly, I think, because of my fluency in English... I didn't see this happening with other friends who were there». A key factor in the migration history of the Brazilian academic is her language skills. English was important for enabling her to integrate into the academic environment, thus facilitating her professional life. She started her PhD soon after her MA was completed. Both studies dealt with the problem of second language acquisition.

Teresa and her family spent some time in Brazil before being relocated to another city in the US where she worked as a translator for four years. After that, she decided to rejoin academia. She learned that an American university was searching for a professor for its Applied Linguistics program and decided to apply. At one stage of the selection process, she had to teach a class: «I taught a class on semantics. They fill the room with students and you're evaluated by the class... the students loved it and I started teaching there». Teresa remembers that among the other candidates for the job, there were two Americans and a Pole, and that the former two were vocal in their complaints that the Brazilian and the Pole were taking jobs away from Americans. However, once she had joined the institution, she did not hear any other comments of that nature. She ends her narrative about her job there saying that «my immigration experience was a happy one. I believe it has a lot to do with the language». Her high proficiency in English enabled her to interact, read, and write effectively both in day-to-day and academic settings, making it a facilitating factor in her immigration experience. Her resume reveals that her first published self-translated academic article dates to 1995. She went on publishing self-translated academic articles until 2001.

What her experience shows is that the Brazilian scholar in this case study is among the «nation's most educated» (Margollis 2013) who left Brazil in the 1980s and 1990s. Moreover, her level of proficiency is excellent as she was quickly employed at universities. Interestingly, while migration provides Brazilians with the opportunity to improve their English (Bergad 2010), it can also give those with a first degree a chance to compete for job opportunities and be recognized for their scientific capital by their peers (Bourdieu 2003).

Language (self-translation into English). When speaking about translation, Teresa prefers to talk about her greatest difficulty, which is «going from English to her mother tongue». As a linguistics professor who studied linguistics in English in the US, Teresa claims it is often hard to teach a linguistics class in Portuguese. At first, she says she finds it difficult to find the appropriate terminology and she spends some time trying to (mentally) translate from English into Portuguese. She adds: «The syntax of Portuguese is different. It isn't the same». Teresa affirms: «I tend to use very short sentences. If you take a text of mine, when I revise it, I'm careful, of course, because it [English] is in my head, so I take account of that».

During the interview, Teresa remembers an article she wrote in English. According to the literature she reviews in the paper, students use L1 as a cognitive strategy to understand and produce L2 (Kobayashi, Rinnert 1992, Kern 1994, Cohen 1994). In an experiment with a group of students of English as a second language, Teresa found that the students produced better texts when they processed information in their native language. In other words, mental translation is sure to happen when a speaker of a foreign or second language is writing in the same foreign or second language. He or she will resort to his or her native language. In other words, the mother tongue is an essential reference for the scholar-migrant when they write in a foreign language, or when they self-translate. «The mother saves» she adds. But for Teresa, the linguist, the mother sometimes becomes English since she learned linguistics in English.

Teresa's narrative demonstrates her use of mental translation (Chan 2016) or mental translation strategies (Bennett 2020) in her foreign language writing process. She monitors the process of writing in Portuguese, and she is aware of the interference of English, the foreign language in her case, as Chan (2016) points out in his definition of self-translation. Even more relevant, she notes a change in her academic writing style although she tries to resist the change. Bennett (2020) found that papers written

by Portuguese researchers bore hallmarks of the English academic writing style. In the case of the Brazilian academic, the syntax of the Portuguese language is also modified due to the influence of years of reading and studying in English. During the interview, she reveals her need to carefully monitor the process of writing in her native language. If she does not do so, the result will be a text with short sentences and long paragraphs, which she describes as «a childish text». She insists on the need for careful proofreading to avoid her Portuguese syntax being heavily influenced by English syntax. However, after reading some of the articles written in Portuguese by Teresa, we can still identify some of the interference of English she mentions. For the sake of exemplification, we include a paragraph from an article published in a Brazilian journal. The source will not be mentioned so that the subject of this investigation remains anonymous.

> É comum ouvir professores se lamuriando porque seus aprendizes continuam sem saber fazer a concordância de terceira pessoa em inglês, ou usar corretamente os tempos verbais, mesmo após 300 horas de aula. Ou outros que esperam uma produção igual àquela que está no livro texto, sem se lembrar das forças pragmáticas e dos rituais interacionais que regem a comunicação humana em contextos situados. A boa notícia é que o problema não é a aula que esse professor dá ou traços de sua personalidade que atrapalham o processo de aprendizagem ou muito menos a preguiça e má vontade dos alunos. A explicação reside na natureza PROCESSUAL da aprendizagem. Há que se dar TEMPO e exposição suficiente à linguagem para que o sistema sofra adaptações contínuas a partir do uso da língua alvo em contextos situados.

In this somewhat long paragraph, Teresa makes use of rather short sentences (if we compare it to the length of the sentences that can be found in papers, essays, and monographs published in the Brazilian context).

Finally, it seems evident that broad forms of translation prevail among the migrant scholar, or privileged migrant (Bachmann-Medick 2019) since there is no source text in her writing.

## 6. Concluding remarks

This case study presents innovative reflections on migration and self-translation, particularly because of the context chosen for examination.

Privileged migrants, as Bachmann-Medick (2019) calls migrant scholars, do not feature in the several studies I was able to access.

Teresa earned her MA and PhD at a US university, then went on to join the university's faculty team, becoming a bona fide member of the scientific community and starting to publish and circulating academic and scientific knowledge among her peers. This production and belonging to the university faculty may be part of what makes her the kind of privileged migrant Bachmann-Medick (2019) talks about.

Self-translation enters the lives of the scholar studied here when she joins academia, through the writing of scholarly papers, journal articles, books, and book chapters. Self-translation can certainly be considered part of the labor / professional sphere since all the writing activities are connected to a scholar's working life.

It is also undeniable that both mental translation and the mother tongue are part of foreign language writing. The scholar resorts to her own research in second language acquisition to support her own process of self-translation: «The mother saves» she says. That is, when high cognitive demands are made on a writer as they organize a text or compose an argument, they will try to simplify the argument by thinking in their language.

The scholar studied here mentions having trouble producing the appropriate terminology when self-translating back into her mother tongue. The reason she gives is that she is used to studying and reading in a foreign language. Once again, it is evident that the mother tongue plays a dominant role in the process of writing. Mental translation is visible and occurs in both directions: in self-translation into the foreign language and into the mother tongue.

In February 2017, the British newspaper "The Guardian" published the article «Translation – and migration – is the lifeblood of culture». Its author, the Hungarian writer George Szirtes, points out that when he arrived in the UK, he was not a clean slate: «That slate had already been written on by my family history, my parents, my city, my street and the events of my then short life. I was, like everyone else, a palimpsest» (Szirtes 2017). It seems clear to us that the role of the mother tongue cannot be neglected. In the case of a Brazilian whose scholarly output is in English, it is evident that Portuguese is present during the process of self-translation.

Further investigations are necessary to understand the process of writing in a foreign language – or self-translation. Also, further investigations are needed so that we can find out in how many ways self-translation

can be connected to the professional sphere of a migrant scholar since there are surely other texts s/he produces. In addition, more inquiries are crucial so we can try to discover what else has been written on that palimpsest that is the migrant self-translator.

## Bibliography


Antunes M.A.G. (2022), *Autotradução Acadêmica: o Caso da Produção Publicada no Periódico Acadêmico Periférico Plurilíngue Ecos de Linguagem,* "Mutatis Mutandis", XV, 1, pp. 167-188.

Bachmann-Medick D. (2013), *The "Translational Turn" in Literary and Cultural Studies. The Example of Human Rights*, in: G. Olson and A. Nünning (eds.), *New Theories, Models and Methods in Literary and Cultural Ctudies*, WVT Trier, pp. 213-233.

Bachmann-Medick D. (2019), *Translational Turn*, in: Y. Gambier, L. Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies: Volume 4*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, pp. 186-193.

Bachmann-Medick D., Federici E. (2019), *Migration and Translation: Changing Concepts, Critical Approaches. An Interview with Doris Bachmann-Medick*, in: E. Federici, M. del Rosario Martín Ruano, M. del Carmen África Vidal Claramonte (eds.), *Translating and Interpreting Linguistic and Cultural Differences in a Migrant Era*, "I-LanD Journal", 2, pp. 132-141.

Bachmann-Medick D., Kugele J. (eds). (2018), *Migration: Changing Concepts, Critical Approaches*, De Gruyter, Berlin/Boston.

Bandia P.F. (2008), *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial* Africa, Routledge, New York.

Belcher D. (2007), *Seeking Acceptance in an English-only Research World*, "Journal of Second Language Writing", XVI, 1, pp. 1-22.

Bennett K. (2015), *Towards an Epistemological Monoculture: Mechanisms of Epistemicide in European Research Publication*, in: R. Plo Alastrué, C. Pérez-Llantada (eds.), *English as a Scientific and Research Language. Debates and Discourses*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 9-36.

Bennett K. (2020), *Authorship and (Self-)Translation in Academic Writing: Towards a Genetic Approach*, in: A. Nunes, J. Moura, M. Pacheco Pinto (eds.), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, Bloomsbury Academic, London, pp. 279-301.

Bergard L. (2010), *Brazilians in the United States 1980-2007,* "Center for Latin American, Caribbean & Latino Studies", City University of New York, NY.

Bourdieu P. (2003), *Os Usos Sociais da Ciência. Por uma Sociologia Clínica do Campo Científico* [orig. *Les Usages Sociaux de la Science. Pour une Sociologie Clinique du Champ Scientifique*], transl. by D.B. Catani, Editora da UNESP, São Paulo.

Canagarajah A.S. (2002), *A Geopolitics of Academic Writing*, University of Pittsburg Press, Pittsburg.

Chan L.T. (2016), *Beyond Non-Translation and 'Self-Translation'. English as Lingua Academica in China*, "Translation and Interpreting Studies", XI, 2, pp. 152-176.

Cohen A.D. (1994), *The Language Used to Perform Cognitive Operations During Full-Immersion Math Tasks*, "Language Testing", XVI, 2, pp. 171-195.

Costa M.T., Hönes H.C. (2019), *Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline*, De Gruyter, Berlin/Boston.

Cronin M. (2006), *Translation and Identity*, Routledge, Oxon.

Dasilva X. (2016), *En Torno al Concepto de Semiautotraducción*, "Quaderns", XXIII pp. 15-35.

Finardi K.R., França C. (2016), *O inglês na internacionalização da produção científica brasileira: evidências da subárea de Linguagem e Linguística*, "Intersecções", XIX, 2, pp. 234-250.

Fleckner U. (2019), *Lost in translation. A Foreword,* in: M.T. Costa, H.C. Hönes (eds.), *Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline*, De Gruyter, Berlin/Boston, pp. 7-9.

Grutman R., Sportuno L. (2022), *Veinte años de estudios sobre la autotraducción: una entrevista con el profesor Julio-César Santoyo*, "Mutatis Mutandis", XV, 1, pp. 227-239.

Grutman R., Van Bolderen T. (2014), *Self-Translation*, in: S. Bermann, C. Porter, *A Companion to Translation Studies*, pp. 323-332, Wiley Blackwell, New Jersey.

Inghilleri M. (2017), *Translation and Migration*, Routledge, Oxon.

Jung V. (2002), *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*, Peter Lang, Bern.

Kern R G. (1994), *The role of mental translation in second language reading,* "Studies in Second Language Acquisition", XVI, 4, pp. 441-460.

Kobayshi H., Rinnert C. (1992), *Effects of First Language on Second Language Writing: Translation Versus Direct Composition*, "Language Learning", XLII, 2, pp. 183-215.

Manterola Agirrezabalaga, E. (2017), *Collaborative Self-Translation in a Minority Language: Power Implications in the process, the Actors and the Literary Systems Involved*," in: O. Castro, S. Mainer, S. Page (eds.), *Self-Translation and Power,* Palgrave Macmillan, London.

Margolis M.L. (2013), *Goodbye, Brazil. Émigrés From the Land of Soccer and Samba*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.

Massarani L. (2015), *Voices From Other Lands*, "Public Understanding of Science", XXIV, 1, pp. 2-5.

Peñalver M. R. (2011), *Más allá de la traducción: la autotraducción,* "Trans. Revista de Traductologia", XV, pp. 193-208.

Pisanski Peterlin A. (2019), *Self-Translation of Academic Discourse: the Attitudes and Experiences of Authors-Translators*, "Perspectives", XXVI, 6, pp. 846-860.

Polezzi L. (2006), *Translation, Travel, Migration*, "The Translator", XII, 2, pp. 169-188.

Polezzi L. (2012), *Translation and Migration*, "Translation Studies", V, 3, pp. 345-356.

Popovič A. (1976), *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, University of Alberta, Edmonton.

Pym A. (1998), *Method in translation history*, St. Jerome, Manchester.

Santoyo J.C. (2005), *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, "Meta", L, 3, pp. 858-867.

Szirtes G. (2017), *Translation – and Migration – is the Lifeblood of Culture*, "The Guardian International Edition", cfr. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2017/feb/06/translation-and-migration-lifeblood-culture-george-szirtes> (last access: 20-08-2025).

Van Bonn S., Swales J. (2007), *English and French Journal Abstracts in the Language Sciences: Three exploratory Studies*, "Journal of English for Academic Purposes", VI, 2, pp. 93-108.

## Abstract

Maria Alice G. Antunes

### *Migration and Self-Translation: the Case of a Brazilian Linguist at a University in the United States*

Recent data from the Brazilian Ministry of Foreign Affairs shows that 4215800 Brazilians live abroad. Of these, 46,06% reside in North America. Voluntary migration from Brazil, often caused by severe economic crises, began in the mid-1980s. Most migrants chose the United States to live and work to escape from poor labor relations, social inequality, and the violence that arose as the result of economic stagnation. In this paper, I present the results of a case study of a Brazilian linguist, 58, who left Brazil in the 1980s largely because of the factors aforementioned. She earned her Master's and Doctorate degrees at a university in the US, she writes academic papers and (self)translates texts from/into her mother tongue or from/into English, a foreign language to her, and claims that (self)translation is an integral part of her professional and personal life. She is, thus, an agent of translation as she has gained the ability to translate (Cronin 2006). This case study was conducted through a semi-structured videoconferencing

interview, as well as through e-mails aimed at clarifying statements made during the interview. The interview was organized around four themes: a (brief) personal account of the migration of the linguist and her family to the US; descriptions of the beginning of her academic career; her writing process; and the place of translation and self-translation in her academic and personal life. My analysis followed several previous studies. Firstly, Bennett (2015: 10) and the discussion on «signs of language change» in Portuguese and the move towards a loss in the particular characteristics of a culture and the standardization of academic language. The second main source, Polezzi (2012), examines the crucial ways migrant writers exercise their agency. Finally, Chan (2016) argues that academic writing in one's second language can be understood as self-translation since writers go through a process of mental translation when they write a text in a language other than their own. The analysis of the semi-structured interview shows her career in three different universities in the US can be seen as successful. The linguist can be regarded as an agent of self-translation as she consciously and mentally translates from and into one of the languages (Portuguese or English) when she writes. The scholar argues that her writing style in Portuguese has changed, and believes this is due to constant reading and writing in English.

Keywords: translation, self-translation, academic self-translation, migration, academic writing.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 218-234
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8702

# L'AUTOTRADUZIONE NELL'OPERA POETICA DI FRANCIS TESSA / FRANCESCO TESSAROLO

CATIA NANNONI

> Questo *dies irae* tradotto ha perso la collera di Dio. Ha l'insignificanza di parole appese che non ti accusano.
>
> (Tessa 1989: 78)

Francis Tessa è il *nom de plume* di un autore italo-belga nato a Rossano Veneto, nella campagna vicentina, nel 1935 e registrato all'anagrafe come Francesco Tessarolo, che all'età di 17 anni si trasferisce in Vallonia (regione francofona del sud del Belgio) per raggiungere la sua famiglia, emigrata nell'immediato dopoguerra per motivi economici[1]. Questa esperienza è raccontata nell'unico romanzo che ha scritto, *Les enfants polenta*, pubblicato nel 1996 come testimonianza dell'emigrazione italiana in Belgio e tributo ai suoi protagonisti, spesso dimenticati in entrambi i paesi, come rivendica la prefazione firmata dalla storica Anne Morelli[2]. Questa studiosa include Tessa nell'antologia che pubblica lo stesso anno insieme a un gruppo di ricerca interdisciplinare, la *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des*

1 Durante la fase finale della revisione di questo articolo è giunta la notizia della scomparsa di Francis Tessa, il 12 agosto 2025; il nostro contributo si configura quindi, doppiamente, come un omaggio alla sua memoria e alla sua grande umanità.

2 Non a caso l'anno di pubblicazione di questo romanzo coincide con il 40° anniversario della strage di Marcinelle (catastrofe mineraria in cui morirono 136 italiani) e il 50° anniversario degli accordi tra Belgio e Italia basati sullo scambio di carbone contro manodopera, che determinò un'ondata migratoria italiana senza precedenti (stimata a 300000 individui, secondo Vanvolsem 1991: 85).

Catia Nannoni (University of Bologna) – catia.nannoni@unibo.it
ORCID: 0000-0002-3761-5311

*Italiens de Belgique*, dedicata alla produzione letteraria degli scrittori di origine italiana in Belgio (Morelli 1996). Di Tessa, l'antologia evidenzia soprattutto l'opera poetica e l'intensa attività di promozione di incontri sulla poesia, tanto che fu tra i cofondatori della Maison de la poésie d'Amay (vicino a Liegi), la quale ha dato origine a una casa editrice di poesia, l'Arbre à paroles. La notizia biobibliografica su Tessa afferma che l'autore ha subito iniziato a scrivere poesie in francese, sua lingua d'elezione nella nuova patria (Morelli 1996: 90), il che non corrisponde del tutto al vero, come vedremo, anche se è innegabile che la sua produzione si sia ben presto orientata verso un'integrazione nella cultura francofona del paese d'arrivo[3].

Tessa è stato anche traduttore dall'italiano in francese e viceversa, nonché autotraduttore tra queste due lingue. Una prima scolarizzazione in Italia, dove aveva compiuto studi greco-latini in seminario, gli ha facilitato il mantenimento della lingua etnica o ereditaria una volta arrivato in Belgio, dove ha ripreso gli studi nonostante il parere avverso del padre, convinto che i figli di immigrati dovessero limitarsi a lavorare[4]. Questa doppia scolarizzazione ha favorito un bilinguismo non raro tra gli esponenti della cosiddetta «generazione 1.5» (Rumbaut, Kenji 1987: 8), quella dei figli di emigrati arrivati nel nuovo paese dopo aver compiuto un percorso scolastico nella terra d'origine, ancora abbastanza giovani da poter apprendere efficacemente la lingua della nazione d'adozione. Occupano una posizione per così dire intermedia tra due società e due culture, tra la prima e la seconda generazione, che li rende potenzialmente ricettivi alla pratica autotraduttiva (Grutman 2022: 8).

Il caso di Francis Tessa è assimilabile alla categoria degli «autotraduttori migratori» (Grutman 2015: 10: «autotraducteurs migrateurs»), ovvero coloro che hanno cambiato paese e aggiunto una nuova lingua al proprio repertorio linguistico, anche se in Belgio l'autotraduzione non risulta essere una pratica particolarmente diffusa tra le comunità migranti, a prescindere dalla loro origine (cfr. Grutman 2022: 8). Le ricerche condotte nell'ambito della cosiddetta "letteratura italiana in Belgio" rivelano l'esistenza di una

3 Vanvolsem (1995: 561) afferma che, in casi come questi, «converrebbe forse [...] parlare di autori belgi o francofoni di origine italiana», e, in un successivo contributo, ribadisce che Tessa figura tra gli autori che hanno sempre pubblicato in francese (Vanvolsem 2013: 291).

4 In Belgio Tessa ha frequentato una scuola serale di contabilità (acquisendo il diploma di contabile industriale), laureandosi poi in scienze politiche all'Università di Lovanio (comunicazione personale, maggio 2023).

pratica di versioni bilingui di poesie pubblicate su riviste che circolavano all'interno della comunità italiana negli anni '70, in cui attraverso la traduzione in francese si mirava ad aprirsi a nuovi lettori (cfr. Vanvolsem 1991: 92). Lo stesso Tessa, insieme ad altri scrittori, è all'origine della creazione nel 1968 del Movimento Arte e Cultura (MAC), che contribuì notevolmente alla pubblicazione e diffusione di opere di autori di origine immigrata (cfr. Vanvolsem 1991: 86-93); è inoltre animatore di cenacoli letterari chiamati i "Martedì culturali" e nel 1973 dà vita alla rivista bilingue italiano-francese "Incontro". È infatti la poesia il genere in cui si esprime di preferenza l'ispirazione degli autori e delle autrici d'origine italiana (soprattutto di prima generazione), favorita dall'istituzione di vari premi e concorsi, che conobbero diverse edizioni fino alla fine degli anni '70, stimolando successivamente la creazione artistica autonoma (cfr. Vanvolsem 1991, pp. 87-89). Secondo Morelli (1996: 15-16), la fortuna della poesia si spiega anche con la vocazione di questo genere ad esprimere sentimenti ed emozioni, con il prestigio di cui godeva in Italia e con il formato più condensato che – nelle modalità in cui veniva di solito realizzato – non richiedeva lunghi tempi di elaborazione, e comunque compatibili con lo svolgimento di un'attività professionale primaria o, per le donne, con gli obblighi domestici e familiari[5].

Vanvolsem (1995: 561-562) segnala che «negli ambienti degli italiani in Belgio molti si fanno traduttori di se stessi», procedendo a una seconda versione delle loro opere in un'altra lingua, successiva alla prima, oppure «ad una scrittura quasi *simultanea* nelle due lingue», che vanifica la possibilità di risalire a quella originaria, in particolare per quanto riguarda «i testi lirici», che, essendo più brevi, «si possono anche più facilmente pubblicare in edizione bilingue o con un uso alternato di più lingue» (*ibidem*). Teresa D'Intino, poetessa abruzzese emigrata a Charleroi e dedita all'autotraduzione, verbalizza il suo procedimento parlando di lingue «complementari» che «s'arricchiscono a vicenda», in un sistema che rende le poesie «più robuste»; si tratta, secondo lei, di «una ispirazione madre che genera dei gemelli» e che in qualche modo rispecchia, secondo Vanvolsem, il bilinguismo (che potremmo definire "adattivo") che caratterizza la quotidianità dell'immigrato scrittore (*ibidem*).

5 Bortolini (1995: 68) adduce anche motivi linguistici per questa «preponderanza della poesia» («prépondérance de la poésie»), che necessita di «poche conoscenze linguistiche o grammaticali» («peu de connaissances linguistiques ou grammaticales»): «con poche parole, pochi mezzi si può esprimere un'idea, un sentimento» («avec peu de mots, peu de moyens on peut exprimer une idée, un sentiment»).

L'opera di Tessa comprende una trentina di opere di poesia, di cui quattro titoli che appaiono in versione bilingue, francese e italiana:

1. *Un radeau dans le ciel. Una zattera nel cielo*, prefazione di Georges Linze; illustrazioni di Jean Delflendre, Bruxelles, Permanences Poétiques, 1966.
2. *Diacre de douleur (diacono di dolore)*; prefazione di Jacques Henrard; illustrazioni di Roger Kort, Tournai, Unimuse, 1966.
3. *Dans le tremblement du souffle. Nel tremolio del soffio*, Amay, L'arbre à paroles, 1989.
4. *Demeure du deuil. Dimora del lutto*; traduzione italiana dell'autore e di Maddalena Vacana, Amay, L'arbre à paroles, 2003.

Ad un'analisi più approfondita, risulta che in realtà le prime due raccolte (tra le primissime pubblicate dall'autore) non sono interamente bilingui: all'interno di *Un radeau dans le ciel* figura un campione di componimenti in doppia versione pari a quasi un terzo del totale[6], mentre in *Diacre de douleur* appare un'unica poesia declinata in entrambe le lingue[7].

Tessa rivela che in entrambi i casi si è trattato di una scelta degli editori (due piccole realtà locali), che hanno scartato la versione italiana (corrispondente all'originale) per contenere i costi di stampa, ma hanno mantenuto il titolo in italiano per compiacere l'autore, ricordandone così in qualche modo l'origine[8]. Queste circostanze ci ricordano che le difficoltà di edizione, almeno iniziali, che incontra uno scrittore emigrato all'estero sono senza dubbio notevoli e possono influenzare la scelta della lingua o delle lingue di redazione (cfr. Vanvolsen 1991: 86), spesso favorendo l'adozione della «lingua letteraria dominante» («langue littéraire dominante») per «accelerare il processo di consacrazione» («accélérer le processus de consécration», Casanova 2002: 16).

6 Si tratta di sei poesie, su un totale di 17, che restano in versione bilingue alle pp. 26-27, 28-29, 34-35, 36-37, 52-53, 57.

7 Oltre a questa (p. 44), *Diacre de douleur* contiene due componimenti esclusivamente in italiano (p. 68 e 76). Se si considera che la raccolta consta di 58 poesie, la proporzione della lingua italiana è decisamente inferiore rispetto a *Un radeau dans le ciel.*

8 Comunicazione personale del 28-06-2022. La pratica della doppia titolazione si trova applicata, forse con lo stesso intento evocativo, al romanzo *Les enfants polenta*, che riporta, sul frontespizio, un sottotitolo tra parentesi: «(i ragazzi polenta)».

Tessa afferma di non aver conservato i testi italiani originari delle due raccolte del 1966, dei quali non era poi così soddisfatto in quanto rappresentavano la sua prima maniera, molto scolastica e convenzionale, influenzata dalla poesia studiata in Italia, osservazione che trova corrispondenza nei risultati delle ricerche condotte sulla prima produzione poetica in italiano nata in suolo belga (cfr. Vanvolsem 1991: 91 e 1995: 571, sull'uso di una lingua arcaica, fossilizzata su modelli estremamente tradizionali).

Le due sole edizioni davvero bilingui di Tessa, con testo a fronte (italiano e francese), sono le sillogi di prose poetiche *Dans le tremblement du souffle. Nel tremolio del soffio* (1989) e *Demeure du deuil*. *Dimora del lutto* (2003). Trattandosi di edizioni uscite a distanza di anni dagli esordi letterari dell'autore e distanziate tra loro, risulta difficile cercare di motivare le tempistiche della pratica dell'autotraduzione in Tessa. Se quest'ultima può aver rappresentato una via per approdare alla pubblicazione tramite la scrittura in francese (come mostrano le vicende del 1966[9]), non può più essere stata tale la ragione a distanza di 20-30 anni, quando Tessa è ormai un poeta francofono affermato[10]. Un elemento comune alle raccolte del 1989 e del 2003 è di natura contenutistica: entrambe affrontano la tematica della perdita di una persona cara nella sfera della famiglia di provenienza, il padre nel primo caso, diversi affetti nel secondo. Non è quindi da escludere che questa ispirazione intima abbia contribuito ad invitare sulla pagina la lingua delle origini, anche se seguendo due schemi diversi[11]. Infatti *Dans le tremblement du souffle* può rientrare tra le «autotraduzioni simultanee» di cui parla Grutman (2009: «simultaneous self-translations»), visto che l'autore afferma di aver portato avanti i due testi contemporaneamente nelle due lingue, senza indicare né un originale, né una lingua che abbia la precedenza per cronologia o importanza. *Demeure du deuil*, invece, che rappresenta l'ultima pubblicazione di Tessa, sin dalla pagina del fronte-

9 La bibliografia dell'autore si apre con una precedente plaquette, interamente in francese (*Les Chemins de Golconde*, Le Coryphée, 1965), che deve avere avuto una circolazione piuttosto limitata, visto che il peritesto indica una tiratura di 10 esemplari.

10 Data la cronologia delle raccolte bilingui dell'autore, non sembra pertinente l'osservazione di Bortolini (1995: 78), che fa rientrare la pubblicazione di testi bilingui da parte di Tessa nel frangente del recupero dell'italianità che coinvolge diversi autori di origine italiana tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90.

11 Gli autori di origine italiana che scrivono in Belgio intervistati da Vanvolsem (1995: 563) insistono su questo legame tra, da una parte, il vissuto e le sue coordinate spazio-temporali e, dall'altra, la scelta della lingua in cui esprimersi.

spizio indica che il testo italiano è una traduzione dal francese eseguita dall'autore insieme a Maddalena Vacana («traduzione italiana dell'autore e di Maddalena Vacana»), esplicitando così il «patto autotraduttivo» coi lettori (Ferraro 2016: «pacte autotraductif»). In questo secondo caso sembra configurarsi un'autotraduzione per così dire «assistita» (Ceccherelli 2013: 13, Sperti 2016: 147), le cui modalità sono approfondite in uno studio a parte (Nannoni 2024). Per affermazione dello scrittore stesso, tra lui e Maddalena Vacana si era instaurato un rapporto di fiducia e di dialogo nato all'epoca in cui lei aveva redatto una tesi di laurea su alcuni scrittori francofoni europei di origine italiana[12] e abbozzato una traduzione del romanzo *Les enfants polenta*. Insieme a Maddalena Vacana e a suo padre Gerardo, Tessa ha inoltre portato avanti per diversi anni alcune iniziative legate a premi letterari e festival di poesia.

Alle considerazioni su una necessità, per così dire, personale e interiore di autotradursi (cfr. Vischer 2014: 117) per ritrovare e per far riecheggiare le voci della famiglia scomparsa, possono aggiungersi riflessioni di ordine pratico-editoriale. Entrambe le raccolte, infatti, sono pubblicate dalla casa editrice fondata dall'autore (L'Arbre à Paroles), e sono quindi non solo autotraduzioni, ma anche autoedizioni, il che rappresenta sicuramente un modo per aggirare nuovi eventuali veti posti a versioni bilingui e scongiurare il rischio di «esclusione editoriale» di cui parla Casanova (2002: 16: «exclusion éditoriale») per alcuni autori translingui[13].

Un altro elemento da prendere in considerazione è lo statuto delle lingue dei testi messi a fronte: trattandosi di due lingue "di cultura" come il francese e l'italiano, dotate di un capitale simbolico e letterario del tutto paragonabile, si sarebbe tentati di parlare, in astratto, di «autotraduzioni orizzontali» o simmetriche (Grutman 2013), se non che la contestualizzazione storico-sociale dell'atto autotraduttivo considerato denota una condizione di sbilanciamento, in termini di prestigio, tra il francese, lingua del paese ospitante, e l'italiano, lingua degli immigrati economici del secondo dopoguerra, tanto da far propendere per la categoria di «autotraduzioni verticali» o asimmetriche. È pur sempre vero che la scelta di un'edizione

12 *Il romanzo di formazione nell'opera di quattro scrittori migranti europei del Novecento: F. Cavanna, H. Bianciotti, F. Tessa, G. Santocono*, a. a. 2001-2002, Università La Sapienza di Roma.

13 Sul ruolo che può avere un editore nel determinare le condizioni di realizzazione e di presentazione di un'autotraduzione, a maggior ragione se si tratta di un testo bilingue, cfr. Gentes 2013.

bilingue può cercare di compensare questo squilibrio e aumentare la visibilità della lingua ritenuta "minore" (cfr. Gentes 2013: 270). A questo proposito, Tessa afferma di avere proposto questi testi anche in italiano per rivolgersi alla comunità italiana ancora numericamente consistente in Belgio; non accenna alla speranza di farsi conoscere meglio in Italia, visto che comunque l'edizione è avvenuta in suolo belga[14].

La lettura di queste raccolte di Tessa, *Dans le tremblement du souffle* et *Demeure du deuil*, sembra avvalorare quanto emerge da uno studio di Grutman e Van Bolderen (2014: 330) sulle attese riguardo alla creatività nell'ambito dell'autotraduzione, spesso superiori ai riscontri reali. Forse complice anche il formato dell'edizione bilingue, che tende a suggerire una certa equivalenza tra i due testi messi in parallelo (cfr. Gentes 2013: 270), questi ultimi nelle raccolte in esame non presentano scarti su larga scala, né vera e propria reinvenzione. Interpellato sulla sua pratica autotraduttiva (ormai lontana nel tempo), Tessa parla di un lavoro «appassionante», «difficile ma divertente»[15], il cui principale motore è stata la ricerca di musicalità e di eufonia. Secondo lui, «il francese è una lingua folle, che cambia in continuazione, è un amalgama di un sacco di cose», mentre «l'italiano ha più solidità, è sempre quello di Dante», convinzione che si riflette sulla pagina nell'uso di una lingua italiana intrisa di termini aulici e di arcaismi.

In questa sede mi soffermerò sulla prima raccolta, *Dans le tremblement du souffle. Nel tremolio del soffio*, vincitrice di un premio letterario in Belgio (Prix Félix Denayer 1989 de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises). A detta dell'autore, fu scritta di getto in poche ore per esprimere il dolore per la scomparsa del padre (Tessa 1989/04/17). Da segnalare che è questo il testo che viene antologizzato dall'équipe coordinata da Anne Morelli per rappresentare Tessa in seno alla *Rital-littérature*, ma, curiosamente, i frammenti proposti sono privi della versione italiana, come pure di qualsivoglia indicazione sulla natura bilingue dell'opera[16].

Il doppio titolo propone nelle due lingue l'isotopia del lieve moto oscillatorio, della vibrazione, che in francese è veicolata dalla stessa parola anche nelle occorrenze interne al testo (*tremblement*), mentre l'italiano diversifica sfruttando parasinonimi – isosillabici tra loro e rispetto al

14 Comunicazione personale del 28-06-2022.

15 Comunicazione personale del 28-06-2022.

16 Morelli (1996: 91): sono trascritte, una di seguito all'altra, cinque prose poetiche provenienti da Tessa (1994 [19891]: 27, 29, 31, 33, 35).

francese – appartenenti allo stesso campo derivazionale del termine scelto (oltre a *tremolio*, *tremare* come infinito sostantivato e *tremito*, Tessa 1994 [1989]: 40, 134)[17]. Le due lingue definiscono la seconda isotopia annunciata sin dal titolo manifestando uno scollamento, dato che *souffle* in francese ha un'estensione semantica maggiore, arrivando a coprire collocazioni e usi che l'italiano segmenta tra lemmi come *soffio*, *respiro* e *fiato*. La preferenza per *soffio* può forse spiegarsi con la più vasta gamma di accezioni, anche figurate, che ammette rispetto alle altre opzioni e che si ritrovano nel francese (ad esempio *soffio animatore*, *vitale*, *divino*; *il soffio dell'arte*, *della poesia, ovvero l'ispirazione*, cfr. *Treccani*)[18].

*Dans le tremblement du souffle. Nel tremolio del soffio* presenta un peritesto totalmente in francese, comprese la dedica al fratello e alla sorella all'epoca ancora in vita. Nulla segnala dichiaratamente il ruolo di autotraduttore di Tessa, che comunque in un'edizione bilingue con testo a fronte (il formato più classico) può considerarsi implicito, fungendo da patto autotraduttivo con i lettori (cfr. Ferraro 2016: 126-127). Ad anticipare l'ingresso nel testo vero e proprio è deputata la citazione di una poesia di Cesare Pavese (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, 22 marzo 1950) posta in epigrafe, probabilmente ricordata a memoria, visto che è citata in una forma sintattica leggermente diversa dall'originale:

| | |
|---|---|
| La mort viendra. Elle aura tes yeux | *Verrà la morte. Avrà i tuoi occhi* |

La scelta di aprire il volume con la traduzione francese di un verso italiano, dato di seguito sulla stessa pagina, confonde già l'orientamento di lettura e le gerarchie tra originale e traduzione. La stessa disposizione è osservata nella pagina a fronte, la prima che ospita i testi del poeta, col francese che precede e l'italiano che segue sotto, in verticale, mentre il resto del libro riproduce sulla pagina di sinistra il testo italiano, in corsivo, e su quella di destra quello francese, in tondo, assetto che potrebbe fare

[17] Citiamo dall'edizione in nostro possesso (1994), regalataci dall'autore e da lui considerata come definitiva (il colophon recita: «cinquième édition revue et corrigée»). Rispetto alla prima edizione (1989), questa contempla l'aggiunta di alcuni brani, ma poche differenze sostanziali nel resto. Si aggiunge una nota biografica dell'autore nella pagina successiva al titolo e viene snellita la dedica, lasciando tra i destinatari solo «à mes frère et sœur».

[18] Alla seconda ed ultima occorrenza di *souffle* internamente al testo corrisponde *soffio* proprio nel senso di 'alito vitale' (Tessa 1994, pp. 18-19).

pensare alla direzionalità italiano > francese, come prevede uno schema assodato in molte pratiche autotraduttive che va dalla lingua madre – in cui è espresso l'originale – verso la lingua acquisita, in cui è redatta la traduzione (cfr. Gentes 2013: 273). Un'analisi delle due versioni mostra in italiano un registro spesso più sostenuto e letterario rispetto al francese (termini o *tournures* ricercati o desueti, frequente omissione dell'articolo determinativo, uso dell'infinito sostantivato, ecc.), mentre il francese tende ad esplicitare lo stesso contenuto in maniera più prosaica, rendendo il testo più leggibile, a volte favorendo il passaggio da sintagmi sostantivali a forme sintattiche complete. Nell'italiano, lingua dell'affetto perduto, trapela talvolta, seppur con ritegno, qualche traccia d'emozione più marcata attraverso scelte lessicali più pregnanti, come mostrano i seguenti esempi[19].

| | |
|---|---|
| *Capitò* sul *morente* giorno. Per non disturbare. Affinché *scoppiassene* il richiamo dall'uno all'altro figlio, *rimbalzelli di voce* (p. 14). | C'*est arrivé* sur le jour *finissant*. Pour ne rien déranger *au cours des choses*. Et que les appels soient *traînée de poudre* d'un fils à l'autre, *ricochets de voix* (p. 15). |

**ESEMPIO 1**

Nella versione italiana l'aggettivo *morente* anticipa la tematica del lutto, stabilendo una continuità tra le caratteristiche del giorno e la situazione del padre, la cui morte è il soggetto sottinteso di *Capitò*. Il ricorso al passato remoto sembra svolgere quella funzione di *mise en relief* che Barthes (1953: 25) riconosce al suo corrispondente francese, il *passé simple*, risorsa verbale quasi detemporalizzata, segnale di un «rituale delle Belle Lettere» («rituel des Belles-Lettres») e al contempo chiave di volta della costruzione di un universo dai contorni quasi mitici. Anche la forma enclitica arcaizzante *scoppiassene* partecipa alla creazione di un tono letterario, quasi aulico, che si diluisce per via di alcune scelte nella versione francese. Se quest'ultima mantiene la sinestesia conclusiva (*ricochets de voix per rimbalzelli di voce*), ricorre all'esplicitazione per inserire un completamento semantico (*Pour ne rien déranger au cours des choses*, ovvero 'per non disturbare in nulla il corso delle cose') e per chiarire la metafora dello scoppio della notizia tra i figli attraverso una catacresi (*traînée de poudre*, alla lettera 'una scia di polvere esplosiva') correntemente usata per indicare la

19 Negli esempi, qui e nel seguito, il corsivo è usato da chi scrive per mettere in evidenza i punti commentati. Da segnalare che questa prosa poetica è assente nella prima edizione, quella del 1989.

rapidità di diffusione di qualcosa, specialmente di un'informazione (*Tlfi*). Il testo in francese rinuncia inoltre – come succede anche in altri frammenti – al *passé simple* a favore del più corrente *passé composé* (*C'est arrivé*) e offusca l'assimilazione tra la morte del padre e il tramonto, optando per un aggettivo più banale, *finissant*.

Anche dall'esempio 2 emana un'impressione di maggiore letterarietà nella versione italiana, che gioca su un lessico più ricercato (*giungere*, ripetuto; *ove*, alternato a *dove*), sull'assonanza (*nascita-lacrima*) e parafrasa il titolo della raccolta con un infinito sostantivato (*tremare del soffio*), aggettivandolo in modo da evocare la precarietà della vita (*tenuo*). La presenza del padre è più accentuata in italiano, dove gli si attribuisce un atto intenzionale (*mi ascolti*) e non una semplice percezione spontanea (*tu m'entends*).

| | |
|---|---|
| Sei *giunto ove giunge* ogni nascita, dove è spenta ogni lacrima. Silenzio sulle tue mani, sulle tue labbra; silenzio sulle tue palpebre. Ma in questo *tenuo tremare del soffio*, so che mi *ascolti* (p. 40). | Tu es arrivé où toute naissance *échoue*, où toute larme est éteinte. Silence sur tes mains, sur tes lèvres ; silence sur tes paupières. Mais dans ce *tremblement du souffle*, je sais que tu m'*entends* (p. 41). |

**ESEMPIO 2**

Inoltre, il verbo *échouer* utilizzato nella versione francese, nel suo doppio significato letterale (*arenarsi*, *incagliarsi*) e figurato (*fallire*, ma anche *finire da qualche parte*, quasi per caso), anticipa la metafora del viaggio via mare per esprimere la morte che attraversa la raccolta nelle due lingue, moltiplicando in entrambe un lessico tecnico, come mostra l'esempio 3 (*beccheggiare*, *murata*, *allentare*; *tanguer*, *bastingage*, *larguer*):

| | |
|---|---|
| *Cigolio di corde*. Beccheggia la bara e scende in *terra giglia*. Accorsi alla murata, il naviglio dei vivi allenta una barca (p. 92). | *Les cordages grincent*. Le cercueil tangue et descend dans la *glaise*. Accourus au bastingage, le bateau des vivants largue une barque (p. 93). |

**ESEMPIO 3**

L'italiano di nuovo privilegia forme condensate, spesso sostantivali, che il francese traspone in una sintassi più prevedibile (*Cigolio di corde*; *Les cordages grincent*). Un arcaismo marca la versione italiana (*terra giglia* per "argilla", *GDLI*), quasi a voler ricomporre una coppia simmetrica col corrispondente francese sottinteso nella sua forma completa (*terre glaise*).

Un altro frammento manifesta questo investimento sulla ricerca lessicale tra le maglie della lingua italiana. Si tratta dell'esempio 4, che personalizza la casa paterna, rimasta vuota, attribuendole un sentimento di disperazione che per ipallage appartiene a chi resta a piangere il genitore. Il *dispero* della versione italiana, che a prima vista potrebbe sembrare un calco del francese *désespoir* (peraltro assente nella versione a fianco)[20], è di nuovo un termine antico (*GDLI*) riattualizzato per esprimere con più forza l'emozione del poeta, la quale risulta invece attenuata nel corrispondente francese, *ruine*, che rientra più convenzionalmente nel campo associativo di un edificio:

| | |
|---|---|
| Per la prima volta, una casa veramente mi parla del suo *dispero* (p. 116). | Pour la première fois, une maison vraiment me parle de sa *ruine* (p. 117). |

**Esempio 4**

Se a volte questi scostamenti tra le due versioni, che vanno nel senso dell'esplicitazione, possono generare l'impressione che ci sia stato un «testo primigenio» («texte primigène», Dasilva 2016: 112) in italiano, questa conclusione è smentita da una serie di casi in cui la resa italiana sembra invece calcata sul testo francese, forzando le possibilità della lingua attraverso un processo che vede nell'osmosi traduttiva non una minaccia di «contaminazione» («contamination»), bensì un'occasione di «arricchimento» («enrichissement») e «fertilizzazione» («fertilisation») della lingua d'arrivo (Bensimon 1991: x). È quanto emerge dall'esempio 5, un'istantanea del corteo funebre che segue la spoglia del padre del poeta verso «lo snodo dell'impensabile». Qui *snodo* non riflette semanticamente il corrispettivo francese a fianco, *dénouement* come 'epilogo', 'finale' o simili (ovvero il significato atteso nel contesto), ma lo ricalca morfologicamente, ripercorrendo la derivazione lessicale dal verbo *nouer* ('annodare') > *dénouer* ('snodare', 'sciogliere') > *dénouement* (accezione letterale: 'disfacimento di un nodo'; accezione figurata: 'scioglimento', 'conclusione'), creando una sfumatura di senso sconosciuta all'italiano *snodo* (più comunemente indicante una cerniera in costruzioni meccaniche o uno svincolo nella viabilità stradale, *Treccani*).

[20] Mentre è il corrispondente di un'altra occorrenza di *dispero* (Tessa 1994 [1989]: 132-133).

| | |
|---|---|
| *Ebeti* ti seguiamo in lunga fila inedita verso lo *snodo* dell'impensabile. Sarebbe così l'agonia? Sono tuo figlio. Sono un po' io che muoio (p. 88). | *Hébétés* nous te suivons en longue file inédite vers le *dénouement* de l'impensable. Est-ce ainsi l'agonie ? Je suis ton fils. C'est un peu moi qui meurs (p. 89). |

**ESEMPIO 5**

Da segnalare inoltre l'uso asimmetrico di *ebeti/hébétés*: di fronte al francese che dispone di quest'unico termine per suggerire uno stato di stordimento transitorio o permanente, l'italiano esprime chiaramente quest'ultima opzione (invece del possibile – e qui più prevedibile – *inebetiti*), forse per riprodurre lo stesso ritmo del francese (fermandosi a tre sillabe), o forse anche per suggerire con maggiore intensità lo stato di chi vede le proprie facoltà mentali ottuse da un dolore inatteso.

Nel suo metadiscorso su quest'opera[21], Tessa ribadisce che le due versioni sono state redatte contemporaneamente, passando e ripassando da una lingua all'altra, mescolando i processi di scrittura e traduzione, com'è proprio delle autotraduzioni simultanee (cfr. Gentes 2013: 273), secondo una prassi che Lombez (2012: 141) definisce «"co-création" bilingue». In casi del genere, Oustinoff (2001: 25) parla di una sorta di «riscrittura traducente» («réécriture traduisante»), in cui tradurre e scrivere s'influenzano reciprocamente e l'interferenza appare come una scelta stilistica per integrare «l'impronta» («l'empreinte») della lingua straniera nella lingua della scrittura. È quanto si può evincere ulteriormente da questo passo, in cui si registra uno scambio di calchi tra italiano e francese attingendo a forme desuete e letterarie nelle due lingue:

| | |
|---|---|
| Bara che va sotto un tappeto di fiori che passano in fretta. La chiesa con aria di *nave* cieca. Un rosone vetrato *elice* di luce (p. 72). | Cercueil qui roule sous un tapis de fleurs passant en hâte. L'église aux allures de *nef* aveugle. Une rosace vitrée *hélice* de lumière (p. 73). |

**ESEMPIO 6**

L'analogia espressa nel testo italiano tra la chiesa e la *nave* (probabilmente rievocata dall'etimologia di *navata*, ambiente architettonico tipico di chiese e basiliche) nel francese è mantenuta attraverso la scelta di un termine, *nef*, che ha la doppia valenza di traducente comune di *navata* e di

[21] Comunicazione personale del 28-06-2022.

nome, di uso arcaico o poetico, dato in epoca medievale a grandi navi a vela (*Tlfi*). In un movimento incrociato, l'italiano gioca allo stesso modo sulle proprie risorse diacroniche per formulare la metafora finale del frammento: *elice di luce* riattualizza una variante antica di *elica* (*Treccani*), laddove il francese ricorre al lemma standard, *hélice de lumière*.

Da questo studio sull'autotraduzione nell'opera di Francis Tessa possono essere tratte alcune prime conclusioni. Emerge innanzitutto il carattere saltuario della sua pratica autotraduttiva, riservata a edizioni bilingui di prose liriche e sorta in circostanze biografiche segnate dalla scomparsa dei cari, quando lo sguardo al passato può aver generato il desiderio o l'esigenza di esprimere il dolore anche nella lingua della famiglia e del ricordo. Dall'analisi in particolare di *Dans le tremblement du souffle*, vediamo che le lingue che si affacciano sulle pagine poste a fronte non disegnano dinamiche conflittuali, ma più spesso sono complici nel suggerire i sentimenti provati davanti alla perdita, con lievi scarti comunque significativi, a volte intrecciando le rispettive risorse per risultare più efficaci nel superare l'indicibile del lutto.

Ferme restando le considerazioni di carattere sociologico che abbiamo avanzato sulla base di studi di inquadramento storico-letterario, nel caso dell'autotraduzione in Tessa pare funzionare la chiave di lettura che vede in un'edizione bilingue un modo per bilanciare le identità dell'autotraduttore (Gentes 2013: 268), una maniera per non scegliere definitivamente la propria appartenenza, questione che emerge in molti autotraduttori di origine immigrata, «scrittori dislocati – esuli, emigrati, figli di emigrati» (Ceccherelli 2013: 20). L'ambivalenza, o meglio la bivalenza, non è solo culturale ma anche linguistica: Tessa dichiara di vivere tuttora in un permanente «imbroglio linguistico» quando pensa, parla, sogna, ricorrendo al *code-switching* a seconda delle circostanze, dello stato d'animo e dell'interlocutore[22]. Lo stesso movimento di andirivieni tra le lingue e il meccanismo autotraduttivo soggiacente, quello che Tanqueiro (2013: 279) definisce un'«autotraduzione mentale» («autotraducción mental» o «en mente»), si riflettono nella concezione e nella struttura del suo romanzo, *Les enfants polenta*, che si configura come quella che Ausoni (2013: 71) chiama un'«autobiografia translingue», in cui la lingua del racconto (in senso

[22] Nella nostra corrispondenza a volte si firma «Francis» e a volte «Francesco», e nei nostri scambi, scritti o telefonici, alterna spontaneamente l'uso dell'italiano e del francese (che ormai gli costa meno sforzo).

genettiano) – ovvero il francese della redazione – non corrisponde a quella, anzi quelle, della storia – l'italiano e il dialetto veneto (cfr. Nannoni 2022). Questo sfasamento dà origine a manifestazioni di «autotraduzione intratestuale» (Santoyo 2011: «autotraducción intratestual»), con frasi che sulla pagina si ripetono in lingue diverse, come in un «tentativo di conciliazione di due universi» (Lagarde 2015: 41: «tentative de conciliation de deux univers»). Ed è probabilmente questo l'intento anche di *Dans le tremblement du souffle*, dare espressione a un'identità ibrida in un momento del vissuto emozionale del poeta in cui il sostrato italiano non può essere messo a tacere, come un modo per scongiurare l'oblio e un tentativo per risarcire l'assenza, come spesso accade per gli scrittori migranti autotraduttori (cfr. Ferraro 2011: 12).

## Bibliografia


Ausoni A. (2013), *Bouteilles à la mère: autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis*, in: Ch. Lagarde e H. Tanqueiro (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, pp. 71-78.

Barthes R. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.

Bensimon P. (1991), *Présentation*, "Palimpsestes", 6: *L'étranger dans la langue*, pp. IX-XIII, cfr. <http://journals.openedition.org/palimpsestes/598> (ultimo accesso: 25-03-2024).

Bortolini M. (1995), *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945*, in: Ch. Bonn (a cura di), *Littératures des immigrations* (*Un espace littéraire émergent*, 1), L'Harmattan, Paris, pp. 65-78.

Casanova P. (2002), *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, "Actes de la recherche en sciences sociales", IV, 144, pp. 7-20, cfr. <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-7.htm> (ultimo accesso: 25-03-2024).

Ceccherelli A. (2013), *Introduzione*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 11-22.

Dasilva X.M. (2106), *L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques*, in: A. Ferraro, R. Grutman (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 103-118.

Ferraro A. (2011), *Migrare e riscriversi*, "Oltreoceano", 5, numero speciale *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, pp. 9-12.

Ferraro A. (2016), *«Traduit par l'auteur». Sur le pacte autotraductif*, in: A. Ferraro, R. Grutman (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 121-140.

*GDLI*: Grande dizionario della lingua italiana, cfr. <https://www.gdli.it/> (ultimo accesso: 25-03-2024).

Gentes E. (2013), *Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions*, "Orbis litterarum", LXVIII, 3, pp. 266-281.

Grutman R. (2009), *Self-translation*, in: M. Baker, G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp. 257-260.

Grutman R. (2013), *Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 45-61.

Grutman R., Van Bolderen T. (2014), *Self-Translation*, in: S. Bermann, C. Porter (a cura di), *A Companion to Translation Studies*, Wiley-Blackwell, West Sussex, pp. 323-332.

Grutman R. (2015), *Francophonie et autotraduction*, "Interfrancophonies", 6: *Regards croisés autour de l'autotraduction*, pp. 1-17, cfr. <http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf> (ultimo accesso: 25-03-2024).

Grutman R. (2022), *L'autotraduction made in Belgium: un bilan*, "RILUNE – Revue des littératures européennes", 16: *La Belgique au prisme des langues: bi/plurilinguisme, traduction, autotraduction*, pp. 1-25, cfr. <https://rilune.org/images/Numero_sedici/2_grutman.pdf> (ultimo accesso: 25-03-2024).

Hokenson J.W., Munson M. (2006), *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Routledge, Manchester.

Lagarde Ch. (2015), *De l'individu au global: les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire*, "Glottopol", 25: *L'autotraduction: une perspective sociolinguistique*, pp. 31-46, cfr. <http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_02lagarde.pdf> (ultimo accesso: 25-03-2024).

Lombez Ch. (2012), *Quand les poètes s'autotraduisent: un cas-limite de traduction littéraire?*, in: A. Ettlin e F. Pillet (a cura di), *Réceptions, transformations, créations*, Métis Presses, Genève, pp. 137-150.

Morelli A. (1996), *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Éditions du Cerisier, Cuesmes.

Nannoni C. (2022), *Francis Tessa entre plurilinguisme et illusion de la transparence dans* Les enfants polenta, in: G. Benelli (a cura di), "Annali dell'Istituto Armando Curcio", Istituto Armando Curcio University Press, Roma, pp. 195- 217.

Nannoni C. (2024), *L'autotraduction pour réparer l'absence et ressusciter le passé: les cas de 'Demeure du deuil' de Francis Tessa*, "Lettres Romanes", 78, 3-4, pp. 257-273.

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

Rumbaut R.G., Kenji I. (1987), *The Adaptation of Southeast Asian Refugee Youth: A Comparative Study*, U.S. Office of Refugee Settlement, Washington, D.C.

Santoyo J.-C. (2011), *La traducción intratextual*, in: Dasilva X.M., Tanqueiro H. (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 217-230.

Sperti V. (2016), *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, in: A. Ferraro, R. Grutman (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 141-167.

Tanqueiro H. (2013), *Épilogue. La autotraducción: perspectivas abiertas*, in: Ch. Lagarde e H. Tanqueiro (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, pp. 275-281.

Tessa F. (1966a), *Un radeau dans le ciel. Una zattera nel cielo*, Permanences Poétiques, Bruxelles.

Tessa F. (1966b), *Diacre de douleur (diacono di dolore)*, Unimuse, Tournai.

Tessa F. (1989/04/17), *Lettre à Jacques-Gérard Linze*, ML 09989/0005 – correspondance, AML – Archives et Musée de la Littérature.

Tessa F. (1994), *Dans le tremblement du souffle. Nel tremolio del soffio*, Amay, L'arbre à paroles [5ª ed., 1ª ed. 1989].

Tessa F. (1996), *Les enfants polenta*, Gilson, Bruxelles; ed. 2025, Les Impressions nouvelles (= Espace Nord), Bruxelles, con postfazione di Catia Nannoni.

Tessa F. (2003), *Demeure du deuil. Dimora del lutto*; traduzione italiana dell'autore e di Maddalena Vacana, L'arbre à paroles, Amay.

*Tlfi*: Trésor de la Langue Française informatisé, cfr. <http://atilf.atilf.fr/> (ultimo accesso: 25-03-2024).

*Treccani*: Vocabolario della lingua italiana, cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/> (ultimo accesso: 25-03-2024).

Vanvolsem S. (1991), *La letteratura italiana in Belgio: tre lingue, tre culture e più generazioni*, in: J.-J. Marchand (a cura di), *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp. 81-94.

Vanvolsem S. (1995), *Il codice linguistico della letteratura dell'emigrazione*, in: S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche (a cura di), *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, 2. *Gli spazi della diversità*, Leuven University Press/Bulzoni, Leuven/Roma, pp. 557-572.

Vanvolsem S. (2000), *Nouvelles directions de recherche en sociolinguistique de l'immigration italienne*, in: S. Vanvolsem, A. Spinette, M.-F. Renard, B. Barbalato, S. Lucchini (a cura di), *Passions italiennes, pour André Sempoux*, Van Balberghe, Bruxelles, pp. 59-77.

Vanvolsem S. (2013), *Belgium*, in: L. Bonaffini, J. Perricone (a cura di), *Poets of the Italian Diaspora: A Bilingual Anthology*, Fordham University Press, New York, pp. 287-319.

Vischer M. (2014), *La traduction comme déstabilisation? Écriture bilingue et autotraduction dans l'œuvre de Pierre Lepori*, "Parallèles", 26, pp. 115-128.

## Abstract

Catia Nannoni

### *Self-Translation in the Poetical Work of Francis Tessa / Francesco Tessarolo*

This contribution concerns self-translation in the work of Francis Tessa, an Italo-Belgian author who was born in Rossano Veneto in 1935 (known at the registry office as Francesco Tessarolo) and settled in Wallonia (a French-speaking region in the south of Belgium) in 1952 to join his family, who had emigrated from the Vicenza countryside in the immediate post-war period for economic reasons. In Belgium, Francis Tessa has now established a solid reputation as a French-speaking poet, but he is also a translator from Italian into French and vice versa, as well as a self-translator between these two languages. In particular, this study focuses on a bilingual collection, *Dans le tremblement du souffle*. *Nel tremolio del soffio* (1989), which could be defined as a «simultaneous self-translation» (Grutman 2009), since the author states that he carried out the two texts simultaneously in the two languages. The case of Francis Tessa also sheds light on the relationship between self-translation and migratory experience, a relationship in which Vanvolsem (1995) sees a characteristic of some authors of Italian origin writing in Belgium, especially when it comes to poetry.

Keywords: Francis Tessa, self-translation, poetry, migrant literature, Belgium.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 235-253
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8703

# MARIELLA TORNA A CASA.

## La rappresentazione dell'Italia in alcuni romanzi in francese di Gilda Piersanti e nelle loro autotraduzioni italiane

FABIO REGATTIN

## 1. Introduzione

Negli ultimi venticinque anni, almeno a partire dalla prima comparsa in un'enciclopedia chiave sui Translation Studies (Grutman 1998), gli studi sull'autotraduzione hanno conosciuto uno sviluppo fenomenale. Questo vale anche, e forse soprattutto, per gli studi di caso, che hanno mostrato in quali modi il processo autotraduttivo sia sotto molti punti di vista diverso dalla traduzione realizzata da altri. Sebbene a lungo il dibattito si sia concentrato sulla possibilità stessa di considerare l'autotraduzione come una forma di traduzione o come qualcosa d'altro, e per quanto riteniamo personalmente che la posizione più sensata sia quella – maggioritaria – di chi ritiene che sia così, cioè che l'autotraduzione *sia* una forma di traduzione (cfr. Tanqueiro 1999, Groupe Autotrad 2007), ad oggi alcune specificità dell'atto autotraduttivo sembrano essere innegabili. In un regime che anche dal punto di vista legale attribuisce ad autrici e autori diritti estremamente ampi sui propri testi, negandoli al contempo ad altre figure che lavorano su di essi (traduttrici e traduttori, editor, redattrici e redattori, revisore e revisori, e così via), non stupisce che il confronto tra i testi autotradotti e i loro originali mostri con una certa frequenza divergenze che, senza essere per forza qualitativamente diverse da quelle che si incontrano nei testi allotradotti, lo sono però quantitativamente. In sostanza, nel momento in cui devono rendere i propri testi in altra lingua, autotraduttrici e autotraduttori godono oggi, socialmente e legalmente, di

CC BY NC

Fabio Regattin (University of Udine) – fabio.regattin@uniud.it
ORCID: 0000-0003-3000-3360

diritti che gli allotraduttori non hanno, e sfruttano in misura più o meno ampia questa possibilità.

Nello spazio di cui disponiamo avremmo voluto inserirci in questo tipo di studi, analizzando tre romanzi di una singola autrice, nelle loro doppie versioni francese e italiana – versioni ovviamente autotradotte –, senza investire i testi nel loro complesso, ma concentrandoci su un unico elemento: la resa comparata degli elementi relativi all'Italia. Questo articolo è tuttavia il resoconto di un fallimento – o meglio, della scoperta di altro rispetto a ciò che cercavamo.

## 2. Autrice, opere analizzate

Partiamo dall'inizio, ossia dal corpus e da qualche informazione sulla sua autrice prima e traduttrice poi. Gilda Piersanti (1957, Tivoli) è una figura poliedrica: nata e formata in Italia, ma divisa tra Parigi e Roma già dai tardi anni Ottanta, storica dell'arte e curatrice di alcune esposizioni, traduttrice letteraria dal francese in italiano (cfr. Fonio 2017: 179-180), diviene nota a partire dai primi anni Duemila come autrice di romanzi gialli e thriller. Gli otto volumi della sua serie "Les Saisons meurtrières", pubblicati tra il 2003 e il 2013[1], hanno ottenuto in Francia un grande successo di pubblico, che ha portato anche alla realizzazione di quattro film per la televisione. Scritti in francese ma ambientati in Italia, i romanzi vedono al centro Mariella de Luca, ispettore [sic] della questura centrale di Roma, attorno alla quale si muove una vasta serie di caratteri ricorrenti, colleghi e amici della protagonista. Come spesso accade nella letteratura poliziesca, ogni romanzo è incentrato su un delitto e sulla sua soluzione; le vicende si dipanano seguendo la cadenza delle stagioni romane. Grazie al successo francese, tra il 2014 e il 2016 tre romanzi della serie sono stati pubblicati anche nel nostro paese, il primo da Bompiani e i due successivi dalla Nave di Teseo (Piersanti 2014, 2016a, 2016b). Si tratta delle versioni italiane di *Bleu catacombes*, *Jaune Caravage* e *Roma enigma*: non i primi tre volumi originali, dunque, e nemmeno tre testi consecutivi. Le ragioni di questa

[1] *Rouge abattoir*, 2003; *Vert Palatino*, 2005; *Bleu catacombes*, 2007; *Jaune Caravage*, 2008; *Vengeances romaines*, 2009; *Roma enigma*, 2010; *Wonderland*, 2012; *Le Saut de Tibère*, 2013. Tutti i volumi sono pubblicati dall'editore parigino Le Passage.

selezione sono con ogni probabilità in capo agli editori. Dopo questa breve esplosione, a nostra conoscenza non sono usciti in Italia altri romanzi scritti da Piersanti.

Nonostante l'interesse crescente per l'autotraduzione, nonostante i testi siano già stati pubblicati da alcuni anni, il lavoro di Piersanti non sembra aver destato molto interesse in ambito critico. Una breve ricerca su Google Scholar, effettuata nell'agosto del 2023, restituisce solamente un risultato pertinente (Fonio 2017, che dedica alcune pagine alle autotraduzioni ma si concentra soprattutto sull'analisi dei testi francesi e delle loro caratteristiche) e alcune rapide citazioni in elenchi relativi al poliziesco femminile o agli scrittori italiani di espressione francese.

Qualche dato utile per una categorizzazione. Le opere che analizzeremo sono ovviamente il frutto del lavoro di un'autotraduttrice «migratrice» (Grutman 2015: 10-11), che si è spostata, cioè, dal proprio paese di origine acquisendo una nuova lingua di espressione in seguito a questo movimento, e sono senza dubbio autotraduzioni «differite» (Grutman 2016: 120) – sono state effettuate, cioè, dopo che i testi originali erano stati terminati e pubblicati. Per confermarlo basta confrontare le date di pubblicazione, distanti in ognuno dei casi diversi anni: 2007 e 2014 per *Bleu catacombes* e la sua traduzione *Estate assassina*, 2008 e 2016 per *Jaune Caravage/Giallo Caravaggio*, infine 2010 e ancora 2016 per *Roma enigma*. Le traduzioni italiane vengono del resto pubblicate solo una volta che le "Saisons meurtrières" si sono del tutto concluse, dato che l'ultimo volume ascrivibile alla serie esce in Francia nel 2013. Una brevissima parola, infine, sullo statuto autotraduttivo dei testi: benché Piersanti non nasconda in alcun modo il ruolo svolto nelle traduzioni, il «patto autotraduttivo» (Ferraro 2016) è ambiguo, almeno peritestualmente. I volumi italiani riportano nel colophon solamente il titolo originale e il suo anno di pubblicazione, ma l'aspetto traduttivo è altrimenti omesso, con una sola eccezione. Una pagina di ringraziamenti presente alla fine di *Estate assassina*, il primo dei tre volumi italiani, recita:

> Vorrei ringraziare anzitutto, e di cuore, Laurentina Guidotti e Vincent Eudaline, che sono stati gli appassionati promotori di questa traduzione. Un grazie affettuoso va inoltre a Enzo Morreale che si è generosamente prestato a un'attenta rilettura di questo testo (Piersanti 2014: 237).

Possiamo dunque considerare che queste autotraduzioni siano principalmente caratterizzate da quella che Dasilva definisce una «opacità fortuita» (2015: 172-173). Non si nomina – almeno non esplicitamente – lo

statuto traduttivo del testo, e nessun peritesto indica che Piersanti sia l'autrice delle versioni italiane; non sembra tuttavia, viste alcune interviste rilasciate dall'autrice anche in Italia[2], che ci sia stata una volontà esplicita di nascondere questi elementi.

Alcuni minimi elementi di trama per i tre romanzi, nell'ordine di pubblicazione. *Bleu catacombes*/*Estate assassina* si svolge nell'estate del 2003. In diverse catacombe romane e in altri luoghi della città vengono rinvenute le teste mozzate di diverse persone, tra cui un celebre artista concettuale. Un'indagine condotta tra Roma e Venezia porterà Mariella De Luca a scoprire che le assassine sono due sorelle, vittime di una performance artistica molto violenta, conclusasi con uno stupro – bambine all'epoca dei fatti e in cerca di vendetta una volta cresciute. *Jaune Caravage*/*Giallo Caravaggio* si sviluppa invece nell'autunno del 2006. In un caldo settembre, dopo la Notte bianca, il corpo di una liceale viene ritrovato, privato degli occhi, sulle rive del Tevere. Le indagini porteranno la protagonista a indagare in varie direzioni – tra mafia russa, droga e sfruttamento sessuale – per scoprire infine che l'assassina è una compagna di classe dell'alta borghesia romana. In *Roma enigma*, infine, il colpevole è noto fin dalle prime pagine. Si tratta di uno studente universitario, il quale compie nella primavera del 2009 un duplice omicidio che ha diverse somiglianze con il noto caso di Marta Russo. L'azione si svolge principalmente, ma non soltanto, alla Garbatella, luogo in cui avvengono i delitti.

Come scrivevamo, i romanzi francesi di Piersanti, come anche, seppur brevemente, le autotraduzioni, sono stati recentemente analizzati da Filippo Fonio (2017). Diversi degli elementi sottolineati in quel contributo sono interessanti anche per la prospettiva che intendiamo adottare nelle prossime pagine. Fonio sottolinea per esempio, a proposito dei testi francesi, il fenomeno «d'adaptation et d'explication d'une réalité "autre" comme est celle de la Rome de Piersanti» (Fonio 2017: 180); tra le strategie a cui ricorre l'autrice, parla di «besoin de notes en bas de page, d'explications

[2] Fonio (2017) cita diversi passaggi tratti da un'intervista a Piersanti pubblicata alcuni anni fa sul sito della Rai, «Essere "entre deux": Gilda Piersanti tra Italia e Francia». Purtroppo il testo risulta attualmente indisponibile all'indirizzo indicato e siamo dunque stati costretti a limitarci alle citazioni riportate da Fonio stesso. Un altro contributo, un articolo/intervista a firma di Francesca Pierantozzi, apparso sul "Messaggero" del 16 novembre 2014 e dedicato alla recente pubblicazione di *Estate assassina*, recita esplicitamente: «A tradurlo, inedita operazione di ritorno alla lingua madre, è stata la stessa autrice».

de certaines réalités et phénomènes italiens, l'emploi de figures de style, périphrases et autres procédés nécessaires à ce transfert d'objets et de situations» (2017: 180). Era del resto la stessa Piersanti ad affermare, nella già citata intervista non più disponibile, che «il contenuto è di fatto italiano» (2017: 185). Nel prosieguo del suo articolo (2017: 187), Fonio ricorda poi i numerosi poeti e scrittori italiani citati nei romanzi – da Leopardi a Boccaccio, da Pasolini a Gadda, fino a Federico Moccia. Alla forte presenza dell'Italia e della società italiana si aggiunge una costante frequentazione della mitologia classica e della Bibbia, che costituiscono di frequente ipotesti da considerare per la soluzione dei delitti. Il retroterra di storica dell'arte fa sì che anche quest'ambito tematico risulti di particolare ricchezza: dall'archeologia all'arte contemporanea, nel tratteggiare diversi personaggi più o meno importanti legati a quest'ambito, Piersanti si comporta in un certo senso da mediatrice culturale, o meglio da *médiatrice culturelle* (nel senso francese del termine), descrivendo con dovizia di dettagli pratiche, opere, tematiche legate al mondo artistico.

Seppur brevemente, Filippo Fonio descrive anche le autotraduzioni di Piersanti, concentrandosi in particolare su *Estate assassina*/*Bleu Catacombes*. Segnala una tendenza all'abbreviazione, con alcuni passaggi – in special modo quelli che creano un legame intertestuale con i volumi precedenti delle "Saisons meurtrières" – ridotti in misura sensibile; nota anche un diverso trattamento di alcuni *realia*, per i quali Piersanti ricorre in italiano a definizioni più esatte dove il francese generalizzava (per esempio, «INPS» viene preferito a «caisses de retraite», «*Settimana enigmistica*» a «grilles de mots croisés»).

## 3. Le autotraduzioni: un'analisi puntuale

In base a simili elementi, potremmo attenderci a un'accresciuta, o almeno costante, percezione dell'"italianità" dell'ambientazione dei romanzi. Per quanto non sia possibile generalizzare l'effetto di una lettura personale e dunque unica, alcuni anni fa avevamo invece ricavato un'impressione del tutto distinta leggendo in successione ma a distanza di di-

verso tempo i testi francesi prima, e italiani poi[3]. Roma e più generalmente l'Italia sembravano assumere uno spazio preponderante nelle versioni francesi e rarefarsi invece nei testi tradotti, dove parevano trasformarsi in un semplice sfondo, certo verosimile ma non centrale nello svolgersi delle vicende. Da questa impressione da lettore nasceva l'ipotesi di lavoro di queste righe: l'italianità, ci sembrava, veniva adattata piuttosto pesantemente nelle versioni in italiano, per evitare che il "colore locale" degli originali si trasformasse in caricatura.

Dopo aver spiegato rapidamente che cosa intendiamo per "italianità" nel prosieguo di questo testo, vedremo se l'ipotesi avanzata fosse corretta (possiamo anticipare che la risposta a questa domanda è a nostro avviso negativa) e quali siano le ragioni possibili dei risultati ottenuti.

## Italianità

L'italianità, dunque. Possiamo recuperare, per i nostri scopi, la definizione che ne dà il *Vocabolario Treccani*[4], secondo il quale essa corrisponde a «L'essere conforme a ciò che si considera peculiarmente italiano o proprio degli Italiani nella lingua, nell'indole, nel costume, nella cultura, nella civiltà». Nei romanzi francesi di Piersanti, il peculiarmente italiano emerge in diversi modi, alcuni incontestabili e altri più incerti. Tra i primi è possibile citare:

- numerosi elementi lessicali non integrati («questore», «questura», «dottoressa»…), che compaiono in italiano nel testo. In generale, riguardano l'ambito delle istituzioni o quello della gastronomia («tramezzini», «supplì», «peperonata»…) e solitamente non ne viene offerta una spiegazione;
- elementi relativi alla cultura (alta o popolare) italiana, con citazioni relativamente frequenti di canzoni, arie d'opera o testi/autori letterari (la cui traduzione francese è talvolta fornita in nota);

3 Una lettura che potremmo definire "bermaniana". Come suggeriva Antoine Berman nel suo classico dedicato alla critica delle traduzioni, infatti (Berman 1995), un primo approccio alle traduzioni dovrebbe farsi attraverso una lettura che non faccia confronti con i loro originali, ma si limiti a verificare la tenuta del testo in quanto tale, indipendentemente dal suo rapporto con altri testi.

4 Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/italianita/> (ultimo accesso: 20-08-2025).

- indicazioni geografiche (luoghi specifici o indirizzi, sistematicamente lasciati in italiano: «Via del Mare», «Via Cristoforo Colombo», «Stabilimento Kursaal»…). Vista l'onnipresenza di questi elementi, non li considereremo dove non presentino altro oltre al semplice riferimento locale; è chiaro però che contribuiscono fortemente alla percezione della presenza dell'Italia nei testi;
- elementi di storia e cronaca italiana, del XX secolo soprattutto, con descrizioni più o meno dettagliate di vari eventi – dall'eccidio delle Fosse Ardeatine all'omicidio di Pier Paolo Pasolini, dai casi di Marta Russo o di Cogne fino al terremoto dell'Aquila su cui si chiude *Roma Enigma*.

Quanto al secondo gruppo, ci sembra di potervi inserire altri elementi che, pur ambigui, denotano comunque un radicamento dei romanzi in Italia:

- descrizioni, talvolta piuttosto stereotipate, di momenti di vita del XX secolo: lo sguardo insistente degli uomini su due ragazze che passeggiano in un paesino abruzzese, una tavola imbandita per il pranzo della domenica…
- la presenza di numerose marche del Made in Italy, da auto e moto (Ducati, Fiat…) ad abiti e accessori (Borsalino, Carpisa…);
- i numerosi riferimenti all'arte, che prendono spesso anche la forma di *ekfrasis* di opere situate in vari luoghi italiani e principalmente romani. Torneremo su questo elemento, formalmente italiano ma, ci pare, legato a un'altra postura.

In questo secondo gruppo l'italianità è talvolta nell'occhio di chi guarda, dato che diversi elementi di questo tipo si ritrovano in altre culture o sono in ogni caso parte di un patrimonio internazionale.

Data la frequenza molto alta di questi elementi, pari spesso a varie occorrenze per pagina, non potremo elencarli tutti. Ci limiteremo a fornire alcuni esempi rappresentativi (non mancheranno i controesempi) e qualche dato quantitativo su ciò che può agevolmente essere riportato a cifre – per esempio, il numero di note esplicative a piè di pagina, o la densità di italianismi lessicali.

### Presenza dell'italianità nei testi. Francese, francese-italiano

Come dato preliminare, segnaliamo che l'insieme degli accorgimenti elencati si ritrova, con maggiore o minore frequenza, in tutti e tre i romanzi

analizzati. Non disponendo di una versione elettronica dei testi, abbiamo effettuato i conteggi a mano sui testi cartacei; le cifre che forniremo hanno dunque un valore di massima e vanno prese *cum grano salis*. La tabella che segue mostra i risultati:

| Romanzo | Italianismi | Cultura | Storia / cronaca | Stereotipi | Brand | Arte |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Bleu catacombes* | 89 | 10 | 4 | 7 | 2 | 9 |
| *Jaune Caravage* | 81 | 11 | 7 | 5 | 13 | 8 |
| *Roma enigma* | 47 | 3 | 13 | 4 | 5 | 4 |

**TABELLA 1**. Presenza dell'Italia nei tre romanzi

Alcune differenze tra i testi sembrano mostrare una progressiva diminuzione degli elementi più "stranianti" come gli italianismi lessicali e gli elementi legati alla cultura popolare. Dato che abbiamo analizzato soltanto i romanzi autotradotti e non l'intero ciclo, può darsi che questo fatto dipenda dai singoli romanzi e non da una tendenza più generale; sembra però che si dia una certa uniformità tra i due "emicicli": da questo punto di vista, infatti, *Bleu catacombes* e *Jaune Caravage* sono tra loro molto più simili, mentre a discostarsi è il solo *Roma enigma*, che sembra mostrare un'italianità più "addomesticata". La maggiore distanza di *Roma enigma* è ancora più netta se consideriamo un aspetto che il semplice dato "statistico" tende a nascondere: dei 47 italianismi lessicali, ben 20 compaiono in un unico breve capitolo ("Assurance-vie", pp. 165-171) dove il dialogo tra un investigatore e una assicuratrice interrogata abbonda degli appellativi «dottore» e «dottoressa».

Passiamo alle note a piè di pagina o a fine volume, che in molti casi vengono usate per offrire spiegazioni aggiuntive sul mondo in cui si muovono i protagonisti dei romanzi, fornendo traduzioni di servizio di canzoni o espressioni lasciate in lingua originale, o rendendo più chiare al lettore francese allusioni non immediatamente evidenti. Queste note non si limitano all'italiano, ma riguardano anche le altre lingue straniere (quasi sempre citazioni da canzoni o opere letterarie) presenti nei testi, e spesso rimandano a eventi accaduti in altri romanzi della serie. Con rare eccezioni, ovviamente, le note relative all'Italia e ai romanzi non tradotti in italiano scompaiono nelle versioni italiane.

| Romanzo | Note totali | Note "italiane" | % note "italiane" | Romanzo | Note totali |
|---|---|---|---|---|---|
| *Bleu catacombes* | 14 | 6 | 42,9% | *Estate assassina* | 6 |
| *Jaune Caravage* | 35 | 23 | 65,7% | *Giallo Caravaggio* | 11 |
| *Roma enigma* | 18 | 10 | 55,6% | *Roma enigma* | 10 |

**TABELLA 2**. Note a piè di pagina o a fine volume

La tabella mostra la presenza di note esplicative nei testi francesi e nelle loro traduzioni. Le differenze corrispondono piuttosto esattamente alla mancata riproduzione delle note relative alle realtà italiane, anche se in alcuni casi relativi alla storia d'Italia queste vengono mantenute (è il caso di una breve spiegazione della vicenda di Emanuela Orlandi) e comincia a vedersi, in *Roma enigma*, il rimando ad altri romanzi pubblicati in precedenza, con una nota che cita *Estate assassina*.

Nelle prossime tabelle forniremo alcuni esempi rappresentativi delle diverse categorie di presenza dell'Italia evidenziate nel paragrafo precedente, e delle relative strategie di traduzione. Mostreremo anche alcuni controesempi, che in alcuni casi limitati mostrano un maggiore radicamento locale dei testi italiani[5].

| | |
|---|---|
| – Je ne veux pas abuser de votre disponibilité, dottor Salesi, dit la dottoressa Caruso en se levant […]. Elle descendit le grand escalier de la Questura […].<br>– Et ces détails que vous m'aviez promis, dottoressa? (REF, 168) | "Non voglio approfittare oltre della sua disponibilità, dottor Salesi", fece a un certo punto la dottoressa Caruso […]. Decise di riaccompagnarla fino all'ingresso della questura […].<br>"E quei particolari su Lucetta Baldelli ai quali ha fatto allusione al telefono, dottoressa?" (REI, 206-207) |

5 Per semplicità, useremo le seguenti sigle per i diversi romanzi, seguite dal numero di pagina. *Bleu catacombes*: BC; *Jaune Caravage*: JC; *Roma enigma* (francese): REF; *Estate assassina*: EA; *Giallo Caravaggio*: GC; *Roma enigma* (italiano): REI.

| | |
|---|---|
| – Où allons-nous?<br>– Prendre une glace. Une *mela stregata*, celle que préférait Eva. Vous y alliez tout le temps au Biancaneve, n'est-ce pas? […]<br>Plusieurs scooters avaient envahi la rue, ils rejoignaient tous le café Biancaneve, Piazza Pasquale Paoli, rendez-vous habituel des lycéens après les cours. Ils y traînaient, y prenaient des glaces, des *frullati*, des *tramezzini*, avant de rentrer déjeuner à la maison.<br>– *Ciao*, lancèrent deux jeunes filles sur une Vespa bleu clair (JC, 75) | "Ma dove mi vuole portare?"<br>"A prendere un gelato. Una mela stregata al Biancaneve, non è lì che andavi sempre con Eva?" […]<br>Ormai la strada si era riempita di motorini, molti erano gli studenti che facevano un salto al Biancaneve alla fine delle lezioni: prendevano un gelato, un frullato, un tramezzino, e poi se ne andavano a pranzo a casa.<br>"Ciao", fecero rivolte a Leonora due ragazze su una Vespa celeste (GC, 88) |
| – Vous allez goûter ma *minestra*. […] Été comme hiver, je me prépare toujours une *minestrina*. Une pomme de terre, un oignon, une carotte, une courgette, deux feuilles de salade. Le tout coupé en petits morceaux dans suffisamment d'eau pour y faire cuire aussi une poignée de *grattoni* quand ça bout (JC, 118) | "Ho riscaldato un po' di minestra […]. Mi preparo sempre una minestra a pranzo, d'estate come d'inverno. Patata, cipolla, carota, zucchina, e due foglie d'insalata. Faccio tutto a pezzettini piccoli piccoli, poi ci metto abbastanza acqua da poter cuocerci dentro anche un pugno di pastina, quando bolle" (GC, 134) |

**TABELLA 3**. Italianismi lessicali

La lettura comparata degli estratti mostra due cose: in primo luogo, che la riscrittura di Piersanti prende come unità di traduzione elementi testuali piuttosto ampi, che rielabora liberamente. Una lettura consecutiva dei due testi non pone problemi ma il confronto a livello microscopico rende visibili numerosi scarti, più o meno importanti. Come annunciavamo fin dall'introduzione, questi scarti non verranno analizzati. Il secondo aspetto interessante è legato proprio all'italianità. Esibita attraverso la forte presenza dell'italiano nei volumi francesi, scompare totalmente in quelli italiani dove rimane il solo significato denotativo. Segnaliamo che nel secondo estratto due note in francese, che rimandano a «*mela stregata*» e a «des *frullati*, des *tramezzini*», scompaiono in italiano: se la seconda espunzione è comprensibile[6] (la nota fornisce infatti due traduzioni di servizio, «milk-

6 Va segnalato comunque un diverso trattamento degli italianismi lessicali tra *Jaune Caravage* e *Bleu catacombes*; talvolta, addirittura gli *stessi* termini in italiano (per esempio, "tramezzino") vengono spiegati in *Jaune Caravage* mentre *Bleu catacombes* (il quale, ricordiamolo, precede cronologicamente l'altro romanzo) lascia ai lettori il

shakes» e «sorte de club-sandwichs»), la prima lo è meno, perché spiega in che cosa consista la specialità di cui si scrive: «La *mela stregata* ("pomme ensorcelée"), spécialité du café Biancaneve: il s'agit d'une pomme de glace à la vanille enrobée de chocolat» (JC, 280). Un dato che forse avrebbe fatto comodo anche al lettore italiano ancorché non romano… Nel terzo estratto, una nota esplicativa accompagna "grattoni"; è interessante il fatto che una simile precisione venga persa nella versione italiana, che non fa cenno a un formato di pasta specifico.

| | |
|---|---|
| *Notte di Ferragosto*<br>*calda la spiaggia*<br>*e caldo il mare*<br>*freddo questo mio cuor*<br>Quand Gianni Morandi chantait Ferragosto, la fête du 15 août, Pamela n'était pas encore née […] (BC, 10) | *Notte di ferragosto*<br>*calda la spiaggia*<br>*e caldo il mare*<br>*freddo questo mio cuor.*<br>Quando Gianni Morandi cantava *Notte di ferragosto*, Pamela non era ancora nata […] (EA, 8) |
| J'étais tellement dépitée : elle ne sortait jamais le jeudi soir à cause du *Commissaire Montalbano* sur Rai Uno. Le matin, nous avions même pensé à préparer une lasagne pour la partager devant la télévision (BC, 35). | Ero così arrabbiata! Ieri sera c'era Montalbano in televisione e noi lo guardavamo sempre insieme, non ci perdevamo una puntata. Avevamo pure preparato una lasagna per cenare davanti alla televisione, ma ieri sera neanche Montalbano è riuscito a trattenere mia sorella! (EA, 32) |
| Le temps était révolu où elle se moquait des filles de sa classe qui dévoraient la romance mielleuse de Step et Babi. Elle aussi rêvait désormais de passer un jour sous le pont de Corso Francia pour y découvrir la fameuse inscription bleue sur le marbre blanc:<br>TOI ET MOI. TROIS MÈTRES AU-DESSUS DU CIEL (JC, 144) | Finiti i tempi in cui guardava sprezzante le sue compagne di classe, che divoravano la storiella all'acqua di rosa di Step e Babi. Anche lei sognava ormai di passare un giorno sotto il ponte di Corso Francia e di vedere la famosa scritta azzurra sul marmo bianco:<br>IO E TE. TRE METRI SOPRA IL CIELO (GC, 163-164) |

**TABELLA 4**. Cultura di matrice italiana

compito di capire che cosa significhino. Che una qualche forma di *feedback* da parte dei lettori abbia portato, nel corso del tempo, ad ammorbidire gli aspetti più "stranianti"? Un'ipotesi che potrebbe anche spiegare la progressiva riduzione dell'italianità visibile nell'ultimo romanzo della nostra serie.

Due note nel primo e terzo esempio; la prima presenta la traduzione di servizio della canzone di Morandi, la seconda ricorda l'incredibile successo del romanzo di Federico Moccia nell'Italia dei primi anni 2000. Altri elementi interessanti sono la spiegazione intertestuale di «ferragosto» nel primo esempio e la maggiore precisione del testo francese nel secondo, dove «sur Rai Uno» viene tradotto con «in televisione». L'effetto, ci pare, è ancora una volta di esotizzazione nei testi francesi, mentre gli stessi elementi nelle versioni italiane sembrano puro contesto.

| | |
|---|---|
| Feu vert. Piazza del Popolo sur la droite, la Vespa fila sur le *lungotevere*. Ministère de la Marine, Lungotevere delle Navi, nouveau feu rouge. Piazzale delle Belle Arti, l'immeuble somptueux où Ettore Scola a tourné *La Terrasse*.<br>(JC, 131) | Semaforo verde. Piazza del Popolo a destra, la Vespa filò diritta sul lungotevere. Ministero della Marina, lungotevere delle Navi, di nuovo semaforo rosso. Piazzale delle Belle Arti, il palazzo sontuoso in cui Ettore Scola girò *La terrazza*.<br>(GC, 148) |

**TABELLA 5**. Toponimia

Per gli aspetti relativi alla localizzazione geografica, abbiamo riportato questo unico esempio; l'impressione è certo personale ma ancora una volta ci sembra che l'accumulazione di indirizzi in italiano spicchi nel testo francese (e non le è estraneo il mezzo di locomozione, che compare nel romanzo in numeri incalcolabili), connotandolo con forza, laddove in italiano abbiamo la semplice descrizione – certo piuttosto precisa – di un itinerario.

| | |
|---|---|
| Tous apprirent ainsi, avec consternation et douleur, qu'un séisme désastreux venait de détruire la ville de L'Aquila, à cent dix kilomètres à l'est de Rome. Quand plus tard on compta les morts et qu'on dressa le bilan de la catastrophe, les chiffres furent aussi effrayants que les images transmises par toutes les télévisions : 308 morts, 1179 blessés, 25 000 sans-abri, 10 000 bâtiments détruits ou gravement endommagés. Pendant cette triste nuit du 6 avril 2009, Mariella oublia le cauchemar de son enfermement dans la cave et pleura sa ville de L'Aquila.<br>(REF, 217) | Più tardi vennero a sapere con costernazione e dolore che a centodieci chilometri dalla capitale, un disastroso sisma aveva appena distrutto la città dell'Aquila. Quando alla fine si contarono i morti e si fece il bilancio della catastrofe, le cifre furono spaventose tanto quanto le immagini trasmesse da tutte le televisioni: 308 morti, 1179 feriti, 25.000 senza tetto, 10.000 palazzi distrutti o gravemente danneggiati. In quella triste notte del 6 aprile 2009, Mariella dimenticò l'incubo personale del suo sequestro nella cantina della Garbatella e pianse la fine della sua città.<br>(REI, 265) |

**TABELLA 6**. Storia d'Italia, fatti di cronaca

Si tratta di elementi che non presentano particolari differenze nelle due lingue. Talvolta, alcune spiegazioni più dettagliate – anche sotto forma di note – caratterizzano i testi francesi, ma in linea di massima il trattamento di queste parti testuali è improntato a una resa conforme ai testi-*source*. Nel caso di specie, la traduzione risulta quasi letterale, sfociando anche in formulazioni forse poco idiomatiche («senza tetto» dove la cronaca ha reso comune l'uso di «sfollati»). Un minimo cambiamento sintattico permette di rendere meno didattica l'introduzione del passaggio, anticipando il riferimento ai centodieci chilometri di distanza tra Roma e L'Aquila e rinunciando alla collocazione geografica («à l'est»).

| | |
|---|---|
| Ce jour-là, a Gibellina, dans la Sicile occidentale, le repas du dimanche avait été interrompu par un bruit inhabituel, accompagné d'une secousse qui avait fait tanguer la table et renversé sur la nappe blanche le vin dont le grand-père avait rempli les verres (BC, 10). | Quel giorno infatti a Gibellina, nella Sicilia orientale, il pranzo della domenica fu interrotto da uno strano rumore, accompagnato da una scossa che fece ballare il tavolo e rovesciò i bicchieri di vino sulla tovaglia (EA, 8). |
| Nemi s'aventura dans une pièce luxueuse, grande ouverte sur la nuit romaine (BC, 15). | Noemi avanzò nel corridoio come un automa […] in un salone spalancato sulla notte romana (EA, 13). |
| […] elle rentrait à la maison, épuisée par les longs après-midi passés avec son amie Silvana à arpenter les rues de Roccacasale. Debout contre les murs ou attablés aux cafés, les garçons ne se lassaient pas de reluquer les filles : c'était l'été, dans le petit village des Abruzzes où Mariella était née (BC, 60). | […] prima di entrare in casa sfinita dai lunghi pomeriggi passati con la sua amica Silvana a passeggiare nelle strade di Roccacasale. Appoggiati contro i muri o seduti ai tavoli dei bar, i ragazzi se ne stavano sempre in gruppo a sbirciare per ore le ragazze che passeggiavano sottobraccio, avanti e indietro sulla piazza accaldata (EA, 55). |
| C'était par un beau mois d'octobre romain, la classe allait commencer (JC, 95). | Era una bella ottobrata romana, stava per cominciare la lezione della prima ora (GC, 109). |

**TABELLA 7.** "Colore locale"

L'insistenza sull'italianità o la romanità prende varie forme, tra cui quelle dell'aggettivazione altrimenti superflua o delle descrizioni ricche di un "colore locale" talvolta stereotipato. I primi elementi sembrano mantenuti (e anzi la localizzazione risulta accresciuta nel quarto esempio), mentre i secondi sono talvolta attenuati nelle versioni italiane, come acca-

de nel primo esempio (nel quale si può notare anche un errore fattuale di traduzione, «orientale» in luogo del francese, e geograficamente corretto, «occidentale»).

| | |
|---|---|
| Mariella réussit à y dénicher une boîte non encore entamée de café Vergnano (JC, 47). | Mariella riuscì a scovare un barattolo di caffè non ancora aperto, un'ottima marca, e preparò la moka (GC, 56). |
| Depuis qu'elle avait lu sur le site de Radiohead que Thom Yorke aimait conduire sa Punto, elle ne regardait plus de la même manière sa vieille carcasse. Mais elle n'avait pas renoncé au projet de s'acheter une Fiat 500 l'année prochaine. La *Cinquecento* allait renaître de ses cendres […]. Paolo se moquait d'elle […]. Ils n'avaient pas les mêmes rêves : il pilotait une Ducati Multistrada 1000 DS et comptait s'offrir avant la fin de l'année l'Alfa Spider présentée au dernier salon de Genève (JC, 62-63). | Aveva letto sul sito ufficiale dei Radiohead che a Thom Yorke piaceva guidare la sua Punto; anche a lei la sua vecchia macchina dava ancora qualche soddisfazione, ma non per questo aveva rinunciato all'idea di comprarsi una Cinquecento l'anno prossimo. […] Paolo la prendeva in giro […]. Non avevano gli stessi mezzi finanziari né le stesse aspirazioni. Lui guidava una Ducati Multistrada 1000 DS e prima della fine dell'anno si sarebbe comprato l'Alfa Spider presentata all'ultimo salone di Ginevra (GC, 73-74). |
| Mariella sortit de sa poche un Sperlari au café, son nouveau bonbon fétiche (JC, 186). | Mariella tirò fuori dalla tasca una Sperlari al caffè e l'offrì a Katja (GC, 211). |

**TABELLA 8**. I brand

Le marche italiane sono ovunque, e in alcuni luoghi testuali si accumulano. L'esempio principale è il mezzo di trasporto della vittima adolescente (e, sembra, della maggior parte dei suoi compagni di classe) in *Jaune Caravage*, la Vespa, nominata in innumerevoli occasioni. Alcune differenze a livello testuale non verranno qui analizzate; stupisce a ogni modo il primo esempio, dove è possibile che la marca citata in francese sia un caso di *product placement* a cui l'italiano rinuncia. Anche il terzo caso mostra una piccola riduzione di importanza nel passaggio verso l'italiano; la marca è nominata ma non si parla più di «bonbon fétiche».

| | |
|---|---|
| Eva l'avait sortie de l'ombre en la désignant du doigt comme le Christ de Caravage sort Matthieu de son tripot obscur et l'inonde de lumière jaune. Jaune Caravage. Sa vie était obscure comme le tripot de saint Matthieu, son jaune à elle avait été Eva. Dans la *Vocation* de l'église S. Luigi dei Francesi, le Christ se retire dans l'obscurité au moment où il éclaire l'élu du Seigneur. Eva aussi s'était effacée du tableau pour projeter sa lumière sur elle (JC, 129). | Eva aveva puntato il dito su di lei come il Cristo di Caravaggio designa Matteo nella bisca buia e l'inonda di luce gialla. Giallo Caravaggio. La sua vita era buia come la bisca di san Matteo: il giallo per lei era stata Eva. Nella *Vocazione* di San Luigi dei Francesi, Cristo si ritira nella zona più oscura illuminando l'eletto del Signore. Anche Eva si era cancellata dal quadro quando aveva proiettato la sua luce su di lei [...] (GC, 146). |

**TABELLA 9.** La descrizione di opere d'arte

Le descrizioni di opere d'arte o le citazioni di artisti italiani, classici e contemporanei, sono davvero numerose. Questo non stupisce in *Bleu catacombes*, dove una delle vittime è giustamente un artista contemporaneo e tutta la vicenda si svolge in un mondo pieno di artisti e critici, né in *Roma enigma*, dove il colpevole inizia una collezione di opere d'arte; risulta certo meno atteso in *Jaune Caravage*, che nonostante il titolo si muove piuttosto nei mondi dell'alta borghesia romana e della moda. Eppure, anche qui non mancano diverse *ekfrasis* più o meno precise, come quella riportata nella Tabella 9 – proprio quella a cui rimanda il titolo del romanzo. In questo caso, la mediazione sembra farsi meno dalle realtà italiane verso quelle francesi che dal mondo dell'arte verso i non addetti. Non è un caso che Gilda Piersanti abbia una formazione e un curriculum che rimandano a questa realtà.

Alla luce degli esempi mostrati, sembra che l'italianità risulti ridotta non solo attraverso specifiche strategie traduttive (anche se talvolta è così: si pensi ai primi esempi delle Tabelle 7 e 8, o all'ultimo della Tabella 3) ma soprattutto per via del rinnovato contesto in cui i romanzi si trovano ad agire. Così, diversi elementi che il cotesto francese tende a "visibilizzare" (Tabelle 3, 4, 5) risultano diluiti, e rientrano semplicemente a far parte di un intreccio verosimile, in italiano. Per terminare questo paragrafo, mostreremo alcuni "controesempi", di due tipi diversi: l'apparente rinuncia alle marche di italianità in un testo francese in particolare, *Roma enigma*, e alcuni casi di insistenza sull'italianità (forse dovremmo dire "romanità") nei testi italiani in assenza di un corrispettivo nelle versioni-*source*.

| | |
|---|---|
| L'assassino guida una moto Honda. È la prima marca straniera per un veicolo nei tre romanzi (REF). | – |
| Elle ouvrit le frigidaire : des packs de Coca-Cola, une bouteille de lait non entamée, pas grand-chose. Elle inspecta ensuite les placards : des boîtes de biscuits, des viennoiseries sous plastique, des réserves de pots de Nutella, des friandises (REF, 35). | Mariella aprì il frigorifero: due lattine di Coca-Cola, un'altra bottiglia di latte non ancora aperta, poche cose. Poi guardò nella credenza: qualche scatola di biscotti, alcune merendine, due vasetti di Nutella, pacchetti di caramelle (REI, 45). |
| Vanessa Tiberia était une fille format XS : maigre à la limite de l'anorexie, petite comme une enfant de CM2 (REF, 71). | Vanessa Salvatori era una ragazza di taglia XS: magra al limite dell'anoressia, piccola come una bambina delle elementari (REI, 89). |
| Théâtre de l'opéra / samedi 4 avril 2009 – 20h30 / PUCCINI – TOSCA / premières loges de côté – 14 – fauteuil 1 / cat. 2 –tarif plein – 114 € (REF, 179). | TEATRO DELL'OPERA / sabato 4 aprile 2009 / PUCCINI – TOSCA / palchi di platea – 14 – poltrona 1 / cat. 2 – tariffa intera – 114 € (REI, 219). |
| – Vous êtes qui, vous? (JC, 44) | "E mo' voi due chi siete?" (GC, 53) |

**TABELLA 10**. Controesempi

Il primo caso di specie è autoevidente; il secondo mostra una lunga lista di cibi in cui l'italianità si riduce alla Nutella. In occasioni simili nei romanzi precedenti, Piersanti non aveva esitato a insistere notevolmente sull'italianità attraverso prestiti non integrati o una presenza più massiccia di nomi di marche locali. Il terzo e il quarto caso mostrano adattamenti perfettamente legittimi ma in contrasto, anche in questo caso, con quanto avveniva generalmente in *Bleu catacombes* o in *Jaune Caravage*: nel terzo esempio viene usata – per quanto questo avvenga nella narrazione, non nelle parole dei personaggi – una similitudine legata a una realtà unicamente francese; nel quarto, un *realia* – la riproduzione di un biglietto per l'opera – riporta tutti i dati in francese. *Jaune Caravage*, invece, sembra mostrare l'unico caso da noi reperito di "aumento dell'italianità": a una battuta in francese standard Piersanti fa corrispondere una resa in cui una forma popolare centro-meridionale è messa in primo piano. Si tratta tuttavia, ci sembra, dell'eccezione che conferma la regola.

## 4. Bilancio

Nella già citata intervista per la Rai ora irreperibile, Gilda Piersanti parlava brevemente anche del suo lavoro di autotraduttrice, dichiarando una postura che Filippo Fonio (2017: 193) definiva «sourcière» sulla scorta della seguente affermazione: «Une bonne traduction doit faire sentir quelque chose de l'autre». Come abbiamo visto, questo atteggiamento "sourcier" sembra appartenere più alle dichiarazioni che ai fatti: certo, Piersanti non stravolge i suoi romanzi nel passaggio all'italiano ma si permette comunque libertà che difficilmente sarebbero tollerate da parte di un allotraduttore.

C'è però un altro modo di immaginare l'atteggiamento "sourcier" dell'autrice, e consiste nell'invertire il rapporto tra originale e traduzione. Con questo non intendiamo mettere in discussione l'ordine di redazione effettivo dei testi, ma soltanto far notare come le versioni francesi si prestino a essere lette come traduzioni, e quelle italiane come gli originali da cui derivano. In effetti, l'impressione di italianità presente nei romanzi originali è dovuta a poche, semplici strategie scrittorie ma di carattere traduttivo, che potremmo definire "pseudo-*source oriented*", relative in sostanza all'uso di italianismi lessicali non necessari e all'ambientazione dei romanzi, nonché talvolta – ma si tratta di rari casi – alla ricerca di alcuni elementi stereotipati annullati nelle versioni italiane; la differenza rispetto a queste ultime, fatti salvi alcuni casi, è sostanzialmente minima, ma è l'effetto prodotto a variare considerevolmente. Com'è ovvio, infatti, un italianismo o un *realia* italiano non saranno percepiti, in italiano, come tali! Le versioni tradotte, nonostante una lieve forma di – se ci si passa il termine – romanizzazione, risultano così meno radicati, più prossimi alla ricerca di una semplice verosimiglianza.

Non diciamo niente di nuovo affermando che ogni scrittura è traduzione; e la Gilda Piersanti *autrice* non fa eccezione, comportandosi nei suoi romanzi come una sorta di doppia mediatrice di quegli ambiti di cui, per nascita o per formazione, può essere considerata una specialista rispetto ai suoi lettori francesi – in cui può mettere a frutto quello che Nicolas Froeliger (2013) ha definito «différentiel de compétences»: l'arte e l'Italia. In modo interessante, sembra apparire nel corso dei romanzi una progressiva rinuncia al secondo ruolo: decisamente presente, e in forma molto "esotizzante", in *Bleu catacombes*, l'Italia riceve un trattamento più

"addomesticante", con la presenza di numerose note esplicative, in *Jaune Caravage* e sembra scolorire in *Roma enigma*. L'esiguità del corpus su cui abbiamo lavorato non permette di trarre in merito alcuna conclusione: sarebbe interessante però studiare l'intera serie delle "Saisons meurtrières" per capire se, a poco a poco – una volta introdotta la sua protagonista e il mondo in cui si muove – Piersanti non abbia deciso di rendere più semplice la vita ai suoi lettori.

## Bibliografia


Berman A. (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris.

Dasilva X.M. (2015), *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas*, "Trans. Revista de Traductología", 19, 2, pp. 171-182.

Ferraro A. (2016), *"Traduit par l'auteur". Sur le pacte autotraductif*, in: A. Ferraro, R. Grutman (eds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Garnier, Paris, pp. 121-140.

Fonio F. (2017), *Émigration, bilinguisme, jeu avec les codes des genres: Gilda Piersanti dans le panorama de la littérature italienne contemporaine d'expression française*, in: D. Comberiati, F. Pisanelli (a cura di), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, Aracne, Roma, pp. 179-193.

Froeliger N. (2013), *Les Noces de l'analogique et du numérique. De la traduction pragmatique*, Les Belles Lettres, Paris.

Groupe Autotrad (2007), *L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche*, "Atelier de traduction", 7, pp. 91-100.

Grutman R. (1998), *Auto-translation*, in: M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp. 17-20.

Grutman R. (2015), *Francophonie et autotraduction*, "Interfrancophonies", 6, P. Puccini (a cura di), *Regards croisés sur l'autotraduction*, pp. 1-17.

Grutman R. (2016), *Manuscrits, traduction et autotraduction*, in: C. Montini (ed.), *Traduire: génèse du choix*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris, pp. 115-128.

Pierantozzi F. (2014), *Gilda Piersanti e la poliziotta innamorata di Roma*, "Il Messaggero", 16 novembre 2014.

Piersanti G. (2007), *Bleu catacombes*, Le Passage, Paris.

Piersanti G. (2008), *Jaune Caravage*, Le Passage, Paris.

Piersanti G. (2010), *Roma enigma*, Le Passage, Paris.

Piersanti G. (2014), *Estate assassina*, Bompiani, Milano.

Piersanti G. (2016a), *Giallo Caravaggio*, La Nave di Teseo, Milano.

Piersanti G. (2016b), *Roma enigma*, La Nave di Teseo, Milano.

Tanqueiro H. (1999), *El Autotraductor: un traductor privilegiado*, "Quaderns. Revista de Traducció", 3, pp. 19-27.

## Abstract

Fabio Regattin

### *Mariella Returns Home. The Representation of Italy in Some Novels in French by Gilda Piersanti and in their Italian Self-Translations*

Gilda Piersanti (1957) is an Italian-French author of crime novels and thrillers. The eight volumes of her series "Les Saisons meurtrières" have achieved good public recognition in France – a success which also led to the making of four films for TV. Piersanti – who was born in Italy and moved to France only as an adult, after completing her university studies – writes her novels in French but sets them in Italy, in Rome; the protagonist of "Les Saisons meurtrières" is Mariella de Luca, an inspector of the capital's police. The French success has meant that some novels in the series have also been published in Italy, first by Bompiani and then by La Nave di Teseo, in translations made by the author. In her novels written in French, Piersanti adds different touches of "local color", which make them more commercially attractive for her primarily French public. This paper analyzes the Italian self-translations *Estate assassina* (2016), *Roma enigma* (2017), and *Giallo Caravaggio* (2017) focusing on the depiction of Italianness, in order to see if, and how, this aspect has been adapted in the Italian versions.

Keywords: Piersanti, Gilda, polar, crime fiction, self-translation, Les Saisons meurtrières, descriptive translation studies.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2024, pp. 254-270
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8704

# AUTORE-(AUTO)TRADUTTORE-TRADITORE?

## Analisi dell'autotraduzione in inglese e della traduzione in italiano del romanzo *Uhvati zeca* (2018) di Lana Bastašić

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ
SANJA ROIĆ

## 1. Introduzione

Lana Bastašić, giovane autrice che appartiene all'area medioslavomeridionale (nata a Zagabria in Croazia nel 1986, cresciuta a Banja Luka in Bosnia ed Erzegovina, ha proseguito gli studi a Belgrado in Serbia), ha vissuto per sette anni a Barcellona, nel 2023 è stata ospite nella residenza daad per scrittori a Berlino, ma da gennaio 2024 ha interrotto il contratto con il suo editore tedesco S. Fischer a causa della censura e delle sue posizioni sulla guerra nel Medio Oriente[1].

Il romanzo *Uhvati zeca* (prima ed. Belgrado 2018), tradotto dall'autrice in inglese e poi tradotto in altre 19 lingue, ha ricevuto importanti premi: nel 2020 il Premio europeo per la letteratura e nel 2021 il Premio internazionale "Latisana per il Nord-est", che l'autrice ha condiviso con la sua traduttrice italiana. Laureata in lingua e letteratura inglese, dice che i suoi scrittori, oltre a Lewis Carrol (omaggiato in epigrafe), sono: Joyce, che possiamo individuare nella scelta del luogo di residenza della protagonista Sara, Dublino; Virginia Woolf, nel motivo dell'amicizia femminile; Nabokov, che traspare dalla scelta del punto di vista del narratore simile a quello di *Lolita*.

[1] Cfr. l'articolo pubblicato su "Guardian": cfr. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/oct/23/bosnia-muslims-germany-gaza-ethnic-cleansing-palestinian> (ultimo accesso 15-07-2024); <https://www.oslobodjenje.ba/dosjei/intervjui/trgnuti-se-i-pobjeci-iz-stanja-paralize-431281> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Katja Radoš-Perković (University of Zagreb) – krperkov@m.ffzg.hr
ORCID: 0009-0009-8638-1337
Sanja Roić (University of Zagreb) – sanja.roic@gmail.com

Nelle interviste dopo il successo di *Uhvati zeca* Bastašić ha rimarcato di aver letto e ammirato i primi libri di Elena Ferrante in traduzione inglese, che stima Lucia Berlin e Margaret Atwood e che l'aveva ispirato anche il film jugoslavo *Ko to tamo peva* (1980) di genere *black humor* e *on the road*[2]**.**

*Uhvati zeca* è stato recepito dal pubblico e valutato dalla critica come felicemente innovativo nella prosa dei Balcani occidentali. Quasi tre decenni dopo l'accordo di Dayton del novembre 1995, la Bosnia ed Erzegovina è un paese politicamente e socialmente malato, una regione oscura (potrebbe corrispondere al sintagma locale *tamni vilajet*). Una giovane scrittrice vorrebbe farlo guarire. Come? Con un breve romanzo di strada, la ricerca dell'amico del cuore scomparso nel vortice della guerra e di un'amicizia fra ragazzine ormai donne separate dalle scelte, o meglio dai destini delle loro famiglie. Nel pentagono fra Dublino, Mostar, Jajce, Banja Luka e Vienna si esplicano i loro passati e il loro presente attraverso dialoghi grondanti significati per quelli di madrelingua bosniaca, croata, montenegrina e serba (la ricezione è stata ottima in tutti i paesi dell'ex-Jugoslavia). L'intrecciarsi del passato e del presente, la metafora dell'oscurità nella quale si impone l'essenza carnale del duplice personaggio di Lejla/Lela, il tu narrante che coinvolge il lettore, l'assenza di patetismo e il richiamo alla responsabilità di chi vuole sopprimere la cultura della memoria sono i grandi temi di questo breve testo. I motivi che hanno spinto Bastašić a scrivere il romanzo sono questi: voleva tematizzare la crescita di due ragazzine amiche e diverse, dimostrare come la città di Banja Luka in quanto geografia immanente possa diventare migliore, possa ricordare quello che è stato irreparabilmente distrutto nel corso della guerra (che nel libro non viene esplicitamente descritta, ma i suoi effetti sì!), per poter ricomporre l'identità della città[3].

Il presente contributo si prefigge di presentare due traduzioni del romanzo a confronto: l'autotraduzione in inglese, che l'autrice aveva deciso di intraprendere per dare al proprio romanzo maggiore visibilità internazionale, e la traduzione in italiano ad opera di Elisa Copetti che le è valsa la condivisione del premio letterario del 2021. In merito alle traduzioni l'au-

[2] Cfr. l'intervista di Masha Durkalić con Bastašić: <https://www.slobodnaevropa.org/a/lana-bastasic-cijelog-zivota-cu-pisati-o-balkanu/29704617.html> e l'intervista di Cristina Redondo con Bastašić sulla traduzione in catalano: <https://redondocristina.com/en/lana-bastasic-author-european-literature-prize-eu-for-bosnia-2020/> (ultimo accesso: 15-07-2024).

[3] Cfr. l'intervista di F. Šehić con Bastašić, <https://www.youtube.com/watch?v=2cfg-2VmyO3M> (ultimo accesso: 15-07-2024).

trice aveva espresso la sua piena coscienza che esse, generalmente, implicano una perdita rispetto all'originale, ma dichiarava che era importante che sopravviva la storia della vita, quello che è stato scritto sulle persone, sul tentativo di capire l'altro[4].

A proposito della sua autotraduzione in inglese (*Catch the Rabbit*) veniamo a sapere che l'editore americano aveva escluso l'uso delle note a piè di pagina o l'aggiunta di un glossario, per cui l'autotraduttrice ha incluso qualche breve commento nella propria traduzione[5]. Sulla traduzione in catalano (lo stesso traduttore firma l'edizione sia in castigliano sia in catalano) l'autrice dice di sentirla come propria e non propria allo stesso tempo (la stessa Bastašić ha tradotto poesie dal catalano in bosniaco). Nel suo libro diaristico, scritto a Zurigo da marzo a luglio 2021 (Bastašić 2022: 44) afferma:

> Mi manca di poter portare il manoscritto stampato di fresco a Jim, in inglese, e di aspettare accanto a un vermouth, i suoi commenti. ("Perché ha tradotto il suo romanzo in inglese?", mi chiedono i giornalisti americani. Io gli sto per lo più mentendo. Non potrebbero capirlo, Sem. Non conoscono Jim. Non ci conoscono)[6].

Mettendo le due traduzioni a confronto con l'originale attraverso una scelta di esempi specifici, nel contributo si vuole individuare le particolarità delle soluzioni traduttive quando a tradurre è l'autrice rispetto a quelle che fornisce una traduttrice professionista, nonché di determinare il grado di libertà e/o rigore, e di creatività nella trasposizione del vasto repertorio di elementi culturo-specifici.

## 2. Analisi delle soluzioni traduttive

Nell'analisi che segue adotteremo il metodo del confronto parallelo delle tre varianti che prendiamo in esame con lo scopo di individuare i tipi di strategie usate e di trovarne una motivazione plausibile. Gli esempi sa-

4 Cfr. l'intervista di V. Pavlović con Bastašić, <https://lanabastasic.com/home/razgovori/> (ultimo accesso: 15-07-2024).

5 Cfr. l'intervista alla tv nova.rs del 21-02-2022, <https://www.youtube.com/watch?v=DrKjdGVdypA&t=2s> (ultimo accesso: 15-07-2024).

6 Traduzione nostra – K. R.-P. e S. R.

ranno suddivisi in categorie per renderli più chiari. Innanzitutto, si farà riferimento alle traduzioni dei diversi registri linguistici di quella che all'epoca della ex-Jugoslavia era considerata una lingua policentrica, il serbo-croato, che dalla scissione politica degli anni Novanta si è sviluppata in quattro varianti divenute nel frattempo relativamente diverse tra loro: il croato, il serbo, il bosniaco e il montenegrino. In seguito, verranno proposti una serie di esempi relativi alla traduzione di versi, una sezione a parte sarà dedicata alla traduzione degli elementi culturo-specifici e alla fine verrà analizzata la traduzione del turpiloquio.

## La traduzione del titolo

Già nella traduzione del titolo del proprio romanzo, l'autrice decide di introdurre una lieve modifica semantica. Infatti, il titolo inglese *Catch the Rabbit* fa riferimento non a una lepre (traduzione letterale del croato *zec*) ma a un coniglio, animale della stessa famiglia di leporidi ma di dimensioni più piccole. Ci sono due possibili spiegazioni: la prima, che il termine inglese *hare* –'lepre' è meno comune nell'uso quotidiano, per cui si ricorre a *rabbit* in inglese e coniglio (e non lepre) anche nella traduzione italiana; la seconda invece, risulta un po' più complessa. La lepre del titolo originale si riferisce in parte a un famoso acquarello del 1502, del pittore tedesco Albrecht Dürer, esposto all'Albertina di Vienna, il cui titolo è *Feldhase* –'giovane lepre' o 'leprotto' in italiano e *Young Hare* in inglese, per cui sarebbe logico usare i concetti contenuti nelle rispettive versioni del titolo del quadro, ma si riferisce anche a un episodio nel romanzo in cui la protagonista acquista in un mercato bosniaco un coniglio (*kunić* in croato, *rabbit* in inglese), legittimando quindi la modifica sia dell'autrice stessa che della traduttrice italiana, che aveva tradotto il romanzo prima che l'autotraduzione fosse stata pubblicata. Può darsi, dunque, che l'autrice stessa abbia rinunciato al concetto di *zec* – 'lepre' del titolo originale o come conseguenza del titolo italiano *Afferra il coniglio*, o per consiglio dell'editore americano.

## Le tre varietà linguistiche

Bastašić definisce la propria lingua come «serbo-croato» ed è la lingua policentrica insegnata come obbligatoria in tutto il territorio della ex-Jugoslavia, Slovenia e Macedonia incluse, e la lingua ufficiale della federazione fino al 1990. Tuttavia, nelle biblioteche nazionali in cui oggi appare il libro, la lingua è schedata come serba (a Belgrado e a Novi Sad) e bosniaca (a Sarajevo), mentre la biblioteca di Zagabria non evidenzia questo dato. Il

romanzo meriterebbe un'approfondita indagine linguistica, ma in questo saggio ci limitiamo a identificare le tre varietà diverse e a darne un esempio per ciascuno per determinare se queste sfaccettature rimangano visibili.

Il primo esempio che proponiamo si riferisce alla varietà croata e appare nel romanzo nel momento in cui la protagonista prende un taxi a Zagabria e ritiene di aver usato un concetto inadatto perché non propriamente croato:

| Originale | Inglese | Italiano |
|---|---|---|
| "Na autobusku stanicu" […] Trebalo je da kažem *kolodvor*, prekorim se u sebi dok vežem pojas. | "To the bus station" […] I should have said *kolodvor*, the more Croatian word for station, I berate myself while fastening the seat belt. | "All'autostazione" […] Avrei dovuto dire *kolodvor* in croato, mi rimproverai mentre mi agganciavo la cintura. |

Nell'autotraduzione e nella traduzione italiana vediamo che si ricorre a quello che si può considerare come *overtranslation* (Osimo 2008: 215), ovvero alla strategia dell'aggiunta esplicativa che la stessa autotraduttrice aveva menzionato a proposito del proprio lavoro traduttivo[7]. Entrambe decidono di tradurre il concetto di 'autostazione' e poi di mantenere il concetto originale di *kolodvor* come quello più croato, più adatto. La spiegazione in inglese è troppo esplicativa, quasi didattica, mentre la soluzione italiana più sintetica risulta più efficace a trasmettere il messaggio e poteva essere applicata anche in inglese. Il secondo esempio si riferisce alla traduzione di un concetto appartenente alla varietà serba, ma anche alla trascrizione fonica dialettale della pronuncia del personaggio dell'insegnante di nazionalità serba che storpia le parole:

| Originale | Inglese | Italiano |
|---|---|---|
| […] nastavnice srpskog koja nas je tjerala da govorimo *čas* umjesto *sat*, sjećaš se? Kolikou je časouva? | […] our Serbian teacher, the one that made us say *wottiss* instead of *what's*, remember? Wottiss the toyme… | […] la professoressa di grammatica che ci obbligava a usare *čas* per dire 'ora' in serbo, al posto di *sat* in bosniaco, te lo ricordi? |

7 Cfr. la nota 4.

La frase citata ha due aspetti da prendere in considerazione: la distinzione tra il concetto serbo *čas* e il concetto bosniaco e croato *sat* per dire 'ora'[8], e la storpiatura nella pronuncia delle parole *kolikou* e *časouva* (invece di *koliko je časova*). In italiano vediamo che la traduttrice opta per la resa del primo aspetto, con l'aggiunta esplicativa per far capire al lettore che un lessema è serbo e l'altro bosniaco (e croato), ma omette l'aspetto della pronuncia storpiata causando una lieve perdita semantica della presa in giro della professoressa. L'autotraduttrice, invece, elimina del tutto il primo aspetto della distinzione tra le varietà linguistiche e sceglie di tradurre esclusivamente la storpiatura della pronuncia delle parole nella frase *What's the time*. Questa soluzione ha un maggiore effetto derisorio e implica maggiore arretratezza intellettuale del personaggio della maestra, ma rappresenta una perdita per quanto riguarda la distinzione delle varietà linguistiche. Il terzo esempio è una frase contenente più elementi del registro gergale bosniaco, come l'intercalare *bona* (derivato dal modo di dire tradizionale *bona ne bila* – 'che tu non sia mai malata'), il verbo (anche croato e serbo) *zajoguniti se* – intestardirsi, e la variante colloquiale *đe* dell'avverbio di luogo *gdje* –'dove', nella frase idiomatica *đe gori* –'non c'è fretta' (letteralmente 'dove brucia').

| Originale | Inglese | Italiano |
|---|---|---|
| De čekaj, bona. …Šta se zajogunila odma, đe gori? | Yo, kiddo! Hey, *bona*!... What's this fuss for, where's the fire? | Dai, aspetta, bella. Ehi, signorinella… |

Si nota che l'autotraduttrice ricorre all'uso gergale in inglese nell'invocazione *Yo, kiddo!* e aggiunge l'intercalare distintivo del bosniaco in una duplicazione dell'invocazione, ma omette l'invito ad aspettare che nell'originale indica che l'interlocutore si sta allontanando da colui che gli si rivolge. Il resto della battuta si compone di una frase idiomatica frequente in inglese (*What's this fuss for*) che trasmette l'originale 'perché ti arrabbi subito', nonché di una traduzione alla lettera della frase idiomatica bosniaca *(đe gori = where's the fire*), che ha lo stesso valore semantico in inglese ('che fretta c'è'). La versione italiana, invece, traduce solamente l'appello iniziale, usando il generico'bella' per l'intercalare tipico bosniaco *bona*, e

[8] In serbo *čas* si riferisce di solito all'ora di lezione scolastica mentre per chiedere l'ora viene usato il termine sat. La battuta vuole essere una caricaturalizzazione dell'insegnante per segnalare la sua incompetenza linguistica.

poi neutralizza[9] tutta la seconda parte con i riferimenti al capriccio e alla fretta/fuoco e la sostituisce con un'invocazione aggiuntiva finalizzata a simulare il gergo della strada, che però non rende l'effetto desiderato.

## L'(auto)traduzione dei versi

I quattro esempi che vengono analizzati di seguito sono stati scelti per verificare come le traduttrici abbiano rimediato all'aspetto metrico e all'aspetto fonetico-ludico dei versi proposti. Nel primo esempio vediamo due versi sconci anonimi, letti sul muro di un bagno pubblico, nel secondo troviamo una frase idiomatica comune a tutta l'area geografica dell'ex-Jugoslavia, mentre il terzo e il quarto rappresentano storpiature fonetiche di versi di famose canzoni d'autore francesi. Bisogna sottolineare che il romanzo abbonda di citazioni in versi che riproducono per lo più i testi di canzoni famose risalenti all'epoca dell'ex-Jugoslavia, ma in questa sede ci limitiamo alle seguenti soluzioni traduttive:

| Originale | Inglese | Italiano |
|---|---|---|
| Saznala je varoš cela / kako noge širi Lela | For all have felt the breeze / and Lela on her knees | Il paese ormai lo sa / Lela le gambe aprirà |
| Čiča miča, gotova je priča | Curtains, end of story | Un, due, tre, fante, cavallo e re. |
| *La branše dan serizju…* | *Labranshe dan sareesyou do sone zhardan carresseh* | *Le branche d'un cerisier, de son jardin caressait* |
| *Žekru murir damor purela* | *Zhecrou moureer damoor poorellah* | *J'ai cru mourir d'amour pour elle* |

Nel primo esempio notiamo che la versione italiana riproduce il valore semantico quasi alla lettera (*varoš* – paese, *noge* – gambe), che rinuncia alla rima esatta, ma recupera parte del ritmo dei versi facendoli terminare con parole tronche, anche se la quantità sillabica non corrisponde all'originale. La versione inglese, invece, punta interamente sull'effetto della rima *breeze– knees* e della quantità esatta dei versi, a scapito del motivo principale del *paese* e riprendendo metonimicamente il motivo delle gambe. Tuttavia, mantiene il valore denigratorio del messaggio che è l'obiettivo dei versi originali. Il secondo esempio è una frase fatta molto comune nell'area

[9] Nel senso specifico del termine definito da Osimo come eliminazione «dal testo di tutti i riferimenti a una diversità culturale […] del prototesto, […]» (2008: 212).

balcanica per indicare che qualcosa si è concluso, letteralmente "la storia è finita"[10], in riferimento non solo ai finali di fiabe, ma anche metaforicamente a qualsiasi altro affare o discorso. Le traduzioni in questo caso differiscono notevolmente tra loro in quanto la versione italiana introduce una formula completamente diversa sia per quanto riguarda l'uso che il significato. Si tratta del verso di una filastrocca italiana usata comunemente dai bambini per fare la conta e con il testo di riferimento ha in comune soltanto il fatto di essere molto comune e di avere la rima al mezzo. Non riesce, tuttavia, a trasmettere il significato dell'espressione originale. L'autotraduzione offre, invece, una frase inglese che combina il significato traslato di *curtains* – 'fine' e la traduzione della seconda parte del verso originale ('la storia è finita'), creando una soluzione pleonastica, ma semanticamente esatta. Vengono però del tutto omesse le qualità metriche del verso. Il terzo e quarto esempio sono indicativi di una tradizione che gli italiani e gli slavi (secondo le esperienze personali delle autrici di questo contributo) hanno in comune, ovvero di cantare i testi di canzoni straniere, anche francesi, ma più spesso inglesi, foneticamente, a vanvera, senza captare i significati e tantomeno le parole esatte. Si tratta di un fenomeno molto più pronunciato negli anni prima che l'informatizzazione globale abbia permesso la ricerca dei testi delle canzoni in rete. Questo modo di riferirsi alle canzoni denota una componente psicologica di serena ignoranza nel loro godimento, per cui la trascrizione italiana che rettifica il *mock*-francese non è adatta e priva il lettore di questo sottinteso momento nostalgico.

## Gli elementi culturo-specifici

Dato che una gran parte del romanzo si situa sul territorio della Bosnia ed Erzegovina, il testo abbonda di elementi culturo-specifici, che possono rappresentare una difficoltà interpretativa per il lettore medio ma anche un'opportunità per un maggiore grado di creatività del traduttore. La teoria ci insegna che ci sono diversi metodi adottati dai traduttori per trasferire i contenuti tipici del prototesto nel contesto del metatesto, dal prestito, al calco, alla sostituzione, alla spiegazione, oppure alla neutralizzazione o completa omissione dell'elemento (Pavlović 2015: 73-85). Nella nostra analisi questa categoria di esempi viene suddivisa ulteriormente in

[10] *čiča miča* – anche se potrebbe essere derivata dal riferimento a un ipotetico *signor Miča* (o Mića, che è più plausibile in quanto esiste come ipocoristico), generalmente non viene inteso così, bensì semplicemente come nonsense.

riferimenti politici, concetti che si riferiscono rispettivamente al cibo e al vestiario, e infine due esempi derivati dalla musica locale.

| Originale | Inglese | Italiano |
|---|---|---|
| […] napisali četiri ćirilična slova S u njegove ćoškove. („Samo svinje skrnave sveske", objasnio nam je kasnije Armin značenje misterioznog znaka). | […] the Serbian coat of arms with four Cyrillic letter Ss in its corners. („Stupid swine scribble shit". Armin explained the meaning of the mysterious sign). | […] una croce con quattro lettere s cirilliche ai quattro angoli („Solo le scrofe sviliscono le scartoffie", ci spiegò poi Armin il significato di quel simbolo misterioso). NOTA – Le quattro s in alfabeto cirillico agli angoli della croce rappresentano il simbolo della nazione e della religione ortodossa serba. Alle lettere si associa il motto Samo sloga Srbina spašava, ovvero"Solo la concordia salva i serbi". |

Il primo esempio introduce un acronimo serbo, molto famigerato per le etnie non-serbe, contenente quattro lettere S che in cirillico diventano quattro C. Il significato originale dell'acronimo viene spiegato nella nota che la traduttrice italiana saggiamente decide di aggiungere, ed è stato usato e abusato durante la guerra in Croazia e in Bosnia negli anni '90 del secolo scorso, per cui è diventato simbolo del nazionalismo radicale serbo, della strage, della morte ecc. Nell'esempio originale si fa riferimento a una storpiatura delle quattro 'c' cirilliche fatta da ragazzini in una scuola elementare bosniaca per offendere le ragazze. Si nota che entrambe le traduzioni riescono a rimediare delle frasi contenenti quattro parole che iniziano per 's' e trasmettere il significato dell'originale in modo appropriato, ma bisogna sottolineare che senza una nota esplicativa delle connotazioni, il lettore medio non sarà in grado di captare i significati politici sottintesi che in parte vengono recuperati nella versione italiana. Come segnalato nell'introduzione, l'autotraduttrice ha affermato di non aver avuto la libertà di aggiungere note esplicative nella versione inglese, per cui ogni elemento culturo-specifico avrà probabilmente difficoltà a essere inteso propriamente.

Gli esempi seguenti prendono in considerazione la traduzione di concetti legati alle tradizioni popolari del territorio bosniaco.

| Originale | Inglese | Italiano |
|---|---|---|
| **CIBO**: | | |
| Zeljanica | Spinach pie / pie | Zeljanica / la pita |
| Sirnica | Sirnica / pie | Sirnica |
| Krompiruša | Sirnica | Krompiruša |
| Uštipci | Uštipci | Frittelle |
| Turšija | Turšija | Sottaceti |
| Masna buhtla | Fat scone | Pagnotta unta |
| **VESTIARIO:** | | |
| Pastelnoplave dimije | Pastel-blue dimije | I pantaloni pesanti, dimije blu pastello |
| Ječerma | Ječerma | La ječerma, il gilet |
| ljubičasta kadifa | Violet katifa | Velluto viola |
| sintetički jelek | Some ugly imitation jelek | Uno jelek, un corpetto sintetico |
| klompe i priglavke | Clogs and priglavke | Gli zoccoli e il fazzoletto |
| **MUSICA**: | | |
| Hana Pehlivana | Hana Pehlivana, from the old song | Hana Pehlivana<br>NOTA: figura di donna cantata nelle sevdalinke, canti tradizionali |
| Najljepše balade i Starogradski biseri | Best Ballads, Chansons and Town Pearls | Le più belle ballate e 'starogradske' perle<br>NOTA: quella starogradska è musica leggera, popolare ma urbana, delle 'città vecchie', diffusa nel Novecento nell'area balcanica. |

I vocaboli che nel romanzo indicano delle pietanze specifiche, nelle traduzioni vengono trattati in due modi: o ripresi nella loro forma originale come prestiti (vedi l'esempio di *sirnica* – 'torta salata di pasta sfoglia al formaggio fresco'), oppure neutralizzati in espressioni quotidiane senza connotazioni etniche, come nell'esempio di *Masna buhtla* – germanismo che si riferisce a un tipo di dolce di pasta lievitata, ripiena di marmellata e cotta al forno, non fritta, che viene tradotto come *fat scone* in inglese e *pagnotta unta* in italiano. L'uso del termine proprio in corsivo può essere utile per il lettore pronto a indagare per scoprire di che cosa si tratta esattamente, mentre la neutralizzazione elimina la dimensione esotica denotativa dello spazio. Da questo punto di vista il trattamento delle espressioni specifiche che riguardano gli indumen-

ti risulta più preciso e rispettoso dell'immagine visiva che deve creare nel lettore. Quello che sorprende è il fatto che l'autrice si affida completamente alla menzionata e inevitabile ricerca autonoma del lettore per ciascuno dei termini specifici come *dimije, jelek, katifa* ecc. che trasmette in inglese letteralmente, mentre la traduttrice italiana decide di aggiungere un minimo di informazione inesistente nell'originale, con funzione esplicativa della categoria di vestiario alla quale appartiene il concetto straniante, per es. pantaloni, gilet, corpetto. Si nota un unico errore traduttivo nell'interpretazione del concetto di *priglavke*, proposto in italiano come fazzoletto (forse a causa del morfema *-glav-* che sta alla radice del concetto di *glava* – 'testa'), mentre di fatto si tratta di un tipo di pesanti calze di lana alla caviglia o pantofole fatte a maglia. Secondo Ivir, il compito del traduttore per quanto riguarda la trasposizione degli elementi culturali, è di valutare la funzione comunicativa di ciascuno, ovvero se l'elemento ha una funzione primaria nella trama oppure si tratta soltanto di *background* (Ivir 2003: 121). Gli esempi citati riportano riferimenti specifici al cibo e al vestiario che nel romanzo di Bastašić hanno funzione puramente decorativa, di legittimazione etnografica dello spazio dell'azione, e quindi l'autotraduttrice può scegliere di lasciarli tali e quali, ovvero di imporre uno strato di esotismo assente nell'originale.

Nella categoria dei riferimenti musicali ci sono molteplici esempi, fra cui abbiamo scelto soltanto i due citati per far notare il modo diverso di presentarli nelle traduzioni a confronto. Il primo esempio riporta il nome e cognome di un personaggio di una famosa *sevdalika* – canzone popolare bosniaca di espressione musicale elegiaca, analoga al fado portoghese. La versione originale cita solo il nome e cognome in quanto si sottintende che il lettore bosniaco sappia esattamente a che cosa si riferisca[11]. Nella versione inglese l'(auto)traduttrice aggiunge una breve frase esplicativa per chiarire che si tratta di un personaggio fittizio, mentre nella versione italiana, la traduttrice sceglie di aggiungere una nota esplicativa a piè di pagina, succinta ma sicuramente efficace e utile. Il secondo esempio musicale fa riferimento al titolo di un disco di canzoni popolari di un genere musicale particolare che si chiama *sta-*

[11] Bisogna notare che questo non vale per il lettore croato o serbo che può aver bisogno delle stesse spiegazioni di cui necessita il lettore anglofono e italofono, in quanto si tratta di riferimenti culturali strettamente bosniaci.

*rogradske* (lett. 'della città vecchia'), che è un termine tecnico per distinguerle dalla produzione musicale folclorica rurale. La scelta di chiamarle *town pearls* – 'perle cittadine' in inglese è interessante, in quanto l'aggettivo originale viene sostituito da un sintagma metaforico che trasmette esplicitamente il significato di urbano e aggiunge un giudizio di valore, implicito nel termine 'perla', ma il risultato finale non è più un termine tecnico musicale. La nota nella versione italiana è nuovamente ottima nella sua spiegazione chiara e concisa.

Come menzionato, la trama di questo romanzo si articola prevalentemente tra Banja Luka e Jajce in Bosnia, e Mostar in Erzegovina, dove gli elementi culturo-specifici sono portatori di un "colorito locale o nazionale e storico" (Vlahov, Florin 2021: 3) e non possiedono corrispondenze dirette in altre lingue. Le soluzioni in questi casi sarebbero quindi o di mantenere nella traduzione l'originale culturo-specifico, oppure di creare un neologismo (Vlahov, Florin 2021: 13)[12]. Negli esempi che abbiamo riportato notiamo che l'autotraduttrice Bastašić ha optato per lo più per la prima soluzione, mentre la traduttrice italiana usa entrambe le strategie, offrendo però note esplicative per i concetti stranianti.

D'altro canto la germanista bosniaca Sanela Mešić, che ha analizzato la traduzione tedesca del romanzo (Bastašić 2021b), ritiene che il compito del traduttore non è solo di trasmettere il testo alla cultura ricevente, ma anche di mediare gli elementi culturo-specifici della cultura emittente (Mešić 2021: 82). Anche in questo caso, come nella traduzione italiana (Bastašić 2020), la traduttrice Zeinzinger ha corredato il testo con un ampio glossario di termini culturo-specifici.

## Il turpiloquio

Tutta l'area geografica della ex-Jugoslavia si distingue per un forte uso del turpiloquio nelle conversazioni quotidiane, incluse quelle senza connotazioni di aggressione o qualsiasi tipo di confronto, per cui anche il testo del romanzo ne abbonda, e di seguito ne vengono citati alcuni esempi che poi vengono classificati e analizzati.

[12] Nel primo caso si ottiene l'adeguatezza (Toury 1995: 60; Pavlović 2015: 86; Osimo 2008: 183), mentre nel secondo l'accettabilità del testo d'arrivo (Toury 1995: 71; Pavlović 2015: 86; Osimo 2008: 212).

| Originale | Inglese | Italiano |
|---|---|---|
| rekla si da se gonim u pizdu materinu | you told me to go fuck myself | mi hai detto di andarmene affanculo |
| i da je bilo pitanje vremena kad će netko da popizdi | it was a matter of time until someone had enough | e che era questione di tempo prima che qualcuno si incazzasse |
| pička | You a pussy? | Te la fai sotto |
| prestani da zajebavaš | Stop fucking around | Sara, smettila di sparare cazzate |
| E, jebi se, Lejla. | Fuck you, Lejla. | Beh, vaffanculo, Lejla. |
| Saro! Alo, Saro! Zajebavam se! | Sara! Hey, Sara! I was just screwing around! | Sara! Ehi, Sara! Stavo scherzando! |
| Jebem ti sve | Oh, fuck me! | Ma guarda che cazzo! |
| Čekaj, jebote… | Wait, for fuck's sake | Aspetta, cazzo… |
| koji ti je kurac | What the fuck is wrong with you? | Ma che cazzo fai?! |
| de nemoj da sereš | don't be ridiculous | Ma non dire stronzate |

Gli esempi dell'originale sono stati raggruppati in base al motivo principale che le caratterizza. Così vediamo nel primo gruppo il motivo dell'organo sessuale femminile, nel gergo volgare croato *pička* o *pizda*, nel secondo il motivo dell'atto sessuale riassunto nel verbo *jebati*, nel terzo il motivo dell'organo sessuale maschile, chiamato *kurac*, e per ultimo il motivo della defecazione, rappresentata dal verbo *srati*, tutti e tre lessemi propri alle lingue parlate in Bosnia ed Erzegovina. I termini usati nelle traduzioni possono essere interessanti come rappresentativi del turpiloquio più frequentemente usato nelle rispettive lingue, ovvero il termine *fuck* in inglese e il termine 'cazzo' in italiano, che notiamo siano i più numerosi[13]. Sia l'inglese che l'italiano traducono l'originale usando una categoria in meno rispetto a quelle menzionate. In inglese vediamo un esempio solo in cui si traduce

[13] L'area balcanica è famosa per l'abbondanza e la varietà del turpiloquio e per tradurlo adeguatamente bisogna sicuramente conoscere a fondo il contesto sociale delle culture di partenza e d'arrivo, per cui l'adattamento del turpiloquio richiede spesso di scambiare un lessema con un altro (Hölbling Matković 2003: 23-24).

letteralmente *pička* come *pussy,* e un altro in cui l'uso idiomatico di una forma del verbo *jebati – zajebavati* se nel senso di 'scherzare', 'prendere in giro', viene tradotto con *screw around*. Tutti gli altri esempi vengono tradotti con frasi idiomatiche basate su *fuck* e in due esempi le espressioni volgari vengono neutralizzate – il verbo *popizditi*, 'arrabbiarsi molto', e il verbo *srati* 'dire fesserie'. Anche in italiano troviamo tre delle quattro categorie di volgarismi, con la predominanza di espressioni determinate dal sostantivo *cazzo*, due esempi con '(v)affanculo', e uno con il concetto di 'stronzate'. Come in inglese, anche in italiano in due degli esempi le espressioni volgari vengono neutralizzate nella traduzione, ma non si tratta degli stessi esempi della versione inglese. Si può concludere che le lingue d'arrivo hanno un rapporto diverso col turpiloquio, una frequenza minore rispetto al disistema slavo meridionale e una gamma di espressioni volgari meno variopinta. Comunque, tutti gli esempi rendono il significato in modo inequivocabile, anche se le neutralizzazioni inevitabilmente diminuiscono l'enfasi delle enunciazioni. Per due delle omirjiitassioni citate si potevano usare delle espressioni adeguate: *pička – pussy* nel senso di persona che ha paura, si poteva tradurre in italiano, per esempio, con 'cagasotto'. L'originale *de nemoj da sereš* – 'ma non dire stronzate' si poteva tradurre in inglese come *don't give me that shit* per mantenere la volgarità.

## 3. Conclusione

In base agli esempi presi in considerazione, nonché ai numerosi altri che per motivi di spazio non sono stati inclusi nell'analisi presentata, siamo arrivate alle seguenti conclusioni. Innanzitutto, è interessante notare che l'autotraduttrice rimane molto rispettosa del proprio originale, riducendo al minimo la libertà di creare soluzioni disparate rispetto all'originale. Si nota anche che, pur non avendo la possibilità di fornire note a piè di pagina o un glossario, l'autotraduttrice non ricorre troppo spesso nemmeno a aggiunte esplicative, nonostante il numero elevato di elementi culturo-specifici. Tuttavia, la scelta di lasciare il lettore ad arrangiarsi con dei concetti esotici senza alcuna spiegazione, crea talvolta un effetto straniante. Da questo punto di vista la traduzione italiana è più completa, fornita di spiegazioni in nota che sono brevi e utili e facilitano la scorrevolezza della lettura. Quello che manca alla traduttrice italiana è una cura

maggiore degli aspetti metrici nella resa dei versi che ogni tanto appaiono nel romanzo (di solito di canzoni popolari), di cui però trasmette sempre e pedissequamente i valori semantici. Quello che non abbiamo incluso negli esempi, perché è stato omesso del tutto in italiano e quasi completamente in inglese, è la traduzione del registro linguistico dei personaggi della madre e del padre della protagonista (e qualche altro ancora), delle loro inflessioni dialettali indicative del grado sociale, dell'educazione e degli stereotipi di ruolo (il personaggio del padre è poliziotto di professione). Questa perdita, probabilmente inevitabile, non diminuisce il godimento del contenuto, ma rappresenta una sottigliezza percepibile soltanto a chi potrà leggere l'originale. Un'ultima osservazione riguarda l'autotraduttrice nel suo stato di espatriata, o emigrata, in quanto abbiamo trovato nel suo testo originale delle interferenze con l'inglese, per cui possiamo constatare che sia caduta nel tranello del bilinguismo acquisito, dove i confini tra le lingue e le competenze personali si offuscano e lasciano passare formule contaminate, come, per esempio, nel caso dell'uso del concetto di ambulanta ('ambulatorio') laddove parla invece di ambulanza, nel senso di veicolo per il trasporto di pazienti. Nell'intervista con lo scrittore americano Brad Listi, Bastašić spiega che non raccomanderebbe l'autotraduzione a nessuno perché «ci vuole una specie di distanza, è meglio che qualcuno traduca il vostro testo»[14]. Comunque, ritiene che sia stato un processo utile perché traducendo ha notato parti ridondanti nel testo – noi aggiungiamo, perché «chi si autotraduce sa, ricorda di aver creato» (Risset 2001: 150) – il che l'ha aiutata ad eseguire un editing definitivo del romanzo.

## Bibliografia

Bastašić L. (2018), *Uhvati zeca*, Kontrast, Beograd.

Bastašić L. (2020), *Afferra il coniglio*, trad. di E. Copetti, Bottega Errante, Udine.

Bastašić L. (2021a), *Catch the Rabbit*, trad. dell'autrice, Restless books, Brooklyn, New York.

Bastašić L. (2021b), *Fang den Hasen*, trad. di R. Zeinzinger, S. Fischer Verlag, Frankfurt.

[14] Cfr. <https://lithub.com/its-not-something-i-would-recommend-lana-ba.stasic-on-translating-her-own-book/> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Bastašić L. (2022), *Uhvati zeca*, Buybook (3 ed.), Sarajevo / Zagreb

Hölbling Matković L. (2003), *Kako prevoditi fukativ*, "Književna smotra", XXXV, n. 128-129, pp. 23-24.

Ivir V. (2003), *Translation of Culture and Culture of Translation*, "Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia", vol. 47-48, pp. 117-126, cfr. <https://hrcak.srce.hr/file/33080> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Mešić S. (2022), *Kulturvermittlung durch Übersetzung am Beispiel des Romans Uhvati zeca von Lana Bastašić*, "Trans-kom", 15, pp. 80-97.

Osimo B. (2008), *Il manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.

Pavlović N. (2015), *Uvod u teorije prevođenja*, Leykam, Zagreb.

Risset J. (2001), *L'autotraduzione*, in: G. Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Liguori, Napoli, pp. 149-158.

Stanišić S. (2021), cfr. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2021-03/lana-bastasic-fang-den-hasen-sasa-stanisic-rezension/komplettansicht> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Toury G. (1995), *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

Vlahov S., Florin S. (2021), *La traduzione dei realia: come gestire le parole culturo-specifiche in traduzione*, eBook Streetlib SelfPublish.

## Interviste:

Abadžija M. (2019), *Interview with Lana Bastašić*, "Oslobođenje", 8-02-2019, cfr. <https://www.oslobodjenje.ba/dosjei/intervjui/trgnuti-se-i-pobjeci-iz-stanja-paralize-431281> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Bastašić L. (2023), *I grew up in Bosnia, amid fear and hatred of Muslims. Now I see Germany's mistake over Gaza,* "Guardian", 23-10-2023, cfr. <https://www.the-guardian.com/commentisfree/2023/oct/23/bosnia-muslims-germany-gaza-ethnic-cleansing-palestinian> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Listi B. (2021), *Lana Bastašić In Conversation with Brad Listi on Otherppl,* 16 2021, cfr. <https://lithub.com/its-not-something-i-would-recommend-lana-bastasic-on-translating-her-own-book/> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Pavlović V., *Intervista con Lana Bastašić,* cfr. <https://lanabastasic.com/home/razgovori/> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Redondo C. (2020), *Lana Bastašić, European Literature Prize EU*, cfr. <https://redondocristina.com/en/lana-bastasic-author-european-literature-prize-eu-for-bosnia-2020/> (ultimo accesso: 15-07-2024).

Šehić F., *Intervista con Lana Bastašić,* cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=2cfg2VmyO3M> (ultimo accesso: 15-07-2024).

*Intervista televisiva con Lana Bastašić* (2022), cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=DrKjdGVdypA&t=2s> (ultimo accesso: 15-07-2024).

## Abstract

Katja Radoš-Perković, Sanja Roić

*Author-(Auto)translator-Traitor? Analysis of the Self-Translation and of the Italian Translation of the Novel* Uhvati Zeca *(2018) by Lana Bastašić*

Lana Bastašić, born in Zagreb in 1986, grown in Banja Luka (Republic of Bosnia and Herzegovina), schooled in Belgrade where she graduated, published in 2018 the novel *Uhvati zeca* (Kontrast publisher, Belgrade). The novel soon becomes a huge success in the Western Balkan area so as to reach three more editions (2019, 2021 and 2022) in Sarajevo/Zagreb and one in Slovenia (2021). In 2020 the novel was awarded the European Prize for Literature and in 2021 the Premio Latisana per il Nord-Est, which she shared with her Italian translator, Elisa Copetti. After that, in 2021 the book gets published in the United States of America by editor Restless Books (New York) in the author's own self-translation. The aim of this research is to extrapolate and analyze a series of translation examples in order to determine the applied strategies and the deviations from the original text caused by the author/translator's hybrid-self. The investigation will also take into consideration the awarded Italian translation and compare the solutions, focusing especially on the transposition of culturally specific elements that this novel is abundant with, given the fact that it mostly takes place in Bosnia and Herzegovina before and after the war in the '90s. The research objective is to find out how the author handles her role as a translator, how many and what kind of authorial liberties does she allow herself within the rigor of translation and with what results, if compared to the Italian translation.

Keywords: Lana Bastašić, novel, *Uhvati zeca*, self-translation, Italian translation, culturally specific elements.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 271-291
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8705

# AUTOTRADUZIONE E RISCRITTURA: il caso di *Silver Stallion* di Ahn Junghyo[1]

IMSUK JUNG

## 1. Introduzione

L'evoluzione degli studi sulla traduzione scritta ha condotto allo sviluppo di diverse discipline nei campi teorico, descrittivo e applicativo, distinguendo chiaramente la figura del traduttore da quella del traduttologo, ossia colui che si occupa di ricerca accademica sulla traduzione (cfr. Falbo *et al*. 1999). Il traduttore, una volta attraversata la fase di comprensione, deve ricostituire il messaggio dell'opera originale e restituirlo in un'altra lingua nel modo più fedele e accurato possibile, cogliendo al contempo le sfumature e le intenzioni dell'autore. L'atto traduttivo, quindi, si estende oltre la mera trasposizione linguistica, puntando a preservare la ricchezza semantica e culturale del testo di partenza.

La traduzione è un atto universale, fondamentale per il trasferimento culturale, e si caratterizza generalmente per la distinzione tra l'autore dell'opera originale e il traduttore della versione tradotta (cfr. Hermans 2019). Questa dicotomia ha orientato gran parte delle teorie e delle pratiche della critica traduttiva verso lo studio di come il traduttore riesca a riprodurre le intenzioni dell'autore e a preservare il valore artistico dell'opera. Tuttavia, negli ultimi decenni, l'intensificarsi della globalizzazione culturale

[1] This work was supported by the Seed Program for Korean Studies of the Ministry of Education of the Republic of Korea and the Korean Studies Promotion Service at the Academy of Korean Studies (AKS-2023-INC-2230001).

Imsuk Jung (University for Foreigners of Siena) – imsuk@unistrasi.it
ORCID: 0009-0009-7690-5483

e linguistica ha portato all'emergere di fenomeni che hanno messo in discussione questa distinzione, come la scrittura bilingue e l'autotraduzione. A partire dalla seconda metà del XX secolo, processi come la deterritorializzazione e l'ibridazione culturale[2] hanno favorito ulteriormente la diffusione di pratiche multiculturali e l'aumento significativo del numero di autori bilingui. Tra questi, alcuni non solo scrivono in più lingue, ma traducono direttamente le proprie opere, dando vita al fenomeno dell'autotraduzione come forma di riscrittura (cfr. Grutman 2001; Ceccherelli *et al.* 2013).

L'autotraduzione, dunque, rappresenta un fenomeno complesso e sfaccettato che si colloca tra la traduzione e la riscrittura. Nel contesto della letteratura coreana questa pratica è particolarmente rara rendendo l'opera di Ahn Junghyo[3] un caso di studio unico. Sebbene questa pratica sia attualmente limitata, la sua diffusione solleva questioni cruciali su come le teorie tradizionali di critica e valutazione della traduzione possano essere adattate per includere le opere "autotradotte" accanto a quelle tradotte da terzi.

Nel presente lavoro verranno analizzate in modo dettagliato alcune specificità dell'autotraduzione, ovvero le strategie traduttive, la fedeltà al testo originale, l'interpretazione delle intenzioni dell'autore, l'autonomia del traduttore, e il ruolo dell'autore stesso nel processo (cfr. Benjamin 2004). A tale scopo si propone di esplorare alcuni aspetti traduttologici attraverso il romanzo *Silver Stallion* (1990) di Ahn Junghyo, che ritrae frammenti di vita coreana sullo sfondo della Guerra di Corea, in quanto rappresenta un esempio di letteratura coreana scritta in inglese dall'autore stesso. Questa scelta si basa sull'ipotesi che le due culture di riferimento, per quanto distinte, condividano elementi di similarità e differenze, da cui derivano le prospettive narrative e traduttive dell'autore-traduttore.

L'analisi comparativa tra il testo originale e la versione tradotta, dunque, mira a far luce sulle trasformazioni narrative e stilistiche introdotte

2 Questi concetti si riferiscono a fenomeni legati alla globalizzazione culturale: la deterritorializzazione implica la perdita del legame esclusivo tra cultura e territorio, permettendo alla cultura di diffondersi oltre i confini geografici (cfr. Appadurai 1996). L'ibridazione culturale, invece, descrive il mescolarsi di elementi di culture diverse, creando nuove forme culturali che combinano tradizioni locali e influenze esterne (cfr. Bhabha 1994).

3 Nato e cresciuto in Corea, Ahn visitò gli Stati Uniti per la prima volta a 47 anni, dimostrando come l'autotraduzione possa emergere anche in contesti monolingui, pur affrontando sfide considerevoli legate alla padronanza linguistica e alla comprensione culturale.

dall'autore, valutandone le motivazioni e le implicazioni. Sebbene figure come Samuel Beckett siano spesso citate come rappresentanti di questa pratica (cfr. Conner 1989), il caso di Ahn Junghyo offre una prospettiva unica. Verranno esaminate le strategie adottate da Ahn, come l'omissione di contenuti culturali specifici, l'aggiunta di elementi esplicativi e la manipolazione narrativa per adattarsi ai lettori occidentali. Il caso di Ahn Junghyo illustra come l'autotraduzione possa superare le barriere linguistiche e culturali tradizionali, offrendo un modello di successo per il trasferimento e la ricezione della letteratura in contesti internazionali. *Silver Stallion*, in particolare, rappresenta un esempio paradigmatico di come un'opera possa acquisire nuova vita e significato attraverso l'autotraduzione, affermandosi come una delle esperienze più significative della letteratura coreana tradotta.

## 2. Traduzione e autotraduzione

### Le caratteristiche e il ruolo della traduzione e dell'autotraduzione

Nell'ambito della traduzione letteraria, l'obiettivo primario è quello di trasporre un'opera da una lingua all'altra, mantenendone intatte l'efficacia estetica e l'impatto emotivo, per consentire ai lettori di lingue diverse di apprezzarne il valore letterario (cfr. Lefevere 1992a). Ciò rende il lettore della lingua di arrivo il punto focale dell'intero processo traduttivo, sottolineando l'importanza della ricezione nell'analisi critica della traduzione. In Corea del Sud, i critici della traduzione valutano la qualità dei testi tradotti sulla base di criteri quali la "fedeltà" e la "precisione" rispetto al testo originale, oltre alla "leggibilità" del testo tradotto (Jeon 2008: 140). Nel caso specifico delle opere letterarie, la misura in cui le intenzioni dell'autore si riflettono fedelmente nel testo tradotto è considerata un parametro fondamentale per giudicare il successo o il fallimento della traduzione. La verifica della fedeltà al testo originale avviene spesso analizzando il rispetto per il contenuto e la forma dell'opera di partenza.

Dalla metà del XX secolo l'idea di equivalenza si sovrappone a quella di fedeltà e comincia a essere discussa con toni sempre più accesi nell'ambito delle teorie sulla traduzione (Diadori 2018: 63). Gile (1988: 7) afferma che le perdite sono frequenti anche nelle migliori traduzioni, in quanto non

sempre un traduttore può trovare un equivalente adatto nell'altra lingua. L'idea di equivalenza è, dunque, da considerarsi in senso più ampio, sia formale che dinamica, e nella traduzione dovranno essere comprese anche le soluzioni linguistiche, paradigmatiche, stilistiche e testuali (cfr. Popovic 1975). L'equivalenza fedele secondo Nida (1964) è proprio quella che egli definisce "dinamica", ovvero una soluzione che comprende elementi fonologici, morfologici e sintattici e che allo stesso tempo ammette l'esistenza di gradi intermedi per raggiungere forme accettabili di traduzione letteraria. Inoltre, Catford (1965) ribadisce l'importanza di una forma di equivalenza traduttiva da un punto di vista prettamente linguistico, che tenga conto soprattutto del diverso funzionamento delle due lingue coinvolte.

L'adozione di questi criteri nel confronto tra l'opera originale e la traduzione evidenzia spesso differenze significative, sia formali che contenutistiche, che possono alterare la percezione del lettore nella lingua di arrivo. La letteratura coreana rappresenta un caso interessante in quanto un romanzo scritto in coreano può acquisire una propria rilevanza storica e letteraria nel contesto nazionale, indipendentemente dal successo commerciale o dall'accoglienza critica. D'altro canto, un'opera tradotta rischia di scomparire dal panorama culturale se non riesce a catturare l'interesse dei lettori della lingua di arrivo. Questo fenomeno è amplificato dal fatto che solo una selezione limitata delle opere di autori di fama mondiale raggiunge notorietà internazionale, spesso proprio grazie a traduzioni che incontrano un'accoglienza positiva.

Un esempio emblematico potrebbe essere quello di George Orwell. Sebbene in Corea *Animal Farm* (*La fattoria degli animali*) sia stato tradotto già nel 1984, *The Road to Wigan Pier* (*La Strada di Wigan Pier*) è stato tradotto solo nel 2010, oltre sessant'anni dopo la morte dell'autore. Una situazione analoga riguarda la scrittrice statunitense Edith Wharton, nota in Corea principalmente per *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*). *The House of Mirth* (*La casa della gioia*), sebbene fosse già considerato un capolavoro negli Stati Uniti, è stato tradotto in coreano soltanto nel 2008. Prima della traduzione, la maggior parte dei lettori coreani non era probabilmente nemmeno consapevole dell'esistenza di queste opere. Questo scenario si ripete in molti contesti culturali, evidenziando come l'accoglienza del mercato editoriale e dei lettori possa spesso avere un impatto maggiore del valore intrinseco dell'opera.

In questo contesto Ahn Junghyo emerge come un caso di successo nella bilanciata integrazione tra valore letterario e accoglienza proprio attra-

verso l'autotraduzione. L'autore ha tradotto personalmente i suoi romanzi *White Badge* (1989) e *Silver Stallion* (1990) e ha ottenuto ampi consensi sia dalla critica sia dal pubblico anglofono. Le sue opere, pubblicate negli Stati Uniti dalla rinomata casa editrice Soho Press, sono state elogiate da importanti testate come "The New York Times", "San Diego Tribune", "Publishers Weekly" e "The Guardian". Quest'ultima, nel 2009, ha incluso *Silver Stallion* tra i «1000 romanzi che tutti devono leggere»[4], un riconoscimento raro per un autore coreano.

L'autotraduzione di Ahn è rilevante in quanto Ahn è stato uno dei pochi autori coreani ad aver affrontato e realizzato con successo l'autotraduzione, dimostrando un'eccezionale capacità di adattare i propri romanzi per un pubblico internazionale senza sacrificare il loro valore letterario. Inoltre le sue opere hanno ricevuto consensi dalla critica oltre a un significativo impatto commerciale, dimostrando come l'autotraduzione possa essere uno strumento efficace per ampliare il pubblico di una letteratura nazionale.

## L'autotraduzione, un processo di riscrittura

*Silver Stallion* (1990), il primo romanzo di Ahn scritto in inglese, è in realtà il risultato di numerose scritture e revisioni effettuate dall'autore stesso a partire dal romanzo *Pamnamujip* (*The Chestnut Tree Hous*e) pubblicato nel luglio del 1964[5]. Nel 1986 pubblicò la versione coreana dell'opera, intitolandola *Kalssam* (*Fight in Fall*), cambiandone successivamente il titolo in *Unmanun ojiatnunda*. Nel 1988 Ahn realizzò, invece, la versione inglese *Silver Stallion* e la pubblicò con Soho Press negli Stati Uniti nel 1990 (cfr. Ahn 1990b: 322-324). Ahn scriveva sulla Corea sia in inglese che in coreano, con l'intento di raggiungere lettori in Occidente, in particolare negli Stati Uniti. Sin dai tempi dell'università, infatti, ha praticato la scrittura creativa in inglese. In una lezione universitaria sulla relazione tra glo-

4 1000 novels everyone must read: the definitive list, cfr. <https://www.theguardian.com/books/2009/jan/23/bestbooks-fiction> (ultimo accesso: 23-01-2009).

5 Inizialmente Ahn redasse il manoscritto in inglese, già a partire dal secondo anno di università nel 1962, inviandolo a vari editori americani e incontrando numerosi rifiuti. Nonostante ciò, continuò a lavorare alla revisione del testo, modificandolo più volte. Le sue annotazioni dettagliate includono riferimenti specifici agli anni, ai mesi, ai luoghi e alle circostanze relative al processo di scrittura (cfr. Ahn 2000).

balizzazione e cultura coreana nativa[6], aveva chiaramente espresso il suo obiettivo nella scrittura in inglese:

> Scrivendo un romanzo all'età di ventun anni, mi sono detto: "Gli americani crescono scrivendo in inglese, e io dovrei competere con loro". Poi ho sentito come se avessi davanti a me un grande muro. Ci ho riflettuto a lungo. "È ovvio che non posso batterli con l'inglese. Con cosa dovrei competere con gli americani, allora?" La risposta che ho trovato è stata "la Corea". Scrivere un romanzo in inglese significa fare un passo verso l'arena internazionale, e credevo che il modo migliore e la via più breve fosse scrivere della "cosa più coreana", scrivere un romanzo che conservasse i sentimenti coreani con un'ambientazione in Corea, cosa che nessuno avrebbe osato provare in America (Ahn "The Pak Kyongni Special Lecture", traduzione mia – I.J.)[7].

L'introduzione e la biografia dell'autore incluse in *Silver Stallion* offrono informazioni dettagliate sul processo di scrittura dell'opera in lingua coreana. Dopo la pubblicazione della versione inglese Ahn intraprese una revisione finale della versione coreana adattandola alle esigenze del mercato nazionale e riducendone la lunghezza di circa 500 pagine (cfr. Ahn 1990b: 323-324). Tale dato suggerisce che, sebbene la versione coreana sia stata pubblicata nel 1986, ovvero quattro anni prima dell'edizione inglese del 1990, quest'ultima potrebbe essere considerata l'opera originale da cui la versione coreana è stata derivata. Tuttavia un articolo del *New York Times* del 21 febbraio 1990, intitolato *Korean's Novel Is Anti-War But Not Anti-American*[8], definisce *Silver Stallion* come «Translated by the author», evidenziando che si tratta del secondo romanzo "tradotto" direttamente

6 「박경리 강연: 국제화, 고유문화의 저력 확보부터」, 이화여자대학교 [The Pak Kyongni Special Lecture: Globalization, Native Korean Culture Should be First Empowered, Ewha Womans University] (cfr. Pak 2009)

7 Il testo originale è il seguente: "스물 한 살 때 소설을 쓰면서 저는 이런 생각을 했습니다. '내가 지금 영어로 소설을 쓰고 있는데, 미국에 가면 영어로 글을 쓰면서 자란 사람들이 많다. 이 사람들과 경쟁을 해야 되는구나.' 그러자 커다란 벽 같은 것이 느껴지더군요. 그래서 저는 연구를 했습니다. 나로서는 젖먹이 때부터 영어를 쓴 사람들과 경쟁을 해야 하는데, 영어로는 이길 수 없을 텐데 무엇으로 경쟁을 해야 할 거냐. 결국 그들이 쓸 수 없는 무엇을 쓸 수 있느냐 고심하다가, '한국'이라는 결론을 얻었습니다. 영어로 소설을 쓴다는 것은 국제무대에 나간다는 것인데, 저는 가장 한국적인 것을 쓰는 게 첩경이라고 생각했습니다. 한국을 배경으로 한국인의 정서를 담은 소설을 쓰는 게 좋다고 생각한 거죠. 미국에서는 어느 누구도 그런 작품을 쓸 수 없는 것 아닙니까" (cfr. Pak 2009: 214-215).

8 Cfr. <https://www.nytimes.com/1990/02/21/books/books-of-the-times-korean-s-novel-is-anti-war-but-not-anti-american.html> (ultimo accesso: 10-07-2025).

dall'autore dal coreano all'inglese. Questo caso presenta una complessità particolare, rendendo difficile stabilire con chiarezza quale tra le due versioni possa essere considerata l'originale e quale la traduzione.

Quando un autore scrive e traduce simultaneamente o adatta un manoscritto inizialmente redatto in una lingua straniera, ma pubblicato prima nella lingua madre, emergono interrogativi sulla determinazione di quale versione debba essere considerata l'opera originale. Nel caso di *Silver Stallion* l'analisi del processo creativo e le dichiarazioni di Ahn indicano che la versione inglese, da considerarsi l'originale, presenti un carattere più autentico rispetto a quella coreana. Di conseguenza il presente studio considera *Silver Stallion* come l'opera originale, trattando la versione coreana come una traduzione, sulla base delle modalità di scrittura adottate e delle affermazioni dell'autore stesso. Attraverso un'analisi comparativa verranno esaminati il grado di autonomia dell'autore-traduttore e le modalità con cui questa autonomia si manifesta nel testo originale e nella traduzione.

## 3. *Silver Stallion*: analisi comparativa tra i due testi

L'opera presa in esame rappresenta non solo un prodotto della complessa dinamica tra due sistemi linguistico-culturali distinti, ovvero il coreano e l'inglese, ma anche un esempio significativo che mette in luce il ruolo e l'interazione dell'autore-traduttore di fronte agli inevitabili processi di eliminazione, aggiunta e trasformazione testuale durante la traduzione.

Le omissioni nell'autotraduzione sono spesso finalizzate a perfezionare la prospettiva e il focus del testo originale, con l'obiettivo di rendere più chiaro e diretto il messaggio che l'autore-traduttore intende comunicare. Questo processo, infatti, può essere interpretato come una naturale estensione dell'attività di scrittura. Tuttavia, quanto più le omissioni risultano evidenti nel testo tradotto, tanto più aumenta il rischio che il testo originale venga declassato al ruolo di semplice bozza preliminare rispetto alla versione tradotta.

Le aggiunte, invece, riflettono una deliberata attenzione nei confronti del pubblico del testo di arrivo. Elementi di contesto o sfumature culturali che non richiedono spiegazioni per i lettori del testo di partenza possono risultare opachi o difficili da comprendere per i lettori della cultura di arrivo (cfr. Bassnett, Levefere 1998). È qui che l'autore-traduttore interviene

per facilitare la comprensione e migliorare la ricezione dell'opera da parte del pubblico target.

Le trasformazioni o manipolazioni narrative, infine, si distinguono dalle omissioni e dalle aggiunte per il loro scopo più radicale (cfr. Levefere 1992b). Si tratta di un lavoro più invasivo, solitamente non effettuato dai traduttori, ovvero ridefinire l'intento originale o il messaggio trasmesso nel testo di partenza. Poiché tali trasformazioni riflettono direttamente l'intenzione creativa dell'autore-traduttore, non possono essere considerati errori o interpretazioni arbitrarie, come potrebbe avvenire invece nel caso di un traduttore terzo. Al contrario questa strategia evidenzia la natura intrinsecamente autoriflessiva dell'autotraduzione, conferendo all'autore-traduttore un controllo totale sul processo creativo.

### Riorganizzazione dell'ordine delle frasi

Uno degli aspetti più evidenti nell'autotraduzione di *Silver Stallion* è la riorganizzazione dell'ordine delle frasi. Nella versione inglese Ahn adotta una struttura narrativa più lineare, eliminando o riorganizzando dettagli descrittivi che potrebbero risultare ridondanti per il lettore occidentale. Questo approccio mira a rendere il testo più immediato e accessibile in linea con le aspettative del pubblico di arrivo.

Un esempio significativo è rappresentato dalla descrizione iniziale del villaggio di Kumsan. Nella versione inglese l'autore enfatizza gli eventi principali e riduce maggiormente le digressioni, tipiche dei testi coreani. Inoltre, si osserva uno spostamento strategico di alcune sezioni che aiuta a migliorare la fluidità del racconto, adattando la presentazione dei dettagli culturali a un pubblico non coreano. Si tratta di cambiamenti che riflettono una volontà di semplificazione e un tentativo di mediazione culturale da parte dell'autore-traduttore.

EN:

(1a) The farmers of Kumsan village had never considered that the war had anything to do with them. (2a) As recently as yesterday morning, in fact, they had hardly believed that a war was actually going on. Some of the villagers had seen Communists guarding buildings draped with red flags when they went to town to sell radishes or straw ropes. Nobody dared to go near the People's Army soldiers armed with the strange Russian rifles. But the presence of those soldiers in town was the only visible evidence of war for the villagers, although it had been three months since this war had broken out. Some townspeople said the Communist Army had come to liberate the South and unify the divided nation; others that the Reds were nothing but bloody

murderers who were determined to wipe out the southern half of the nation. Confused by these conflicting rumors the villagers listened and nodded or shook their heads half-heartedly: “Whatever you say, whatever you say”.

(3a) Old Hwang spat twice to ward off evil fortune in general and went back to the rice barn, (4a) muttering, to replace the broom. The old man was vaguely apprehensive. What was happening at the town might eventually affect his village, too, but he could not believe it.

(5a) As he was drawing water at the garden well to wash himself, a sparrow twittered tentatively in the lone magnolia standing outside the earthen wall. He cleaned his teeth with salt and gargled loudly by the chest-high wall, watching the floating fog slowly raced across the rice paddies toward the river……..

(6a) The old man shook his head, narrowing his eyes in displeasure. (7a) If something were to go wrong with Kumsan or the other nearby villages, (8a) he would be primarily responsible because he was the county chief. (9a) A generation ago, his father had been appointed chief both by the farmers in the country and the Japanese authorities in the town, although there had never been any official election. Nobody questioned the authority of the Hwangs, the wealthiest and most educated family in the West Country for the last eight generations. If a perplexing dispute arose among the farmers on this side of the two rivers, they naturally came to consult the Hwangs, to obtain their wisdom and hear their judgement (Ahn 1990a: 4-5).

KO:

(1b) (2b) 어제 아침까지만 해도 금산리(錦山里) 사람들에게는 전쟁이란 조금도 실감 나지 않는 남의 얘기처럼 여겨졌었다. 이곳 서면(西面) 마을들은 춘천 읍내와의 사이에 소양강과 북한강을 끼고 있어서 바깥 사람들의 왕래가 드물었고, 기껏 북쪽 군인들을 봤다는 사람들도 열무나 새끼 다발을 팔러 읍내에 나갔다가 따발총을 메고 누런 군복 을 입은 그들이 붉은 깃발을 단 건물 앞에 서 있는 것을 먼발치서 보기는 보았는데 겁이 나서 가까이 가지도 못했다는 정도의 얘기가 고작이었다. 난리가 터졌다는 소문을 들은 지가 석 달은 되었는데도 도 대체 어디서 누가 무슨 전쟁을 한다는 것인지 잘 알지도 못해서, 인민군이 탱크를 몰고 낙동강까지 쳐내려 갔다느니, 여러 나라 군인들이 배를 타고 다시 덕적도와 월미도라는 섬을 빼앗고는 인천을 거쳐 서울로 돌아오고 있다느니, 다른 나라 얘기처럼 까마득한 소문에 그냥 고개만 끄덕끄덕하고 말았다. 전쟁이 남긴 흔적을 구태여 꼽는다면 독가마골 윤주 아범이 얼마 전부터 읍내의 인민군들과 어울려 다니더니 최근에 국방군이 곧 돌아오리라는 풍문이 나돌기 시작하자 행방이 묘연해졌다는 것뿐이었는데, 마을 사람들은 아마 의용군을 나간 모양이라느니 하는 그 얘기도 건성을 들어 넘기다가 이제는 다 잊어버리고 말았다 (4b) (Omissione).

(5b) 황노인은 읍내 쪽으로 다시 가늘게 찌푸린 눈을 돌리고는 머리를 설레 설레 흔들었다. (7b) 읍내에서 어제부터 벌어진 사태가 어쩌면 곧 금산리에서도 일어날지 모르는 일이었다. (9b) 대대로 이 마을에서 8대나 살아온 황씨 집안의 어른으로

서 보다도 예부터 글을 아는 집안이었으므로 강 이쪽 여러 마을에서 크고 작은 일이 있을 때마다 두루 넘겨 보고 이끌기도 하고 왜정 시대에는 읍내의 관청을 드나드는 걸음을 도맡아 해서 아버지가 서면의 면장이라는 소리도 들어왔던 터라 (8b) 사실상 금산리 일대의 지도자 노릇을 했던 황노인으로서는 전쟁이 이곳까지 넘어온다면 사뭇 걱정스러울 수밖에 없었다.

(3b) 침을 탁 배앝은 황노인은 집안으로 되돌아 들어갔다. (5b) 뜨락에 서 세수를 하려니까 뒷켠 울타리 쪽에서 수탉이 목청껏 울고 암탉들 이 꼬륵대는 소리가 들려왔다. 수건으로 목덜미를 닦아내며 닭장 문 을 열어 주니 암탉들이 파드닥 뛰어나와 밥알이 흩어진 수채구멍으로 모여들었고..... (Ahn 1990b: 12-14)

Le frasi (1a), (1b), (2a) e (2b) nella sezione introduttiva sono presenti in entrambe le versioni, a eccezione della parte sottolineata nel testo coreano. Si tratta di un'aggiunta che descrive in modo più dettagliato la situazione, spiegando che la misteriosa scomparsa di un abitante del villaggio. Inoltre, la versione coreana descrive in modo più approfondito l'atteggiamento passivo degli abitanti del villaggio nei confronti di questa situazione. La frase (3a), tradotta solo fino a «the rice barn» in (3b), è stata spostata dopo la frase (8b) e la parte che inizia con «muttering» in (4a) è assente nel testo coreano. Il paragrafo (5a), infine, è stato interamente spostato dopo il punto (3b) nel testo coreano (5b).

Notiamo, inoltre, che le frasi (6a), (7a), (8a) e (9a), raggruppate in un unico paragrafo nella versione inglese, sono state riorganizzate nella versione coreana. Il punto (9b) è stato spostato tra (7b) e (8b). Tale spostamento è dovuto alla differenza dell'ordine sintattico delle due lingue riguardo alla forma causale in quanto in inglese il risultato precede la causa, mentre nella lingua coreana la causa viene posta prima del risultato.

## Omissioni

Nell'autotraduzione di *Silver Stallion* si osservano significative omissioni apportate da Ahn Junghyo rispetto al testo coreano. Circa il 15% del contenuto complessivo è stato eliminato, principalmente parti che includevano dettagli culturali specifici e flashback. Queste omissioni sembrano rispondere all'esigenza di rendere il testo più accessibile e scorrevole per il pubblico anglofono, riducendo elementi percepiti come ridondanti o estranei per i lettori non coreani.

Le omissioni operano su vari livelli con la cancellazione di interi paragrafi, pagine e in alcuni casi anche lunghe descrizioni. Un esempio significativo è rappresentato dalla descrizione del villaggio di Kumsanri, dove ben 20 righe sono state eliminate (cfr. Ahn 1990a: 30). Inoltre sono

stati cancellati lunghi passaggi esplicativi relativi al contesto familiare dei personaggi, come le tre pagine dedicate alla morte del padre di Manshik (cfr. *ibidem*: 40-42) e i flashback che riguardano la vita passata di Unrye e Manshik: rispettivamente due pagine dedicate al matrimonio e alla gravidanza di Unrye (cfr. *ibidem*: 119-120) e altre due pagine sui ricordi nostalgici di Manshik (cfr. *ibidem*: 166-167). Sono interventi che riflettono una strategia precisa dell'autore-traduttore, mirata a snellire il racconto.

Le cancellazioni, in questi casi, non intaccano il ritmo narrativo complessivo né alterano le emozioni fondamentali che l'autore intendeva trasmettere. Anzi, la riduzione delle descrizioni prolisse e dei flashback permette di concentrare maggiormente l'attenzione sui fatti centrali e sulle dinamiche conflittuali tra i personaggi. È una scelta, in linea con le aspettative dei lettori anglofoni, che rende il racconto più drammatico e immediato, enfatizzando i rapporti umani e le azioni concrete rispetto al contesto culturale.

La decisione di omettere dettagli culturali e descrizioni dettagliate risponde a due esigenze principali. Da un lato, vi è il desiderio di eliminare elementi considerati ridondanti o pesanti, spesso associati alla ripetitività tipica della lingua coreana. Dall'altro, si intende adattare il testo alle aspettative e alle abitudini di lettura del pubblico anglofono, privilegiando una narrazione lineare e focalizzata. Tuttavia, le modifiche comportano inevitabilmente una perdita di profondità culturale e storica, che potrebbe limitare la comprensione del contesto da parte del lettore straniero.

Va inoltre sottolineato che le omissioni non sono riconducibili esclusivamente a un intento deliberato dell'autore-traduttore. Esse riflettono anche un processo di adattamento interculturale, dove le differenze di sensibilità e ricezione giocano un ruolo cruciale. Ciò solleva interrogativi sul bilanciamento tra fedeltà all'opera originale e adattamento per il pubblico di arrivo, ponendo *Silver Stallion* come un caso studio rilevante per esplorare i confini e le potenzialità dell'autotraduzione.

KO:

(1a) 노란 수염은 영문을 몰라 잠깐 어리둥절하더니 주위를 둘러보고는 그래도 모르겠다는 듯 머리를 갸우뚱했다. 그러더니 그는 자신이 없는 표정으로 철모를 바로 고쳐 쓰고 어기적거리며 몸을 일으켜 저고리 호주머니를 뒤적이며 노인에게로 왔다. 온몸에 먼지를 보얗게 뒤집어쓰고 바지 자락에는 핏자국이 얼룩진 그 군인은 호주머니에서 (2a) 짙은 밤색 종이에 싼 납작한 물건을 하나 꺼내 (3a) 빙그레 웃으며 황노인에게 주었다. 황노인은 얼떨결에 마주 미소를 짓고 허리를 조금 굽혀 인사하면 그것을 받기는 했지만, 처음 보는 것이라 그 남작한 물건이 무엇이며 어디에 쓰는 것인지를 몰라 앞뒤를 뒤집어 보고는 걱정스러운 표정을 지었다. (4a) 그랬더니 군인이 다시 미소를 지으면서 까 보라는 시늉을 했다. "아버

지, 껍질을 까보세요. 속에 뭔가 들어 있는 것 같군요". (……) (5a) 노란 수염을 기른 군인이 깜짝 놀라서 의아한 표정으로 화 가 난 노인의 뒷모습을 멍하니 쳐다보았다. "가자, 석구야". 노인이 강둑을 올라가며 말했다. "못된 것 같으니라구" (Ahn 1990b: 62-63).

L'esempio sopracitato è uno dei momenti più significativi di *Silver Stallion* ed è il primo incontro tra un soldato americano e il vecchio Hwang, un abitante del villaggio. Nella versione coreana questa scena è ricca di dettagli che permettono al lettore di percepire chiaramente la sincerità del soldato, che tenta di stabilire un contatto con un gesto gentile e rispettoso. In (1a) il soldato dalla barba bionda appare perplesso e mostra insicurezza, ma accompagna ogni gesto con un sorriso abbagliante e gentile, trasmettendo così un chiaro messaggio di empatia verso il vecchio Hwang. Anche nei momenti di tensione, come quando il vecchio si allontana infuriato, il soldato viene descritto come sorpreso ed esitante, accentuando ulteriormente il suo atteggiamento pacifico e rispettoso.

EN:

(1b) The young soldier fumbled in his pockets and fished out (2b) a flat rectangular slab wrapped in shiny brown and silver paper from his breast pocket and (3b) gave it to Old Hwang. The bewildered old man took the slab, bowing, because he did not know what else to do. He studied it this way and that curiously, for he had never seen anything like it before. (4b) The soldier noticed his perplexity and gestured for the old man to unwrap it, "Why don't you open it, Father?" (…) (5b) The soldier gazed blankly at the infuriated old man. "Come, Sokku," said the old man. "Such impudence" (Ahn 1990a: 48-49).

Tuttavia, nella versione inglese questa sfumatura viene significativamente ridotta. La descrizione dettagliata del soldato nella versione coreana, che occupa più righe, viene condensata in un semplice riferimento a «a young soldier» (1b). Al contrario l'oggetto che nella versione inglese in (2b) è «a flat rectangular slab wrapped in shiny brown and silver paper», corrisponde semplicemente a 'un oggetto piatto incartato marrone scuro (짙은 밤색 종이에 싼 납작한 물건)' nel testo coreano (2a), perdendo così parte della ricchezza visiva espressa nel testo inglese.

Inoltre, passaggi significativi come "glielo diede con un sorriso abbagliante (빙그레 웃으며 황노인에게 주었다)" in (3a) e «sempre con un sorriso gentile gli fece un gesto di scartarlo (그랬더니 군인이 다시 미소를 지으면서 까 보라는 시늉을 했다)» in (4a) vengono tradotti in modo più neutrale, eliminando i riferimenti emotivi che caratterizzavano la versione originale:

rispettivamente «gave it to Old Hwang» (3b) e «gestured for the old man to unwrap it» (4b). Questa semplificazione si riflette anche nella descrizione dell'atteggiamento del soldato alla fine della scena. Nella versione coreana il soldato «sorpreso ed esitante, guardò fisso il vecchio infuriato che si allontanava (노란 수염을 기른 군인이 깜짝 놀라서 의아한 표정으로 화 가 난 노인의 뒷모습을 멍하니 쳐다보았다)» in (5a), trasmettendo il conflitto interiore e l'imbarazzo del personaggio. Al contrario, nella versione inglese in (5b) tale complessità viene ridotta a una semplice frase: «The soldier gazed blankly at the infuriated old man,» che non cattura appieno le sfumature emotive della scena.

Si tratta di una semplificazione narrativa che ha implicazioni significative per la ricezione dell'opera da parte del pubblico anglofono. Nel testo coreano l'atteggiamento del soldato contribuisce a umanizzare i personaggi e a evidenziare la tensione, ma anche la possibilità di empatia tra i soldati americani e gli abitanti del villaggio. Nella versione inglese, invece, l'attenuazione di questi dettagli rende meno evidente la complessità del rapporto tra le due parti, semplificando il conflitto culturale e relazionale al centro della narrazione.

### Aggiunte esplicative

La versione inglese presenta numerose aggiunte esplicative che arricchiscono il testo, rendendolo più accessibile per un pubblico occidentale. Un esempio interessante riguarda l'introduzione di dialoghi che spiegano il significato di termini culturali coreani, come «piggie stew (부대찌개)», un piatto tradizionale reinterpretato con ingredienti americani in quegli anni. Si tratta di aggiunte che svolgono una funzione chiarificatrice al fine di colmare il divario culturale tra il racconto coreano e i lettori anglofoni.

In particolare, molte delle descrizioni ridondanti presenti nella versione coreana sono state trasformate in dialoghi diretti nel testo inglese e ciò conferisce maggiore drammaticità e realismo alla narrazione. Tale approccio arricchisce la trama con un ritmo più vivace e offre una prospettiva più coinvolgente sugli aspetti culturali coreani. Le scelte narrative evidenziano l'intento dell'autore-traduttore di adattare il testo a un pubblico distante. I dialoghi, infatti, rendono espliciti i riferimenti culturali e favoriscono una migliore comprensione delle dinamiche sociali e culturali sottese alla narrazione. Tuttavia ci sono parti sostanziose volutamente aggiunte dall'autore, rischiando così di trasmettere un messaggio politicamente scomodo.

KO:

찬돌이가 아랫입술 왼쪽 귀퉁이를 잘근잘근 씹으며 눈을 가늘게 뜨고 춘천 상공을 한참 쳐다보더니 혼잣말처럼 중얼거렸다. “다 도망가기 전에 봐야 해. 이번에 못 보면 다시는 전쟁을 구경할 기회가 없을 거야” (Ahn 1990b: 29).

EN:

Chandol, biting his lips, narrowed his eyes to scan the remote world beyond the rivers.

“We must go there”, Chandol murmured as if to himself”.

We must. If we don’t go there now, we will never see a war”.

“My parents won’t let me go to the town. But I really want to see the Reds”, Kijun said, obviously frightened but trying to convince the others that he was the second bravest boy of them all. “Don’t you want to see what the real Reds are like, Bong?”

Bong winced. “Not really”, he said. “They must look like a sorcerer’s monster. Red all over, you know”.

“My father says they aren’t actually any redder than we are”, Kangho said, swatting a fly on his sweaty neck with his palm. “My father saw several of them when he went to town”.

“Why do they call them Reds, then?” Mansik asked.

“No one knows”, Kijun said. “Maybe sometimes their skin turns red or something”.

“We have to see what the Reds are really like,” said Chandol. “We have to go there before it’s too late” (Ahn 1990a: 20-21).

Dopo la Guerra di Corea (1950-1953) le scuole sudcoreane promuovevano fino agli anni ‘80 una propaganda anti-comunista, spesso caratterizzata dall’uso di termini spregiativi come “reds (빨갱이)” per descrivere i comunisti. Ahn Junghyo utilizza i dialoghi tra i ragazzi del villaggio (parti sottolineate) per analizzare e rappresentare più dettagliatamente il rapporto tra il popolo nordcoreano e i comunisti, che evidenziano al contempo le opinioni distorte che molti sudcoreani avevano sviluppato.

Si osserva una significativa differenza narrativa tra la versione coreana e quella inglese. Nel testo coreano i ragazzi del villaggio vengono descritti come “ingenui” o “incuriositi”, un’immagine che sottolinea la loro inconsapevolezza e la loro semplicità. Nella versione inglese, invece, i ragazzi appaiono come quasi “interessati alla politica”, spostando così l’accento verso una riflessione più adulta e consapevole con un chiaro messaggio politico.

Questa aggiunta, pur arricchendo il testo per il pubblico anglofono, potrebbe risultare rischiosa in quanto modifica l'interpretazione del ruolo dei ragazzi nella narrazione e introduce una connotazione politica che potrebbe non essere stata presente nella versione originale.

> KO:
> "지난번에 내가 찾아낸 깡통 속에서 나온 고기 있었지? 함(ham)이라고 그러는 고기 말야. 세 덩어리나 들어 있었는데, 참 맛있더라. 좀 짜기는 했지만" (Ahn 1990b: 169).
>
> EN:
> "Do you boys remember what I found in a can last time? My uncle said it was ham. It really tasted good when my mother made a piggie stew with it".
>
> "What's piggie stew?" Chandol asked.
>
> "You collect everything you can eat from the *bengko* garbage – meat and cheese and chicken bones and everything – and boil them together in a pot. That's piggie stew", Jun explained (Ahn 1990a: 141).

In questa sezione l'autore introduce un piatto coreano preparato per la prima volta con l'uso di "ham (prosciutto)", la carne di maiale in scatola introdotta in Corea dai soldati americani durante la Guerra di Corea. Questo dettaglio, completamente assente nella versione originale coreana, rappresenta un'aggiunta significativa nella versione inglese, evidenziando un elemento di contaminazione culturale e sottolineando l'impatto delle influenze occidentali sulla vita quotidiana coreana dell'epoca.

> KO:
> "이 동네 여자들은 본래 코리안하고는 안 놀지만, 뭐 돈만 있다면야 오케이. 오케이지, 컴 온! 영감님들, 이왕 놀러 왔으면 타운으로 들어오시죠" (Ahn 1990b: 157).
>
> EN:
> "The girls here seldom play with natives, but I don't mind making you happy as long as you pay me enough. Which one of you wants to have me first? I guess I have to serve the older one first because Confucius tells us to respect our elders. Right, old man?" (Ahn 1990a: 131-132)

Nell'esempio sopra l'autore intende introdurre i principi del Confucianesimo, profondamente radicati nella cultura orientale, ma in questo specifico contesto tale intervento appare poco appropriato. Tale scelta rischia di essere fraintesa, dando adito a interpretazioni ironiche o a un auto-orientalismo che potrebbe sminuire o disonorare la propria tradizio-

ne culturale (cfr. Jung 2022). L'inserimento di questi precetti in modo non contestualizzato potrebbe suscitare derisione, compromettere il messaggio narrativo e contribuire a una rappresentazione stereotipata piuttosto che autentica della cultura d'origine.

## Manipolazioni narrative

In alcune parti del romanzo Ahn manipola significativamente il contenuto per conformarlo ai valori e alle aspettative del pubblico occidentale. Un esempio emblematico è la figura del Generale sul cavallo d'argento, che nel testo inglese viene reinterpretata attraverso una prospettiva cristiana. È una trasformazione che enfatizza i temi di redenzione e salvezza, elementi narrativi che trovano una maggiore risonanza presso il lettore occidentale e che riflettono un tentativo deliberato di adattamento culturale nella traduzione.

KO:

서면의 아이들이 그 전설에서 가장 솔깃했던 대목은 오랑캐들에게 함락된 한양을 구하러 갈 때 장군이 아무도 모르는 지름길을 사용했다는 내용이었다. 장군은 사흘 낮 사흘 밤을 쉬지도 않고 동굴 속으로만 달려갔다고 했다. 서면 사람들은 모두 백마로 사흘을 달려 한양에 이르는 동굴이 어디엔가 분명히 있다고 했는데, 그 굴을 아직 아무도 찾지 못한 것이다. 철종 임금 때 감와리의 어느 어부가 하도 고기가 안 잡혀 약초나 캐겠다고 산으로 들어갔다가 장군 굴의 입구를 발견하고는 그 속이 어떻게 생겼는지 보겠다고 홰를 여러 자루 엮어 동

네 장정 여섯과 산으로 들어가서 행방불명이 되었다는 얘기가 전해오기는 하나, 지금까지 실제로 그 굴을 보았다는 사람의 기록이나 얘기는 전해지지 않았다 (Ahn 1990b: 19).

EN:

For West County boys, the most fascinating part of this legend was that the white rock and the entrance to the cave were instantly covered by bushes and vanished from sight when the general left for Songhak. The farmers were told by their parents, generation after generation, that the cave entrance would open again if the nation faced another major crisis that required the return of its savior, the general on the silver stallion. He did not return when the Japanese invaded and enslaved the Koreans for four decades. Perhaps that was not a big enough crisis, or the general might have been taking a very long nap at that time. Now there was a big war going on all over the country. Surely this was the time for the general's return. Maybe the cave entrance had already opened somewhere in the gulch, so the general could ride out to attack the enemy (Ahn 1990a: 10).

Nella versione coreana l'autore accenna soltanto alla leggenda legata alla caverna e al Generale, mantenendo un tono più allusivo. Nella traduzione inglese, invece, la descrizione della sua figura viene arricchita con una spiegazione dettagliata riguardante il cavallo d'argento, descritto come un elemento centrale di una leggenda tramandata nel villaggio sin dall'antichità. La traduzione sviluppa inoltre un chiaro collegamento tra il cavallo e il tema principale del romanzo, attribuendo all'opera *Silver Stallion* un significato metaforico più evidente.

La versione inglese introduce anche il contesto storico della Guerra di Corea, ampliando il quadro narrativo e conferendo maggiore profondità al desiderio espresso dagli abitanti del villaggio per il ritorno del Generale, visto come salvatore della nazione. L'idea del "savior" è particolarmente significativa, poiché nel Cristianesimo il termine non indica solo colui che offre aiuto in momenti di difficoltà, ma anche una figura messianica come Gesù. Un parallelismo di questo tipo rende il tema dell'eroe leggendario coreano più affine al concetto di salvezza cristiana, più diffuso e familiare al pubblico occidentale.

La trasformazione, dunque, non è casuale, ma rappresenta una manipolazione intenzionale operata dall'autore-traduttore. Attraverso l'esplicitazione di temi e metafore Ahn adatta il testo alle aspettative culturali e religiose dei lettori anglofoni, enfatizzando un messaggio universale di redenzione e speranza.

> KO:
> 그것이 중국 청나라 서태후의 별명이었다는 사실을 그녀가 알게 된 것은 홍천에서 자주 같이 찾아와 잠자리를 같이 했던 한국인 통역장교 김희준 소령에게 설명을 들었을 때였다 (Ahn 1990b: 141).
>
> EN:
> (…) but she did not know it had been the nickname of a horrible empress in Ching China until she was told by a Major Kim Hijun, a Korean information officer, who used to entertain bengko friends at Yonghi's house (Ahn 1990a: 118).

Nella versione coreana l'autore descrive chiaramente come l'ufficiale Kim frequentasse abitualmente la "casa rossa", un luogo gestito da donne coreane situato nei pressi della base militare americana. Al contrario, nella versione inglese Ahn attenua questa rappresentazione, accennando soltanto al fatto che Kim accompagnasse amici americani alla casa rossa, senza implicare un suo coinvolgimento diretto.

Questo apparente piccolo cambiamento rivela in realtà un'intenzione narrativa più profonda. Attraverso tale manipolazione l'autore enfatizza indirettamente come la causa principale del conflitto e della tragedia che colpiscono il villaggio sia imputabile agli americani. Sono numerose le modifiche apportate nella versione inglese, dove l'autore-traduttore ha cercato di rielaborare il significato della storia per adattarla alle aspettative del pubblico anglofono. Non sono affatto interventi casuali ma riflettono il tentativo consapevole di spiegare il contesto storico e culturale della Guerra di Corea ai lettori occidentali, che potrebbero non possedere la stessa familiarità dei lettori coreani con il tema. Attraverso tali modifiche Ahn intendeva mediare tra i due pubblici, rendendo espliciti alcuni aspetti che altrimenti avrebbero potuto essere fraintesi o trascurati nel processo di ricezione internazionale.

## 4. Conclusioni

Attraverso l'autotraduzione è possibile ridefinire il rapporto tradizionalmente gerarchico tra autore e traduttore, così come tra testo originale e tradotto. Questo processo non si limita a un semplice trasferimento linguistico, ma si configura come un'opportunità unica per ampliare le potenzialità creative e narrative dell'opera. Il caso di Ahn Junghyo mette in risalto come l'autotraduzione possa fungere da ponte culturale, arricchendo il panorama letterario globale con prospettive ibride e stimolando nuove riflessioni sulla natura della creazione letteraria e in particolare sul ruolo dell'autore come interprete di più tradizioni culturali.

L'autotraduzione costituisce un'opportunità straordinaria per reinventare un testo pur implicando inevitabilmente compromessi e tensioni. Nel presente studio *Silver Stallion* di Ahn Junghyo è stata esaminata con l'obiettivo di individuare le peculiarità tipiche delle opere autotradotte, ovvero il metodo di scrittura bilingue e di riscrittura, le prospettive narrative e le strategie traduttive, oltre all'autonomia attribuibile alla figura dell'autore-traduttore. Sebbene questa ricerca si sia concentrata soltanto su un'unica opera appartenente a un genere letterario specifico, il caso di Ahn Junghyo ha un valore aggiunto in quanto il suo lavoro si configura non come un semplice atto traduttivo, ma come una forma di scrittura

creativa e ricreativa che si colloca simultaneamente nei campi della traduzione e della creazione.

Si può affermare che Ahn abbia intrapreso un processo di scrittura bilingue, sviluppando le due versioni di *Silver Stallion* in un dialogo creativo continuo, con un approccio orientato più alla creazione letteraria che alla mera traduzione. Tuttavia, in base alle modalità di scrittura adottate e alle dichiarazioni dell'autore, il presente studio assume la versione inglese come testo originario e quella coreana come una sua traduzione. Ciò nonostante, entrambe le versioni vengono analizzate come testi autonomi, in una relazione di complementarità reciproca, al fine di coglierne appieno il valore letterario. Questa specificità richiede l'adozione di criteri distinti nella valutazione e nella critica della traduzione. Nel caso di Ahn Junghyo il processo continuo di riscrittura solleva continuamente interrogativi fondamentali sull'autenticità dell'opera: la versione inglese di *Silver Stallion* può essere considerata una traduzione o una nuova creazione originale? Questo dilemma mette in luce la complessa interazione tra fedeltà al testo originale e adattamento creativo, evidenziando i limiti e le potenzialità dell'autotraduzione.

L'analisi di *Silver Stallion* dimostra come l'autotraduzione possa evolvere in un atto creativo, sfidando i confini convenzionali tra traduzione e creazione. Le strategie adottate da Ahn, tra cui spostamenti, omissioni, aggiunte e rielaborazioni, riflettono una consapevolezza profonda delle aspettative del pubblico occidentale e al contempo sollevano domande sulla perdita di specificità culturale. Il presente studio si auspica di evidenziare il potenziale dell'autotraduzione come pratica che trascende la semplice trasposizione linguistica, invitando a una riflessione più ampia sul ruolo dell'autore non solo come creatore di testi, ma anche come interprete e ponte tra culture diverse.

## Bibliografia

Ahn J. (1990a), *Silver Stallion: a Novel of Korea*, Soho Press, New York.

Ahn J. (1990b), 은마는 오지 않는다 [*Unmanun ojiatnunda*], Koreaone, Seoul.

Ahn J. (2000), 안정효의 영어 길들이기 [*Ahn Junghyo-ui yong-o kilturigi*], Hyeonamsa, Seoul.

Appadurai A. (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimentions of Globalization*, Public Worlds, vol. 1, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Bassnett S., Lefevere A. (1998), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon.

Benjamin W. (2004), *The Task of the Translator*, in: L. Venuti (ed.), *Translation Studies Reader*, Routledge, London, pp. 75-82.

Bhabha H.K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London.

Catford J.C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Oxford.

Ceccherelli A., Imposti G.E., Perotto M. (a cura di) (2013), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna.

Connor S. (1989), *Traduttore, traditore: Samuel Beckett's Translation of Mercier et Camier*, "Journal of Beckett Studies", 11/12, Edinburg, pp. 27-46.

Diadori P. (2018), *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Carocci, Roma.

Eco U. (2013), *Come se si scrivessero due libri diversi*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna University Press, Bologna, pp. 25-31

Falbo C., Russo M., Straniero S.F. (1999), *Interpretazione simultanea e consecutiva. Problemi teorici e metodologie didattiche*, Hoepli, Milano.

Gile D. (1988), *La partage de l'attention et le 'modèle d'effort' en interpretation simultanée*, "The Interpreters' Newsletter", 1, Università degli Studi di Trieste, Trieste, pp. 4-22.

Grutman R. (2001), *Auto-translation*, in: M. Baker (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, New York, pp. 17-20.

Hermans T. (2019), *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Routledge, London.

Jeon H. (2008), 번역 비평의 패러다임 [Trad. Translation Criticisms], Korean Studies Information, Paju.

Jung I. (2022), *Le parole di Deledda in lingua coreana: riflessioni su una traduzione dell'opera* La Madre, in: D. Manco (a cura di), *Sento tutta la modernità della vita,* vol. III, ISRE-Aipsa, Nuoro-Cagliari, pp. 691-707.

Lefevere A. (1992a), *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, The Modern Language Association of America, New York.

Lefevere A. (1992b), *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London-New York.

Nida E.A. (1964), *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden.

Pak I. (2009), *The Pitfalls of Literary Globalization: Korea's Self Othering in Ahn Junghyo's* Silver Stallion*: A Novel of Korea*, "The New Korean Association of English Language and Literature", 51-1, pp. 213-231.

Popovic A. (2006), *Teória umeleckého prekladu* (1975), in: B. Osimo (a cura di), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Editore Hoepli, Milano.

## Abstract

Imsuk Jung

### *Self-Translation and Re-writing: the Case of* Silver Stallion *by Ahn Junghyo*

This work aims to analyze the characteristics of self-translation, focusing on the question of whether it can lead to a better result, considering the traditional perspective of "fidelity". It is widely believed that self-translation can integrate into the author's "continuous writing process", potentially making the translation a more refined version of the work for readers from different linguistic and cultural backgrounds.

Self-translation grants the author freedom to transform and adapt the original text and at the same time to rewrite own work in the target language respecting the initial intentions. For Umberto Eco in *Come se si scrivessero due libri diversi* self-translation is a «reinvention in different languages» (Eco 2013: 27), and in fact it does not allow readers or critics to question any changes, omissions, or alterations, since it assumes that the translator may have misunderstood or failed to grasp the author's intentions.

Ahn Junghyo's *Silver Stallion*, translated into English by the author himself and published by Soho Press in New York in 1990, is regarded as one of the most successful Korean novels translated into another language. While its commercial success highlights the potential of self-translation as a valuable practice, the author's deliberate simplification and clarification of his message in the English version – along with extensive adaptations made to render culturally specific elements more accessible to Western readers – inevitably resulted in a significantly transformed version of the novel. Consequently, both the English and the Korean texts can be viewed simultaneously as the original and the translation.

*Silver Stallion* (1990) will be the subject of this research to deepen reflections on the self-translation process in a dimension in which terms such as "original", "translation", "author" and "translator" take on hybrid features and represent translation phenomena.

Keywords: self-translation, Korean literature, Ahn Junghyo, cultural adaptation, translation studies.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2024, pp. 292-310
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8706

# L'INTERNAZIONALISMO DELLE *CHANSONS DES FILLES DE MAI*.

## Dall'autotraduzione al progetto di traduzione

SABINA CIMINARI
ELISA SEGNINI[1]

## 1. Introduzione

Gli studiosi di traduzione tendono a identificare una relazione tra la traducibilità di un testo e il suo radicamento in un contesto storico-culturale. Come scrive Mary Schnell-Hornby, «the translatability of a text depends on the extent to which it is embedded in its own specific culture» (1995: 4). Più un testo contiene riferimenti che possono disorientare i lettori al di fuori del contesto in cui è ambientato, meno è probabile che circoli in traduzione. Al contrario, testi privi di tali rimandi che, pur essendo ambientati in un contesto "altro", trattano di tematiche universali, non implicano particolari difficoltà di traduzione e hanno più possibilità di stimolare interesse oltre i confini nazionali (Apter 2001: 3). La storia della traduzione e ricezione della raccolta di poesie *Chansons de filles de mai*, scritta da Alba de Céspedes appena dopo le insurrezioni del maggio parigino, dimostra tuttavia i limiti della traducibilità di un'opera nonostante un soggetto profondamente transnazionale quale quello rappresentato dai moti del '68. Scritta in francese, a Parigi, da una scrittrice italo-cubana, successivamente autotradotta in italiano, la raccolta presenta un caso interessante

[1] L'articolo è frutto di un lavoro congiunto e va considerato opera di entrambe, a partire da una stesura iniziale ripartita nel modo seguente: *Introduzione* e Le Chansons *in traduzione: testo rivoluzionario o «just a little extra book»* (Elisa Segnini); *L'urgenza delle* Chansons e *Un «patto autotraduttivo» dal sapore politico* (Sabina Ciminari). Le autrici ringraziano Franco Antamoro de Céspedes per l'autorizzazione alle citazioni degli estratti da documenti inediti.

Sabina Ciminari (University of Montpellier Paul Valéry) – sabina.ciminari@univ-montp3.fr
ORCID: 0000-0002-1456-8524
Elisa Segnini (University of Glasgow) – elisa.segnini@glasgow.ac.uk
ORCID: 0000-0002-2048-3623

per gli studiosi di autotraduzione. Servendosi di materiali inediti conservati all'archivio Alba de Céspedes, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, e partendo dal principio che l'autotraduzione non è che un caso di traduzione da parte di un autore privilegiato (Tanqueiro 2009: 109), questo intervento si propone di evidenziare l'impulso centrifugo di Alba de Céspedes, la sua ambizione di tradurre le *Chansons* in più lingue possibili e le ragioni dell'intraducibilità dell'opera oltre ai contesti franco-italiani. Partiremo dall'analisi del passaggio dalle *Chansons* all'autotraduzione italiana per poi contestualizzare tale operazione nel progetto di traduzione dell'autrice, con l'intento di dimostrare che l'intraducibilità delle *Chansons* non dipende da questioni linguistiche, ma da ragioni economiche e, soprattutto, politiche.

## 2. L'urgenza delle *Chansons*

«Durant les mois de mai et de juin 1968, j'étais à Paris, dans un studio, rue de Tournon». Così si apre la quarta di copertina delle *Chansons des filles de mai*, le venti poesie ispirate a de Céspedes dal maggio parigino che la casa editrice Éditions du Seuil pubblica a ridosso degli eventi, nel novembre del 1968. La scrittrice si colloca con precisione nel tempo (in pieno '68) e nello spazio (il Quartiere Latino, nel cuore della capitale francese) e racconta la genesi dell'opera e la motivazione della scelta formale e linguistica : «Ces jours, ces nuits, ces dialogues que je voulais d'abord simplement noter, en italien, dans mon journal, se sont présentés à moi impérativement, comme acteurs et instants d'un seul poème, un poème que je ne pouvais écrire que dans la langue et dans les mots qui gouvernaient ces journées». Le *Chansons*, quindi, sono presentate dalla scrittrice attraverso alcuni caratteri fondamentali: plurivocità e al tempo stesso univocità; dimensione privata e pubblica; oralità e scrittura. E il francese, lingua letteraria adottata tardivamente, risponde alla necessità di una presa diretta degli eventi. Una scelta agevolata dalla padronanza di questa lingua sin dall'infanzia: il francese era infatti stato scelto per comunicare dai genitori, l'italiana Laura Bertini Alessandri e il cubano Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada (diplomatico cubano, presidente ad interim di Cuba nell'agosto del 1933), ed era la lingua che aveva segnato l'infanzia della scrittrice, durante i lunghi soggiorni francesi presso la sorella del padre.

L'operazione ha, per finire, dei protagonisti ben precisi. Meglio: delle protagoniste, «des filles qui devenaient à mes yeux les héroïnes de cette révolte, premier signe éclatant du combat qui changera notre société». Ed è proprio alle giovani donne che lascia la parola in queste poesie. Borjiita, Pilar, Sophie, Marie, Nathalie e altre, lasciate senza nome, racconteranno le paure, le speranze e le emozioni vissute in un arco di tempo limitato, quello che va dalle prime manifestazioni della rivolta, il 6 maggio, al 30 maggio 1968, data dell'annuncio della repressione da parte di De Gaulle: proprio *30 mai 1968* è intitolata la poesia della disillusione in cui il quartiere «porte le deuil de ses rêves», «porta il lutto dei suoi sogni». Fin qui i termini dell'autoracconto della storia delle *Chansons*.

Come testimoniano le pagine del diario del 25 maggio 1968, de Céspedes, in realtà, forza leggermente il valore di registrazione in presa diretta degli eventi (Ciminari 2020: 6). La rivolta sarebbe scoppiata tre giorni prima della sua partenza per Roma e solo a fine mese la scrittrice avrebbe potuto immergersi di nuovo nel clima di «disordine anarchico, dissimulato dietro la fiera e coraggiosa rivolta studentesca» (Zancan 2011: CXXIX). Vediamo quindi come le *Chansons,* pur segnate dall'attualità, siano presentate come dettate da una strategia editoriale che parte dall'autrice stessa:

> Penso, mio caro editore (se mai ne avrò uno) che bisognerebbe pubblicare queste canzoni il prima possibile. Stamparle velocemente come avete fatto per gli altri libri della rivoluzione di maggio. Sono profondamente legate a questa stagione. E bisognerà stamparle in una edizione molto a buon mercato, perché saranno lette dai giovani, penso.
>
> Forse bisognerà che io scriva una breve prefazione: qualche riga. Alcuni giornalisti hanno pubblicato, di questi tempi, delle specie di interviste, discorsi raccolti fra i giovani che hanno partecipato agli eventi o che li hanno visti da vicino. Se lo crede, potrei dire che ho raccolto discorsi, confessioni, da ragazze «di maggio» vere o immaginarie, e che il clima del momento e il loro stato d'animo era più vicino alla poesia che alla realtà: ecco perché li ho tradotti in forma di poemi.

Colpisce, in questa lettera del 13 agosto 1968[2], la trama di una profonda consapevolezza, poetica ed editoriale: oltre alla pur legittima vo-

[2] Un estratto della lettera è stato pubblicato nella *Cronologia* curata da Marina Zancan che apre il Meridiano che raccoglie, dal 2011, alcuni romanzi della scrittrice, nella traduzione dal francese all'italiano di Sabina Ciminari (Zancan 2011: CXXX). Oggi una copia dattiloscritta della lettera, accompagnata da una «lettera-poema» manoscritta, è

lontà di vedere le proprie poesie stampate in fretta, queste dichiarazioni rivelano l'adesione a una stagione che è definita come una «rivoluzione». Per de Céspedes, che nel 1944 aveva diretto da Bari la trasmissione "Italia combatte", indirizzata ai partigiani di tutta Italia, e che aveva fondato "Mercurio", una rivista centrale nel dibattito della Roma liberata, il '68 è una seconda occasione di mostrare da che parte stare. C'è in gioco anche la storia della sua famiglia: Alba de Céspedes è la nipote di colui che i cubani chiamavano il "Padre della patria", quel Carlos Manuel de Céspedes famoso per aver liberato gli schiavi ed essere stato all'origine del primo movimento indipendentista dell'isola esattamente cento anni prima. Non è un caso che l'autrice, al momento di consegnare le poesie al suo editore, usi l'espediente di farle passare per l'opera di «una giovane borsista cubana che voleva avere un'opinione valida» sulle poesie, e adotta fra le altre, come rivela al suo editore, il nome della sorella del nonno, Borjita, a protagonista della poesia di apertura della raccolta, *La peur*. Sceglie di cantare il maggio con gli occhi delle ragazze protagoniste della rivolta perché «mi sono trovata a non essere più una scrittrice di 57 anni, ma una giovane cubana che studiava a Parigi, come in *Auto-portrait*, come in *Ma sœur Pilar*, come in *Lettre à une mère*. Ero la giovane cubana e la giovane francese, ero tutte le ragazze di maggio».

Un riferimento, questo, che ci porta alla questione dell'adozione della lingua – e della lingua poetica – francese. Secondo Helena Tanqueiro, il lavoro di un bilingue che utilizza una seconda lingua di maggior capacità di diffusione rispetto alla lingua madre può essere classificato come un caso di autotraduzione mentale che può, o meno, lasciare un segno nel testo (Tanqueiro 2009: 112). Seguendo questo ragionamento, e tenendo conto del minor prestigio e diffusione della lingua italiana rispetto a quella francese, la scrittura in francese delle *Chansons de filles de mai* sarebbe già, quindi, un caso di autotraduzione, e la versione italiana rappresenterebbe il ritorno a un originale fantasma, un testo mai scritto che ha tuttavia lasciato delle tracce nel francese di Alba de Céspedes. Tuttavia, se la questione della lingua è sollevata nella presentazione editoriale delle *Chansons*, non lo è tanto in relazione all'adozione di una lingua seconda, rispetto alla lin-

disponibile nel volume dedicato ad *Alba de Céspedes e gli anni francesi* (Ciminari 2023: 185-188).

gua madre[3] – e quindi in merito a una possibile «autotraduzione mentale» – quanto alla sua necessità di aderenza alla materia narrata[4], alle parole ascoltate in francese e tradotte in poesia: un'esigenza, quindi, di immediatezza e di fedeltà agli eventi. Al contempo, fra le protagoniste delle calde giornate del maggio de Céspedes sceglie delle ragazze cubane: una scelta che le permette di tornare, nel 1968, al secolo precedente, a quel 1868 che aveva segnato l'inizio della prima rivoluzione cubana. Quella stessa Cuba nella quale si sarebbe recata due volte, proprio in quello stesso anno: in gennaio, come delegata italiana al Congresso Culturale de l'Avana, e a fine settembre per partecipare al centenario dell'insurrezione cubana contro la colonizzazione spagnola. Ecco quindi entrare, nelle *Chansons*, la Cuba di ieri, come leggiamo nella poesia *La Peur*: «Mon arrière-grand-père,/Je l'ai vu sur son lit/de mort:/on lui avait bandé les poignets/pour cacher les creux laissés/par les fers/sur sa peau desséchée;/et il paraît que mon arrière-/arrière-grand-père, *cimarron*,/- maigre, long, une épave -/marchait en traînant les pieds,/comme s'il traînait encore/avec lui/sa boule et sa chaîne/d'esclave acheté au marché/d'Obispo». Il bisnonno di Borjita-Alba è evocato sul letto di morte, mentre il bisavolo portava i segni delle catene, poco prima del suo inno alla libertà «illusoria, impostora»: «Liberté, mot traître, pièrre/mot imprimé dans les pages/des livres,/ mot crié dans l'espace,/mot-illusion, mot-imposteur,/mot-complice des hommes de polices/et des geôliers,/mot-drapeau en lambeaux,/liberté, mot de papier-/timbré, de papier-/monnaie,/mot inféodé aux souverains,/nationalisé par les dictateurs,/mot-adultère,/mot-putain…» (de Céspedes 1968: 8-9).

Alba de Céspedes scrittrice italo-cubana, ora poeta in lingua francese ma, per sua stessa scelta, anche giovane cubana, opera quindi un'operazione di fusione della rivoluzione cubana passata e presente (proprio nel '68 conosce Fidel e Raúl Castro) con quella parigina, protagonista del grido di libertà che infiamma le strade e della rivolta che, è convinta, «cambierà la nostra società».

3 La difficoltà nella definizione di lingua seconda e lingua materna, pur nell'adozione sicura dell'italiano come lingua della scrittura, almeno fino agli anni Sessanta, permetterebbe quindi di includere de Céspedes nella categoria del translinguismo (Kellman 2000).

4 De Céspedes compirà una scelta simile anni dopo, al momento della pubblicazione del suo primo romanzo in francese, *Sans autre lieu que la nuit*, per il quale affermerà di aver scelto il francese per rappresentare meglio Parigi, città e metafora che è al centro delle sue pagine (cfr. Ciminari 2005: in particolare p. 165).

## 3. Un «patto autotraduttivo» dal sapore politico

> Durante i mesi di maggio e giugno 1968, mi trovavo a Parigi, in uno studio di rue de Tournon, sulla 'rive gauche', a due passi dalla Sorbona, da Saint-Germain-des-Près, nel quartiere dov'è scoppiata la rivolta degli studenti e dove avevano luogo i loro scontri con la polizia. [...] Quelle notti, quei giorni, quegli incontri, di cui – a tutta prima – volevo soltanto prendere nota, in italiano, nel mio diario, si sono invece presentati a me come momenti di un unico poema, che mi è venuto naturale scrivere nella lingua, anzi con le stesse parole di coloro che lo hanno vissuto; e che oggi ho riscritto in italiano[5].

Marzo 1970: escono le *Ragazze di maggio.* La prima esperienza di autotraduzione poetica dal francese all'italiano di Alba de Céspedes[6]; «un momento chiave» nel percorso di uno scrittore plurilingue (Gentes 2016: 88) che si presenta, da un punto di vista editoriale, appena accennato. Del «patto autotraduttivo», secondo la definizione di Grutman (Ferraro 2016: 122), il paratesto reca appena traccia nella pagina in cui è indicato il copyright: due indicazioni defilate che accennano al «titolo dell'opera originale» (*Chansons des filles de mai*) e alla «traduzione dell'autore». L'operazione è segnalata solo dalle parole dell'autrice che, nei risvolti, traducono la quarta di copertina dell'edizione francese. Un'autrotraduzione che è spesso riscrittura, in cui molti riferimenti specifici al contesto parigino vengono sostituiti con riferimenti più facilmente comprensibili al lettore italiano (Ciminari 2005; Segnini 2023). Nella presentazione, de Céspedes non rinuncia a dare indicazione del monolocale di rue de Tournon, la residenza sull'Île-Saint-Louis che occupò dalla fine degli anni Sessanta fino al 1981. Aggiunge delle spiegazioni utili a precisare il suo posizionamento durante le giornate di maggio: *rive gauche*; Sorbona; Saint-Germain-des-Près. Insomma: il Quartiere Latino, origine e cuore della rivolta. L'edizione italiana si presenta, inoltre, corredata da un apparato di note, assente nella versione francese, che forniscono un breviario del '68 parigino al lettore

5 Così recita il risvolto di copertina delle *Ragazze di maggio*, Mondadori, Milano 1970. Una scelta, quella di utilizzare la traduzione dell'originale francese della quarta di copertina delle *Chansons*, portata avanti con determinazione dalla scrittrice, come dimostra la lettura della corrispondenza editoriale intorno alle *Chansons*.

6 Nel 1965 de Céspedes aveva affrontato, per la prima volta, l'esercizio dell'autotraduzione per il racconto *Une vocation*, apparso sulla "Revue des Deux Mondes" nel gennaio e autotradotto il mese successivo per la "Nuova Antologia" (Contarini 2023).

italiano: sono sciolti gli acronimi (come CGT e CRS), spiegate le date (il 6, l'11 e il 30 maggio, per esempio), inserite delucidazioni sui luoghi (rue Racine, rue des Écoles e rue Soufflot, il boulevard Saint-Michel, i quartieri come il Seizième o Passy[7]) e in alcuni casi anche sulle scelte linguistiche (in corrispondenza a «chienlit», il termine usato da De Gaulle per descrivere le rivolte, de Céspedes scrive «intraducibile: approssimativamente 'carnevale', 'mascherata', 'pagliacciata'»). Le note aprono anche finestre sui fatti dell'attualità del '68, e sui discorsi di De Gaulle che costellano le *Chansons.* Soprattutto, forniscono spiegazioni sui riferimenti al contesto cubano: in apertura, ad esempio, nella poesia *La peur,* il "Granma", la rivista ufficiale del Partito Comunista cubano; la storia del *cimarrón,* lo «schiavo afrocubano, liberatosi con la fuga»; la calle Obispo, famosa per il mercato degli schiavi. Viene da chiedersi se queste stesse indicazioni non avrebbero potuto essere utili anche al lettore francese. Ed è sempre l'operazione di autotraduzione a suggerire altri spostamenti significativi non solo, a livello linguistico, di quella che Oustinoff definisce la «réécriture traduisante» (Oustinoff 2001: 25), ma di una volontà di iscrivere, con forza, le *Ragazze di maggio* nell'attualità del post '68, e di sottolineare il significato politico che quest'opera aveva per la scrittrice. Le *Chansons/Ragazze*, infatti, nel dimostrare la continuità di quello spirito di rivolta che, dalla Liberazione, aveva segnato le sorti dell'Europa, potevano costituire un ulteriore tassello della lotta di Alba de Céspedes verso il pericolo, presente in Italia, di un rigurgito fascista. Particolarmente eloquenti sono, a questo proposito, alcune aggiunte che riguardano proprio il personaggio che, protagonista della Resistenza, avrebbe dovuto incarnare questa continuità: il generale De Gaulle (cfr. Ciminari 2020). Il «résistent» che, nella versione italiana, si traduce, sì, in «resistente», ma viene anche accompagnato da una significativa aggiunta: «combattente/della Liberazione»; e che ora è sordo al messaggio di questi giovani che, pure, con la loro rivolta – lo esplicita il risvolto

7 È significativo notare che la nota su Passy, un quartiere del ricco XVI arrondissement ad esempio, è valida solo per il testo francese, perché nell'autotraduzione il riferimento locale è completamente omesso e ci si richiama solo al silenzio sbigottito della madre borghese della protagonista, nella poesia dialogo intitolata *Berceuse pour un enfant sans nom/Ninna-nanna per un bambino senza nome*: «Un silence prolongé, côté/ Passy, et puis: C'est épouvantable!» diventa «Un silenzio prolungato – dal lato/materno – e poi: È spaventoso» (de Céspedes 1970: 70-71). De Céspedes quindi si richiama esplicitamente, attraverso questo apparato, solo alla lettura delle versioni raffrontate (cfr. Segnini 2023: 336).

di copertina – hanno costituito «il primo segno spontaneo e inequivocabile della lotta che sta cambiando la nostra società».

Il passaggio dal futuro dell'originale francese, dove si legge che la lotta in corso «changera notre société», al gerundio della traduzione italiana («sta cambiando»), è la chiave per capire la motivazione politica, ancora prima che poetica, che è all'origine delle *Ragazze di maggio*. Colpendo De Gaulle – bersaglio delle *Chansons/Ragazze* – de Céspedes colpisce chi sembrava aver dimenticato gli ideali della Resistenza, chi aveva contribuito alla grande disillusione che la scrittrice avrebbe denunciato fino ai suoi ultimi anni di vita[8], e della quale avrebbe sofferto tanto più pensando al cambiamento della società che era riuscito a portare avanti, ai suoi occhi, Fidel Castro a Cuba. Pubblicare la traduzione in italiano delle *Chansons*, quindi, era un obiettivo coerente con il suo *engagement* e con la sua figura di «*pasionaria*»[9]. Per questo, immediatamente dopo l'uscita francese, de Céspedes sarà impegnata nella ricerca di un editore. Dopo un iniziale rifiuto della direzione editoriale della Mondadori, e una trattativa presto interrotta con altri editori, sarà la casa editrice milanese ad accogliere le sue richieste: veste popolare, buon mercato e, soprattutto, testo a fronte (cfr. Ciminari 2021: 120). Una richiesta, quest'ultima, espressamente rivolta dall'autrice al direttore letterario Vittorio Sereni, poco incline in una prima fase a soddisfarla, salvo poi cedere alle decisioni prese da Marco Forti, alla Segreteria generale per il settore italiano e responsabile della poesia. Questi preciserà che de Céspedes è «incline a pubblicare il francese a fronte» con il seguente argomento: «Il libro è stato scritto e concepito in francese e [...] se scritto e concepito in italiano sarebbe stato un po' diverso» (lettera del 5 settembre 1969). Un po'? In una lettera precedente, Forti avrebbe fornito in un appunto interno per Mauro Spagnol una lettura poco lusinghiera della qualità delle *Chansons*, ma avrebbe colpito al centro in relazione alla motivazione che portava la scrittrice a fare prova di tale tenacia: «Faccio presente che le poesie non sono particolarmente belle o interessanti, ma sono di carattere donnesco legate all'occasione dei moti studenteschi del maggio 68 e premono moltissimo all'autrice che, in questo momento, è tut-

8 Cfr. *Quando l'Italia perse le illusioni*, il testo progettato da Alba de Céspedes come prefazione alla riedizione del 1994 di *Dalla parte di lei*, pubblicato per la prima volta in appendice al romanzo nell'edizione delle sue opere nella collezione dei Meridiani Mondadori, nel 2011.

9 Così si intitola l'intervista alla scrittrice raccolta da Sandra Petrignani in *Le signore della scrittura* (Petrignani 1984, nuova edizione aggiornata 2022).

ta rivolta alla contestazione». Sul «carattere donnesco» ci sarebbe da discutere a lungo ma quel che è certo è che, sì, de Céspedes, allora come sempre, sembra davvero «tutta rivolta alla contestazione»; non vuole smettere di credere alla libertà, proprio nel momento in cui le sembra sia messa in discussione:

> Libertà, parola traditora, meschina
> parola stampata sulle pagine
> dei libri,
> parola gridata nel vuoto,
> parola illusoria, impostora,
> parola complice dei questurini
> e dei secondini,
> parola vessillo in brandelli,
> libertà, parola di carta
> bollata, di carta
> moneta, parola infeudata ai signori,
> nazionalizzata dai dittatori,
> parola mezzana,
> parola puttana…[10]

## 4. Le *Chansons* in traduzione: testo rivoluzionario o «just a little extra book»?

La fortuna delle *Chansons* in traduzione sembrerebbe terminare con l'autotraduzione italiana. I documenti conservati all'archivio Alba de Céspedes raccontano tuttavia un'altra storia. Così come le insurrezioni del '68, nelle poesie, sono inquadrate come un fenomeno transnazionale che coinvolge i giovani da Cuba a Parigi, da Parigi al Messico e dal Messico agli Stati Uniti, così i lettori dovevano comprendere un pubblico internazionale con un occhio volto alla Francia e uno alle insurrezioni nel proprio paese, in piena coerenza con l'internazionalismo che segna una certa cultura di sinistra di quegli anni. «Partout dans le monde le problème des étudiants

[10] L'esempio permette, fra l'altro, di notare come, in italiano, la musicalità del verso può risultare rafforzata dalle rime inesistenti nel francese (qui: *signori-dittatori*, *mezzana-puttana*). La ricerca di una insistita corrispondenza di suoni è confermata anche dalle bozze dove la prima ipotesi per tradurre il «mot-adultère» era 'ruffiana', poi abbandonato per 'mezzana', termine più vicino all'evocazione originale dell'amore illecito.

est très actuel et très poignant et ce n'est pas seulement l'université qu'il faut changer pour eux, mais la vie que nous avons été menés à conduire et que nous aussi nous avons envie de rejeter» scrive de Céspedes a un intellettuale finlandese nel 1970, sottolineando l'attualità e l'universalità delle poesie.

Dalla corrispondenza con l'agente letterario Shirley Burke, ad esempio, emerge quanto de Céspedes tenesse a un'edizione americana delle *Chansons*. Poco dopo essere tornata da Cuba, dove era stata invitata dal governo a partecipare con un discorso in apertura alla commemorazione del centenario della rivoluzione iniziata dal nonno, l'autrice scrive a Burke per convincerla ad incaricarsi della pubblicazione delle *Chansons* negli Stati Uniti. In questa lettera le poesie, che evidenziano il nuovo ruolo dell'autrice come intellettuale politicamente impegnata, sono collegate agli incarichi di rappresentanza a Cuba come nipote del "padre della patria" e al conseguente ruolo di "collaboratrice" della Rivoluzione:

> The night of my grand-father' celebrations I spoke to 100.000 people in the very place where he declared freedom for the slaves and started the independence war. Well, it was rather moving you may imagine. There are a lot of new schools, hospitals, museums, now there that have my grandfather's name, so I've been always travelling through the island to visit, or inaugurate its [sic]. I've worked very much, but I was very satisfied (lettera del 23 dicembre 1968).

Oltre che come autrice "francese", de Céspedes si presenta quindi a Burke come intellettuale attiva nella politica cubana. Chiede poi a Burke se conosca qualche casa editrice di sinistra interessata alla pubblicazione del diario di Che Guevara, implicitamente caratterizzando le *Chansons* come un testo rivoluzionario. Le ricorda che vorrebbe prima offrire il libro a Simons & Schuster, la casa editrice americana di *Quaderno proibito*, ma sembra prevedere un rifiuto nel commentare: «I want her to be absolutely free to refuse the *Chansons*, without losing the right to my future novels». Nonostante l'attaccamento che proclama di avere per le poesie, le descrive come un'opzione aggiuntiva («just a little extra book»). Aggiunge che le *Chansons* hanno avuto un buon successo in Francia, ma che ci sono poche recensioni disponibili per via dell'ostilità del governo verso le pubblicazioni che riguardano i moti del 1968. Menziona una riduzione teatrale di un prestigioso gruppo di avanguardia, probabilmente la messa in scena programmata dalla compagnia Sarrasin a Toulouse, e chiede a Burke di in-

formarsi presso Simons & Schuster qualora conoscessero un teatro alternativo per mettere in scena le *Chansons* a New York.

Burke, che parafrasando la stessa de Céspedes si riferisce alle *Chansons* come «just an extra book», risponde che Simons & Schuster non sono la casa editrice adatta, come non lo sono nemmeno Chotzie, o Doubleday, a cui de Céspedes aveva pensato, ma che ciò non vuol dire che questi editori non siano interessati ai suoi romanzi. Suggerisce inoltre che sarebbe meglio aspettare una pubblicazione negli Stati Uniti prima di considerare una messa in scena a New York (lettera dell'8 gennaio 1969). Pochi giorni dopo, scrive di nuovo chiedendo notizie sulla produzione teatrale, accennando al fatto che un grande successo commerciale («a big SMASH») potrebbe cambiare le cose per Simons & Schuster (lettera del 27 gennaio 1969). L'amico Frances Lanza, da New York, a distanza di oltre un anno le toglie infine ogni speranza riguardo a una pubblicazione negli Stati Uniti: «Per le *Chansons* [...] Ti devo dire [...] che questi due anni c'è stata qui tanta violenza che difficilmente la gente si interesserebbe di Parigi. Rischio la franchezza» (lettera del 27 aprile 1970).

Nello stesso periodo, de Céspedes invia una copia della *Chansons* a Raleigh Trevelyan, direttore editoriale presso la Michael Joseph Ltd di Londra. Autore di due libri autobiografici sulla Seconda guerra mondiale (*The Fortress: A Diary of Anzio and After*, 1957; e *Rome '44: The Battle for the Eternal City*, 1981), nonché traduttore di un classico della Resistenza, *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello, Trevelyan le sembra la persona giusta per mediare la pubblicazione di un testo militante in Inghilterra. Insieme alle *Chansons*, invia a Trevelyan la tanto auspicata recensione francese delle *Chansons* pubblicata il 30 dicembre sul "Nouvel Observateur" (1968) dallo scrittore parigino André Pieyre de Mandiargues. In questo testo, de Mandiargues saluta le *Chansons* come un successo sorprendente da parte di una straniera osservando che, con un linguaggio simile a quello di Jacques Prévert, poeta della lingua parlata e del quotidiano, de Céspedes è stata capace allo stesso tempo di rendere lo spirito delle insurrezioni del '68 ed entrare in un mondo di difficile accesso come quello della poesia francese. Combinando lotta rivoluzionaria e antifascismo, sottolinea poi la discendenza dell'autrice da «une vielle famille de l'aristocratie cubaine, qui s'est donnée sans réserve à toutes les insurrections antiesclavagistes, antiespagnoles et antifascistes de l'île» e prevede che le poesie saranno rappresentate «sur les scènes de tous les cabarets de Paris».

Nonostante i toni ottimisti della recensione, de Céspedes capisce, a partire dal mancato entusiasmo sul fronte anglo-americano, che far tradurre il libro in inglese non sarà facile, e fin dal 1969 prende in considerazione mercati meno ambiziosi, in cui spera di trovare interesse per un'opera non legata a un immediato interesse commerciale. Il 2 febbraio 1969 scrive a Toini Kaukonen, il traduttore finlandese di *Nessuno torna indietro*, e approfitta della notizia della prossima pubblicazione del romanzo *La Bambolona* per chiedere se ci sia, in Finlandia, una casa editrice militante che potrebbe essere interessata alle *Chansons*. Anche in questo caso, è evidente la relazione con la Rivoluzione Cubana: «Y a-t-il, en Finlande, une maison d'Edition qui publie des livres 'de contestation', disons? Qui a publié le journal de Guevara, par exemple?». La risposta è deludente. Pur dimostrando un certo interesse per le poesie, Kaukonen le risponde che il paese è troppo piccolo, e che molti scrittori finlandesi sono costretti a pubblicare a loro spese. L'11 aprile, l'autrice scrive a Istovan Tinier a Budapest, deplorando che le *Chansons* non siano tradotte in ungherese, nonostante proprio l'Ungheria sia stato il primo paese a tradurre il romanzo *Nessuno torna indietro*. Le cose sembrano andare un po' meglio sul fronte olandese. Henk Prins scrive il 6 febbraio 1969 informandola che le opere per cui ha il diritto di traduzione sono in lettura presso l'editore Arbeiderspers, e chiede di poter proporre loro anche le *Chansons*. De Céspedes gli accorda il permesso, e ne approfitta per chiedergli se conosca qualche editore interessato in Germania: «Tous mes romans sont traduits en allemand [...] mais personne n'a jamais présente les *Chansons* dans ce pays. Je pense que ces poèmes seraient appréciés par les éditeurs qui publient par ex. Peter Weiss, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzensberger etc. Voulez-vous vous en charger?». Vale la pena di soffermarsi sugli autori a cui, implicitamente, de Céspedes si paragona. Si tratta di celebri scrittori di lingua tedesca, alcuni di origine ebraica e perseguitati dai nazisti (Weiss, Sachs), altri attivi nei circoli di sinistra del dopoguerra (Bachmann, Enzenberger). Come Alba de Céspedes, Ingeborg Bachmann sosteneva che il fascismo non fosse terminato nel 1945, ma che se ne ritrovassero incarnazioni nel 1960, specialmente nell'oppressione degli uomini nei confronti delle donne. Anche qui non manca il legame con Cuba: sia Weiss che Enzenberger avevano appoggiato la Rivoluzione Cubana. Proprio nel 1969, infatti, Enzerberger si trovava a Cuba, dove aveva composto il libretto *El Cimarrón*, ispirato alla vita dello schiavo Esteban Monte, per il compositore Hans Werner Henze. La figura del *cimarrón*, non a caso, ricorre anche

nelle *Chansons*, evocata nella poesia *La Peur* dalla protagonista cubana. La lista contribuisce quindi a sottolineare l'antifascismo delle *Chansons*, e ribadisce il legame tra i moti del '68 e la Rivoluzione Cubana. Nello stesso periodo, de Céspedes si premura di togliere dal suo profilo il romanzo giovanile *Io, suo padre*, scritto per rappresentare il regime di Mussolini a un concorso legato alle olimpiadi di Berlino del 1936 e propone a Vito La Terza, che però stroncherà presto il progetto, un'antologia di pezzi scelti dei primi numeri della rivista "Mercurio" dedicati alla Resistenza. Si tratta di accorgimenti che confermano il profilo di intellettuale impegnata nella lotta antifascista che, come indicato, de Céspedes concepisce come prefiguratrice della Rivoluzione Cubana e dell'ideologia anticapitalista che ha guidato i moti del '68. Nonostante la manifestazione di interesse, neppure l'edizione olandese delle *Chansons* vede la luce, sebbene alcune poesie siano pubblicate sulla rivista "Maatstaf" (anch'essa edita da Arbeiderspers). Né avrà luogo la tanto auspicata rappresentazione teatrale diretta dal gruppo Sarrasin a Toulouse. In una lettera all'amico catalano Ricardo Selvat del 7 aprile 1969, de Céspedes attribuisce la mancata messa in scena alla sospensione di sovvenzioni del governo francese a chiunque monti uno spettacolo che si riferisca al maggio parigino. Si sente quindi autorizzata a parlare di censura, e confronta la situazione francese con la liberalità del regime cubano, che è stato disposto a stampare le poesie del poeta Heberto Padilla nonostante le accuse di ideologia controrivoluzionaria:

> Il caso padilla [sic] mi ha convinta anche della liberalità di quel regime […]. A Cuba hanno stampato le poesie di Padilla […]. Le hanno anche premiate, aggiungendo una nota che precisa non essere quello il punto di vista dell'Unione degli scrittori cubani. Rifletti, Ricardo: credi che se l'accademia di Francia, mettiamo, o una fondazione qualsiasi, in qualsiasi paese, indicesse un premio letterario, lo darebbe poi a uno scrittore per un libro scritto contro l'Accademia o la fondazione stessa? (lettera del 7 aprile 1969)

Si tratta di un commento importante perché ci riporta alla vicenda della traduzione della *Chansons* a Cuba. Considerato il legame che l'autrice stabilisce tra la rivoluzione cubana del 1959 e i moti del maggio parigino, e l'ambizione ad essere riconosciuta come scrittrice nel contesto cubano, non appare strano che a de Céspedes premesse che le *Chansons* fossero tradotte a Cuba. Fin dal 1968 – prima, quindi, di cominciare a lavorare all'auto traduzione italiana – de Céspedes identifica il traduttore ideale proprio in Heberto Padilla, rinomato poeta cubano e traduttore dal francese. Nel 1968 la scrittrice, al concorso organizzato dall'Unione degli scrittori e arti-

sti di Cuba (UNEAC) a L'Avana, aveva avuto occasione di conoscere Padilla di persona e aveva assistito alle polemiche emerse durante la premiazione della raccolta di poesie *Fuera di juego*, pur non essendone personalmente coinvolta. La giuria riteneva che il libro criticasse la Rivoluzione in modo costruttivo, "dall'interno"; il comitato governativo lo giudicava invece un'opera antirivoluzionaria, in quanto eccessivamente basata sul singolo a scapito della collettività. Alla fine, il libro venne stampato, perché si trattava di una condizione stessa del premio, ma con una prefazione che avvertiva i lettori del contenuto controrivoluzionario (Quesada 1975: 8). A Cuba, molti sostennero che Padilla avesse scatenato deliberatamente le polemiche per avere una maggiore visibilità all'estero. De Céspedes, infatti, vi vede un'ottima occasione di pubblicità, e fa il nome di Padilla ad Alberto Mondadori, definendolo «il miglior poeta cubano della sua generazione» e raccomandandone la traduzione delle poesie in italiano (lettera del 7 settembre 1970). È a Padilla che de Céspedes, durante un appuntamento all'Hotel Habana Libre, probabilmente nello stesso 1968, propone la traduzione delle *Chansons*. Una lettera del 25 ottobre 1970 dimostra che il poeta cubano aveva effettivamente cominciato a tradurre le poesie, ma che l'Instituto del libro, l'istituzione governativa responsabile per le traduzioni di autori stranieri a Cuba, non gli aveva accordato l'autorizzazione alla traduzione. Nella lettera, Padilla descrive il disagio di sentirsi isolato e paragona la propria situazione a quella di un «apestado». Dato, questo, che ci permette di sottolineare due aspetti importanti. Il primo è che Alba de Céspedes – la de Céspedes italo-cubana diventata «écrivain français», come avrebbe titolato "Le Monde" al momento della pubblicazione del suo primo romanzo in lingua francese (Duranteau 1973) – era considerata a Cuba una scrittrice straniera; nonostante il suo status di nipote di un eroe rivoluzionario, era pur sempre una cittadina cubana che aveva scelto di vivere in un paese capitalista, e che intratteneva frequenti rapporti con gli Stati Uniti, scelte che in quel periodo erano fortemente criticate da Fidel Castro. La seconda è che l'associazione con un poeta accusato di ideologia controrivoluzionaria non aveva favorito la traduzione delle *Chansons*[11]. Il regime di Castro, inoltre, non aveva appoggiato i moti parigini del '68, non potendo permettersi di compromettere il rapporto con De Gaulle, che aveva accettato di continuare il commercio con Cuba in un momento in cui l'isola era sotto l'embargo americano. Castro si era inoltre

[11] Per un esame delle ragioni politiche della censura delle *Chansons*, rimandiamo a Segnini 2023.

assicurato di fare il possibile per prevenire un ’68 cubano. Nonostante il tema delle *Chansons* fosse in linea con i principi della Rivoluzione Cubana dal punto di vista ideologico, non lo era quindi affatto dal punto di vista politico. La relazione che de Céspedes stabiliva tra la Rivoluzione Cubana e i moti del ‘68 era, come suggerito altrove, non proprio infondata, ma unidirezionale, valida esclusivamente dal punto di vista europeo (cfr. Segnini 2023).

La lettera di Padilla dimostra inoltre che la scrittura translingue dell’autrice non ne compromette la traducibilità. Al contrario, il poeta si riconosce nel linguaggio «directo, apassionato» e «inmediato» di de Céspedes, e promette di fare del suo meglio per renderlo in spagnolo. Si chiede come i lettori francesi abbiano reagito a tale linguaggio, che giudica completamente estraneo alla retorica francese, e si augura che, al di là dell’aspetto formale, in francese si presti attenzione al messaggio delle poesie: «Tal vez la historia le haya prestado un incentivo distinto y entiendan tus poemas más por lo que dicen que como lo dices». Come omaggio, allega la traduzione della poesia *La peur* che, ricordiamo, ha come protagonista una studentessa cubana. Come è stato suggerito, il titolo in traduzione assume un diverso significato simbolico, con un possibile rimando allo stato psicologico degli intellettuali cubani posti sotto sorveglianza dal regime (González 2021: 87). Una riflessione simile può essere fatta a proposito dei versi sulla libertà. Libertà di espressione che la Rivoluzione aveva promesso agli intellettuali ma che proprio nel ’68, con l’intensificarsi della censura e il crescente controllo sugli scrittori, si rivelava quanto mai illusoria; libertà, come recitato nella poesia, «nazionalizzata dai dittatori»:

> Libertad, palabra traicionera, palabra
> mezquina impresa en las páginas de los libros,
> palabra gritada hacia el espacio,
> palabra-ilusión, palabra-impostura,
> palabra cómplice de la policía
> y de los carceleros,
> palabra-bandera hecha jirones,
> libertad, palabra de papel-
> timbrado, de papel-
> moneda,
> palabra infeudada a los soberanos,
> nacionalizada por los dictadores,
> palabra-adulterada,
> palabra-puta…
>
> (trad. di Heberto Padilla)

Non ci è dato di sapere se questa nuova valenza sia stata colta da de Céspedes. Sappiamo tuttavia che giudicava la traduzione di Padilla «ottima». Il 4 marzo 1970 la invia al catalano Ricardo Salvat, chiedendogli di informarsi su una possibile traduzione portoghese. Il fatto che non chieda di una traduzione spagnola suggerisce che, fino al 1970, l'autrice crede ancora possibile la pubblicazione delle *Chansons* a Cuba. Un anno dopo, il 20 marzo 1971, Padilla viene arrestato, scatenando proteste internazionali contro la censura di Castro nei confronti degli intellettuali. Molti intellettuali europei di sinistra, delusi dal suo comportamento, giudicato troppo affine allo stalinismo sovietico, ritirano l'appoggio alla Rivoluzione Cubana. Non è il caso di de Céspedes che in questa, come in altre occasioni, si schiera decisamente dalla parte del governo cubano (cfr. González 2021; Segnini 2023). Sembrerebbe che l'azione politica e il sostegno alla Rivoluzione abbiano preso per l'autrice il primo posto, anche a costo di sacrificare la scrittura politica, ovvero la pubblicazione cubana delle *Chansons*. Come scrive nella lettera a Selvat:

> di fronte a ciò che accade nel mondo e benché io non possa fare altra cosa che scrivere, non sai quante volte ho provato il desiderio di lasciare la penna ed agire: me lo sono domandato anche prima di lasciare l'Avana poiché laggiù, per la prima volta, mi pareva che l'azione potesse raggiungere risultati lirici. Ricordo che Michel Leiris, al Congresso, disse che il più grande poeta del mondo oggi è Fidel. La definizione mi lasciò scettica: davo allora ancora alla parola 'poesia' un significato cotanto letterario. Oggi, io stessa, penso come Leiris che ha compreso prima di me questa verità (lettera del 7 aprile 1969).

E tuttavia, in una lettera scritta il 16 giugno del 1970, indirizzata a Roberto Fernández Retamar, poeta e personaggio centrale nella Rivoluzione Cubana, de Céspedes invia, come sperando in un ripensamento, nuovamente una copia delle *Chansons* (cfr. González 2017: 408). Non ottiene, a quanto sappiamo, risposta.

Si chiude così la storia della mancata fortuna delle *Chansons* all'estero, questo "libro extra" e allo stesso tempo libro fondamentale, rifiutato negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Europa per ragioni commerciali, e a Cuba per ragioni politiche. In questo scenario, l'autotraduzione in italiano, pubblicata, dopo molteplici insistenze dell'autrice, da Mondadori (un editore non esattamente militante dal punto di vista politico) non è tanto una scelta di poetica quanto una necessità: l'unico modo che de Céspedes aveva di far pervenire il suo messaggio oltre il contesto francese per contribuire a «far scoppiare la crisi» e a organizzare una rinnovata Resistenza.

# Bibliografia

## Bibliografia primaria

### Documentazione conservata nel Fondo Alba de Céspedes, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano

Copialettera di Alba de Céspedes a Shirley Burke, Parigi, 23 dicembre 1968, b. 16, f. 9.

Lettera di Shirley Burke a Alba de Céspedes, 8 gennaio 1969, b. 16, f. 10.

Lettera di Shirley Burke a Alba de Céspedes, 27 gennaio 1969, b. 16, f. 10

Copialettera di Alba de Céspedes a Toini Kaukonen, Parigi, 2 febbraio 1969, b. 16, f. 10.

Lettera di Henk Prins a Alba de Céspedes, 6 febbraio 1969, b. 16, f. 10.

Copialettera di Alba de Céspedes a Ricardo Selvat, 7 aprile 1969, b. 16, f. 10

Copialettera di Alba de Céspedes a Istovan Tinier, Rome, 11 aprile 1969, b. 16, f. 10.

Copialettera di Alba de Céspedes a Raleigh Trevelyan, Roma, 15 ottobre 1969, b. 18, f. 1.

Copialettera di Alba de Céspedes a Vito Laterza, 30 dicembre 1969, b. 17, f. 1.

Copialettera di Alba de Céspedes a un intellettuale finlandese, 22 gennaio 1970, b. 17, f. 1.

Copialettera di Alba de Céspedes a Henk Prins, 24 febbraio 1970, b. 17, f. 1.

Copialettera di Alba de Céspedes a Alberto Mondadori, 7 settembre 1970, b. 3.

Lettera di 'Frances' Lanza a Alba de Céspedes, New York, 27 aprile 1970, b. 17, f. 1.

Lettera di Heberto Padilla a Alba de Céspedes, 25 ottobre 1970, b. 90, f. 1.

Traduzione della poesia *La peur* di Heberto Padilla, b. 36, f. 8.

### Documentazione conservata nel Fondo Autori, Fondo Alba de Céspedes, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano

Lettera di Marco Forti a Mario Spagnol, 26 luglio 1969.

Lettera di Marco Forti a Vittorio Sereni, 5 settembre 1969.

### Scritti di Alba de Céspedes

De Céspedes A. (1968), *Chansons des filles de mai*, Éditions du Seuil, Paris.

De Céspedes A. (1970), *Le ragazze di maggio*, Mondadori, Milano.

## Bibliografia secondaria


Apter E. (2001), *On Translation in a Global Market,* "Public Culture", 13, 1, pp. 1-12.

Ciminari S. (2005), *Da "Sans autre lieu que la nuit" a "Nel buio della notte",* in: M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, pp. 158-186.

Ciminari S. (2020), *Una scrittrice* engagée*. La svolta del '68 nella biografia e nella scrittura di Alba de Céspedes*, in: A. Campana, F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, Adi editore, Roma, pp. 1-11, cfr. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> (ultimo accesso: 16-09-2024).

Ciminari S. (2021), *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

Ciminari S. (2023), «*Mon cher ami, mon cher éditeur». Alba de Céspedes, scrittrice francese*, in: S. Ciminari, S. Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Franco Cesati, Firenze, pp. 181-191.

Contarini S. (2023), *Une vocation: scrivere in francese*, in: S. Ciminari, S. Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Franco Cesati, Firenze, pp. 147-159.

De Mandiargues A. (1968), *Les filles de Mai,* "Nouvel Observateur", 30 dicembre.

Ferraro A. (2016), *"Traduit par l'auteur"*, in: A. Ferraro, R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 121-140.

Gentes E. (2016), *"...et ainsi j'ai décidé de me traduire". Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs*, in: A. Ferraro, R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 85-101.

González I. (2017), *Cuba, Vida Y escritura en Alba de Céspedes. Historia de Con Gran Amor,* Tesi di dottorato sotto la supervisione di Marina Zancan e Monica Storini, Università degli Studi di Roma "La Spazienza", Roma.

González I. (2021), *Alba de Céspedes en Cuba: Itinerarios de la memoria narrada*, Almenad, Leiden.

Kellmann S. (2000), *The Translingual Imagination*, University of Bebraska Press, Lincoln.

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

Petrignani S. (1984), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano, pp. 37-45.

Quesada L. (1975), *"Fuera del Juego": A Poet's Appraisal of the Cuban Revolution*, "Latin American Literary Review", 3, 6, pp. 89-98.

Schnell-Hornby M. (1995), *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam.

Segnini E. (2023), *Comparability and Translatability in the Making of Historical Narratives: Alba de Céspedes's Comparative Method*, "Comparative Critical Studies", 20, 2-3, pp. 319-345.

Tanqueiro H. (2009), *L'autotraduction en tant que traduction*, "Quadernes – Revista de Traducció", 16, pp. 108-112.

Zancan M. (2011), *Cronologia*, in: A. de Céspedes, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Mondadori, Milano, pp. LXII-CXLV.

## Abstract

Sabina Ciminari, Elisa Segnini

### *The Internationalism of the* Chansons des filles de mai*. From Self-Translation to the Translation Project*

The history of the translation and reception of the poetry collection *Chansons de filles de mai*, written by Alba de Céspedes shortly after the Parisian May uprisings, demonstrates the limits of the translatability of a work despite a deeply transnational subject such as that represented by the 1968 uprisings. Written in French, in Paris, by an Italian-Cuban writer, and subsequently self-translated into Italian, the collection presents an interesting case for scholars of self-translation. Using unpublished materials preserved at the Alba de Céspedes archive (Mondadori Foundation), this paper explores Alba de Céspedes' centrifugal impulse, her ambition to translate the *Chansons* into as many languages as possible, and the reasons for the work's untranslatability beyond the Franco-Italian contexts. It first examines the transition from the French edition to the Italian self-translation, and then contextualizes this operation within the author's translation project. Our central argument is that the untranslatability of the *Chansons* did not depend on linguistic issues, but on economic and, above all, political reasons.

Keywords: self-translation, translatability, Cuban Revolution, Alba de Céspedes.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 311-325
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8707

# COLLABORATIVE SELF-TRANSLATION: Vladimir Vladimirovich Nabokov, Dmitri Vladimirovich Nabokov and Italian Language

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

## 1. Introduction

There is a large body of critical literature on Vladimir Nabokov's translations and self-translations, mostly published in the Anglophone context (Grayson 1977, Cummings 1977, Holmstrom 1985, Beaujour 1989, Beaujour 1995, Besemeres 2002, Gallego Roca 2002, Teplova 2003, Oustinoff 2004, Díaz 2005, Bontila 2006, Boyd 2007, Hokenson, Munson 2007, Novosilzov, Sharvashidze 2007, Akikusa 2010, Anokhina 2014). Yet, at a closer look, there is still very little that has been said about his translations published in Italy (cfr. Pavan 1990, Possamai and Banzato 1997, Marchesini 2007, Imposti 2013, Montini 2022). In this regard, Nabokov owes much to his collaboration with his son Dmitri, who, in many cases, was the author of the first translation drafts into English, which Vladimir Nabokov later reworked (see D. Nabokov 1984). Although the writer did not know Italian, he greatly appreciated Dmitri's Italian translations. To fill this gap, the present paper will focus on the act of "collaborative self-translation" that saw Nabokov father and son work together even after the death of the former. Such an investigation also makes it possible to discuss, from a theoretical point of view, the phenomenon of self-translation under a new light. Usually conceived as an individual exercise, this activity through collaboration "opens up", thus becoming inclusive and, as we will see, going beyond the actual boundaries imposed by life.

Gabriella Elina Imposti (University of Bologna) – gabriella.imposti@unibo.it
ORCID: 0000-0002-1889-7931

## 2. Self-translation and collaborative self-translation

Traditionally, the concept of "literary self-translation" has been consistently associated with an act to be performed in solitude, when the author physically and metaphorically sits in front of the mirror of himself or herself. Popovič was the first scholar to theorize self-translation as «the translation of an original work into another language *by the author himself*» (1975: 19, emphasis mine). In a similar vein, in 1998 Grutman coined the term "auto-translation" for the same practice, that is to say, «the act of translating one's own writings, or the result of such of an undertaking» (1998: 17), ten years later he switched to the term "self-translation" (Grutman 2009). Eva Gentes and Trish Van Bolderen have described this endeavor as «the phenomenon of *an author* producing an additional text by translating *their own* written work into another language» (2021: 369, emphasis mine).

While these academic definitions provide a comprehensive understanding of self-translation as a complex and multifaceted literary and linguistic phenomenon, incorporating elements of creativity, identity, and cultural adaptation, we feel that there are still specific aspects which could pose challenges and open new areas of discussion. Indeed, during the past decade, the very idea of "self-translation" has been criticized by some theorists in the field of Translation Studies, such as Susan Bassnet (2013) and Anthony Cordingley (2013), who see the product of self-translation rather as a form of rewriting that creates a new original. Such claims strengthened the idea that self-translations are freer than other translations. Menakhem Perry stressed this as early as 1981: «[s]ince the writer himself is the translator, he can allow himself bold shifts from the source text which, had it been done by another translator, probably would not have passed as an adequate translation» (1981: 181). Furthermore, Fitch remarks that this is not just the opportunity to repeat the process of writing, but this degree of freedom can be explained with a better understanding of the author's intention, because «the writer-translator is no doubt felt to have been in a better position to recapture the intentions of the author of the original than any ordinary translator for the very good reason that those intentions were, in fact, his very own» (Fitch 1988: 125). To sum up, using Tanqueiro's fortunate expression, the self-translator is «privileged» because of her/his role of «model reader» who has an insight into the original purpose of the

text, of her/his double role as author both in the source language/culture and in the target language/culture (Tanqueiro 1999).

In this frame of reference, it is challenging to define exactly the practice of "collaborative self-translations", while supporting those assertions leaning towards appraising it as a form of rewriting. Still «in its infancy» (Trzeciak Huss 2018: 399), this field of research has significantly widened the perspective on self-translation. Joanna Trzeciak Huss highlights the indeterminate, inclusive but also extremely elusive nature of the phenomenon:

> The definition of collaborative translation is highly contested, and forms of collaboration are variously designated. When distinctions are drawn between, say, *co-translated by* and *translated in collaboration with*, rules and conventions for applying these epithets are often fluid, negotiable and subject to the discretion of various parties in the network of publication, and may change depending on the prestige of a given figure. Also, just because all translation is collaborative does not mean that all the collaborators are translating. Even in clear cases of collaboration, it may be that only one party – or even neither party – is translating in the strict definition of the word. When it comes to formulating a theory of collaborative literary translation, it is not clear how to synthesize the sociological aspects of processes of textual production with the aesthetic and literary nature of the translation as product (Trzeciak Huss 2018: 389).

In Trzeciak Huss's view, genetic translation studies are an important first step to better understand the nature of this phenomenon and, we can add, the semantics of the expression "collaborative self-translation".

## 3. Collaborative self-translation à la Nabokov

Research on Vladimir Nabokov as a self-translator has highlighted the importance of his collaboration with other translators. For instance, in the first stage of his career as a self-translator he would look for a native speaker who could revise his self-translated texts in order to detect possible grammatical and syntactic mistakes. In 1936 he wrote to Gleb Struve asking for help with his translation of *Otchainie-Despair*: «would you perhaps know an English person with a beautiful literary style, who could scrupulously revise my translation of *Despair* and who would not ask to be paid, at least not in the short term. This business is very important and

very urgent for me, so I beg you to answer me without delay»[1] (quoted in Anokhina 2016: 112).

After 1940 Nabokov's practice for the translation of his Russian works into English changed: he no longer produced the first draft himself but chose collaborators who would provide him with a literal (interlinear) and "faithful" translation (Grayson 1977, Montini 2016, Montini 2022). Faithfulness to the original text was for him of paramount importance. Furthermore, the draft translator had to be very malleable and accept the fact that the author would correct, rework and refine, or, as he put himself "dragonize"[2], their draft translation. A clear example of a "docile" collaborator was Gleb Struve. In his letters to him, Vladimir Nabokov would stress the importance of his own «very active participation» in the translation of his works from Russian into English, «as this story [The Aurelian] features entomology which could prove to be a headache» (quoted in Anokhina 2016: 113, 124). A second strategy Nabokov adopted was choosing a translator from within his family. As Chiara Montini stresses in a recent book (2022), the Nabokovs formed a real "clan" in order to successfully manage the literary business of the "chieftain". Nabokov father officially appointed his son Dmitri as his own main translator and collaborator. Nabokov son, however, not always met his parents' expectations and left the work unfinished, as in the case of the novel *Dar* (The Gift), which had to be completed by Michael Scammel, who was a young student at the time. Despite this, Dmitri's name is mentioned as co-translator of the novel together with the author himself. In her book Chiara Montini provides an example of how Nabokov father worked on his son's draft translation of that very first chapter of *Dar*, replacing words sometimes with more archaic sounding or solemn terms, altering word order to achieve a more euphonic effect and, in the case of Mandel'shtam's "Acmeism", replacing this very specific literary term with a more general

1 The original is in Russian: «У меня к вам еще одна просьба, – серьезная и срочная: не знаете ли вы англичанина с хорошим литературным слогом, который мог бы тщательно проредактировать мой перевод Отчаяния и не требовал бы платежа, по крайней мере немедленно. Дело это для меня крайне важное и спешное, так что, пожалуйста, ответьте мне, не откладывая» (Nabokov Papers [LoC]: Box 22, Folder 6).

2 In a postcard to Pertzoff of 1941 he wrote: «Для меня главное – получить точный и грамотный перевод, который вероятно потом раздраконю» (The most important thing is to get a precise and competent translation, which I will probably dragonize) (quoted in Shrayer 1999: 57).

one, «neoclassicism» (Montini 2022: 217). «The mere fact that the difference between the chapter translated by Dmitri Nabokov and Scammel's later ones is imperceptible in the published version confirms that it was Vladimir Nabokov himself who reconstructed the stylistic coherence and unity of the text»[3] (Montini 2022: 219). One could say that Vladimir Nabokov's practice of collaborative self-translation showed all the signs of an authoritarian approach, which demanded from his collaborators the acceptance of the author's absolute authority and complete control over the final result of this collaboration and sometimes even the effacing of their contribution. The collaboration with his own son was subjected to the same rules, as the disclaimer published in the collection of short novels *A Russian Beauty* (1973) clearly states:

> Most of these thirteen pieces are / were translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. All are given here in a final English form, for which I alone am responsible[4].

## 4. Dmitri Nabokov's Role

Nowadays, as well as during his lifetime, Dmitri Nabokov's name is linked to his role in preserving his father's literary legacy. However, he also distinguished himself as an accomplished translator in his own right. In fact, Dmitri's skill as a translator extended beyond his familial ties, as he translated several of Vladimir Nabokov's works into multiple languages not only in collaboration with the author, but on his own and with other translators. From Russian into English in collaboration with Nabokov father he translated: *Invitation to a Beheading* (1959); *The Eye* (1965); *King, Queen, Knave* (1968); *Mary* (1970); *Glory* (1971); *A Russian Beauty and other Stories* (1973, together with Simon Karlinsky who translated the first story of the collection). Other translations were performed alone or in collaboration with others: from Russian *The Enchanter* (1986); *Selected Letters, 1940-*

3 «Il solo fatto che la differenza tra il capitolo tradotto da Dmitri Nabokov e quelli successivi di Scammel sia impercettibile nella versione pubblicata, conferma che la coerenza stilistica e l'unità del testo le avrebbe ricostruite l'autore». Here and elsewhere my translations from the Italian text of Montini 2022.

4 Archive Nabokov, New York Public Library, Berg Collection, quoted in Montini 2016: 151.

*1977*, edited by Dmitri Nabokov and Matthew Bruccoli (1989); *The Stories of Vladimir Nabokov*, translated by Dmitri Nabokov (1995); from Russian or English into Italian: *Cose trasparenti* (1975); (from English and Russian) *L'incantatore* (1987, Guanda), (2011, Adelphi); from Russian and English: *Una bellezza russa e altri racconti* (2008, Adelphi) (see Montini 2022: 245-246).

Dmitri Nabokov's dedication to bridging linguistic and cultural boundaries through translation played a pivotal role in making his father's works accessible to a broader global audience, helping to ensure the success of his international legacy. His role as a translator occupies a significant position not only in the context of Nabokov's biography and heritage, but also in the general field of literary self-translation. Arguably, Dmitri's prowess as a translator emerges from his intimate knowledge of his father's literary oeuvre, which enables him to navigate the intricate web of linguistic playfulness and references that characterizes Vladimir Nabokov's writing. Being not just a translator, but the son of the artist, he is undoubtedly in a unique position, with clear repercussions on the translated text(s). His contributions, particularly in translating Nabokov's works into Italian, showcase a keen sensitivity to the nuances of language and the preservation of artistic finesse. A first exploit of Dmitri as translator from English into Italian was *Cose trasparenti* (*Transparent things*), published by Mondadori in 1975[5]. Apparently, Nabokov father greatly appreciated this translation, even if he did not master the Italian language (Montini 2022: 136).

Dmitri's almost "natural" skills are paired with a very strict code that he would follow every time he had to translate his father's works. The main features of his approach or, as he calls it, «the Nabokov rules» can be found in *On a Book Entitled* The Enchanter, his afterword to the English translation of *Volshebnik* (1939) (*The Enchanter*, 1986). This title clearly echoes his father's *On a Book Entitled* Lolita. In this afterward Dmitri explains his work on the text:

> In both translation and commentary, I have tried hard to stick to the Nabokov rules: precision, artistic fidelity, no padding, no ascribing. Any conjecture beyond what I have ventured would violate those rules.
>
> The translation itself reflects my intent to be faithful to VN in both the general and the specific, textual, senses.

5 A second, revised edition in cooperation with Serena Vitale was published in 1995 by Adelphi.

> Many years of translation for and with Father instilled in me those categorical requirements of his. The only cases where he considered departures admissible were untranslatable expressions and revisions of the text itself, in the translated version, by the original author. It is possible that VN, were he alive, might have exercised his authorial license to change certain details of *The Enchanter*; I believe, though, that he would have chosen to leave intact this model of conciseness and multilevel meaning. The rare instances where I have taken the liberty of making minor adjustments occur precisely where the technique – as in the telescoped Little Red Riding Hood wordplays (p. 49, l. 16; p. 75, l. 26) or the high-speed imagery of the finale – would have made a totally literal rendering meaningless in English. Elsewhere, on occasion, the English may seem simply a bit unorthodox. But so, in such cases, is the Russian .
>
> (D. Nabokov 1986: 81-82)

As this excerpt clearly shows, Dmitri Nabokov piously follows those «categorical requirements» about translation that his father instilled in him and which he continued to follow even after his father's death, therefore limiting to the minimum all the changes he would have to apply to the source text for the sake of clarity and comprehension in the target text. The possibility of re-writing whole chunks of text, then, becomes extremely limited. This, in turn, poses a reflection on the wider perspective of Nabokov's theories of translation and what his experience was in terms of self-translation. In fact, throughout his lifetime Vladimir Nabokov adopted very different strategies, even varying them according to his beliefs at a given stage (see Grayson 1977, Anokhina 2016). Finally, in Dmitri's comment on his translations "for and with" Nabokov a hierarchy is very evident, and so is the "fidelity" of the translator-son to the instructions of his father.

After his father's death, Dmitri seems to have repeated his pattern of "authoritarian" translation and demanded from his collaborators the same "fidelity" to the original text as his father did from the translators into other languages. As far as his own translations into Italian are concerned[6], he had many collaborators. Some of them are known: the Italian Slavist and University professor Serena Vitale, who for a while was also his partner in life (Montini 2022: 133), Nicoletta Pallini Clemente, Count Piccolomini, Ugo Tessitore, and Adelphi's editor for Russian literature Anna Raffetto (Montini 2022: 190). Not all of his collaborators made it to the title page of his Italian translations, though. His signature on the translations was a sort of

[6] See what he says about them in D. Nabokov 1984: 162-164.

"quality stamp" that had a nearly sacred value for him as it certified his being his father's faithful and obedient son, who continued and disseminated his literary heritage according to a rigid canon (Montini 2016: 156-157, Montini 2022: 213). His attitude towards his collaborators tended to make them replicate his own role as a «bilingual scribe» («un amanuense bilingue») (a term suggested by Chiara Montini 2022: 191, 220) in his collaboration with his father. As Montini remarks

> It seems that Italy was for him the privileged platform not only to launch new film projects and translations, but also to test himself and test his linguistic skills. Thanks to Italian, a language that he is the only one of the family to know, he follows in the footsteps of his polyglot father and at the same time stands out from him. Like his parent, who continues to use the Russian language from time to time to translate his texts, Dmitri Nabokov becomes a multilingual translator. Of one author only. And, like the father, the son also moves between contradictory, although less categorical, positions (Montini 2022: 188)[7].

However, Dmitri's knowledge of Italian is the object of some discussion, according to Serena Vitale's e-mail to Montini (2022: 190) «Dmitri spoke Italian perfectly but there is a gulf between that and translating Nabokov!»[8]. Others confirm that his spoken Italian was much better than his written one (see also Montini 2016: 156-157), which is not surprising, if we think that he did not learn it systematically and in a specialized way, but mainly through his knowledge of Latin and as an opera singer[9]. From an analysis

7 «Sembra che l'Italia sia per lui la piattaforma privilegiata non solo per lanciare nuovi progetti cinematografici e traduzioni, ma anche per mettersi alla prova e sperimentare le proprie doti linguistiche. Grazie all'italiano, lingua che è il solo della famiglia a conoscere, segue le orme del padre poliglotta e al contempo si distingue da lui. Alla stregua del genitore, che continua a servirsi della lingua russa, di tanto in tanto, per tradurre i suoi testi, Dmitri Nabokov diventa traduttore plurilingue. Di un solo autore. E, come il padre, anche il figlio si muove tra posizioni contraddittorie, anche se meno categoriche».

8 «Dmitri parlava perfettamente l'italiano ma da qui a tradurre, a tradurre Nabokov!!! C'è di mezzo il mare!».

9 See Dmitri's own remarks about his knowledge of Italian and his decision to translate into it (D. Nabokov 1984: 162): «Encouraged by my success in a language I had learned effortlessly because I loved to speak and sing it, and buttressed in approaching its literary niceties by secure foundations in Latin and other matters, I then undertook my own Italian translation of *Transparent Things* […]».

of the Italian translation drafts of *The Enchanter* compared with the original Russian and his own English translation, many interferences from the English text can be found. In some cases, the comparison with the Russian text helps solve some difficult points (Montini 2022: 242-245), but it is clear that without help from a skilled native-speaking editor, Dmitri's Italian translations would not always have been acceptable for print. Therefore, in Dmitri's case the relationship between ghost translators and whoever holds the responsibility for the translation turns out to be reversed in comparison with what it was between Nabokov father and his collaborators. It is Dmitri who does need the collaboration of sometimes "transparent", as in "invisible", undeclared collaborators and editors to ensure a good standard. However, he acknowledged this in his preface to the Italian edition of a collection of Nabokov's early stories *Una bellezza russa* (2008):

> I confess that, during the long gestation of this collection, I took advantage of comments and questions put forward by insightful translators and editors of recent versions in other languages, as well as the meticulous checks of those who are working on the publication of individual stories[10].

## 5. *L'Incantatore*

In 1985 Dmitri announced that in his father's archive he had found the story *Volshebnik* written in Russian in 1939, which he presented as a sort of «forerunner of Lolita» (Montini 2022: 193)[11].

> [Boyd] found in the Montreux archives first one, then two manuscripts of *Volshebnik* (*The Enchanter*), the novella that we might now call "The Original of Lolita". […] After writing *Lolita* itself, [Nabokov] thought he had destroyed its Russian precursor but then rediscovered it and considered translating and publishing it in the wake of *Lolita's* international success. But the manuscript had again been misplaced for decades (Boyd 2011: 44).

[10] «Confesso che, durante la lunga gestazione di questa raccolta, ho approfittato di commenti e quesiti avanzati da perspicaci traduttori e redattori di versioni recenti in altre lingue, nonché delle verifiche meticolose di chi sta attendendo alla pubblicazione di singole novelle.» (D. Nabokov 2008: 18).

[11] «Nella lettera a Bruccoli scrive che quella "sorta di pre-Lolita" rappresenta "un evento letterario di grande rilievo"».

In the event, Dmitri translates the story into English, publishing it with the title *The Enchanter* in 1986 with the publisher Putnam, with the addition of two short prefaces by Nabokov senior and his own afterword. He considers this his best translation to the point that it replaces the Russian text, becoming for him the *original* of the story from which all the translations into other languages are to be made. In this he follows his father's example, who «regarded the English-language versions with their minor glosses as textually definitive for non-Russian readers» (Boyd 1991: 484). Dmitri even defines his English translation of *The Enchanter* «*mon livre*», thus in a way "usurping" his father's authorship and perhaps enfranchising himself from his "servile" role in his relationship with his father (Montini 2022: 194).

Dmitri then proceeds to translating *his* own English version of *The Enchanter* into Italian and in 1987 his Italian translation *L'Incantatore* is printed by Guanda. In 2011 a new revised edition by Anna Raffetto is published by Adelphi. Her role in this and other Adelphi editions of Vladimir Nabokov's works is crucial to the point that, for instance, in 2010 Ugo Tessitore even renounced his role as a translator of *Speak, Memory* because of the heavy stylistic and linguistic corrections she imposed (Montini 2022: 184-186). In 2012 Dmitri Nabokov was even awarded the prestigious prize "Italia-Russia attraverso i secoli" (Italy-Russia through the centuries) for his translation of *The Enchanter* from Russian. As we have seen above, he did check the Russian text in case of doubt, but he translated, or better *self-translated* into Italian from his own English translation. Be that as it may, we can see in this appropriation of the story by Vladimir Nabokov's heir an interesting example of *self-translation by proxy*.

Dmitri's role as Vladimir Nabokov's preferred translator and collaborator also reflects the intersection of authorship, familial heritage, and cross-cultural communication, making him a very unusual figure in the domain of literary translation studies. Chiara Montini's above-mentioned recent study highlights the uniqueness of this case, framing it into the broader perspective of the family's strategy to manage, increase and maintain Nabokov's literary success. The uniqueness of Dmitri's position as a son, sole heir and favourite co-translator in Nabokov's life is definitely an element that should be taken into account in a theory of "collaborative self-translation". In the event, Dmitri far from betraying his father, even in the decision to publish *The Original of Laura*, which Vladimir Nabokov would

have destroyed, he is faithful to him to the point of completely identifying and becoming one flesh with him (see Montini 2017).

## 6. Conclusions

The case of cooperation between Nabokov father and son, which continued even after the father's death, allows us to draw a series of conclusions about "collaborative self-translation" as an inclusive act.

- "Collaborative self-translation" plays a crucial role when the author who wants to self-translate his/her works does not have full command of the language of the Target Text.
- "Self-translation" can be collaborative in both directions: on the one hand the author can ask for linguistic support from a translator and at the same time, the author can give the translator rigorous indications, submitting their work to profound revision, adding final touches to the product.
- An important role is played by the proximity, or rather "promiscuity" (Montini 2017), between the translator and the author in terms of family background, education, and experience.
- Finally, the self-translator does not always openly and honestly acknowledge the contribution of his/her collaborators, as is the case of the Italian version of *The Enchanter*, where Dmitri Nabokov is the only one who signs the translation, barely mentioning the help he has received. In this case, as we have seen, Dmitri's English translation replaces the original text in Russian by his father, even though while translating into Italian, Dmitri refers to it when in need of clarification. In the case of *Una bellezza russa*, he assumes the ambiguous role of "editor" (a cura di)[12], in the "Foreword", however, he thanks Anna Raffetto for the «great contribution to this meticulous and complex enterprise», that is to say «the search for a style absolutely faithful to

[12] In the colophon of the book, we find the following statement: «Translations by Dmitri Nabokov, Franca Pece, Anna Raffetto, Ugo Tessitore. Editing by Anna Raffetto».

the original texts»[13] (D. Nabokov 2008: 19). Furthermore, he accepts a prize for his translation of *L'Incantatore* into Italian from Russian, which, as we have seen, does not completely correspond to reality in every aspect. Finally, from translator-collaborator of his father, he then assumes the role of self-translating author. In the case of The Enchanter, he puts his translation on the same plane as those of his father, by first translating it into English, then adopting it as the source text, and imposing it as the source-text of translations into other languages and self-translating from it into Italian. He also self-translates his "Prefaces" and "Afterwords" into various languages. Therefore, on the basis of these observations, we would like to introduce the notion of "unreliable self-translator". I am afraid that this case is not limited to the Nabokov clan and that further research will uncover other interesting examples of "unreliable self-translators".

## Bibliography

Akikusa S. (2010), *Nabokov's "Natural Idiom": from "First-rate" Russian to "Second-rate" English*, in: M. Numano, T. Wakashima (eds.), *Revising Nabokov Revising. Proceedings of the International Nabokov Conference*, The Nabokov Society of Japan, Kyoto, pp. 86-92.

Anokhina O. (2014), *Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues*, "Genesis", pp. 111-127, cfr. <http://genesis.revues.org/1306> (last access: 07-08-2025).

Anokhina O. (2016), *Vladimir Nabokov and His Translators: Collaboration or Translation Under Duress?* in: A. Cordingley, C. Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, Bloomsbury Publishing Plc, London, pp. 111-129.

Bassnett S. (2013), *L'autotraduzione come riscrittura*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (eds.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 31-43.

Beaujour E.K. (1989), *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

[13] «il suo grande contributo a questa minuziosa e complessa impresa [cioè] la ricerca di uno stile assolutamente fedele ai testi originali». To be sure, Dmitri Nabokov mentions Charles Nicol and Gene Barabtarlo for their translations that first showed him the path for this search.

Beaujour E.K. (1995), *Translation and Self-Translation*, in: V.E. Alexandrov (ed.). *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Garland, New York-London, pp. 714-724.

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

Bontila R. (2006), *Vladimir Nabokov's 'Task of the Translator': Identity in Need of Editing*, in: M. Gonzalez, F. Torlone (eds.), *Translating Identity and the Identity of Translation*, Cambridge Scholars Press, Newcastle-upon-Tyne, pp. 142-151.

Boyd B. (1991), *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton University Press, Princeton.

Boyd B. (2007-2008), *Nabokov's Transition from Russian to English: Repudiation or Evolution?*, "Nabokov Studies", vol. II, cfr. <https://muse.jhu.edu/article/31727> (last access: 10-06-2025).

Boyd B. (2011), *Stalking Nabokov*, Columbia University Press, New York.

Cordingley A. (2013), *La passione dell'autotraduzione: una prospettiva masocritica*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (eds.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 63-75.

Cummings G.M. (1977), *Nabokov's Russian* Lolita, "The Slavonic and East European Journal", XXI, III, pp. 354-365.

Díaz A.M. (2005), *The Metamorphosis of Mnemosine: Literal and Self-Translation in Vladimir Nabokov's* Speak, Memory*,* "In Other Words: The Journal of Literary Translators", XXV, pp. 6-15.

Fitch B. (1988), *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto.

Gallego Roca M. (2002), *Nabokov: Traductor de Nabokov*, "Quimera", CCX, pp. 33-38.

Gentes E., Van Bolderen T. (2021), *Self-Translation*, in: S.G. Kellman, N. Lvovich (eds.), *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*, Routledge, New York, pp. 369-381.

Grayson J. (1977), *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, Oxford.

Grutman R. (1998), *Auto-Translation*, in: M. Baker, G. Saldanha (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp.17-20.

Grutman R. (2009), *Self-Translation*, in: M. Baker, G. Saldanha (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp. 257-260.

Hokenson J.W., Munson M. (2007), *The Bilingual Text. History and Theory of Self-Translation*, St. Jerome, Manchester.

Holmstrom J. (1985), *The Servile Path: Nabokov as Translator*, "Moderna-Sprak", 79, 4, pp. 299-302.

Imposti G.E. (2013), *Janus bifrons, Janus Cerus: strategie autotraduttive in Nabokov*, in: A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (eds.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 255-266.

Marchesini I. (2007), *Un caso particolare di bilinguismo:* La vera vita di Sebastian Knight *di Vladimir Nabokov*, "Linguae &. Rivista di Lingue e Culture Moderne", I, pp. 67-82.

Marchesini I. (2018), *Levigati dall'assenza. La costruzione del personaggio nella prosa metafinzionale russo-sovietica*, Universitalia, Roma.

Montini C. (2016), *Dmitri Nabokov traducteur. Avec et sans Vladimir Nabokov*, in: *Traduire : genèse du choix: Entre liberté et contrainte*, textes réunis et présentés par C. Montini, Éditiones des archives contemporaines, Paris, pp. 145-157.

Montini C. (2017), *Cannibalisme et traduction: Dmitri Nabokov traducteur de Vladimir Nabokov*, "Délibéré. La revue culturelle critique qui fait des choix délibérés", 19 September 2017, cfr. <https://delibere.fr/cannibalisme-et-traduction-dmitri-nabokov-traducteur-de-vladimir-nabokov/> (last access: 07-08-2025).

Montini C. (2020), *The Strange Case of the Nabokovs' Enchanter*, "Palimpsestes" 34, pp. 15-28, cfr. <https://journals.openedition.org/palimpsestes/5478> (last access: 11-06-2025),

Montini C. (2022), *Il clan Nabokov. Quando l'erede è il traduttore*, Mimesis, Milano.

Nabokov D. (1984), *Translating with Nabokov*, in: G. Gibian, S.J. Parker (eds.), *The Achievements of Vladimir Nabokov*, Center for International Studies, Cornell University, Ithaca, NY, pp. 144-211.

Nabokov D. (1986), *On a Book Entitled* Enchanter, in: V. Nabokov, *The Enchanter*, transl. by D. Nabokov, Vintage books, New York, pp. 79-109.

Nabokov D. (2008), *Prefazione*, in: V. Nabokov, *Una bellezza russa e altri racconti*, a cura di D. Nabokov, Adelphi, Milano, pp. 15-19.

Nabokov V. (1989), *Selected Letters 1940-1977*, ed. by D. Nabokov and M.J. Bruccoli, Harcourt Brace Jovasnovich, New York.

Novosilzov N., Sharvashidze M. (2007), *Quelques observations sur l'autotraduction de V. Nabokov:* Otchaynie – Despair, "Atelier de Traduction: Dossier. L'Autotraduction", VII, pp. 107-115.

Oustinoff M. (2004), *Vladimir Nabokov ou Pourquoi Se Retraduire*, "Palimpsestes", XV, pp. 169-185.

Pavan S. (1990), *Nabokov, il bilinguismo e il problema della traduzione letteraria*, in: *Problemi di morfosintassi delle lingue slave 2*, Pitagora, Bologna, pp. 169-186.

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

Popovič A. (1975), *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, University of Alberta.

Possamai D., Banzato D. (1995), *Nabokov traduce se stesso*, "Testo a Fronte", XIII, pp. 61-79.

Shrayer M. (1999), *After Rapture and Recapture: Transformations in the Drafts of Nabokov's Stories*, "Russian Review", vol. 58, n. 4, pp. 548-564.

Sperti V. (2016), *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, in: A. Ferraro, R. Grutman (eds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 141-167.

Tanquiero H. (1999), *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, "Quaderns. Revista de Traducció", III, pp. 19-27.

Teplova N. (2003), *Les migrations linguistiques de Vladimir Nabokov*, "TTTR: Traduction, Terminologie, Rédaction", XVI, II, pp. 137-154.

Trzeciak Huss J. (2018), *Collaborative Translation*, in: K. Washbourne, B. Van Wyke (eds.), *The Routledge Handbook of Literary Translation*, Routledge, London and New York, pp. 389-405.

Verhulst P., Beloborodova O., Van Hulle D. (2021), *Reconstructing Collaborative (Self) Translations from the Archive: The Case of Samuel Beckett*, "Meta", 66, 1, April, pp. 130-153, cfr. <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2021-v66-n1-meta06190/1079324ar/> (last access: 11-06-2025).

## Abstract

Gabriella Elina Imposti

### *Collaborative Self-Translation: Vladimir Vladimirovich Nabokov, Dmitri Vladimirovich Nabokov and Italian Language*

There is a large body of critical literature on Vladimir Nabokov's translations and self-translations, mostly published in the Anglophone context. Yet, at closer look, very little still has been said about his translations published in Italy. In this regard, Nabokov owes much to his collaboration with his son Dmitri, who, in many cases, was the author of the first translation drafts which he later reworked. The present paper will focus on the act of "collaborative self-translation" that saw Nabokov father and son work together. We then proceed analysing Dmitri Nabokov's translations and self-translations into Italian, which are in turn based on forms of (disguised) collaborative-translation. Such an investigation makes it possible to discuss, from a theoretical point of view, the phenomenon of self-translation under a new light, introducing the notion of "unreliable self-translator".

Keywords: Vladimir Nabokov, Dmitri Nabokov, self-translation, collaborative self-translation, unreliable self-translator.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 326-340
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8708

# WHY THE SPACE OF SELF-TRANSLATION MATTERS:

## Nabokov, Identity, and Arizona

IRINA
MARCHESINI

## 1. Introduction

During the past decade, the field of Translation Studies, as well as that of Self-Translation Studies, have witnessed an increasing interest towards the understanding of the role played by space in shaping these practices. Vladimir Nabokov's relationship with natural, geographic spaces in the (re-) activation of his creative process proves to be particularly relevant on a number of levels. First of all, in theoretical terms, his views significantly contribute to the discussion around the connection between space and self-translation, especially in those cases when rewriting is involved. Self-translators, in fact, «are routinely given poetic license to rewrite "their" originals» (Grutman, Van Bolderen 2014: 324). Secondly, they give the opportunity to gain a deeper awareness of the dynamic regulating the creation of «a new self in a second language» (Evangelista 2013), resulting from the interaction of the author and the new space they inhabit as they are rethinking their works in a different context. Moreover, such a focus also helps overcome some of the limits that Julie Loison-Charles has recently highlighted in a different academic area of inquiry, namely that of Nabokov Studies:

> [c]learly, Nabokov's relation to translation has always been studied less than his work as an author, and when it is studied, the same recurring topics emerge: his practice of self-translation, the scandal surrounding his translation of Pushkin's masterpiece *Evgenij Onegin* […], *Eugene Onegin* […] and, to a lesser extent, that of *Alice's Adventures in Wonderland* into Russian (2023: 2).

Irina Marchesini (University of Bologna) – irina.marchesini2@unibo.it
ORCID: 0000-0002-7775-4754

Nabokov's remarks on how the interaction with his surroundings molded his literary activity not only enrich the knowledge about his practice of self-translation, but also open a new window to reconstruct the metamorphosis of his migrant identity. As a matter of fact, although well-researched and detailed accounts of Nabokov's wanderings have been presented in many academic (Boyd 1991; Boyd, Pyle 2000; Boyd 2018; Zimmer 2019; Arzoo 2022) and non-academic publications (Roper 2015), some important episodes of the writer's life so far have been neglected.

One of these episodes include his 1953 stay in Portal, Arizona. Arguably, this sojourn was of critical importance for Nabokov's career as a writer, considering that there he carried on his work on the final version of *Lolita* (as it is possible to read in the *Afterword* of a later edition of the book), and self-translated parts of his autobiographical memoir *Conclusive Evidence*[1] (1951) into Russian (*Другие берега*, 1954) (Boyd 1991: 224). The lack of research on this topic becomes evident at a visual level if opening Robert Roper's 2015 book *Nabokov in America: On the Road to* Lolita [Fig. 1]. In fact, the first image that appears is a map where only the northern portion of the state of Arizona is represented.

In dialogue with both the current developments in Self-Translation studies, as well as in synergy with the state of the art in the field of Nabokov Studies, the present article[2] focuses on how space, and in particular natural landscape, bears an important influence on writers when it comes to self-translation. Nabokov's case proves to be particularly fitting, insofar as his stay(s) in Arizona to pursue entomological research stimulated, amongst others, the work on the self-translation of his autobiographical memoir, inevitably triggering reflections on the migrant condition. Moreover, approaching Nabokov from the point of view of his relationship with the land adds a fresh perspective in the evaluation of what Leona Toker calls the «factographic» mode of writing (2019: 24) he adopted in *Conclusive Evidence* / *Speak, Memory*.

Nabokov's experience can also be of help to better comprehend contemporary macro-phenomena, especially regarding the current, unprec-

1 This is the title of the first version of Nabokov's autobiography *Speak, Memory* (1966).

2 This contribution makes use of original, unpublished material gathered during several field trips to the State of Arizona (USA) within the framework of the MIUR Excellence Project DIVE-IN Diversity & Inclusion, conducted by the Department of Modern Languages, Literatures, and Cultures – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR [L. 232 del 01/12/2016]).

edented societal and environmental crises. In fact, as Zygmunt Bauman argued, «with pluralism irreversible, a world-scale consensus on world-views and values unlikely, and all extant Weltanschauungen firmly grounded in their respective cultural traditions [...] communication across traditions becomes the major problem of our time» (1987: 143). Thus, understanding how the practice of self-translation fosters the inclusion of diverse migrant voices becomes imperative especially at times when, more often than ever, large «masses of people are continuously rendered superfluous» (Arendt 1973: 459). Furthermore, the uniqueness of the experience of the «*homo sapiens loquendi*» (Agamben 2007: 8) acquires even more importance if read against the background of the ongoing philosophical debate around artificial intelligence and what is human, prompting entirely new questions about societies' bond with technology and nature. Actually, as a result of an impoverishment in the communities' relationship networks, already in 2011 Giorgio Agamben noticed a shift in the concept of "identity", now built «on the basis of data that is merely biological», which he proposes to call «identity without the person» (Agamben 2011: 54). By showing how the interaction of the artist with a remote, extreme landscape influences the exercise of self-translation, Nabokov's experience, and notably his 1953 stay in Portal, brings back to the fore the existential importance of such – disappearing or ignored – ties. Ultimately, this intricate web of sensorial and intellectual responses, activated through the act of self-translation, adds up to the inner identity negotiations that the migrant, who self-translates, inevitably is subjected to. In fact, as George Steiner maintained already in the Seventies,

> [a]ll literature is a linguistic construct. The philosophic, logical-linguistic, psychological investigations of syntax and of the grammars of human feeling, as they have been conducted since 1900, cannot be irrelevant to literature. On the contrary: the poetic case is the essential, the ontologically crystallized instance, of the life of language (1976: viii-ix).

## 2. Nabokov and Portal, Arizona

Steiner's mention is not casual in this context, insofar as these words appeared in an essay dedicated, amongst others, to Nabokov and his "extraterritoriality". Undoubtedly, the writer's life has been characterized by frequent moves, from one country to the other in the European setting,

then, before returning to Europe, from one state to the other in the United States. Here, Nabokov traveled mainly to hunt butterflies, visiting the Southwest and Arizona in particular[3]. As Boyd's biography confirms (1991: 28), Nabokov explored the Grand Canyon as early as 1941[4], making it one of the very first American states he discovered upon arrival from the old continent. Not surprisingly, in 1961, when asked by Jeanine Colombo with *L'Information d'Israel* about his interest in Arizona, he mentioned his entomological research[5]: «[b]utterflies! And don't look at me with eyes as round as saucers; no, I'm not crazy! For me, you see, every country I see in terms of butterflies and shades of butterflies. I am a collector […]» (Nabokov 2020: 301 – 94).

Nabokov's perhaps most notable mention of his trip to Portal is contained in the Postscript to *Lolita*, *On a Book entitled Lolita* (1956), where he once again embedded his literary endeavors within the wider – and, perhaps, more important – framework of scientific research:

> [e]very summer my wife and I go butterfly hunting. The specimens are deposited at scientific institutions, such as the Museum of Comparative Zoology at Harvard or the Cornell University collection. The locality labels pinned under these butterflies will be a boon to some twenty-first-century scholar with a taste for recondite biography. It was at such of our headquarters as Telluride, Colorado; Afton, Wyoming; Portal, Arizona; and Ashland, Oregon, that *Lolita* was energetically resumed in the evenings or on cloudy days. I finished copying the thing out in longhand in the spring of 1954, and at once began casting around for a publisher (1997: 312).

Nabokov's words reveal significant details about his method, the way he organized his working day, and the time devoted to the literary activity. As a start, it seems to be clear that the time dedicated to search for butterflies had a meaningful impact on his self-translation and creative writing. More specifically, butterfly hunting (i.e. scientific research) seems to be the

3 For further reference on the butterflies of North America and their habitats, see Scott (1992).

4 «This butterfly which I discovered has nothing to do with nymphets. I discovered it in the Grand Canyon in 1941. I know it occurs here, but it is difficult to find» (Nabokov 2020: 258 – 78). In bibliographical references to this edition, page number(s) are the first information after colons, whereas the second number indicates how the interview is indexed in the volume.

5 Cfr. his 1959 interview with Robert H. Boyle. See also Nabokov (2020: 259-260, 263 – 78).

primary catalyst of his choice to visit the American West. The mention of the bad weather he experienced that year further reinforces this idea that, at least in this context, the interaction with the surroundings shaped his work on self-translation. In fact, writing seems to be confined to a residual time cut off from his research (evenings or cloudy days, which are unsuitable to chase these insects).

Not only interviews and other officially published texts, but also private letters and the correspondence sent from Portal provide important details that confirm a special, dynamic interaction between space and the act of self-translation. For example, a letter to Donald Eff dated May 1, 1953 confirms with a great wealth of details that Nabokov's main interest in his expeditions to the West was tied to his entomological research:

> I am on leave of absence from the university this spring and thought it a good idea to spend it collecting in the Chiricahua Mts — and writing a book [*Lolita*].
>
> […]
>
> I am eager to get here (this is its type locality) my *Neonympha maniola* (which R. Chermock demoted to a subspecies of my *dorothea* — wrongly, I think). It should appear late in May. Another *Neonympha, henshawi Edw.*, (the northern form of the Mexican *pyracmon*) coexists with *maniola*. The three are readily separated by the females: what Holland figures as "henshawi" male, is *dorothea*, female. The female of *henshawi* is figured by Edwards (it has a slightly tailed and banded appearance), and that of *maniola* (a rather ruddy thing) is figured by Wright (Butt. W. Coast) (Boyd, Pyle 2000: 497).

Similar thoughts on the Arizonan land as a driver for his journeys, as well as on his daily schedule and the way he balanced exploration and literature, can be found in another letter to Harry Levin, sent on the following day (May 2, 1953):

> [w]e are in the south-east corner of Arizona, on the border of New and Old Mexico. The nearer mountains are maroon, spotted with the dark green of junipers and the lighter green of mesquites, and the far mountains are purple as in the Wellesley song. From eight A.M. to noon, or later, I collect butterflies (only Wells, Conan Doyle and Conrad have portrayed lepidopterists – all of them spies, or murderers, or neurotics) and from two P.M. to dinner time I write (a novel) [*Lolita*] (Boyd, Pyle 2000: 498).

Notably, this letter to Levin also contains helpful information about Nabokov's feelings with regards to the natural landscape of Arizona: «I wonder if your account of your trip will make me Europe-sick, or at least

France-sick. I know that every time I come to this dear West, I feel a pang of recognition, and no Switzerlands could lure me away from Painted Canyon or Silver Creek» (Boyd, Pyle 2000: 498-499). In these lines, Nabokov undoubtedly conveyed the deep emotional connection he felt with Arizona, a sentiment whose intensity grew stronger with the passing of time. In fact, in a 1966 interview for the "Paris Review", when asked «*Do you consider yourself an American?*», Nabokov famously replied:

> I am as American as April in Arizona. The flora, the fauna, the air of the Western states are my links with Asiatic and Arctic Russia. Of course, I owe too much to the Russian language and landscape to be emotionally involved in, say, American regional literature, or Indian dances, or pumpkin pie on a spiritual plane […] (Nabokov 1973: 98).

As this excerpt shows, at least up until 1966[6] the sense of communion Nabokov experienced with Arizona's environment mirrored his relationship with the remote Russian regions, hence the evocative parallel discussed in terms of identity. According to Julian W. Connolly, «with this affirmation […] Vladimir Nabokov […] displayed a salient feature of his verbal art: his creative approach to language and his fondness for rejuvenating dead clichés […]» (Connolly 2012: 209). However, as Susan E. Sweeney has previously observed, «[t]his remark was not merely rhetorical, despite the artfulness of its alliteration and its apparent allusion to the popular song "April in Paris"» (1994: 328). In fact, behind the plenitude of narrative devices Nabokov used to please his readers with, there is a pivotal aspect of truth to his words, which opens another window onto the writer's perception of his own identity. Of course, as he said once, «the writer's art is his real passport» (Nabokov 1973: 63). Nevertheless, a deeper understanding of the statement «I am as American as April in Arizona», nested within the comparison between Russia and Arizona, can be relevant to further comprehend his work on the self-translation of his autobiography.

It might seem paradoxical to establish a connection, within the same simile, between the torrid heat evoked by the American state and the climate of his lost Russia. Arizona is indeed home of the Sonora, i.e. the most biodiverse desert on the planet[7]. Yet, scientific data provides key informa-

6 It should be borne in mind that Nabokov died in 1977.

7 «This mixing of northern and southern species creates an exceptionally high biodiversity in the region» (Wentworth Comus, Dimmitt, Phillips, Brewer 2015: 23).

tion to uncover that element of truth mentioned by Sweeney in Nabokov's cryptic statement. Remarkably, scientists detected a comparable degree of biological diversity in Siberia (Volkova, Volkov, Kuznetsova 2009), an area roughly corresponding to the territories mentioned in Nabokov's 1966 interview. Moreover, since the Sonoran Desert is located on the western edge of a continent in the horse latitudes, all the world's biomes are represented. This stunning variety offered by Arizonan nature seems to mirror Nabokov's life trajectory, constellated by multifold metamorphoses: «I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany» (1973: 26).

Arguably it is in Arizona, and in the American West, that Nabokov discovered a deep sense of familiarity in an otherwise unknown, foreign land. Not only the incredible biological diversity, but also climatic features contribute to making sense of this new stage of the writer's life. In fact, April is usually a very atypical month, insofar as the weather is unstable, often being disrupted by showers. Such events are rare, given that throughout most of the year the desert is seemingly dead, largely because in such areas plants preserve their energies to survive the dry and harsh climate. Hence, it could be inferred that Nabokov considered himself an atypical American, just as much as this season is for the average weather in Arizona and in the United States in general. Besides this, considering that his comments were in retrospect, the American season possibly represented springtime for Nabokov's migrant identity, both as a man and as a writer. Such reading is supported by Nabokov's massive use of rhetorical devices in the quotation, an aspect previously observed by Connelly. Especially the word "spring", but also "flora", and, to a certain degree, "fauna", imply the concept of "renewal" and "rebirth". Keeping in mind the opening of *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), as well as that April was the month of Nabokov's birth, the circle around this idea of "restart" finds its completion. In fact, the character opening Nabokov's first novel directly written in English is Olga Olegovna Orlova, an «egg-like»[8] (Nabokov 2001: 5), ovoidal alliteration "O-O-O", which, as I have discussed elsewhere, functions as a marker of birth and beginning (2018). Interestingly, this alliteration strongly resembles the scheme "A-A-A (+ A-A)", obtained from the capitalized words mentioned in

[8] Cfr. the expression in Latin "ab ovo" (literally: "from the egg") and its meaning "from the beginning", "from the origin".

the first two sentences of the quotation[9]. In this context too the recurrence of the letter "A", i.e. the first of the alphabet, could be considered an indirect allusion to those same ideas of "start".

Ultimately, it is possible to agree with Sweeney when she claims that «[t]he US offered Nabokov himself [...] [a] sense of déjà vu – and, more important, a similarly magical means to return to his own past» (Sweeney 1994: 331). It should not be surprising, then, that it is precisely in the Arizonan context that Nabokov decided not only to "look ahead" with a new novel (*Lolita*), but also to "look back", as he self-translated parts of his autobiographical memoir *Conclusive Evidence* into Russian (Boyd 1991: 224).

## 3. Space and Nabokov's Self-Translation

Nabokov's exploration of Arizona in pursuit of butterflies undoubtedly represented the privileged lens through which he discovered America both physically and culturally. Likewise, inhabiting this one-of-a-kind space proved to be pivotal for the evolution of both the individual, as well as of his literary activity. In fact, on a personal level, the encounter with this State left a deep mark in him, to the point that, «[w]hen away from his vacation haunts, he spoke of plans to return soon to his beloved West, and he mused that it would be ideal to own a cabin out there as well as a New York apartment, a cabin close to 'a certain little bit of desert in Arizona which I shall never forget'» (Roper 2015: 68). This remark is significant, insofar as Nabokov famously never owned a house after leaving Russia. In fact, in a 1964 interview for *Playboy* with Alvin Toffler (1973: 20-45), he explained that the only place he considered "home" was his family mansion in Saint Petersburg (Ulitsa Bol'shaia Morskaia 47).

Arguably, the deep, sincere emotional bond that Nabokov developed with Arizona became also a catalyst for the artist, and specifically for the self-translation of his *memoir*. In the 1948 prospectus of *Conclusive Evidence*, Nabokov planned to make it a «blending of perfect personal truth with strict artistic selection» (Nabokov 2012: 88). Considering Nabokov's

9 «I am as **A**merican as **A**pril in **A**rizona. The flora, the fauna, the air of the Western states are my links with **A**siatic and **A**rctic Russia» (Nabokov 1973: 98, emphases mine, I.M.).

views on the tight link between creativity and memory, it should not come as surprise that he worked simultaneously both on *Lolita* and his memoir:

> I think memory and imagination belong to the same rather mysterious world of human thought. It seems to me that someone without much imagination also has a poor memory. The child who imagines nothing while playing in the corridors of a castle will remember the castle only very vaguely. There is something in the imagination that connects to memory, and vice versa. Memory could be said to be a sort of imagination concentrated on a certain point… When you remember a thing, you never remember the thing itself, you remember the relation, the association of the thing with something else. And it's the imagination that makes this link between things (Nabokov 2020: 368 – 119).

In Nabokov's perception, then, creativity and memory share a common root, but in his case other actors come into play when writing is involved. Nabokov's most fond childhood memories are indeed those connected to butterflies, as he himself explains in a 1962 interview:

> [i]t all started on a cloudless day in my early boyhood – started as a passion and a spell, and a family tradition. There was a magic room in our country house with my father's collection – the old faded butterflies of his childhood, but precious to me beyond words – now almost a hundred years old, if they still exist. My mother taught me to spread my first swallowtail, my first hawk-moth. That enchantment has always remained with me. I have spoken of this much better in my memoir *Speak, Memory* (2020: 328 –105).

In 1953 Portal, however, the weather was not that Nabokov expected or remembered when he first started collecting butterflies. In fact, in his letters he often complained about the unsuitable meteorological conditions, which prevented him from pursuing his scientific goals. As he reveals in his correspondence, when it was too cloudy or there was too much wind, he would devote his time to finishing the work on *Lolita* or on the self-translation of his autobiography. In this respect, it is possible to infer that scientific research dictated the pace of his creative endeavors, including self-translation. After all, as Nabokov declared, «I have always successfully combined butterfly hunting with my literary work. And generally speaking: I think there is a bond and a blend between art and science at suitable altitudes» (2020: 327 – 105). More specifically, «[b]utterflies help me in my writing. Very often when I go and there are no butterflies, I am thinking. I wrote most of *Lolita* this way» (Nabokov 2020: 263 – 78).

Notably, this focus on butterflies allows to extend the discussion to what Leona Toker calls Nabokov's "*factography*": «[m]ainly […] *Speak, Memory* is distinguished from the tradition of pseudo-autobiography by its implicitly self-reflective emphasis on the *factographic*, non-fictional mode of writing. […] Nabokov *selects* the data for this autobiography but implicitly denies *fictionalization* of its narrative» (2019: 24-25). Art and Nature seem to be in dialogue also in this case, as the precision required in Nabokov's scientific exercise is self-translated into the rigor noticed by Toker. After all, as he once asserted in an interview with Horst Tappe for *Die Welt* (1964), «[b]oth belong together; for me one without the other is unthinkable, they augment each other. The precision of poetry and the inspiration of science» (Nabokov 2020: 339 – 111). Such exactitude is maintained in the Russian self-translation, as well as in the revised version in English, *Speak, Memory*. Even so, while self-translating his own memories, he was actually *revisiting*, *revising*, and *mediating* his past and his past self. During the process, "Nabokov the writer" and "Nabokov the man" «exist […] solely in the interstices of cultures and languages, and this in-between or third space is also the only possible site of translation» (Hokenson, Munson 2007: 154). In this new space occupied by self-translation, the author could not renounce his meticulous accuracy when communicating certain details, as if these words were pinned down in the text to create a reliable roadmap. Arguably, this helped to facilitate the memory of both himself and the readers. This aspect is particularly relevant in the context of Nabokov's production in English language, where natural landscape plays a specific role. In fact, according to Sweeney, «Nabokov used the American setting to conflate spatial and temporal dislocation. His later American novels are all meditations on space and time, in which America's gorgeous landscapes and wide open spaces can almost, but not quite, redeem the irrecoverable past» (1994: 331).

## 4. Conclusions

Nabokov's encounter with the natural landscape of Arizona certainly produced lifelong effects, which the author himself repeatedly brought up in interviews or private correspondence. As this research has tried to de-

monstrate, a focus on this little-known chapter in the author's life[10] has the potential to reveal meaningful keys to read both his work and the events of his migrant biography. In his self-translation into Russian of *Conclusive Evidence*, for example, one can appreciate the precision of the entomologist. As a result, words become possible testimonies of the closeness of art and science in the mind of the author.

The extreme isolation experienced in Portal and in Arizona possibly created for Nabokov the ideal, primordial broth in which to self-translate the memories from his past. Far from the sounds of the streets, and, to a certain degree, from that of the American English, he could "hear better" his native idioms[11] and, most importantly, the song of his voice. He was probably having the desert in mind when, in 1970, he told Nurit Beretzky that «[r]ootlessness is less important than a confirmed refugee's capacity to branch and blossom in a complete – and very pleasant – void» (2020: 386). After all, as Bakhtin wrote, «in the realm of culture, outsidedness is a most powerful factor in understanding», because «without one's own questions one cannot creatively understand anything other or foreign» (1986: 6-7).

Hence, the physical distance Nabokov had from Russia helped him to calibrate his focus. Notably, this "outsidedness" granted him the necessary detachment from both his home and adoptive cultures to create something uniquely new. This unique feature is evident at the very first level of language, as many Nabokovian scholars have noticed throughout decades. Their analyses of the "Nabokese" confirm what Bakhtin considers the essence of language: «one's own language is never a single language: in it there are always survivals of the past and a potential for other-languagedness» (1981: 66). This potential diversity, which is latent in any language, becomes evident in Nabokov's style. To Bakhtin, when this potential is heightened, «two myths perish simultaneously: the myth of a language that presumes to be the only language, and the myth of a language that presumes to be completely unified» (1981: 68).

In Nabokov's view, however, art is itself a space of exile: «[a]rt is exile. I felt an exile when I was a child in Russia among other children», he confessed (2020: 386). Thus exile, the most radical form of migration, is not a transitory situation but a sort of metaphysical, permanent dimension of

[10] Excluding the sources mentioned in this article, there is no consistent body of literature devoted to Nabokov and Arizona (or the American West in general).

[11] English, Russian, and, to a lesser extent, French.

existence that goes far beyond the geographic or cultural borders of an individual. In an earlier interview released in 1962, he also stated that «[t]here are as many exiles and ages as there are banished men or banned minds. The term "this age" means nothing to me» (2020: 326). Here, the phenomenon of migration is presented as a universal state, a condition now shared by a growing number of people. In this respect, it is possible to consider Nabokov our contemporary, and his case epitome of an epoch that, at least in the field of Russian Studies, seemed closed after the dissolution of the Soviet Union. Despite the tyrant restraints of time, the value of Nabokov's experience is still radically alive and close to us:

> [b]eyond the personal case, moreover, we find the representative stance, or, rather, motion. A great writer driven from language to language by social upheaval and war is an apt symbol for the age of the refugee. No exile is more radical, no feat of adaptation and new life more demanding. It seems proper that those who create art in a civilization of quasi-barbarism which has made so many homeless, which has torn up tongues and peoples by the root, should themselves be poets unhoused and wanderers across language. Eccentric, aloof, nostalgic, deliberately untimely as he aspires to be and so often is, Nabokov remains, by virtue of his extraterritoriality, profoundly of our time, and one of its spokesmen (Steiner 1976: 10-11).

## Bibliography

Agamben G. (2007), *Infancy and History: On the Destruction of Experience*, transl. by L. Heron, Verso, London.

Agamben G. (2011), *Nudities*, transl. by D. Kishik and S. Pedatella, Stanford University Press, Stanford.

Arendt H. (1973), *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Arzoo S. (2022), *Places in Nabokov's Life: Alphabetical*, cfr. <http://thenabokovian.org/life/places/places_life_alphabetical> (last access: 16-06-2025).

Bakhtin M.M. (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, transl. by C. Emerson, M. Holquist, University of Texas Press, Austin.

Bakhtin M.M. (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, ed. C. Emerson, M. Holquist, transl. by V.W. McGee, University of Texas Press, Austin.

Bauman Z. (1987), *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*, Polity Press, Cambridge.

Boyd B. (1991), *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton University Press, Princeton.

Boyd B. (2018), *Chronology of Nabokov's Life and Main Works*, cfr. <https://thenabokovian.org/chronology> (last access: 16-10-2022).

Boyd B., Pyle R.M. (eds.) (2000), *Nabokov's Butterflies: Uncollected and Unpublished Writings*, Beacon Press, Boston, Mass..

Connolly J.W. (2012), *Nabokov*, in: T. Parrish (ed.), *The Cambridge Companion to American Novelists*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 209-218.

Evangelista E.M. (2013), *Writing in Translation: A New Self in a Second Language*, in: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Continuum, London, pp. 177-187.

Grayson J. (1977), *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, Oxford.

Grutman R., Van Bolderen T. (2014), *Self-Translation*, in: S.L. Bermann, C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 323-330.

Hokenson J.W., Munson M. (2007), *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA.

Marchesini I. (2018), *Levigati dall'assenza. La costruzione del personaggio nella prosa metafinzionale russo-sovietica*, Universitalia, Roma.

Nabokov V.V. (1973), *Strong Opinions*, Vintage International, New York.

Nabokov V.V. (1997), *Lolita* [1955], Vintage International, New York.

Nabokov V.V. (2001), *The Real Life of Sebastian Knight* [1941], Vintage International, New York.

Nabokov V. (2012), *Selected Letters 1940-1977*, ed. D. Nabokov and M.J. Bruccoli, Houghton Mifflin Harcourt, San Diego and New York.

Nabokov V.V. (2020), *Think, Write, Speak*, Penguin, London.

Roper R. (2015), *Nabokov in America: On the Road to* Lolita, Bloomsbury, New York.

Scott J.A. (1992), *The Butterflies of North America: A Natural History and Field Guide*, Stanford University Press, Stanford.

Steiner G. (1976), *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, Atheneum, New York.

Sweeney S.E. (1994), *"April in Arizona": Nabokov as an American Writer*, "American Literary History", 6, pp. 325-335.

Toker L. (2019), *Nabokov's Factography*, in I. Księżopolska, M. Wiśniewski (eds.), *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa, pp. 22-51.

Volkova I., Volkov I., Kuznetsova A. (2009), *Mountain Mires of South Siberia: Biological Diversity and Environmental Functions*, "International Journal of Environmental Studies", 66, 4, pp. 465-472.

Weir B. (1989), *Arizona's Traveller's Handbook*, 2nd edition, Moon Publications, Chico.

Wentworth Comus P., Dimmitt M.A., Phillips S. J., Brewer L.M. (eds.) (2015), *A Natural History of the Sonoran Desert*, Arizona-Sonora Desert Museum Press, Tucson.

Zimmer D.E. (2019), *Nabokov's Whereabouts*, cfr. <http://www.dezimmer.net/NabokovsWhereabouts/whereabouts.htm> (last access: 16-07-2025).

## Images

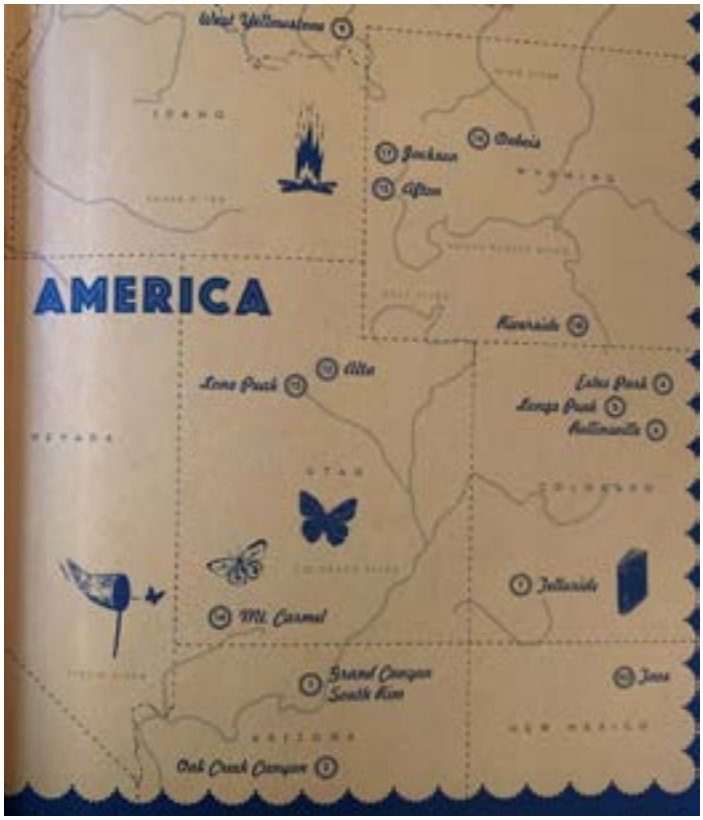



**FIGURE 1.** The map opening Robert Roper's 2015 book *Nabokov in America: On the Road to* Lolita

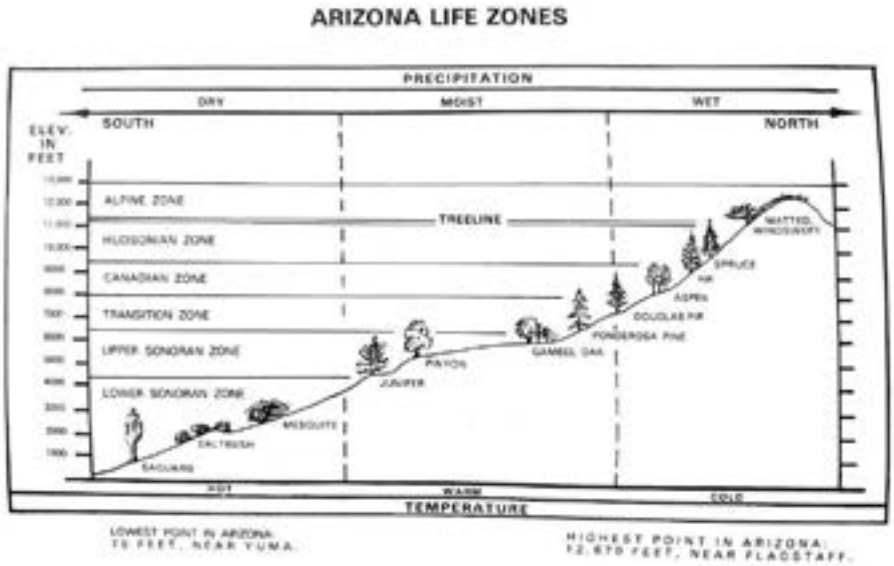



**FIGURE 2**. Arizona's biodiversity (Weir 1989: 4)

## Abstract

Irina Marchesini

*Why the Space of Self-Translation Matters: Nabokov, Identity, and Arizona*

The year 1953 and, chiefly, his stay in Portal (Arizona), can be considered of crucial importance for Vladimir Nabokov. Here, not only he carried on his scientific research and his work on the final version of *Lolita* but, as Boyd reports, he also self-translated parts of his autobiographical memoir *Conclusive Evidence* into Russian (1991: 224). Interestingly, as Nabokov's letters seem to suggest, the time dedicated to entomological explorations of the land had a meaningful impact on the time devoted to creative writing and self-translation. Thus, in light of the so-called "spatial turn" that has recently invested the field of Translation Studies, this contribution explores the role played by geographical space in shaping the practice of self-translation. More specifically, it investigates the intersection between space, self-translation, self-narration, and the creation of "a new self in a second language" (Evangelista 2013: 177-87). This contribution makes use of original, unpublished documents gathered during several field trips to Arizona.

Keywords: Nabokov, self-translation, Portal, Arizona, desert, identity.

*Lezioni di Traduzione 4*, a cura di N. Bąkowska, A. Ceccherelli, I. Marchesini, LILEC, Bologna 2025, pp. 341-355
DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8709

# *LOLITA*, FROM NOVEL TO SCREENPLAY, AN "INTER-SEMIOTIC" REWRITE?

JULIE LESNOFF

Self-translation is a major issue in Nabokovian studies. One of the most studied novels in the context of this question is obviously *Lolita*, a novel of exile in which language shifts, a novel written in English and for which Nabokov actively worked, whether on its French translation or its Russian translation. There is, however, another very special version of this novel, which is a screenplay, the screenplay for *Lolita* written for the cinema by Vladimir Nabokov himself.

As part of this publication on self-translation, it seems appropriate to take a small step to the side – to briefly shift our perspective – and consider another form of translation: what Roman Jakobson defines as intersemiotic translation, «the interpretation of linguistic signs by means of signs of non-linguistic sign systems» (Jakobson 1959). This sideways step is prompted by Lilian Louvel's definition of intersemiotic translation as «the action of moving from one place to another, from one language to another, from one semiological code to another» (Louvel 1997: 477, my translation – J.L.). Such definitions appear relevant when thinking about film adaptation – specifically in the case of *Lolita*, which was adapted twice for the screen, by Stanley Kubrick in 1962 and Adrian Lyne in 1998. However, when it comes to the screenplay, the situation becomes more complex: there is no change in sign system, no passage from one language to another. The screenplay remains a written text – albeit a hybrid one – conceived to be transformed into a new medium, that of cinema. For this reason, from a

Julie Lesnoff (School for Advanced Studies in the Social Sciences) – julie.lesnoff@gmail.com
ORCID: 0009-0004-8659-6905

theoretical standpoint, this analysis will not approach the screenplay as an act of self-translation, but rather as a form of intermedial rewriting.

André Gaudreault defines intermediality as «a concept that designates the process of transferring and migrating forms and content between media» (Gaudreault 1999: 175, my translation – J.L.). What is particularly relevant in this definition is the notion of transfer, which can be applied to the form of the screenplay. As a "stage" text, the screenplay serves as a vehicle for conveying and transforming the meaning of a text from one medium to another.

In the case of the *Lolita*'s screenplay, the term *rewriting* is preferred, as Nabokov appears to have used the screenplay's composition to offer a renewed perspective on his novel and to reinforce the interpretive point he wished readers to grasp when engaging with the original text.

To shed some light on this, we'll start by briefly recounting the history of *Lolita* and what Nabokov had to say when asked about his novel, which caused a scandal at the time of its publication and is still the subject of persistent misunderstanding today. We will then look at the context in which the screenplay was written, recalling what a screenplay is, and finally we will see how Nabokov rethought his novel in order to rewrite it for the cinema and offer a new version.

*Lolita* is a novel written in the first person by Humbert Humbert, a fictional paedophile narrator who recounts how he tried to seduce a 12-year-old girl, Dolores Haze, nicknamed Lolita, but she never shared his desire. Humbert Humbert, who falls madly in love with the daughter of his landlady's named Charlotte Haze, decides to marry her to get closer to Lolita. Charlotte's accidental death finally allows him to dispose of his daughter-in-law as he wishes.

From then on, the story is told by an unreliable narrator who tries to seduce his readers into forgiving him for his crime against Lolita. In fact, this is not a love story but the violent story of an incestuous stepfather who repeatedly abuses his stepdaughter. Because of the taboos the novel exposes (paedophilia, incest), it was misunderstood. This misinterpretation is at the root of the lolita myth we know today, a myth that has been greatly fuelled by film adaptations featuring older actresses, which has already transformed the novel's purpose. However, this was not Nabokov's position, and in interview after interview he never ceased to defend *Lolita* (the novel as much as the character) while condemning its narrator, Humbert Humbert.

In 1961, when he had just finished writing his screenplay, Vladimir Nabokov explained, in an interview with Anne Guerin for the French newspaper "L'Express", that his novel had «a very moral tone», which was to «do no harm to children» (1961, my translation – J.L.).

Nabokov also defended his point of view in numerous television interviews, where he emphasized that Lolita «is not a perverted child» and that at no point «were her senses awakened by the caresses of the abominable Humbert Humbert»[1] (my translation – J.L.). Rather, she was subjected to them. These quotations thus help to clarify Nabokov's often overlooked position on *Lolita*.

This is why it seems that we can approach Nabokov's screenplay as an opportunity for him to present his novel from a different angle, allowing him to offer a new version of his work through his own vision, his own interpretation, while retaining its purpose.

As we shall see from our study of Nabokov's screenplay for *Lolita*, the screenplay is not the story of *Lolita* for the cinema, but a new version of *Lolita*. The structure of the story has been rethought for the cinema (the screenplay consists of a prologue and three acts, as opposed to 33 chapters in the novel), and the characters have also been adapted: Humbert, the narrator, is sometimes shown from an external point of view, Lolita has a voice and expresses herself through it, scenes are transformed, new scenes are written and others are ignored. This explains why the nature of the screenplay in the film adaptation of *Lolita* can be approached from the concept of intermedial rewriting. In her book *Deconstructing Lolita*, Jacqueline Hamrit devotes a chapter to the question of self-translation in Vladimir Nabokov's work (Hamrit 2022: 69-82). She focuses specifically on the transformation of the short story *The Enchanter*, written in Russian in 1939 and considered by Nabokov to be «the first pulse of *Lolita*»[2], into a novel, and then on the author's rewriting of the novel as a screenplay. This double operation—translation and adaptation – raises, in her view, the question of the prefix "re-," which in English implies an idea of return or repetition. However, as Hamrit shows by drawing on a Derridian-inspired reading, this repetition

1 This example dates to 1975, when Vladimir Nabokov appeared on *Apostrophes*, the renowned French literary television program hosted by Bernard Pivot and took the opportunity to set the record straight regarding the character of Lolita.

2 Nabokov, in his note, describes *The Enchanter* as a «prototype» (p. 10) of *Lolita* and in a second note as «a kind of pre-*Lolita*» (p. 11) (Nabokov 1986).

cannot be understood as a simple rehashing. Rather, it is a differentiated return: a transformation, a new beginning where what returns is never identical but always altered. It is not a simple mechanical repetition, but a differentiated return, a new beginning where what returns is both similar and transformed. Nabokov himself, in the preface to *Speak, Memory* (1966), describes the work of rewriting his autobiography as a «diabolical task» (Nabokov 2011: 10) because of this complex movement of translation and retranslation between English and Russian (Hamrit 2022: 69).

For Hamrit, "revising" is therefore a process of transformation: it oscillates between fidelity to the original text and the production of a new version. This dynamic ties in with the philosophical notion of creative repetition, as developed by Søren Kierkegaard through the concept of *Gjentagelse*, often translated as 'repetition', which refers less to a mere repetition than to a new act of meaning rooted in past experience.

It is from this perspective that the screenplay of *Lolita* can be analyzed as a form of transmedia rewriting: Nabokov transposes his own novel into another language, that of cinema. In his own words, he «cinemizes» (Nabokov 2011: 7) his novel. It is therefore not an adaptation in the classical sense, but rather a self-translation between two semiotic systems – from textual language to filmic "language" – which will be at the heart of our analysis.

But before delving into the screenplay of *Lolita*, it seems relevant to identify the form of the screenplay, which is that of a particular text. It is neither a novel nor the exact transcription of a film, but rather a text-tool, the starting point for a film in the making. Marie-Thérèse Journot defines it as follows:

> From the Italian scénario, meaning set, the film script is the written outline of the film's episodes, which gives few or no technical indications (this will be the role of the cut). [...] The scriptwriter is a specialist in screenwriting, working on original scripts or adaptations. His or her work may be supplemented by a dialogue writer. Several scriptwriters may work on the same film, together, in parallel or successively (Journot 2015: 134, my translation – J.L.).

The screenplay as a "canvas", to use Journot's term, spells out the story of the film and the dialogue. However, the final result, the film, can deviate from the script: the director can remove scenes that were initially planned, or add new ones; the actors can improvise, etc. All these possibilities make the script a guide, or even a suggestion, because the film is rarely perfectly faithful to the script.

It should also be pointed out that screenwriting in the context of film adaptation, and therefore in the case of *Lolita*, differs from that of an original screenplay. In an adaptation, the screenplay has to be written from an original text, but for a different medium (in this case, the cinema). The screenwriter must therefore transform the original text to make it compatible with the constraints of film, which is a complex task.

And that was the main problem facing Nabokov: transforming and re-transforming his novel to meet the expectations of Stanley Kubrick, the director, and James B. Harris, the producer of the first film adaptation of *Lolita*. Kubrick contacted Nabokov in July 1959 with the idea of writing a scripted version of *Lolita* while he was butterfly-hunting in Arizona. However, the production had certain requirements regarding the propriety of the film in the making and asked Nabokov to write a version in which Humbert and Lolita were married, which meant moving the story to American states where such marriages were legal in the 1940s and 1950s. Of course, Nabokov did not want to comply with his suggested changes and refused to write the film. Then, just as he was beginning to regret his choice, while residing in Europe and traveling between France, England, and Italy, Nabokov saw an opportunity to explain his novel. At that moment, Kubrick and James B. Harris, who had nevertheless acquired the rights to *Lolita*, came back to him promising much greater creative freedom. Nabokov agreed and traveled back to the USA to meet Kubrick.

Usually, when a director writes a commissioned screenplay, the writer and director first have to agree on their vision of the planned film. Even before Nabokov set about writing the screenplay for *Lolita*, he had a meeting with Kubrick at which they discussed and more or less agreed on certain points, as our author recounts in his preface to the screenplay:

> On March 1, Kubrick and I, at his Universal City studio, debated in an amiable battle of suggestion and countersuggestion how to cinemize the novel. He accepted all my vital points, I accepted some of his less significant ones (Nabokov 2011: 7).

As we can see from this quotation, Nabokov is already making his presence felt. The collaboration between the author and the director seems to have been more of a one-man show for Vladimir Nabokov, who did not really agree with Kubrick's take on his novel. But Nabokov could not completely escape Kubrick's comments, which multiplied as the script progressed. In fact, a screenplay is often the product of a demanding process

involving many readings and re-readings by the various parties involved in the film[3], as Isabelle Raynauld explains in a book devoted to the form of the screenplay:

> It is important to stress here that from the initial idea to the making of the film, the screenplay will be shaped by numerous readings (of all kinds), obviously leading the scriptwriter to carry out multiple rewrites, often over several years and sometimes with different collaborators. Borrowing from Roland Barthes a gastronomic (or sartorial, as the case may be) metaphor that he himself used to talk about reading, we like to say that the screenplay is a text written in 'onion skins' made up of layers of writing and successive readings (Raynauld 2019: 12, my translation – J.L.).

Isabelle Raynauld's comments are confirmed when we look at the genesis of Nabokov's screenplay: as explained above, its writing was punctuated by numerous interventions from Kubrick, who was not really satisfied with the form Nabokov's screenplay was taking, which according to the director would make a film of over 7 hours in its current state. The discussions surrounding the screenplay for *Lolita* were nonetheless numerous and led the author to rework his script over and over again. In June 1960, Stanley Kubrick paid Nabokov a visit to explain why his script was unsuitable, whether for its length or for other reasons:

> Upon our return to Mandeville Canyon, Kubrick visited us to say that my screenplay was much too unwieldy, contained too many unnecessary episodes, and would take about seven hours to run. He wanted several deletions and other changes, and some of these I did make, besides devising new sequences and situations, when preparing a shorter script which he got in September and said was fine (Nabokov 2011: 7).

However, this script was not Nabokov's first attempt at writing for the cinema and, according to Anne-Marie Paquet-Deyris, he began writing screenplays as early as 1924, mainly for financial reasons. However, as the

3 This process can be seen as a form of self-translation, in which the author rewrites their own work not only in response to the change in medium (from novel to screenplay), but also under the influence of exchanges and negotiations with the director. It is therefore not a simple transposition, but a dialogical rewriting, shaped by a dual dynamic: that of the author facing his own work, and that of intersubjective collaboration with a third-party creator.

researcher writes, Nabokov considered the exercise to be very difficult: «I have understood that one must really create for the cinema, and that's not so easy» (Paquet-Deyris 2009: 112). In fact, his initial attempts at scriptwriting were unsuccessful, and as we shall see, the rewrite he did of *Lolita* was ultimately not used by Kubrick, who created a very different film – a topic we will revisit in the conclusion of this reflection.

Even if Nabokov did take Kubrick's suggestions into account, he ultimately remained faithful to his own conception of the screenplay. One could even argue that writing this script was, for Nabokov, a real struggle – a struggle against the misunderstanding of his novel. He evokes this tension in his preface:

> All I could do in the present case was to grant words primacy over action, thus limiting as much as possible the intrusion of management and cast. I persevered in the task until I could tolerate the rhythm of the dialogue and properly control the flow of the film from motel to motel, mirage to mirage, nightmare to nightmare (Nabokov 2011: 8).

In this commentary, we can read Nabokov's desire to show, through the film in the making, the duality of the novel that we often glimpse through the metaphors, employed as a rhetorical tool of deception by the narrator. But through their ambivalence, metaphors also show the reality of the narrator's story, which is much darker than what the unreliable narrator tells us. In this quotation from Nabokov, the use of double words «motel to motel, mirage to mirage, nightmare to nightmare» expresses the duality that is so important to Nabokov. With this twin use, the author illustrates verbally and typographically the duality that runs through *Lolita*'s story, which on the one hand uses metaphors to describe mirages (those that Humbert would like the reader to imagine), while on the other Lolita is experiencing a real nightmare (revealed by these same metaphors).

In the novel, metaphors help to represent these mirages, while allowing the nightmare to exist as an indelible trace despite Humbert's efforts to erase it. Humbert Humbert is the writer of the mirage, the conjurer of illusions, while Nabokov is the writer of the nightmare, the one who denounces the fantasy of paedophilia through his novel. And that's exactly what Nabokov is pointing out here, hoping that this duality will be respected in Kubrick's film. He even refers to the director's work as an «intrusion», which is not an insignificant term, and which was confirmed when Nabokov attended a screening of the film. It's easy to see why: Nabokov, through

his screenplay, wanted to be faithful to his novel, which ultimately reveals the nightmare into which Humbert plunges Lolita.

Nabokov's new version of *Lolita* is obviously faithful to his novel, which defends the character of Lolita against Humbert Humbert. Of course, the notion of fidelity here is debatable. Firstly, because in a film adaptation the medium changes, which inevitably transforms the structure of the story, and secondly, because the notion of fidelity is of little relevance when analyzing an adaptation, since the film is considered to be a new creation. However, even if the form of the screenplay differs from that of the novel, if scenes are added to the screenplay and others are omitted, if certain characters are also missing, and so on, it cannot be denied that the screenplay is faithful to the original intention, which is to denounce Humbert's behaviour. This bias is present in the script, as we will demonstrate in our analysis.

In order to illustrate this point, a brief analysis of Nabokov's rewriting of the scene in which Humbert Humbert first encounters Dolores Haze – the "meeting scene" – is presented here. This passage is particularly relevant in the context of this study, as it undergoes several significant transformations in the screenplay, notably the shift from the novel's internal focalization to a more external perspective. Such a change is far from incidental, and a comparative analysis will help shed light on its implications. The examination will begin with the version found in the novel, followed by an analysis of the corresponding sequence in the screenplay. In this scene from the novel, Humbert recounts how he felt when he first laid eyes on Lolita. It is a scene that, like the novel, takes place from the internal point of view. Lolita exists only through the eyes of the narrator:

> I was still walking behind Mrs Haze through the dining room when, beyond it, there came a sudden burst of greenery – 'the piazza,' sang out my leader, and then, without the least warning, a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses. It was the same child – the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day. And, as if I were the fairy-tale nurse of some little princess (lost, kidnaped, discovered in gypsy rags through which her nakedness smiled at the king and his hounds), I recognized the tiny dark-brown mole on her side. With awe and delight (the king crying for joy, the trumpets blaring, the nurse drunk) I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth had briefly paused; and those puerile hips on which I had kissed the crenulated imprint left by

> the band of her shorts – that last mad immortal day behind the 'Roches Roses' (Nabokov 2012: 39).

Humbert Humbert uses metaphors to describe the scene, turning it into a fairytale in which he presents himself almost as Lolita's saviour. In fact, it's common in the novel for Humbert to use metaphors to present himself as a character in a position of superiority, whereas Lolita is presented as a little girl in «gypsy rags», for example, or as a «slave»[4]. The expression "gypsy rags" often conveys an "exotic", sexualized, and marginalized image of the so-called "gypsy" figure, as perceived through a stereotypical Western lens. This is precisely what Edward Saïd (Saïd 1995) defined as Orientalism: a system of representation produced by the West, which constructs the Other (Oriental) as exotic, sensual, and inferior, in order to better dominate them symbolically[5].

Also, in this scene, as in the rest of the novel, Lolita has no voice: you can't read or hear her at all, even in reported speech. She is relegated to the status of a character-object. In the script, this is completely different, as Lolita is transformed into a speaking character who is written to be portrayed in front of a camera. She becomes a character in her own right who emerges from Humbert Humbert's gaze and takes on her independence, as we can see in this extract which depicts the meeting between Lolita and Humbert Humbert, whereas in the novel it is more the story of a fantasised encounter. To situate this scene within the broader narrative structure of the script, it is worth noting that it is preceded by a storm sequence which, through what can be interpreted as a metaphorical montage, visually anticipates Lolita's vulnerability, as the frightened girl withdraws to her room:

> DISSOLVE TO:
>
> A Ragged Sunset. The plashing lake. A thunderhead looming. Details of approaching electric storm: an empty milk bottle overturned by a gust. The wind brutally turns the pages of the mangled magazine forgotten on the fold-

4 I am referring here to the sofa scene (chap. xiii) that describes the first sexual assault that Humbert Humbert inflicts on Lolita. In this scene, he metaphorically describes himself as a «robust Turk» who abuses «the youngest and the frailest of his slaves» (Nabokov 2012: 60).

5 For a detailed exploration of the Orientalist motifs in *Lolita*, Monica Manolescu's insightful article offers a valuable analysis of the symbolic role played by visual and narrative elements linked to the Oriental imagination in the novel (full reference available in the bibliography). For further discussion, see also Chapter IV of my thesis.

ing chair. It is suddenly whisked away in rotating mad flight. Nightfall. Lolita barefooted hastens to close a bedroom window. Lightning. Charlotte folds and drags in the garden chair. The thunder claps and rolls. Another flash.

CUT TO:

LOLITA (undressed, on landing, to her mother downstairs) I'm going to bed. I'm scared! Big Thunderclap.

(Nabokov 2011: 25-26)

The storm may be interpreted as a metaphor foreshadowing Humbert's arrival – an event that, like a natural cataclysm, is poised to descend upon Lolita's life and potentially obliterate the fragile constructs of her childhood. His presence, much like a tempest, threatens to destroy her life. We mention this storm to show that, in the script, Humbert is portrayed by Vladimir Nabokov as a veritable predator. He is represented as a threat through the metaphor of the storm. In the novel, the reader also has to unmask the narrator through metaphor in order to understand him as such. The posture of the reader of the novel is not so different from that of the reader of the screenplay, as these extracts from the encounter in both the novel and the screenplay demonstrate. However, the screenplay does not rely solely on metaphors and shows an oppressive Humbert, as in his first exchange with Lolita:

HUMBERT So you are Lolita.

LOLITA Yes, that's me. (Turns from sea-star supine to seal prone. There is a pause).

HUMBERT It's a beautiful day.

LOLITA Very.

HUMBERT (sitting down on the steps) Nice here. Oh, the floor is hot.

LOLITA (Pushes a cushion toward him.) Make yourself comfortable. (She is now in a half-sitting position).

LOLITA Did you see the fire?

HUMBERT No, it was all over when I came. Poor Mr. McCoo looked badly shaken.

LOLITA You look badly shaken yourself.

HUMBERT Why, no. I'm all right. I suppose I should change into lighter clothes. There's a ladybird on your leg.

LOLITA It's a ladybug, not a ladybird. (She transfers it to her finger and attempts to coax it into flight).

HUMBERT You should blow. Like this. There she goes.

LOLITA Ginny McCoo – she's in my class, you know. And she said you were going to be her tutor.

HUMBERT Oh, that's greatly exaggerated. The idea was I might help her with her French.

LOLITA She's grim, Ginny.

HUMBERT Is she – well, attractive?

LOLITA She's a fright. And mean. And lame.

HUMBERT Really? That's curious. Lame?

LOLITA Yah. She had polio or something. Are you going to help me with my homework?

HUMBERT Mais oui, Lolita. Aujourd'hui?[6]

(Nabokov 2011: 41-43)

In this extract from the screenplay, the scene is rewritten and distances itself from the novel. The scene also ridicules Humbert Humbert: it shows an awkward man who cannot settle down, who burns himself on the floor and who awkwardly tries to engage in a discussion with a child. Also, the cultural gap between Lolita and Humbert is marked by the use of «Ladybird», while Lolita corrects it with «Ladybug». Both terms are correct, of course, but the first comes from the "old continent" and already marks a distance between the two protagonists. This scene is told in external focus. This means that we do not adopt Humbert's point of view: it is not he who is narrating, unlike in the novel. Nabokov has no qualms about portraying Humbert as a perverse, inappropriate man who takes the liberty of asking Lolita if her young friend, the McCoo's little girl, is attractive.

This very quick comparative analysis between the text of the novel and that of the screenplay confirms Nabokov's position: he used his screenplay to try to retell *Lolita* in a different way, while retaining the very moral of not harming children.

Nabokov's intention may have been to make the message of his novel more explicit, in order to avoid any possible misinterpretation. However,

6 In French in the text.

the screenplay was ultimately not used for the final film: although Kubrick credits the author, very little of Nabokov's original narrative remains on screen.

In this scene, which is the meeting, what stands out is the way in which Kubrick uses cinematic language to impose a totally different point of view.

The shots in this sequence impose themselves as Lolita's point of view, and in this sequence, it is Lolita's gaze that dominates. The film shows her in the position of seductress, while Humbert seems disturbed and embarrassed by the desire aroused in him by the young girl. This sequence in Kubrick's film is therefore the opposite of the one in the screenplay and the one in Nabokov's novel, which Nabokov expresses when he talks about the film:

> A few days before, at a private screening, I had discovered that Kubrick was a great director, that his Lolita was a first-rate film with magnificent actors, and that only ragged odds and ends of my script had been used. The modifications, the garbling of my best little finds, the omission of entire scenes, the addition of new ones, and all sorts of other changes may not have been sufficient to erase my name from the credit titles but they certainly made the picture as unfaithful to the original script as an American poet's translation from Rimbaud or Pasternak (Nabokov 2011: 10).

This paragraph is remarkable in that Nabokov first compares film adaptation to translation, and here compares Kubrick's adaptation of his novel to the translation of Russian (Boris Pasternak) and French (Arthur Rimbaud) poets by an American poet. However, no names are mentioned, which means that it could be any American poet. Nabokov evokes one of the major problems of his life as an exile, as well as one of the problems of translation and film adaptation, which is that of the cultural and societal differences that can exist between different languages. Finally, this screenplay should be read – in Nabokov's words – as «a vivacious variant of an old novel» (Nabokov 2011: 10). A variation that will remain a screenplay because it will never be brought to the screen. It should not be forgotten that the cinematographic adaptation of a literary work is obviously based initially on the director's interpretation of the text that he or she reads as a reader. An adaptation should therefore be seen as a new work created from a literary medium, and not as the perfect (and impossible) projection of the novel onto the screen. This is how Vladimir Nabokov saw Kubrick's work based on his novel:

> When adapting *Lolita* to the speaking screen he saw my novel in one way, I saw it in another – that's all, nor can one deny that infinite fidelity may be an author's ideal but can prove a producer's ruin (Nabokov 2011: 10).

This gesture may be interpreted as a tactful – and likely contractually constrained – way for Nabokov to signal that the film diverged significantly from his novel, particularly in regard to its underlying moral message, which, as previously discussed, is the imperative «not to harm children». Although the screenplay was originally written for the screen, it remained unpublished for many years due to an embargo imposed by Kubrick and the production team. Today, it stands as a literary work in its own right – one that may yet inspire future adaptations.

In conclusion, the question of intersemiotic self-translation emerges forcefully here. Vladimir Nabokov's adaptation of *Lolita* into a screenplay allows him to remain faithful to a central theme of his work: the denunciation of rape and sexual violence perpetrated by a pedophile against a young girl. While Kubrick's film, as Julia Trubikhina rightly points out, is «loyal» (Trubikhina 2020: 23) by its form, it remains distant in the sense that at least two pivotal narrative points are not transferred: Humbert's history of pedophilia and its centrality to the story, and Lolita's death (Trubikhina 2020: 177). Henri Meschonnic's book *Éthique et politique du traduire* emphasizes the urgency of translating ethics. He writes: «Why urgency? We could continue as we are. But that's precisely because we fail to recognize the harm we inflict on others and ourselves through our linguistic practices» (Meschonnic 2007: chapter III) (my translation – J.L.). Therefore, by neglecting the significance of this aspect of the novel *Lolita*, and more broadly, by overlooking the impact of the cinematic images it generated, Kubrick may not have realized the harm he caused not only to Nabokov and his novel, but also to all those who suffered the fate of Dolores Haze, transformed into Lolita, and then into the myth of the nymphet, the myth of pop culture lolita.

## Bibliography


Gaudreault A. (1999), *Du littéraire au filmique*, Armand Colin/Éditions Nota Bene, Paris/Québec.

Guerin A. (1961), *Entretien avec Nabokov*, "L'Express", 26 janvier, cfr. <https://www.lexpress.fr/culture/livre/1961-entretien-avec-nabokov_2000497.html> (last access: 20-08-2025).

Hamrit J. (2022), *Deconstructing Lolita*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Jakobson R. (1959), *On Linguistic Aspects of Translation*, in: R.A. Brower (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Journot M.-T. (2015), *Le vocabulaire du cinéma*, 4a éd., Dunod, Paris.

Lesnoff J. (2025), *Lolita du texte à l'écran: les enjeux de l'adaptation cinématographique de la métaphore*, thèse de doctorat, EHESS, Paris, sous la direction de M. Bouchet et J.-M. Schaeffer.

Louvel L. (1997), *La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte*, "Poétique", 112, pp. 475-490.

Louvel L. (2001), *Nuances du pictural*, "Poétique", 126, avril, pp. 175-189.

Manolescu M. (2010), *Voiles et caravansérails: l'Orient dans* Lolita, "Sillages critiques", XI, cfr. <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1657> (last access: 20-08-2025).

Meschonnic H. (2007), *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

Nabokov V. (1975), *Entretien avec Bernard Pivot*, émission *Apostrophes*, INA, ORTF/France 2, diffusée le 31 janvier 1975, cfr. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/I06253446/vladimir-nabokov-sur-le-plateau-d-apostrophes > (last access: 20-08-2025).

Nabokov V. (1986), *The Enchanter*, transl. by D. Nabokov, Éditions Rivages, Paris.

Nabokov V. (2011), *Lolita: A Screenplay*, Vintage Books, New York.

Nabokov V. (2011), *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York.

Nabokov V. (2012), *Lolita*, Penguin Books Ltd, Kindle edition.

Paquet-Deyris A.-M. (2009), *Lolita, cartographie de l'obsession*, Presses Universitaires de France, Paris.

Raynauld I. (2019), *Introduction. Le scénario de film comme texte écrit*, in: I. Raynauld (éd.), *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*, Armand Colin, Paris, pp. 9-17.

Saïd E. W. (1995), *Orientalisme*, Éditions du Seuil, Paris.

Trubikhin J. (2020), *The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*, Academic Studies Press, Boston.

## Abstract

Julie Lesnoff

*Lolita, from Novel to Screenplay, an "Inter-semiotic" Rewrite?*

This paper analyzes Vladimir Nabokov's screenplay for *Lolita* as a case of intermedial rewriting rather than self-translation. Although remaining a written text, the screenplay operates as a transitional form between literature and film, reshaping the novel's narrative for a new medium. In doing so, it reinforces Nabokov's authorial control and clarifies his often misunderstood position regarding the story's moral stance and the complexity of its characters. The study examines how the screenplay reinterprets key narrative elements, offering an alternative lens on issues of adaptation, authorship, and interpretation. It highlights the screenplay as a significant and creative intervention in the ongoing reception of *Lolita*.

Keywords: Nabokov, *Lolita*, self-translation, screenplay, intermedial rewriting, film and literature, narrative transformation, adaptation.

Lezioni di Traduzione • 4

Self-translation is now a thriving field of research: the number of studies is increasing, methodological approaches are diversifying, and the textual dimension is increasingly opening up to social issues. The practice of self-translation is closely intertwined with the dynamics of a world in which mobility, cultural hybridization, and multilingualism are common realities whose complexity poses significant challenges, oscillating between the opposing poles of diversity/identity and inclusion/exclusion. Self-translation has always moved between these extremes. In fact, it is a search for a middle ground, however utopian or precarious, and offers the opportunity for a peculiar synthesis between the self-alienation of those who do not assimilate and the self-amputation of those who abandon their language of origin, losing themselves in translation. The twenty contributions collected in this volume explore the multifaceted dimensions of this actual and fascinating phenomenon.

NADZIEJA BĄKOWSKA is assistant professor of Polish language and literature at the University of Bologna. Her publications span from medieval to contemporary authors, with a focus on Polish-Italian literary relations, translation studies, and theory of literature.

ANDREA CECCHERELLI is full professor of Polish language and literature at the University of Bologna. He is the author of over one hundred publications on Polish literature, with a focus on comparative and translation issues, and is also a translator (Cz. Miłosz, W. Szymborska, Z. Herbert, J. Czapski).

IRINA MARCHESINI is associate professor of Russian language and literature at the University of Bologna. She is the author of some sixty academic papers devoted mainly to Russian authors from the 20th century onwards, such as V. Nabokov, D. Charms, S. Sokolov and K. Vaginov.

ISBN 9788854972216
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8688