

Emilia David

Tradurre il bilinguismo di uno scrittore che si autotraduce: Matei Vişniec

TRANSLATING THE BILINGUALISM OF A WRITER WHO TRANSLATES HIMSELF: MATEI VIŞNIEC

Abstract: I will present some aspects regarding the issue of the translation into a third language or into a different idiom of some dramatic works written both in Romanian and in French by the bilingual and bicultural writer Matei Vişniec. I will attempt to clarify the nature of various linguistic, cultural, anthropological or other differences, expressed in the two linguistic versions of each of these plays. An examination of these differences requires, in my opinion, knowledge not only of the linguistic registers of the cultures the author belongs to, but also a careful reflection on the mode of transposing (translating) his bilingualism. In addition, this study will highlight the presence, in Romanian and in French, of a series of elements and phenomena emerging in self-translations, which allow analyzing the peculiarities of Vişniec's corpus of dramatic texts as amounting to a poetics of the bilingualism.

Keywords: Translation; Self-translation; Bilingualism; Theater; Transtextuality; Intertextuality; *La pure langue*; Orality; Rhythm.

EMILIA DAVID

Università di Pisa, Italia
emilia.david@unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2020.39.16

È ben noto il fatto che per la sua opera teatrale lo scrittore ha optato al momento dell'espatrio per alternare alla lingua materna un secondo idioma, la lingua della patria adottiva, il francese, in cui ha iniziato a comporre sistematicamente le sue *pièces* a partire dal 1992.

Tale scelta, volta a privilegiare ampiamente l'autotraduzione, conferma che il bilinguismo è in Vişniec una funzione dell'opera, poiché lo scrittore manifesta consapevolmente l'intenzione di costruirsi uno stile diverso nella nuova lingua, in senso compositivo e in altre accezioni, uno stile alternativo e complementare a quello che egli adotta nella sua scrittura drammaturgica in lingua materna.

Sorge spontanea la domanda: è possibile tradurre il bilinguismo di uno scrittore che si autotraduce? Con quali modalità?

Prima di rispondere a un tale quesito è opportuno descrivere brevemente il corpus di *pièces* che presentano in Vişniec i cambiamenti e le differenze più evidenti e anche le più interessanti per analizzare il bilinguismo dell'autore, che si verificano nel passaggio dal testo 1 al testo 2, rispettivamente dall'originale all'originale autotradotto.

Il corpus a cui mi riferisco comprende la drammaturgia dello scrittore composta

inizialmente in francese, di cui l'ulteriore trasposizione in romeno ha comportato modifiche sostanziali, a livello compositivo e non soltanto a livello del micro-testo (lessicale, simbolico-retorico oppure stilistico).

La doppia identità dell'autore-traduttore fa sì che Vişniec possa disporre di tutta la libertà grazie a cui, al posto di una banale esplicitazione, egli arriva a proporre soluzioni autonome in ciascuna delle due versioni linguistiche di un dramma attraverso equivalenze in contesti simmetrici.

In questa fase di *pieno bilinguismo* o di *bilinguismo maturo* – ho utilizzato ora una delimitazione terminologica impiegata nello studio che ho dedicato alla dimensione traduttologica della letteratura dello scrittore¹ – credo si possa collocare la produzione letteraria più diversificata per quel che riguarda le soluzioni adottate dall'autore-traduttore, operate con l'intenzione di ricontestualizzare determinati significati o situazioni nella cultura della seconda versione linguistica.

Ho inteso inoltre per *bilinguismo maturo* in Vişniec l'esistenza di *pièces* appartenenti dal punto di vista cronologico alla terza fase della sua scrittura (ovvero quelle composte dal 1993 ad oggi), in cui il confronto tra le due versioni originali mette in luce il fatto che la seconda redazione si allontana in modo più sensibile dalla versione-gemella, stesa per prima.

Vorrei precisare, per inciso, che ho utilizzato i termini *bilinguismo parziale* o *incipiente* e rispettivamente *pieno bilinguismo* o *bilinguismo maturo*, nelle analisi della dimensione traduttologica del teatro di Vişniec, al fine di designare due processi graduali di scrittura che, inoltre, rappresentano livelli di competenza linguistica diversi e – l'aspetto riveste, credo, fondamentale

rilievo –, anche un modo differente dell'autore di situarsi rispetto alla propria opera, in concomitanza col suo passaggio graduale dallo status di autore-traduttore verso una lingua seconda percepita all'inizio come straniera (la fase 2), a quello di autore-bilingue, che crea deliberatamente il suo teatro come trasposizione inesauribile – «fare la spola»², nell'espressione usata dal drammaturgo – tra le due lingue.

Questa fase indica nella condizione dello scrittore il raggiungimento del medesimo grado di appartenenza (la fase 3), nonché di competenza linguistica e culturale in entrambi gli idiomi della sua letteratura teatrale, come vuole la definizione più condivisa del bilinguismo applicata all'ambito della traduttologia.

Più precisamente, intendo per bilinguismo la «capacità» – nel nostro caso di uno scrittore – «di utilizzare alternativamente due sistemi linguistici». Vişniec incarna attualmente un «bilinguismo coordinato»³, vale a dire lo status in cui l'autore usa i due idiomi «in modo sistematico e funzionale, a seconda della situazione di conversazione in cui si trova»⁴.

Tale condizione ha consentito all'autore di adottare man mano uno sguardo esperto, che proviene *dall'interno* delle culture e delle società romena e francese, che sono gli assi antropologici del suo cosmo.

Le modifiche che ama introdurre in una *pièce* mentre la traspone nella seconda lingua del suo teatro sono dettate dall'individualità dei due universi culturali cui ho fatto ripetutamente cenno e in cui il pubblico di lettori / spettatori ha la necessità di trovare i propri punti di riferimento, più concretamente, sono determinate qualche volta dall'esistenza di termini marcati culturalmente.

Lo scrittore bilingue spiega lui stesso il duplice orientamento del suo teatro verso ricezioni distinte:

Quando mi autotraduco, mi accorgo in modo intuitivo quali sono le potenzialità del testo che possono emergere attraverso la traduzione. [...]. Ciascun orizzonte culturale ha i propri segni. Traduco da un cosmo all'altro. *Cosmo* significa *ordine* in greco. Ci sono due ordini diversi: l'ordine di civiltà proprio della lingua francese e l'ordine di civiltà specifico del romeno, per cui, facendo la spola tra i due cosmi, taluni testi o soltanto brani di essi si potenziano in modo *differente*. A quel punto sento la necessità di svilupparli un po'. [...]. Tre parole, l'introduzione di un'allusione creano un'immagine nuova e passo da una lingua all'altra con un maggior numero di immagini⁵.

Ne consegue che l'appartenenza ai due ordini di civiltà suscita sul piano della scrittura accenti di visione diversi nella letteratura di un autore bilingue. La «spola» fra i due «cosmi» non significa solo un'aggiunta di «immagini», ma anche la possibilità di potenziare in modo differente frammenti di testo che, nel momento in cui varcano il confine tra una lingua e all'altra – afferma sempre lo scrittore –, «fanno emergere altre connotazioni o suscitano altre allusioni o approcci a una realtà diversa»⁶.

Per esemplificare il senso di queste dichiarazioni dell'autore commento innanzitutto due passi della *pièce Occident Express*, scritta inizialmente in romeno tra il 2008 e il 2009, a differenza della maggior parte dei suoi testi teatrali recenti, poiché era stata commissionata dal Teatro

Nazionale di Craiova per un progetto artistico europeo.

Nel destino tragico del protagonista, vale a dire il personaggio del Cieco, si riflettono sia quel passato nefasto della Romania, che va dalla seconda conflagrazione mondiale al 1989, sia il periodo postdittatoriale, profondamente segnato da ferite storiche che stentano visibilmente a rimarginarsi in questa parte del Continente. All'inizio del testo il reduce di guerra invalido grida ai viaggiatori del treno fantasma diretti a Parigi: «Non credete ai comunisti! Attenzione alla democrazia!»⁷.

Queste frasi sono più coerenti con la percezione di un pubblico romeno. La prima potrebbe sembrare ambigua in una società in cui non è mai esistito il nesso comunismo-dittatura. Per questo motivo le sequenze in francese corrispondenti a questi passi veicolano un messaggio più generico, ma sono senza dubbio più adeguate all'esperienza antropologica di un pubblico occidentale: «Non abbiate fiducia nei folli! Fatte attenzione ai mercanti di sogni!»⁸, l'ultimo termine andrebbe inteso col senso di «illusioni».

Qualche riga più avanti, in romeno, il Cieco esclama rivolto agli stessi viaggiatori dell'Orient Express «Viva il Re! *Vive la France!*»⁹. Il primo slogan è perfettamente giustificato nella versione iniziale. Il Re Michele, che è stato un punto di riferimento morale per il suo popolo, era ancora in vita quando Vişniec ha scritto la *pièce*. Se il personaggio si fosse rivolto al pubblico francese, quest'ultimo si sarebbe chiesto piuttosto sconcertato: «Quale re? Tutti i nostri re sono morti da secoli». Nella seconda replica, la presenza dei corsivi appare opportuna, poiché l'esclamazione viene pronunciata da un parlante romeno in una lingua

straniera, e dunque diversa dall'idioma in cui appare redatto il testo.

In modo speculare, nella versione francese si dimostra più attinente a quella situazione referenziale l'opzione per il contesto «Abbasso le frontiere! Viva la Francia!»¹⁰, poiché erano tornate di immediata attualità questioni come l'apertura dei confini e la ritrovata libertà dei romeni a viaggiare liberamente in Europa, in concomitanza ma soprattutto dopo l'ingresso del paese nell'Unione Europea del 2007.

La seconda esemplificazione riguarda il fatto che le differenze culturali si possono esprimere, nell'intenzione dell'autore, anche attraverso la «naturalizzazione» di denominazioni (toponimi, antroponimi o altro) oppure di situazioni con significato circoscritto a una determinata cultura dal punto di vista antropologico e sociologico e che hanno corrispettivi possibili nella lingua e la cultura dell'(auto)traduzione, come si potrà constatare grazie alla lettura di diversi passi simmetrici di *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* (1993) e della versione gemella, autotradotta, *Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*.

Così, la prima mattina, nel dialogo tra i protagonisti della storia d'amore, il vino della versione francese ha una denominazione ben precisa, è un vino locale, vecchio, con un marchio pregiato: Puligny-Montrachet 1945¹¹. Nella sequenza simmetrica, in romeno, abbiamo solo la descrizione di un vino eccezionale, sempre vecchio¹². Allo stesso modo, l'uomo dovrà suonare il sassofono in spettacoli che avranno luogo a Grenoble e Lione e, rispettivamente, a Costanza e Bucarest.

Nella stessa ottica compositiva, nella versione riscritta, Egli (il protagonista)

conquista la sua amata recitando la poesia *Lacustră* [Lacustre] di George Bacovia, un capolavoro della lirica modernista romena¹³, mentre nella prima redazione linguistica l'atto di seduzione fa ricorso all'*Albatros* di Baudelaire¹⁴. Il momento della recita dei due poemi sulla morte e la solitudine, sulla condizione cosmica ed esistenziale dell'artista, che fungono da «filtro d'amore» in questa storia, prefigurano fin da questo passo il finale della *pièce*.

I riferimenti culturali sono, dunque, distribuiti in modo simmetrico a seconda della duplice identità del personaggio. L'unica eccezione rispetto a questa modalità di scrittura bilingue, che si realizza attraverso equivalenze di stampo culturale e antropologico, emerge nella scena in cui Egli spiega alla partner il termine romeno regionale, *tocinel*¹⁵, che denomina un piatto tradizionale, vale a dire la *tochitură* o, come è noto in altre zone della Romania, *tocăniță* (it. *spezzatino*).

Nella trama del testo drammaturgico, durante la loro settima notte d'amore, Egli arriva a raccontare a questa donna sconosciuta alcune delle sue preferenze, fra cui una culinaria, il *tochinel*, la cui denominazione appare solo leggermente modificata nella pronuncia in francese rispetto all'originale romeno¹⁶. L'amante non si limita soltanto a descriverle il piatto con dovizia di particolari, ma passerà anche a cucinarlo per lei.

Nella versione redatta per prima il termine perviene a dare un'impronta per così dire *esotica* alla scena, svelando presumibilmente le origini non-francesi del personaggio maschile, alter ego dell'autore, che giunge a creare in tal modo un'occasione «interculturale», in un passo in cui, a mio avviso, è possibile identificare un

aspetto proprio alla vocazione di «etno-grafo» (sempre nell'accezione accreditata da Mounin), che distingue, in effetti, molti scrittori bilingui.

Ma non sono soltanto questi procedimenti traduttivi, che si riferiscono a una marcata specificità della storia e dell'identità di ciascuna delle due società e civiltà, a indicare differenze considerevoli tra le redazioni gemelle di una *pièce* e a rendere indispensabile la lettura delle due metà bilingui, che formano insieme, in effetti, la totalità di un'opera drammatica dell'autore.

Qualora si desideri ottenere un'immagine completa delle valenze molteplici di un determinato dramma, ci appare altrettanto rilevante tener conto della presenza in romeno e francese di una serie di aspetti attorno ai quali potrebbe costituirsi in Matei Vişniec una poetica del bilinguismo.

Michaël Oustinoff è uno degli studiosi che hanno proposto una chiave di interpretazione molto interessante per la letteratura di Beckett, muovendo da presupposti analoghi a quelli che ho appena esposto e che lo hanno portato a identificare e commentare una serie di procedimenti grazie ai quali un'opera letteraria scritta in due lingue si sviluppa attorno al proprio «asse» o perno, costituendosi come il risultato di una trasposizione poetica¹⁷. Tale approccio è valido anche per l'interpretazione dell'identità bilingue della letteratura di ben altri scrittori, se si pensa anche a Nabokov, ad esempio, ma, indubbiamente, le loro caratteristiche saranno solo parzialmente affini a quelle dello scrittore romeno-francese. Ho adottato l'ipotesi di lavoro di Oustinoff adattandola e completandola in funzione delle specificità del genere teatrale di Matei Vişniec e delle particolarità del suo stile.

Quali sarebbero questi procedimenti o aspetti della scrittura bilingue, suscettibili, d'altra parte, di rendere problematica per certi versi la loro ulteriore traduzione in un altro idioma, data la loro non coincidenza?

Uno che riveste particolare rilevanza si realizza o attraverso la riscrittura di una sequenza breve, o l'aggiunta di una replica o didascalia ed è volto a introdurre *valenze metaforiche*, che arricchiscono il testo con nuovi significati, assenti, o appena latenti nella prima versione linguistica.

Ad esempio, si potranno leggere in questa ottica molti passi di *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste...* e la sua metà gemella *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist...* oppure di *Angajare de clown*, scritta nel 1987, quando l'autore viveva ancora in Romania, dunque, nella sua prima lingua, e autotradotta in francese a Parigi, col titolo *Petit bouleau pour vieux clown*, o ancora nella coppia *Le retour à la maison/Recviem*, la cui versione iniziale (in francese) risale al principio degli anni Duemila.

In quest'ultima *pièce* breve, come pure in *Occident Express* – che rientra sempre nel filone tematico riservato da Vişniec alle crisi storiche di quell'attualità tormentata dagli spettri del passato –, riappare il motivo della guerra e in più la diversità di visione rispetto all'altro dramma che ho citato si estende anche alla regia, per così dire, delle sue versioni linguistiche: se in *Le retour à la maison* il topos bellico connota le conseguenze delle ingenti perdite umane subite dai francesi nel primo conflitto mondiale, nello speculare *Recviem* il nucleo tematico principale è costituito dal problema della responsabilità collettiva e individuale, di ordine storico e morale, che si doveva porre con maggiore impegno e

urgenza nella società romena all'indomani del crollo del regime.

Dunque, il vocabolo «guerra» assume significati differenti a seconda dell'esperienza storica concreta e della sensibilità culturale che viene associata a ciascuna redazione linguistica. Nell'autotraduzione si stabilisce una distanza semantica piuttosto marcata, metaforica – potremmo dire – rispetto all'originale francese, che ha dato luogo a un vero e proprio adattamento.

Una tale sequenza metaforica si riscontra anche nella *Frumoasa călătorie a urşilor panda...*, ovvero ancora una volta soltanto nell'autotraduzione, in cui, come recita la didascalia che annuncia la settima notte, Lei entra nell'appartamento del musicista portando un sacchetto di mele¹⁸.

Egli le aveva raccontato che sua madre associava un albero da frutto del giardino di casa a ciascun figlio, al momento della nascita, e a lui, per l'appunto, un melo. Quando sono diventati grandi e la madre sentiva la loro mancanza, lei si accontentava a contemplare, in assenza dei figli, gli splendidi alberi che le erano rimasti vicini¹⁹.

Alla fine della *pièce*, quando i due raggiungeranno una forma di perfezione miracolosa dell'amore, che li condurrà paradossalmente alla morte, i vicini, costretti a sfondare la porta dell'appartamento, al fine di comprendere quello che sta succedendo al suo interno, trovano delle mele sparse per terra.

Dunque, l'autore propone una metafora della vita e dell'amore che trascendono la morte, per trasformarsi in essenza indistruttibile. Il simbolo appare soltanto nel testo romeno, ovvero nella riscrittura, come una prolessi in relazione allo scioglimento della (pur esile) trama e come un'analessi rispetto al momento della confessione che il

protagonista affida all'amante nella terza notte, ovvero nel momento in cui viene rivelato quel particolare significato attribuito alle mele.

Dagli esempi proposti si potrà evincere come in Vişniec il piano metaforico condensi significati per così dire universali sulla condizione umana, storica e su quella del teatro. In secondo luogo, l'emergere di questo livello simbolico-metaforico, analizzato nelle versioni delle autotraduzioni, insieme ad altri, che non sarà possibile illustrare in questa sede con esempi, ci portano a osservare che, oltre al semplice confronto tra le versioni esistenti di un'opera, nel teatro di Vişniec può – in effetti – acquisire consistenza una poetica del bilinguismo.

Sono ancora da aggiungere a questa possibilità di analisi il campo delle equivalenze foniche (giochi di parole), dei fenomeni di ritmo, degli effetti del bilinguismo ai confini con l'invenzione stilistico-lessicale, confini dentro i quali l'oralità riveste un ruolo cardinale, e si dovranno sommare anche le variazioni nella struttura e nella composizione del testo drammatico – che si tratti di riduzioni o al contrario di ampliamenti testuali a partire dalla stesura in una prima lingua.

Se le soluzioni traduttive proposte da un autore, che sono da considerare come anomalie rispetto alla norma della traduzione allografa, assumono spesso rilievo indispensabile ai fini della corretta ricezione di un'opera in un'altra cultura, è sempre la traduzione il fenomeno che contribuisce all'integrazione tra gli idiomi e che «fa apparire se non la pienezza della lingua dai confini più estesi, almeno la sua ombra»²⁰. A quale lingua fa cenno in questo passo uno dei teorici della traduzione più importanti del Novecento, vale a dire Antoine Berman?

Rivisitando le diverse angolazioni da cui Benjamin teorizza il ruolo della traduzione o, in altre parole, il «compito» del traduttore, sarà utile esaminare, da una parte, l'interpretazione di Berman, che, a partire da questo nodo tematico, arriva a formulare il suo concetto chiave della «*pure langue*»²¹ e, dall'altra, le postille del medesimo studioso circa la metafora dell'anfora rotta (di Benjamin), proposta come emblema dello stesso idioma ideale. Il simbolo dell'anfora si presta ad essere associato ad immagini della totalità, della pienezza e dell'armonia linguistica universale, che rimandano alla simbolistica del paradiso e della Babele originaria. Nel caso della traduzione autoriale questa armonia ideale è suscettibile di compiersi a livello di ogni opera degli scrittori che si autotraducono:

Ogni lingua è *Bruchstück*, frammento. In quanto tale, essa rinvia a un Tutto, a una lingua «più grande». La totalità dei frammenti delle lingue (delle lingue-frammenti) costituisce (costituirebbe) la *pure langue* che [solo, N.d.A.] essa, non è più frammentaria. È qui che appare in Benjamin [...] la metafora (applicata alla relazione che esiste fra la traduzione e l'originale) dell'anfora o del vaso. Ricostituire il grande vaso rotto della *pure langue*, a questo contribuisce – in un certo senso – la traduzione. Questa è la grandiosa metafora che ci propone Benjamin, sul compito del traduttore²².

Dal principio teorico affermato in questi termini all'idea che, sebbene le lingue naturali si escludano a vicenda, la traduzione, così come l'autotraduzione, hanno il ruolo di portarle a completarsi²³,

rivelando così delle potenzialità ancora latenti che arricchiranno i significati complessivi di un'opera²⁴, il passo è stato facile da compiere. Il teorico afferma esplicitamente che «la traduzione assume un ruolo centrale, perché ogni volta, partendo da due lingue, essa crea una *lingua unica*»²⁵.

Tutte queste affermazioni ci convincono del fatto che una poetica del bilinguismo in Višniec si possa costituire alla congiunzione delle teorie di Berman con alcune ipotesi messe in circolazione da Oustinoff, lasciando aperto alla nostra indagine un vasto campo di prospettive espressive che la pratica dell'autotraduzione apre agli scrittori bilingui.

In questa logica interpretativa, osserviamo che un altro elemento di importanza cruciale, destinato a contribuire, insieme ad altre caratteristiche, alla creazione della *pure langue*²⁶, è, nell'accezione di Berman, l'oralità, assimilata al «nocciolo brutale della lingua dell'opera». Spetta alla traduzione porla al centro del suo interesse, cioè rivelarla, perché – afferma il teorico – la forza dell'opera consiste proprio nella dose di oralità che essa contiene²⁷.

In Višniec, questo esito, raggiunto in modo intuitivo, come l'autore vuole convincerci²⁸, e non come risultato di un suo disegno teorico, si mostra ancora più fertile nel periodo recente del proprio bilinguismo, poiché la trasposizione avviene verso il romeno, lingua con un potenziale molto generoso in cui l'espressività della prima versione è sempre destinata ad accrescere.

Arrivata in questo punto del mio intervento, mi soffermo ancora un momento per l'appunto sull'oralità, che credo sia sempre un elemento chiave di quello che si profila come una poetica del testo bilingue e i cui dati caratterizzanti si presentano in

questa drammaturgia stratificati e plurivalenti, e mettono in luce un'impressionante capacità di creare effetti eufonici, spesso di tipo comico, grazie a un'esplorazione permanente delle risorse più espressive dalla lingua romena.

E un altro tassello che potrebbe inserirsi in una poetica dell'opera bilingue sarebbe quello delle ripetizioni foniche e delle omofonie, ritenute da molti teorici come il banco di prova dei traduttori, al fine della loro resa in altre lingue e culture. Esse creano un ritmo, quasi mai identico a quello esistente nel testo di partenza.

Contestualmente, sarà utile ricordare che nella sua *Poétique du traduire*, Meschonnic fonda la sua teoria sugli effetti di ritmo disseminati negli scritti letterari ed asserisce che il modo di significare di un'opera sta nel suo ritmo, inteso come «semantica» non-lessicale²⁹.

Per quanto riguarda l'oralità, anche questo teorico riconosce ai suoi valori il primato all'interno del suo modello di poetica della traduzione e nell'ottica della comprensione del ritmo di un discorso letterario. Giunge così alla conclusione che la resa dell'oralità sia la scommessa e la ragione di essere di una poetica della traduzione³⁰.

Si può dunque affermare che l'ipotesi di interpretare il bilinguismo dello scrittore romeno-francese per mezzo di una poetica della traduzione si regge ed è motivata ancora una volta dalla straordinaria diversità stilistica e semantica delle trasformazioni messe in pratica dallo stesso scrittore, al fine di mediare la ricezione della sua letteratura in una cultura seconda.

All'interno di questa dinamica, la questione della traducibilità della sua opera bilingue in un terzo idioma o in una lingua diversa dalle due in cui egli si esprime consiste, da una parte, nel rendere le differenze

di tipo culturale che distinguono le versioni autoriali, dall'altra, affrontare tante altre alterità traduttive che compongono la gemellarità imperfetta di un processo così fecondo.

Dunque, crediamo che le due problematiche siano saldamente intrecciate: la traduzione del bilinguismo di qualunque scrittore che si autotraduce ignorando la *doxa*, cioè, il codice delle regole comunemente seguito da una traduzione allografa dà luogo a una situazione da cui deriva la scelta di interpretare dentro i confini della traduttologia la sua opera nell'accezione e con gli strumenti di una poetica.

Sono proprio le caratteristiche di questo genere particolare di bilinguismo che lo destinano a giocare un ruolo esplicitamente poetico. Tali peculiarità conferiscono ad alcune opere del drammaturgo la possibilità di manifestare appieno le loro molteplici potenzialità, che appaiono il più delle volte appena latenti nella prima versione linguistica³¹.

Le trasformazioni introdotte dalle autotraduzioni tendono a configurarsi come operazioni di riscrittura (fr. *transformations transdoxales*) e rientrano nella categoria più ampia delle «elaborazioni stilistiche», se si voglia prendere a prestito la terminologia di Oustinoff applicata dall'autore a fenomeni affini che egli riscontra soprattutto in Beckett e Nabokov³².

Una direzione seducente di analisi, come suggerisce ancora lo stesso teorico, è l'interpretazione del bilinguismo di uno scrittore in relazione al quadro genetiano della «transtestualità». Il teorico mette in evidenza i rapporti ipertestuali che si possono stabilire tra le versioni autoriali esistenti nella stessa lingua o in idiomi diversi di una stessa opera, concentrandosi ancora una volta sulla scrittura beckettiana. Ma nella prospettiva di questo e di altri studi che ho condotto in precedenza, credo si riveli invece più fruttuosa l'ipotesi

di esplorare il terreno su cui si incontrano le pratiche dell'autotraduzione e quelle dell'intertestualità.

Tra le vie percorribili, ho individuato uno dei punti nodali nel concetto dell'«intra-intertestualità», elaborato da Brian T. Fitch³³. Analizzando la prosa di Beckett, Chiara Montini riprende l'ipotesi di una lettura «intra-intertestuale», che istituisce – a suo avviso – quel vai e vieni tra le versioni linguistiche di una sua opera, specifico della scrittura dell'autore irlandese³⁴.

La studiosa esemplifica analizzando le tecniche della ripetizione e della variazione, che sembrano proliferare ossessivamente nelle autotraduzioni di Beckett e, d'altro canto, i procedimenti dell'«impoverimento progressivo»³⁵, che sono familiari anche alla poetica bilingue dell'autore romeno, soprattutto nei primi anni della sua scrittura teatrale in Francia, seppure per ragioni ben differenti rispetto a quelle beckettiane.

Avendo presenti tuttavia gli opportuni distinguo e le differenze sostanziali che sussistono fra le intenzioni e lo stile dei due scrittori, ritengo invece utile indicare anche un loro punto decisivo di convergenza: la chiara rappresentazione di Matei Vișniec della genesi del proprio teatro come «spola» bilingue fra testi e culture, a cui è stato fatto cenno anche in precedenza³⁶.

In chiusura dell'intervento mi riferirò alla decodifica di tipo prevalentemente linguistico che viene privilegiata in talune autotraduzioni. È un'operazione frequente nella duplice direzione del bilinguismo di Vișniec, che può tornare proficua in vista delle future traduzioni allografe dei suoi testi teatrali, al fine di chiarire aspetti culturali o linguistici eventualmente ambigui o sconosciuti. In queste occorrenze lo sforzo dell'autore-traduttore si concretizza

nell'esplicitare ovvero nell'aggiungere informazione riguardo a unità lessicali o a strutture grammaticali che appaiono ellittiche oppure il cui significato si presenta implicito o sottinteso³⁷.

In *Occident Express*, sempre nella versione autotradotta, l'autore spiega il termine *manele* e incarna, dunque, il ruolo di mediatore culturale, o, per citare Georges Mounin, quello di «etnografo»³⁸. In altre parole l'autore usa la sua competenza bilingue, scegliendo un approccio traduttivo affine alla «descrizione etnografica»³⁹ per evitare il fallimento della trasposizione linguistica di una connotazione che appare intraducibile.

Cito in tal senso una sequenza in cui Vișniec traduce in francese spiegando un termine gergale e locale, come *manele*, inaccessibile a un pubblico privo di un bagaglio sociologico e culturale aggiornato sulla Romania, e poco familiarizzato con alcuni contenuti culturalmente marcati. Compariamo le didascalie:

«Cântă *manele* [il fisarmonicista, *n. m.*]⁴⁰ e «Il lui fait écouter *la musique tzigane nommée 'manele'*»⁴¹.

Dall'uso della maiuscola per trascrivere lo stesso termine nella traduzione italiana⁴² («Canta Manele»), si desume che il traduttore sia rimasto estraneo al vero significato della parola e che abbia interpretato forse per *manele* il nome di un presunto musicista. Una spiegazione del vocabolo nella versione scritta per il pubblico romeno, quella a cui si è rifatto il traduttore per la trasposizione in italiano, si sarebbe dimostrata del tutto superflua. In conclusione, sarebbe stato più appropriato seguire almeno la versione francese, anche se la

soluzione ideale consiglierebbe, senza dubbio, la conoscenza di tutte e due le versioni.

Conclusioni

Una prima conclusione che si delinea indica che nel caso di certi testi teatrali di M. Vişniec le due versioni linguistiche di ciascuno rinviano esplicitamente una all'altra in virtù della differenza e dell'autonomia che ognuna rivendica rispetto all'altra e al dialogo interculturale, nonché inter-testuale da cui nasce la totalità bilingue di ciascuna *pièce*. Il fenomeno, come ho sottolineato, non ha carattere sistematico, poiché non tutti i testi drammaturgici di Vişniec si comportano in modo identico.

Chiara Montini, studiosa del bilinguismo di Beckett che ho citato in precedenza, aveva constatato che da quando i traduttori delle ri-traduzioni in italiano o di nuove traduzioni beckettiane consultano le versioni autoriali, rispettivamente in francese e in inglese, la qualità delle nuove trasposizioni è migliorata⁴³.

È sicuramente un'ottima pratica per i traduttori nella terza lingua o in una qualsiasi, che non coincide con gli idiomi prescelti dall'autore bilingue per comporre i suoi scritti, dare una lettura alle versioni autoriali di una stessa opera, poiché la loro conoscenza contribuisce a risolvere possibili dubbi, ma offre soprattutto

la possibilità di comprendere la totalità dell'insieme testuale, che è di per sé plurale, bicefala, ed è disseminata in ben due redazioni linguistiche.

Anche le eventuali rappresentazioni artistiche dovrebbero far proprio questo approccio all'opera, che si tratti di registi, musicisti, pittori, oltre che di critici letterari e di ermeneuti della letteratura.

Al fine di stabilire le edizioni critiche oppure le edizioni complete degli scrittori bilingui, potrebbe tornare utile agli studiosi e alle rispettive comunità scientifiche che i curatori precisino negli apparati di note che in apposite *pièces* – essendo questo il caso di Vişniec – intervengono per volontà dell'autore varianti e variazioni, indicando brevemente la loro entità e natura, nonché i punti del testo più importanti in cui tali diversità sono riscontrabili.

Oppure, per usi futuri del teatro di Vişniec, si dovrà scegliere uno degli originali (quello steso per primo o l'autotraduzione del medesimo), e il traduttore, ma anche altri esperti della letteratura dell'autore – studiosi, antologizzatori, artisti – dovrebbero prima di tutto essere loro stessi consapevoli del fatto che stanno esaminando soltanto una parte dell'opera, la quale si presenta in realtà come totalità bilingue, e sarà utile anche corredare i loro contributi delle precisazioni necessarie in tal senso.

BIBLIOGRAFIA

Berman, Antoine, *L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin*, Parigi, Verdier, 2008.

Boukous, Ahmed, «Bilinguisme, diglossie et domination symbolique», in Abdelkebir Khatibi *et alii.*, *Du bilinguisme*, Parigi, Éd. Denoël, 1985, p. 39-53.

David, Emilia, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vişniec* [Le conseguenze del bilinguismo nel teatro di Matei Vişniec], Bucarest, Tracus Arte, 2015. Il volume include l'intervista concessa all'autrice dal drammaturgo, «Convorbire inedită cu Matei Vişniec», p. 510-520. Lo stesso dialogo, a cura di E.

David, è disponibile in traduzione italiana nella rivista on-line *Insula Europea*, 10.10.2017, da cui ho riportato il brano citato nel testo, al link: <http://www.insulaeuropea.eu/2017/10/10/emilia-david-intervista-matei-visniec/> e col titolo «Emilia David intervista Matei Vişniec».

Fitch, Brian T., «L'Intra-intertextualité interlinguistique de Beckett et la problématique de la traduction de soi», in *Texte*, n. 2, 1983, p. 85-96.

Guidère, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Bruxelles, De Boeck, 2010.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Parigi, Verdier, 1999.

Montini, Chiara, «*La bataille du soliloque*». *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, prefazione di Bruno Clément, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.

Montini, Chiara, «Autotraduzione e traduzione. Tradurre il bilinguismo di Samuel Beckett», in Vito Pecoraro (a cura di), *Atti di convegno*. Vol. II. *Giornate internazionali di studi sulla traduzione*, Palermo, Herbita, 2009, p. 235-248.

Mounin, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, trad. in italiano di Stefania Morganti, Torino, Einaudi, 1965 [ed. orig. *Traductions et traducteurs*].

Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. *Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Parigi, L'Harmattan, 2001.

Salsnik, Erika, «Dagli universali traduttivi all'italiano delle traduzioni», in Clara Montella e Giancarlo Marchesini (a cura di), *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, Milano, Franco Angeli Ed., 2007, p. 104-105.

Visniec, Matéi, *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, in *Petit boulot pour vieux clown*, traduzione di Claire Jéquier e Matéi Visniec, seguito da *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Parigi, Actes Sud-Papiers, 1998.

Visniec, Matéi, *Occident Express*, versione in lingua francese scritta nel 2010, aggiunta dall'autore, che era in corso di stampa presso la casa editrice Non Lieu di Parigi quando il presente saggio era in bozza.

Vişniec, Matei, «Cuvintele mele cerşesc încarnarea», in *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* [antologia], premessa dell'autore e postfazione di Mirela Nedelcu-Patureau, Piteşti, Paralela 45, 2004, p. 5-6.

Vişniec, Matei, *Frumoasa călătorie a ursilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, in *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Bucarest-Chişinău, Ed. Litera-Internațional, 2004.

Vişniec, Matei, *Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2009.

NOTE

1. Emilia David, *Cap. I*, la sezione «Mizele unei poetici a bilingvismului în opera lui Matei Vişniec», p. 30-42 e *Capitolo III*, intitolato «Etapa bilingvismului deplin: al treilea corpus al operei lui Matei Vişniec», p. 122-183, in *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vişniec*, Bucarest, Tracus Arte, 2015.

2. Matei Vişniec, «Cuvintele mele cerşesc încarnarea», in *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* [antologia], Piteşti, Paralela 45, 2004, p. 5.

3. Ahmed Boukous, «Bilinguisme, diglossie et domination symbolique», in Abdelkebir Khatibi *et alii.*, *Du bilinguisme*, Parigi, Éd. Denoël, 1985, p. 41: «Le bilinguisme se définit généralement par la capacité qu'a un locuteur ou une communauté d'utiliser alternativement deux systèmes linguistiques».

4. *Ibid.*, p. 42: «Le bilinguisme est dit coordonné lorsque les deux langues sont utilisées de manière systématique et fonctionnelle selon la situation de communication». Per quanto riguarda l'approfondimento di altre caratteristiche che definiscono un autore bilingue, cfr. Tzvetan Todorov, «Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie», in *ibid.*, p. 11-26.

5. «Convorbire inedită cu Matei Vişniec», intervista a cura di E. David, 10.10.2017, disponibile in traduzione italiana col titolo «Emilia David intervista Matei Vişniec» nella rivista on-line *Insula Europea*, al link: <http://www.insulaeuropea.eu/2017/10/10/emilia-david-intervista-matei-visniec/>, da cui ho riportato il brano citato nel testo. I termini in corsivo sono stati evidenziati dall'autrice di questo

contributo. In originale, l'intervista è inclusa in Emilia David, *Consecințele bilingvismului, Anexa 1*, p. 593: «Cînd mă autotraduc, imediat îmi dau seama intuitiv care sînt potențialitățile contextului în urma traducerii. [...] Fiecare spațiu cultural are propriile sale semne. Traduc dintr-un cosmos în altul. *Cosmos* înseamnă în limba greacă *ordine*. Sînt două ordini diferite: ordinea civilizațională în franceză și ordinea civilizațională în română, și atunci, făcînd naveta între cele două cosmosuri, unele texte sau doar bucăți din ele se potențializează *diferit*. Atunci simt nevoia să le dezvolt puțin. [...] Trei cuvinte sau introducerea unei aluzii creează o imagine nouă și trec dintr-o limbă în alta cu imagini mai multe».

6. *Ibid.*, p. 592.

7. Matei Vișniec, *Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația de elasticitate cînd pășim peste cadavre*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2009, p. 10. Si fornisce di seguito, in originale, il passo citato nell'articolo in traduzione: «Nu-i credeți pe comuniștii! Atenție cu democrația!».

8. Matéi Visniec, *Occident Express*, versione in lingua francese messa a mia disposizione dall'Autore, non ancora pubblicata in volume, p. 7. Si fornisce di seguito, in originale, il passo citato nell'articolo in traduzione: «Ne faites pas confiance aux fous! Faites gaffe aux marchands des rêves!».

9. Matei Vișniec, *Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația*, p. 10. Si fornisce di seguito, in originale, il passo citato nell'articolo in traduzione: «Trăiască Regele! *Vive la France!*!».

10. Matéi Visniec, *Occident Express*, versione in lingua francese, p. 7: «À bas les frontières! Vive la France!».

11. Matéi Visniec, *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, in *Petit boulot pour vieux clown*, traduzione di Claire Jéquier e Matéi Visniec, seguito da *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Parigi, Actes Sud-Papiers, 1998, p. 63.

12. Matei Vișniec, *Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, in *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Bucarest-Chișinău, Ed. Litera-Internațional, 2004, p. 282.

13. *Ibid.*, p. 288.

14. Matéi Visniec, *L'histoire des ours pandas*, p. 70.

15. Matéi Vișniec, *Frumoasa călătorie a urșilor panda*, p. 307.

16. Matéi Visniec, *L'histoire des ours pandas*, p. 91.

17. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Parigi, L'Harmattan, 2001, p. 170: «On appellera alors transformations transdoxales [...] surtout [l'ensemble] des opérations au moyen desquelles l'œuvre peut pivoter sur elle-même en offrant un versant qui soit le produit d'une transposition poétique».

18. Matéi Vișniec, *Frumoasa călătorie a urșilor panda*, p. 306.

19. *Ibid.*, p. 298 e, rispettivamente, nella versione francese, per constatare l'assenza di tale passo, p. 81-82.

20. Antoine Berman, *L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin*, Parigi, Verdier, 2008, p. 121: «Telle va être la *tâche* de la traduction: travailler à cette intégration des langues fragmentaires pour faire apparaître, sinon la plénitude intacte de la langue plus grande, du moins l'ombre portée de celle-ci».

21. *Ibid.*, p. 112.

22. *Ibid.*, p. 120-121: «Chaque langue est *Bruchstück*, fragment. En tant que tel, elle renvoie à un Tout, à une langue *plus grande*. La totalité des fragments des langues (des langues-fragments) donne (rait) la pure langue qui, elle, n'est plus fragmentaire. C'est là qu'apparaît chez Benjamin [...] la métaphore (appliquée à la relation de la traduction et de l'original) de l'amphore ou du vase. Chaque langue est un fragment, une *pièce* de la langue plus grande. [...] Reconstituer le grand vase brisé de la pure langue, à cela contribue – sur un certain mode – la traduction. Telle est l'imposante métaphore que nous propose, de la tâche du traducteur, Benjamin».

23. *Ibid.*, p. 119.

24. Cfr. *ibid.*, p. 130 e p. 150.

25. *Ibid.*, p. 119: «Les langues naturelles s'excluent mutuellement, mais, à un autre niveau, s'additionnent, se *complètent*, et lorsqu'elles se complètent de la sorte, apparaît la *pure langue*. Voilà pourquoi, évidemment, la traduction joue (peut jouer) un rôle central, parce qu'à chaque fois, à partir de deux langues, elle crée une *langue unique*».

26. *Ibid.*, p. 112-113 : «le noyau brutal de la langue de l'œuvre».
27. *Ibid.*, p. 112: «On peut retrouver ce noyau de pure oralité dans toute œuvre et le mouvement de la traduction est de le dégager – de tenter de le dégager comme l'origine de l'œuvre».
28. «Convorbire inedită cu Matei Vișniec», in Emilia David, *Consecințele bilingvismului*, p. 512.
29. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Parigi, Verdier, 1999, p. 2 e p. 130-131.
30. *Ibid.*, p. 29: «L'oralité, comme marque caractéristique d'une écriture, réalisée dans la plénitude seulement par une écriture, c'est l'enjeu de la poétique du traduire. [...] Mais si le rythme est l'organisation du mouvement de la parole, au sens que Saussure donne à *parole*, une organisation qui est la spécificité, la subjectivité, l'historicité d'un discours, et sa systématité, alors l'oralité est le primat du rythme dans le mode de signifier. [...] C'est la littérature qui le réalise emblématiquement. C'est même en cela et par cela qu'elle est une littérature. Il en découle clairement que dans un texte littéraire, c'est l'oralité qui est à traduire».
31. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, p. 170.
32. *Ibid.*, p. 184.
33. Brian T. Fitch, «L'Intra-intertextualité interlinguistique de Beckett et la problématique de la traduction de soi», in *Texte*, n. 2, 1983, p. 85-96.
34. Chiara Montini, «Autotraduzione e traduzione. Tradurre il bilinguismo di Samuel Beckett», in Vito Pecoraro (a cura di), *Atti di convegno*. Vol. II. *Giornate internazionali di studi sulla traduzione*, Palermo, Herbita, 2009, p. 239-240: «Grazie all'autotraduzione Beckett può rafforzare un'altra caratteristica dei suoi testi, o meglio la doppia caratteristica dell'intertestualità e dell'intra-intertestualità (che dà avvio a quell'*andare e venire* da un testo all'altro tipico della scrittura beckettiana)». Le parole in corsivo sono state evidenziate da C. Montini.
35. *Ibid.*, p. 240. Per altri approfondimenti condotti dalla stessa studiosa sul fenomeno dell'impoverimento stilistico in Beckett, si veda anche il suo studio «*La bataille du soliloque*». *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, prefazione di Bruno Clément, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007, p. 214-219.
36. Matei Vișniec, «Cuvintele mele cerșesc încarnarea», in *Mansardă la Paris...* [antologia], p. 5.
37. Si opera con i termini *equivalenza* ed *esplicitazione* accreditati da teorici della traduzione come Mathieu Guidère, in *Introduction à la traductologie*, Bruxelles, De Boeck, 2010, p. 81-83, p. 87-88; per l'*esplicitazione*, si veda anche Erika Salsnik, «Dagli universali traduttivi all'italiano delle traduzioni», in Clara Montella e Giancarlo Marchesini (a cura di), *Isaperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, Milano, Franco Angeli Ed., 2007, p. 104-105.
38. Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, trad. in italiano di Stefania Morganti, Torino, Einaudi, 1965 [ed. orig. *Traductions et traducteurs*], p. 119.
39. *Ibid.*, p. 120-122.
40. Matei Vișniec, *Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, p. 24. Le parole in corsivo sono state evidenziate da E. David.
41. Matei Vișniec, *Occident Express*, versione inedită, p. 22. Le parole in corsivo sono state evidenziate da E. David.
42. Matei Vișniec, *Occidental Express*, trad. di Gianpiero Borgia, saggio introduttivo di Gerardo Guccini, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012, p. 44. Le parole in corsivo sono state evidenziate da E. David.
43. Chiara Montini, «*La bataille du soliloque*». *Genèse de la poétique*, p. 257-258.