

**ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

in co-tutela con Università Mohammed V Rabat-Agdal

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture Letterarie, Filologiche, Storiche**

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

**Adattamenti, pubblici plurimi, questioni
di potere e di migrazione: l'autotraduzione letteraria
e il caso Amara Lakhous**

Presentata da: Dott. Idriss Amid

Coordinatore Dottorato

Relatore

Chiar.mo Prof. Luciano Formisano

Chiar.mo Prof. Fulvio Pezzarossa

Relatore

Chiar.mo Prof. Mohammed Moktary

Esame finale anno 2016

INTRODUZIONE

L'autotraduzione letteraria ha iniziato a suscitare un interesse da parte degli studiosi solo negli ultimi decenni, sotto l'influenza dei *post-colonial studies*. Agli albori del ventunesimo secolo questo interesse ha maturato abbastanza da produrre una cospicua base teorica e una serie di importanti ricerche storiche, che hanno dimostrato che non si tratta di un fenomeno raro o recente, bensì di una prassi presente in varie epoche e in varie zone geografiche.

Ma questo campo di studi è ancora poco esplorato, e addirittura il termine stesso "autotraduzione" è permeato di ambiguità e paradossi, che rendono difficile la possibilità di darne una definizione univoca e condivisibile. Nella presente ricerca, intendiamo questo termine non tanto nell'accezione di un processo esperienziale e inventivo della reinscrizione dell'io in una diversa dimensione linguistica e dell'auto-enunciazione in un'espressione altra, quanto gli elementi espliciti e impliciti coinvolti nel transito traduttivo di un testo fra versanti comunicativi difformi per mano dello stesso autore.

L'approccio adottato in questa ricerca è multidisciplinare, perché in esso confluiscono metodi letterari, linguistici, filologici, storici nonché sociali e interculturali, proprio perché l'autotraduzione letteraria è un fenomeno che si nutre di riflessioni provenienti da molte discipline, esulando dal campo della traduttologia.

La ricerca affronta l'autotraduzione letteraria seguendo una distinzione importante nelle modalità della versione di un proprio precedente testo, proposta dallo studioso canadese Rainier Grutman, e che vede le lingue adoperate implicate in due modi: un modo orizzontale e uno verticale, in funzione dello status sociale e del prestigio simbolico.

Nell'autotraduzione orizzontale le lingue coinvolte godono dello stesso prestigio nell'ambito letterario e politico, come accadeva all'inglese e al francese, due lingue prestigiose di uguale valore, adoperate da Beckett.

La seconda categoria, quella dell'autotraduzione verticale, si riscontra laddove l'interazione avviene da una lingua considerata di prestigio verso un'altra, di minore importanza. In questo caso l'importanza si misura non tanto sul numero dei parlanti o sulla distribuzione geografica, quanto sull'influenza che tale lingua esercita a livello mondiale nell'ambito culturale e scientifico. Nella presente ricerca ci poniamo il compito di interpretare un particolare caso in cui si riflette l'applicazione delle gerarchie linguistiche, definite da Pasquale Casanova *République mondial des lettres*, basate sulle attuali dinamiche di globalizzazione, attraverso la quale avviene l'ineguale distribuzione del capitale simbolico anche a livello culturale.

Seguendo la categoria della verticalità della lingua, possiamo affermare che la lingua madre dell'autore che verrà analizzata nella presente ricerca, ovvero l'arabo, pur godendo di quantità enorme di parlanti residenti in ben 22 paesi arabofoni, tuttavia non conosce una adeguata e larga diffusione come seconda lingua, nemmeno nei paesi musulmani, rimanendo lontano dal centro del dominio comunicativo, definito da Jean Luis Calvet ed attualmente occupato dall'inglese.

La presente ricerca punta a esplorare un ambito finora non studiato in modo sistematico, prefiggendosi lo scopo di creare una panoramica dettagliata degli esempi di maggior rilievo di autotraduzione, riscontrabili nei percorsi creativi di intellettuali e scrittori arabofoni, tracciandone i punti salienti dai primi del Novecento fino ai nostri giorni. Per poterne parlare, ci proponiamo innanzitutto di indicare le coordinate concettuali su cui si basa la nostra analisi, illustrando le opinioni di quegli studiosi di autotraduzione contemporanei che hanno dato maggior apporto alla comprensione del fenomeno.

Una volta stabilita la griglia di concetti teorici fondamentali, proseguiamo entrando in merito della questione per poter elencare i complessi rapporti che legano traduttori e scrittori, analizzando diversi gradi di interrelazione fra loro, che partono da una semplice traduzione autorizzata, pubblicata con il beneplacito dell'autore,

passando per le traduzioni a quattro mani, fino alle traduzioni di fatto eseguite dall'autore stesso. L'argomento della cooperazione fra autori e traduttori, raramente affrontato dagli studi traduttologici, permette di inquadrare meglio la pratica di collaborazione fra Amara Lakhous e il suo primo traduttore Francesco Leggio, stretta dall'autore algerino nell'intento di pubblicare in Italia in un'edizione bilingue il suo primo testo, *Le cimici e il pirata* (1999).

Una volta rappresentate le diverse sfumature della co-traduzione vs. autotraduzione, possiamo entrare nel merito dei motivi che spingono gli scrittori a tradurre i propri scritti, passando in rassegna i *moments déclencheurs* che risultano di varia natura, non riassumibili soltanto con la diffusa condizione dell'esilio o della migrazione, ma in larga parte dipendenti anche da motivi profondamente esistenziali, e pertanto individuali e imprevedibili.

Per concludere la parte teorica, compiliamo una breve rassegna dei principali studi di riferimento apparsi finora sull'argomento dell'autotraduzione letteraria, per poi osservare, attraverso i secoli, l'incredibile varietà di combinazioni linguistiche, generi, motivazioni e risultati che scaturiscono dalla possibilità di autotradursi, riservata ai scrittori poliglotti. Dopo una panoramica di casi storici di autotraduzione, restringiamo il campo d'analisi, per andare a scoprire quanti e quali intellettuali arabofoni nell'arco dell'ultimo secolo si sono cimentati con la prassi autotraduttorica.

Prima però si prende in esame il problema dell'autotraduzione letteraria nel mondo arabo, sia da un punto di vista terminologico sia per quanto riguarda la diffusione di questa pratica. Applicando per estensione le categorie sul bilinguismo sviluppate da Ranier Grutman, tracciamo una distinzione fra autotraduttori arabofoni endogeni ed esogeni, ovvero fra quelli che si sono autotradotti rimanendo nel proprio paese d'origine e quelli che l'hanno fatto all'interno di un'esperienza di emigrazione e di lontananza dalla patria (decisamente in maggior numero), tracciando così una bibliografia degli autori arabofoni che hanno praticato l'autotraduzione.

La loro esperienza, spesso ma non sempre legata all'esilio, ha molti tratti in comune con le traiettorie esistenziali e creative degli scrittori migranti, che trovano la propria voce fuori dai confini del paese d'origine, e riescono a proseguire o

addirittura iniziare la propria carriera letteraria scegliendo di esprimersi nella lingua del paese d'arrivo. Pertanto, onde inquadrare meglio l'autore cui opere sono al centro della presente ricerca, si è considerato necessario delineare anche una panoramica degli autori migranti di origine arabofona, attivi negli ultimi decenni in Italia, mappando un territorio che dimostra una massiccia presenza di autori di origine nordafricana e mediorientale.

Di seguito la ricerca si concentra su un caso letterario noto ma studiato solo in modo frammentario, rappresentato dai testi scritti da Amara Lakhous, esule dall'Algeria nei primi anni Novanta, che trova nuovo terreno in Italia. I suoi romanzi hanno un posto d'onore nel panorama della cosiddetta letteratura di migrazione italoфона, sia per la loro originalità che per il successo che hanno riscosso fra i lettori. Più di qualunque altro autore arabofono in Italia, grazie ai suoi romanzi Lakhous ha conquistato un posto centrale nel panorama degli scrittori migranti, riuscendo a sfondare il tetto di vetro e collocarsi fra gli scrittori italiani contemporanei: a riprova di questo status possiamo citare non solo i premi letterari di cui è stato insignito in Italia, ma anche le traduzioni in altre lingue (europee e non solo) e addirittura le riduzioni teatrali e cinematografiche.

L'attenzione della critica italiana nei confronti di Lakhous era rivolta soprattutto sulla doppia focalità espressiva e sui legami con la letteratura italiana del novecento, tuttavia senza mai poter realmente proporre in una lettura parallela delle versioni italiane ed arabe dei suoi romanzi, scritti e/o tradotti con modalità volta per volta nuove, che si sono evolute seguendo l'evoluzione linguistica dell'autore stesso. Pertanto, il terzo capitolo della presente ricerca è dedicato all'analisi testuale della produzione bilingue di Amara Lakhous nelle sue varie combinazioni di procedimenti creativi. Vengono sottoposti all'osservazione e ad un dettagliato confronto linguistico-testuale le versioni italiane e arabe di tre romanzi: *Le cimici e il pirata* (1999), *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006), *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010).

Di fronte a questi testi, l'indagine scende finalmente nei dettagli, articolando l'analisi in corrispondenza coi livelli strutturali del linguaggio (dalla fonetica alla grammatica, alla sintassi, per poi addentrarsi nei dettagli lessicali e stilistici),

riuscendo a far emergere un quadro abbondante di aspetti testuali caratterizzanti delle versioni arabe e italiane che l'autore ha messo in circolazione, con un confronto filologico serrato delle pagine, e con particolare attenzione alla evoluzione del rapporto di collaborazione non sempre pacifica fra l'autore/autotraduttore, con diverse sfumature di *agency* di cui è investito ora uno, ora l'altro, e fra l'autore e il materiale linguistico da plasmare a seconda dello *skopos* che si prefigge nelle varie fasi della sua carriera scrittoria. Dopo aver concluso il confronto testuale dei tre romanzi, controllati riga per riga alla ricerca di elementi discordanti e significativi, abbiamo potuto stabilire in che modo in essi si rispecchia l'intenzione di adattamento culturale e si conferma la fluidità del testo originale, che perde il primato dal momento in cui nasce il suo "gemello", ovverosia il testo autotradotto.

La ricerca mette in un rapporto dialettico autotraduzione e riscrittura, appurando come nell'arco del suo percorso creativo evolva il rapporto di Lakhous con la lingua araba, che parte da un'iniziale desiderio di mantenere saldo il rapporto e adoperarla come primario strumento espressivo, per spostarsi poi verso un progressivo e graduale distacco. Tale evoluzione è dovuta sia alla crescente integrazione di Lakhous-migrante all'interno del mondo culturale italiano, sia alle esigenze del sistema editoriale, in connessione al tipo di pubblico a cui si rivolgono i testi. La questione dell'adattamento della narrazione risulta fondamentale per capire la tipologia del lavoro di autotraduttore di Lakhous, che interviene con modi decisi sulla caratterizzazione linguistica dei personaggi nella trasposizione fra una lingua e l'altra. In questo contesto va tenuta in debito conto la censura preventiva e l'autocondizionamento, che risultano rilevanti soprattutto nelle versione araba del secondo romanzo autotradotto, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*.

Nell'analizzare le caratteristiche delle diverse pubblicazioni di Lakhous, vengono applicate sia le teorie di Michaël Oustinoff, per collocare opportunamente la produzione bilingue dell'autore fra le tipologie autotraduttive, sia le teorie sociolinguistiche sulla "galassia delle lingue", allo scopo di verificare l'effettiva implementazione dello slogan largamente dichiarato dall'autore (ma non per questo veramente realizzato nella sua opera), che vorrebbe costituire il centro del proprio operare sui due versanti linguistici e culturali: "arabizzare l'italiano e italianizzare l'arabo". Tale formula risulta importante anche per l'analisi del primo romanzo di

Lakhous, nato ancora prima della emigrazione dall'Algeria, pubblicato in piccola tiratura poco dopo l'arrivo del autore in Italia, ma conosciuto dal pubblico ampio solo nel 2011, dopo la pubblicazione presso una casa editrice importante, sulla scia del successo di *Scontro della civiltà*.

L'analisi di questo terzo romanzo è particolarmente complessa, in quanto il confronto coinvolge ben tre testi diversi: la versione originale araba (algerina), la prima traduzione italiana, *Le cimici e il pirata*, e la seconda traduzione, *Un pirata piccolo piccolo*. Scandagliando riga per riga i tre testi, annotando le minime variazioni abbiamo potuto mostrare come si svolge il processo autotraduttivo, che rende la seconda versione molto diversa rispetto dalla prima, e non soltanto a causa del cambio del titolo o per via di alcuni tagli evidenti, ma soprattutto in ragione della nuova strategia autotraduttoria nelle scelte riguardanti lo stile e la lingua, più attente a una standardizzazione dell'italiano e a una omogeneizzazione del testo in conformità con il corpus dei testi dell'autore che si va creando nell'arco dell'ultimo decennio.

La ricerca presenta in conclusione alcuni spunti di apertura su future possibili linee di esplorazione, tracciando un quadro generale degli elementi di sviluppo dell'opera lakhoussiana e ipotizzando su base di quanto rilevato le potenzialità dell'ulteriore avanzamento della carriera letteraria di Amara Lakhous.

I. PROBLEMATICHE DELL'AUTOTRADUZIONE LETTERARIA

I.1 Questioni teoriche

I.1.1 Che cos'è l'autotraduzione letteraria?

Dare una definizione al concetto dell'autotraduzione letteraria non è un compito poco arduo. Il termine può riferirsi, e viene anche utilizzato, nel senso del processo esperienziale e inventivo della reinscrizione dell'io in una diversa dimensione linguistica e dell'auto-enunciazione in un'espressione altra. Quel che si potrebbe chiamare autotraduzione mentale, tangibile solo tramite l'interpretazione di un testo scritto nella lingua scelta dell'autore. Il termine viene usato anche come sinonimo del concetto di autobiografia come vedremo nel caso del mondo linguistico arabo. In questa ricerca cercheremo di affrontare l'autotraduzione restringendo il campo e focalizzandoci soprattutto al passaggio da una lingua ad un'altra di testi scritti e autotradotti dall'autore stesso.

Anton Popovič¹ è stato il primo fra gli accademici a fornirci una definizione dell'autotraduzione. L'autotraduzione secondo lui si riferisce a «the translation of an original work into another language by the author himself».² A questa definizione rudimentale si sono aggiunte varie definizioni e quella che è diventata più o meno canonica nei negli ultimi tempi ci è data da Rainier Grutman: «The term “self-translation” can refer both to the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking».³ Grutman mette l'accento sui due

¹ Anton Popovič ha rappresentato un vero punto di riferimento per gli studi sulla teoria e la pratica della traduzione, alla quale ha dedicato vari articoli e saggi. Per un approfondimento sul suo contributo allo sviluppo della teoria traduttiva rimandiamo a: J. SPIRK, *Anton Popovič's contribution to translation studies*, «Target», vol. XXI, n. 1, pp. 3-29, 2009.

² A. POPOVIČ, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, University of Alberta, Department of Comparative Literature, 1976, p. 19.

³ R. GRUTMAN, *Self-translation*, in *Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker, G. Saldanha *Studies*, 2° ed., London, Routledge, pp. 257-260: 257.

aspetti principali dell'autotraduzione il processo e il prodotto (il testo). Anche Francesc Parcerisas dà una definizione molto simile a quella di Grutman descrivendo l'autotraduzione come «el proceso por el cual un autor vierte su propia obra en otra lengua», ma sottolineando anche che questa pratica “traduttiva” ha una componente eccezionale ovvero quella dell’«autoridad con la que cuentan los autotraductores, en calidad de autores de obra original».⁴ Dal canto suo, Pilar Blanco sostiene che «mientras la traducción es realizada por una persona ajena a la obra [...] la autotraducción la lleva a cabo el propio autor del original, eliminandose así la dualidad fundamental que existe en el texto traductivo».⁵

Le ultime due definizioni menzionate ci introducono già alcune problematiche legate al concetto dell'autotraduzione confermando che la difficoltà nel definire tale pratica sta proprio nel fatto che essa implica vari punti contrastanti paradossali e sui quali tuttora gli studiosi non sono concordi. Questi punti riguardano alcune dicotomie. La prima è quella fra l'autotraduzione e la traduzione. Quale rapporto vige fra queste due pratiche? Sono simili o hanno dei punti di divergenza? Come si pongono nei confronti del testo o meglio dei testi in cui vengono adoperate? A queste domande molti studiosi hanno cercato di dare delle risposte che prendono in considerazione sia il testo che il ruolo del traduttore, che la questione della riscrittura.

Secondo l'opinione di Anton Popovič, formulata sempre nel 1976, l'autotraduzione è una traduzione come tutte le altre e non può essere considerata una variante del proto-testo dati i cambiamenti del campo valoriale e stilistico rispetto ad esso:⁶ «L'autotraduzione di per sé non garantisce risultati ottimali in relazione al prototesto».⁷ Il riferimento di Popovič con questa ultima asserzione è connesso e allude all'idea che vede nell'autotraduttore la persona più adatta a tradurre il proprio testo. Tale idea era stata espressa già nel lontano 1928 con uno dei più remoti studi sull'autotraduzione, quasi sconosciuto per la critica moderna, dello studioso ucraino Oleksandr Finkel, che aveva il merito di essere uno dei precursori nello studio

⁴ F. PARCERISAS, *Sobre la autotraducció*, «Quimera: la autotraducción», 210, 1-2002, pp. 13-14.

⁵ P. BLANCO, *La autotraducción: un caso para la crítica*, «Hieronymus Complutensis», vol. IX-X, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense, 2003, pp. 107-125: 107.

⁶ A. POPOVIČ, *La scienza della traduzione*, Milano, Hoepli, 2006, pp. 148-149.

⁷ Ivi, p. 41.

nell'autotraduzione. Finkel vedeva che solo il creatore di un testo poteva conoscere fino in fondo la struttura e le finalità del testo e renderlo in modo adeguato.⁸ Anche se Finkel cambierà questa posizione negli anni Settanta,⁹ l'idea dell'autotraduttore quale migliore interprete o meglio agente autorizzato, continuerà a circolare e a trovare appoggio da parte degli studiosi. Così nel 2006 Castillo Garcia dopo aver sottolineato che gli autotraduttori sono dei perfetti mediatori culturali, specifica che l'autotraduttore in quanto «gran conocedor de las lenguas y culturas que le definen como ser híbrido y plural, parece ser el mejor ejemplo para reconciliar gentes y maneras de pensar distintas».¹⁰

Si sostiene che il significato di un testo letterario rischia meno di essere *lost in translation* se è l'autore ad essere lui stesso il traduttore del proprio scritto perché non ci sarà una mancata interpretazione delle reali intenzioni dell'autore. Proprio per questo «para muchos [...] el autor de una obra original es su traductor ideal».¹¹ In questa prospettiva l'autotraduzione fungerebbe da garanzia per la lealtà nei confronti del testo originale: «decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga y decirlo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce».¹²

Questa idea dell'autotraduttore come il più adatto a interpretare meglio il proprio testo è diffusa anche fra gli autotraduttori stessi rappresentando a volte quasi una sorta di pretesto per l'autore di esercitare la sua libertà creativa mentre autotraduce il proprio testo. Ciò comporta due concetti: *authority e agency*. L'essere l'autore del testo originale fa sì che l'autotraduttore si senta come agente autorizzato nel suo lavoro di autotraduzione. Così, le libertà che l'autotraduttore si prende nel testo possono essere anche collocate all'interno di questa sua autorità autoriale.

^{8 8} Vedi: Oleksandr Finkel, *zabytyj teorik ukrains'kogo perevodnavstva*, a cura di L. Chernovatyj e V. Karaban, Vinnizja, Nova kniga, 2007.

^{9 9} Vedi JU. PROSKURINA, *Avtopereklad jak spezyfichnyj aspekt teroiji hudozhnjogo perekladu*, «Naukovi zapiski nazionalnogo universitetu Osrtrozs'ka akademija», vol. XX, Ostroh, 2011, pp. 307-311: 308.

¹⁰ G. S. CASTILLO GARCIA, *La autotraducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalà, Alcalà de Henares, 2006, p. 101.

¹¹ *Autotrad*, 2002, in <http://www.fti.uab.es/autotrad>.

¹² V. GARCIA YEBRA, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos 1989, p. 35.

Ma proprio per via di queste libertà che la questione della fedeltà viene meno e diventa una categoria inapplicabile per l'autotraduzione. E quindi l'idea stessa di un "traduttore ideale" fondata sul concetto di fedeltà al testo originale si dissipa davanti alle modalità che adoperano gli autotraduttori quando entrano in contatto con i loro testi per autotradurli.

Helena Tanqueiro, responsabile scientifico del gruppo di ricerca *Autotrad* dell'Università Autonoma di Barcellona, al posto di parlare di un "traduttore ideale" ha adoperato l'espressione di "traduttore privilegiato". È privilegiato per varie ragioni: perché ha le stesse competenze linguistiche culturali e letterarie dei traduttori ma la sua traduzione è spesso vista come un testo originale visto che il nome del traduttore non c'è; perché in quanto autore e allo stesso tempo traduttore dà alla sua traduzione un'autorità indiscutibile; l'autore in quanto traduttore può decidere di perfezionare la sua opera permettendosi anche delle licenze nel processo traduttivo.¹³ Per la Tanqueiro pur essendo privilegiato, l'autotraduttore non è altro che un traduttore. Per lei non bisogna separare l'attività autotraduttorica dalle teorie traduttive. L'autotraduttore per lei gode di certe libertà che lo rendono privilegiato ma deve comunque muoversi entro certi limiti precisi imposti dal testo originale. Tanqueiro ha espresso questa sua posizione in vari articoli come anche nel manifesto programmatico di *Autotrad*.

La Tanqueiro sottolinea però che c'è anche un'eccezione che viene definita come "caso estremo della traduzione". È il caso in cui l'autore autotraduttore è non solo bilingue ma anche biculturale. Secondo la studiosa quando

[...] se publica la obra original y la versión autotraducida, ambas son tratadas generalmente como si fueran escritas originariamente en cada una de las lenguas, como si no se hubiese efectuado una traducción", in quel che Tanqueiro considera un caso estremo di traduzione.¹⁴

¹³ H. TANQUEIRO, *L'Autotraduction en tant que traduction*, Quaderns. Rev. Trav. 16, 2009, pp. 108-112: 109.

¹⁴ H. TANQUEIRO, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, «Quaderns. Revista de Traducció», n. 3, 1999, pp. 19-27: 23, <<http://dialnet.uniriojas/articulo?codigo=230750>>.

Il problema in questa proposta della studiosa sta nel fatto che il biculturalismo degli autotraduttori non è una rarità da considerare come eccezione. La condizione biculturale che porta, secondo la terminologia di Tanqueiro, alla cancellazione della distinzione fra testo originale e autotraduzione è diffusa fra gli autotraduttori.

Come Tanqueiro, anche Barbara Ivančić considera l'autotraduzione come una branca della traduzione e che non differisce tanto da quest'ultima:

Chi scrive compie dunque egli stesso quell'attività interpretativa che è presupposto di ogni traduzione, ed è sempre la stessa persona a negoziare tra i due mondi linguistici e culturali che nella traduzione si incontrano. Conseguenza ne è che i confini fra la traduzione e altre operazioni quali il rifacimento, l'adattamento, la ri-poesia (nel caso della traduzione poetica), si fanno vaghi e sfumati.¹⁵

Secondo Ivančić, richiamandosi a Lefevre, l'autotraduzione in quanto forma di traduzione implica sempre un riscrittura e dunque una trasformazione del testo.¹⁶ Anche questa posizione è lacunosa perché anche se si considera la traduzione una riscrittura il metodo e l'approccio che adotta il traduttore è regolato da un codice deontologico che non gli permette di avere certe libertà nel tradurre altrimenti rischierebbe l'accusa di infedeltà al testo originale, anche perché lo stesso pubblico vuole ricevere un testo fedele all'originale.

Abbiamo parlato prima di dicotomie. L'altra dicotomia infatti è quella legata alla fedeltà/infedeltà al testo tradotto. Questa dicotomia mostra come l'approccio in generale che può adottare un traduttore è diverso da quello dell'autotraduttore. Questa categoria che rappresenta uno dei criteri per la definizione della buona riuscita della traduzione alloglotta, nel caso dell'autotraduzione risulta limitante e inapplicabile proprio perché l'autore non ha assolutamente lo stesso sguardo della sua opera né del processo traduttivo di essa come il traduttore. La finalità dell'autotraduttore non è in primo luogo la fedeltà al testo originale quando traduce il suo testo anche se molti autori dichiarano di essere fedeli o di non voler dare

¹⁵ B. IVANČIĆ, *Autotraduzione: riflessi sull'uso del termine*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 99-104: 100.

¹⁶ Ivi, p. 103.

l'incarico della traduzione delle loro opere ai traduttori per evitare la mancanza della fedeltà. Bisognerebbe capire anche che il concetto stesso di fedeltà autoriale può esserci nell'autotraduttore ma inteso in un senso del tutto opposto al traduttore. La fedeltà per esempio può riguardare l'idea che l'autore ha del testo e quindi anche le intenzioni che magari non sono tangibili nel testo ma che c'erano nella mente dell'autore mentre scriveva. Il problema è che il traduttore deve badare solo al testo che ha davanti a sé.

Secondo Laura Salomon, l'autotraduzione è una «**riscrittura svincolata**» in cui il «“traduttore” (per ragioni diverse) non ha agito secondo quelli che la deontologia riconosce come vincoli di un traduttore professionista». ¹⁷ La studiosa sostiene poi che «Gli autotraduttori subiscono l'interferenza del loro potere di autori: leggono il TP con l'autocrazia del “padrone di casa” (comprensibilmente preoccupato, tra l'altro, di difendere la propria immagine personale) [...] Un autore tende ad autorizzarsi a manipolare il testo, cioè a renderlo più consono al suo nuovo stato mentale e/o ad assecondare le esigenze di un nuovo mercato». ¹⁸

Salomon ci suggerisce l'assenza di vincoli per l'autotraduttore, fra cui quindi la fedeltà. La studiosa considera tale pratica però come una riscrittura. Infatti, il rapporto autotraduzione e traduzione non si può capire se non si prende in considerazione la riscrittura.

Negli ultimi anni vari studiosi hanno cominciato ad attribuire un valore importante alla riscrittura nell'affrontare la pratica autotraduttiva. Secondo Paolo Leonardi c'è una differenza rilevante, di cornice, fra traduzione altrui e autotraduzione «fra rendere e riscrivere un testo in un'altra lingua – nell'autotraduzione c'è un grado in più di indeterminazione, perché l'autore può produrre una nuova versione *originale* di parti del proprio testo». ¹⁹

¹⁷ L. SALOMON, *Il processo autotraduttivo: definizioni e concetti in chiave epistemologico-cognitivo*, in *Autotraduzione e riscrittura*, op. cit., pp. 77-89: 84.

¹⁸ Ivi, p. 92.

¹⁹ P. LEONARDI, *Ridirlo in un'altra lingua*, in *Autotraduzione e riscrittura*, op. cit., pp. 121-140: 122.

Questa indeterminazione investe entrambi le componenti del termine autotraduzione, sia la componente autoriale che quella traduttiva. Entrambi queste due componenti risultano insufficienti per comprendere fino in fondo la natura della pratica autotraduttiva. L'indeterminazione riguarda anche «termini rassicuranti nella loro nettezza e quasi metafisica solidità, come originale e traduzione, autore traduttore», parole che nel processo autotraduttivo «perdono la loro univocità, la loro perfetta, simmetrica opposizione e assumono sembianze ibride, rivelando strane contaminazioni».²⁰

In questo senso anche il rapporto fra l'autotraduzione e la riscrittura può essere interpretato. L'indeterminazione delle tradizionali categorie binarie dell'interpretazione e della teoria della traduzione nell'autotraduzione si connette all'avvicinarsi alla creatività tramite la riscrittura.

Andrea Ceccherelli propone di vedere nell'autotraduzione una sorta di «riscrittura creativa alloglotta» che comporta la creazione di «un nuovo testo in un'altra lingua che non è semplicemente un trasferimento interlinguistico».²¹ In un rapporto del genere l'autotraduzione e la riscrittura al posto di contrapporsi si legano da un vincolo dialettico intrecciandosi «fino a compenetrarsi in quella che si configura come una vera e propria riscrittura alloglotta».²²

Questa prospettiva avvalorata il valore creativo dell'autotraduzione considerando positivamente le libertà che si può concedere l'autore. Tali libertà rappresentano una prosecuzione del processo d'invenzione e di creazione autoriale, come se l'autore stesse scrivendo da capo una nuova opera e il testo base non è altro che «una fonte» per dirla alla Eco.

Più problematica è la posizione di Michael Oustinoff presente nel libro *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*.²³ Egli parte dall'idea che l'autotraduttore gioca sia il ruolo del traduttore che quello dell'autore. Oustinoff suggerisce di

²⁰ A. CECCHERELLI, *Introduzione*, in *Autotraduzione e riscrittura*, op. cit, pp. 11-22: 15.

²¹ Ivi, p. 14.

²² *ibidem*

²³ M. OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Parigi, L'Harmattan, 2001.

considerare l'autotraduzione in modo positivo ovvero analizzandola senza applicare la dicotomia fedeltà/infedeltà:

Une traduction effectuée par l'auteur lui-même demande d'emblée, puis 'elle fait texte, à être considérée comme version à part entière de l'œuvre originale. La question n'est plus en effet de savoir s'il est possible ou non de (se) traduire, si l'on a bien ou mal traduit [...], car c'est envisager la traduction négativement [...], au lieu de la considérer positivement (ce qu'elle parvient à être en tant que version de l'œuvre.²⁴

Per Oustinoff esiste la traduzione allografa e la traduzione autoriale. Quest'ultima fa spazio a sé proprio perché può produrre un secondo originale.²⁵ Proprio per questo che il testo autotradotto non è più forse una traduzione²⁶ secondo Oustinoff, il quale sembra considerare l'autotraduzione anche una riscrittura ma entro certi limiti perché il testo finale prodotto dall'autotraduttore deve essere un prodotto che «fasse oeuvre».²⁷ Lo studioso non nega la difficoltà nell'approccio da adoperare con i testi autotradotti da autori come Beckett o Nabokov, presi in esame nel suo volume, ma se si creano delle categorie varie per il collocamento dell'attività autotraduttoria è possibile evitare di cadere nel tranello della concezione binaria fedeltà/infedeltà. Infatti come vedremo più avanti lo studioso ha creato tre categorie dell'autotraduzione che tuttavia in parte possono essere applicate anche alla traduzione allografa.

Anche se Oustinoff nel suo testo sembra oscillare in modo contraddittorio fra una prospettiva che vede l'autotraduzione più vicina alla scrittura e riscrittura e un'altra che non la dissocia dall'essere una pratica traduttoria, dal momento che le categorie per l'interpretazione della tipologia dell'autotraduzione trova possibile applicazione anche nell'interpretazione della traduzione stessa, il merito della sua analisi sta proprio nel considerare l'autotraduzione uno spazio a sé. E quelle idee che sembrano contraddizioni nel modo di operare non sono in realtà che il frutto dei paradossi a cui avevamo accennato prima di cui è imperniato il concetto dell'autotraduzione.

²⁴ Ivi, p. 24.

²⁵ Ivi, p. 12.

²⁶ *ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 86.

La nostra posizione teorica in questa ricerca si avvicina a quella di Oustinoff, e la oltrepassa. Per spiegare meglio il nostro punto di vista cominciamo dal termine stesso di autotraduzione. Molti studiosi fra cui anche quelli che abbiamo finora menzionato realizzano come abbiamo visto «une sorte de bipolarisation entre deux points de vue»: ²⁸ c'è chi mette l'accento sulla parola “traduzione” per sottolineare come l'autotraduzione sia una transfert interlinguistico particolare ma non tanto differente da una traduzione allografa; e c'è invece chi preferisce focalizzarsi sul prefisso “auto-” focalizzandosi sulla funzione autoriale che porta alla riscrittura nel processo autotraduttivo. La seconda tendenza è enfatizzata spesso anche dagli stessi autori che volontariamente tendono a dissociare la loro operazione dalla traduzione. A tal proposito Rainier Grutman e Trish Van Bolderen sottolineano che

While her [del traduttore] freedom is certainly not infinite, she is generally allowed to invoke reasons of creativity when reworking or even rewriting her [del traduttore] texts. It is quite striking, for instance, to not how commonplace it has become for self-translators to underscore (in prefaces or interviews) that their intervention is anything but a translation. ²⁹

Lo stesso autore, Amara Lakhous che prendiamo in analisi in questa ricerca, ha dichiarato varie volte che il suo lavoro non è da connettersi alla traduzione e non è un'autotraduzione bensì una riscrittura. ³⁰ Noi proponiamo invece di vedere nel termine autotraduzione un'inclusione della traduzione. Per gli studi traduttologici l'autotraduzione fa parte della macro categoria chiamata Traduzione. In realtà, il termine dice tutto il contrario perché il prefisso “auto” anteposto alla parola traduzione fa sì che quest'ultima sia la componente inclusa in una macro categoria, quella che noi chiameremo: *autotraduzione in between*. Intendiamo con questa

²⁸ A. FERRARO - R. GRUTMAN, *Avant-propos. L'autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles*, in *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro, R. Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 7-17: 10.

²⁹ R. GRUTMAN - T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di S. Bermann e C. Porter, Chichester, Wiley-Blackwell, John Wiley & Sons, Oxford, 2014, pp. 323-332: 329.

³⁰ Sul sito ufficiale dell'autore nella nota biografica è scritto: «Esce nel 2006 in Italia il suo secondo romanzo, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, 'riscritto', non tradotto dal romanzo del 2003 pubblicato in Algeria e successivamente in Libano, *Come fatti allattare dalla lupa senza che ti morda*». <http://www.amaralakhous.com/biografia/>

espressione in questa ricerca il compenetrarsi di due pratiche all'interno di una sola, ovvero la fusione e l'uso della traduzione e della riscrittura per mano dell'autore nel processo del trasferimento di un testo da una codice linguistico-culturale ad un altro. In essa, traduzione e riscrittura si trovano in un rapporto endiadico. "Auto" di autore sarebbe l'equivalente del processo creativo, della scrittura, della riscrittura. Proprio per questa ragione che sarebbe meglio, come noi abbiamo tentato di fare in questa ricerca, di adoperare l'espressione autotraduzione senza il trattino che divide. In italiano e in francese già in vari studi riscontriamo l'uso dell'espressione senza trattino, mentre in inglese è ancora presente con l'utilizzo della lettera T di Traduzione in maiuscolo.

La seconda componente dell'espressione è *in between*. Questa espressione raffigura la via di mezzo fra le due pratiche: riscrittura e traduzione e il passaggio ininterrotto fra una pratica e un'altra all'interno dell'autotraduzione. L'autore, soprattutto, quello che ha vissuto in più culture per via dell'esilio e della migrazione è spesso indicato come autore *in between* e nel campo dell'autotraduzione lo diventa doppiamente non solo è in mezzo fra più culture ma è in mezzo anche nelle pratiche (riscrittura e traduzione) con cui esprime la sua situazione di essere di qua e di là.

Il concetto ipotizzato da Andrea Ceccherelli di riscrittura alloglotta per definire l'autotraduzione risulta insufficiente perché nega la componente traduttoria, anche se indica che la riscrittura è avvenuta in un'altra lingua. Un autotraduttore traduce e riscrive proprio perché l'autotraduzione è *in between*. Proprio perché l'autotraduzione è *in between* il confine fra traduzione e testo originale diventa fluido:

A double writing process more than a two-stage reading-writing activity, they (self-translations) seem to give less precedence to the original, whose authority is no longer a matter of status and standing but becomes 'temporal in character' [...] The distinction between original and (self) translation therefore collapses, giving way to a more flexible terminology in which both texts can be referred to as 'variants' or 'versions' of comparable status.³¹

³¹ R. GRUTMAN, *Self-translation*, in M. Baker, Routledge, op. cit, p. 259.

Il testo nell'autotraduzione *in between* è un fatto mobile in cui come diceva lo stesso Oustinoff si assiste alla presenza di un secondo originale. O meglio per utilizzare l'espressione di Fitch si potrebbe dire che il testo "originale" diventa nel processo autotraduttivo «retroactively incomplete»,³² perché diventa condizionato dalla presenza dell'altro testo nell'altra lingua. L'altro testo, quello che nella terminologia tradizionale della traduzione si dovrebbe chiamare "testo di arrivo" si presenta non come una ripetizione quanto detto prima in un'altra lingua ma rinnovato grazie ai processi della riscrittura e entra in concorrenza con il testo dell'altra lingua.

La situazione dei testi autotradotti *in between* è simile e adatta a quella descritta da Borges nelle *Versioni omeriche*, anche se l'autore si riferiva in generale alla traduzione. Per Borges «non possono esserci che abbozzi. Il concetto di testo definitivo appartiene unicamente alla religione o alla stanchezza».³³ Borges scardina il concetto di testo definitivo. All'inizio del suo saggio, lo scrittore argentino afferma che le diverse traduzioni di un originale rappresentano molteplici prospettive di un oggetto instabile.

In vari casi le versioni nell'autotraduzione non sono altro che delle bozze. A volte è la prima versione ad esserlo, come una sorta di banco di prova, da perfezionare nell'autotraduzione. A volte anche la seconda versione autotradotta risulta essere una bozza nei confronti della prima e ogni bozza dialoga con la prima arricchendosi reciprocamente e completandosi, se si può parlare di completezza, reciprocamente.

Le bozze non sono solo le versioni implicate nella pratica autotraduttiva, ma ci sono anche quelle a cui solo l'autore in quanto autore ha accesso e che permettono a lui di trovarsi in una condizione davvero privilegiata mentre si trova ad autotradursi:

While any translator can consult native speakers, she rarely has access to, for instance, various drafts of the published source text. Self-translators, on the other hand, can potentially access an entire library comprising not only various stages of their own texts but also other people's work used during the initial

³² B. FITCH, *Beckett and Babel: an Investigation into the Statue of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 131.

³³ J.L. BORGES, *Le versioni omeriche*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1997.

writing, as well as of what they remember if their plans and discarded scenarios.³⁴

Per comprendere le complessità del fenomeno dell'autotraduzione e raggiungere un'idea più chiara delle dinamiche che adoperano gli autotraduttori occorrerebbe prendere in considerazione altri fattori come quelli legati alle tipologie dell'autotraduzione che sono variegata vista anche la non univocità del modo di operare degli autotraduttori

I.1.2 Tipologie dell'autotraduzione

Come appena detto, l'autotraduzione è un fenomeno in cui le modalità adoperate dagli autotraduttori presentano spesso delle divergenze. Vari ricercatori hanno tentato di distinguere fra le diverse tipologie dell'autotradurre. Rainier Grutman ha stabilito un questionario all'interno di un suo articolo per cercare di capire i processi degli autotraduttori. Ecco alcune delle domande che si pone lo studioso:

L'autotraduzione è una prassi sistematica o casuale? Usano sempre la stessa combinazione di lingue o a volte le invertono? La lingua madre è riservata ai testi in originale? C'è una sorta di "divisione del lavoro" fra le lingue, con preferenze per tipo/genere di testo da scrivere in ciascuna? C'è un rapporto temporale fra i due testi: prima uno poi l'altro, o in parallelo? Se in parallelo, c'è stato un arricchimento reciproco dei testi in fase di elaborazione? Perché l'autore si autotraduce e in quale momento della sua carriera letteraria?³⁵

Lo studioso nel suo articolo ha tentato di dare alcune risposte a queste domande ma lasciando lo spazio comunque aperto ad eventuali considerazioni sue o altrui in merito cito che l'argomento dal punto di vista dello studio è ancora emergente.

Rainier Grutman sottolinea che esiste uno stacco temporale variabile fra le versioni implicate nel processo autotraduttivo. Si potrebbe distinguere fra

³⁴ R. GRUTMAN - T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di S. Bermann e C. Porter, Chichester, Wiley-Blackwell, John Wiley & Sons, Oxford, 2014, pp. 323-332: 329.

³⁵ R. GRUTMAN, *Self-translation*, in M. Baker, Routledge, cit, p. 257.

un'autotraduzione simultanea e un'autotraduzione consecutiva. La prima avviene quando il lavoro è in progress e non è ancora stato completato e pubblicato, in cui l'autore scrive e autotraduce. La seconda invece avviene quando il lavoro è già portato a termine e pubblicato, a volte può avvenire a distanza di tanto tempo dopo la pubblicazione della prima versione.

L'autotraduzione simultanea permette all'autotradurre di rettificare e correggere errori simultaneamente e di realizzare delle contaminazioni fra le versioni in continuazione.³⁶ La pratica dell'autotraduzione simultanea diversamente da quella consecutiva capita di rado nella carriera degli autotraduttori:

Fascinating as they may be, simultaneous self-translations are significantly less frequent than consecutive self-translations. They mostly appear when the practice of self-translation is repeated to the point of becoming systematic, as it did for Beckett, Federman, Huston, and a number of other bilingual writers who committed themselves personally to making their work available in two languages.³⁷

Di solito, il primo tentativo dell'autotraduzione dell'autotraduttore avviene quando il testo originale è già finito e pubblicato. La distanza del tempo è variabile: può essere per esempio di un anno come nel caso della scrittrice cinese Eileen Chang che ha autotradotto un suo racconto dall'inglese al cinese dopo la pubblicazione. Come ci possono essere casi come quello di Rachid Boudjedra che ha autotradotto un suo romanzo a distanza di tanti anni. Anche questo elemento influisce ed incide sul risultato dell'autotraduzione.

Grutman propone di distinguere fra due modi dell'autotradurre: uno orizzontale e un altro verticale, in «funzione dello status sociale e del prestigio simbolico delle lingue implicate».³⁸ Grutman con questa terminologia riprende e modella un'idea di

³⁶ *ibidem*

³⁷ R. GRUTMAN - T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di S. Bermann e C. Porter, Chichester, Wiley-Blackwell, John Wiley & Sons, Oxford, 2014, pp. 323-332: 328.

³⁸ R. GRUTMAN, *Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali*, in A. Ceccherelli, G. Imposti e M. Perotto, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 45-62: 58.

Gianfranco Folena in *Volgarizzare e tradurre* a proposito delle filologie romanze: secondo Folena «si deve distinguere fra un tradurre “verticale”, dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quella d’arrivo [...] e un tradurre “orizzontale” [...] fra lingue di struttura simile e di forte affinità culturale come le romanze».³⁹ Nella prima categoria le lingue sono alla pari più o meno, e nel caso di Beckett si rappresenta la stessa cosa all’epoca in cui scriveva utilizzando due codici linguistici tutto sommato entrambi egemonici in ugual misura. Tuttavia, ciò non significa che l’autotraduzione verticale sia meno diffusa, anzi in realtà, secondo Grutman, essa è l’egemone e Beckett rappresenta solo «un caso limite»⁴⁰ dell’autotraduzione orizzontale.

Sulla scia del pensiero di Pascal Casanova, sul quale torneremo dopo, che vedeva la traduzione in generale come «un échange inégal se produisant dans un univers fortement hiérarchisé»,⁴¹ Grutman sottolinea ch’è «talmente evidente l’ineguale distribuzione del capitale simbolico che sarebbe ingenuo immaginare i trasferimenti tra le lingue come uno scambio orizzontale fra parti potenzialmente uguali».⁴²

All’interno della modalità della verticalità nell’autotraduzione, Grutman distingue fra “infra-autotraduzione”, in cui «il processo autotraduttivo si svolge dall’alto in basso, ossia va dalla lingua meglio situata gerarchicamente a quella di minore prestigio», e “supra-autotraduzione”, che «va dalla lingua meno diffusa e meno conosciuta alla “grande lingua”, quella di maggiore diffusione e con pretese “universali”».⁴³

Nella nostra ricerca troviamo il passaggio nell’autotraduzione è verticale e non orizzontale per quanto riguarda lo scrittore Amara Lakhous che analizzeremo più

³⁹ G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 12-13.

⁴⁰ R. GRUTMAN, *Beckett e oltre*, cit., p. 54.

⁴¹ P. CASANOVA, *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. IV, n. 144, 2002, pp. 7-20, <<http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4page-7.htm>>.

⁴² R. GRUTMAN, *Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali*, in A. Ceccherelli e G. Imposti e M. Perotto, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 45-62:54.

⁴³ Ivi, p. 55.

avanti. Ci sono poi altre tipologie nell'autotradurre non teorizzate da Grutman ma da Dasilva e da Oustinoff e che riguardano altri aspetti del processo autotraduttivo.

Xosé Manuel Dasilva propone una classifica delle autotraduzioni legata al grado di evidenza, in cui è posta la loro natura autotraduttoria nel paratesto, distinguendo fra autotraduzione opaca e trasparente: quest'ultima è quella che contiene delle informazioni paratestuali che informano il lettore del fatto che ha davanti a sé un'opera tradotta dall'autore stesso. Queste informazioni sono presenti nel paratesto in modo abbastanza esplicito. Al contrario, l'autotraduzione opaca è generalmente nascosta: il libro non rivela in alcun modo che è stato il traduttore a realizzarlo, su base di un testo preesistente. Questa seconda categoria implica che il lettore percepisce il libro tradotto come testo originale, autentico, dunque, viene implicitamente tratto in inganno. Dasilva associa la trasparenza dell'autotraduzione con l'indicazione chiara nel paratesto dell'esistenza di un altro testo di partenza; anche semplicemente l'assenza di un'indicazione del nome di traduttore può lasciar luogo al sospetto che si tratti di un'autotraduzione. Le autotraduzioni opache sono più frequenti di quanto si possa ipotizzare, nascono sotto l'insistenza delle case editrici che privilegiano testi originali alle traduzioni e, quando possono, a volte con la complicità di autore/autotraduttore preferiscono "spacciare" per originale un testo, se a tradurlo è l'autore stesso. Pertanto, le autotraduzioni opache s'iscrivono nel quadro dei rapporti di forza fra case editrici e autori, fra centro e periferia, in quanto «L'opacité de l'autotraduction, concrètement dans le cas où elle est endogène, contribue à ce que le centre s'empare des ouvrages nées à sa périphérie.»⁴⁴

L'ultima distinzione che presentiamo nelle tipologie delle autotraduzioni è quella proposta da Oustinoff che riguarda il modo di analizzare i testi autotradotti. Oustinoff distingue fra tre "gradi" dell'autotraduzione: *l'autotraduction naturalisante*, *l'autotraduction décentrée* e *l'autotraduction (re)créatrice*.⁴⁵

L'autotraduzione naturalizzante consiste nel piegare il testo da tradurre esclusivamente alle norme della lingua verso la quale si autotraduce «en éradiquant

⁴⁴ X. M. DASILVA, *L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques*, in *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro, R. Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 103-118: 117.

⁴⁵ M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, cit., p. 25.

toute interférence de la langue source».⁴⁶ L'autotraduttore modella il suo testo in funzione del pubblico di arrivo. In essa si cerca di cancellare nell'autotraduzione i segni e gli indizi della lingua del testo da cui si autotraduce.

L'autotraduzione decentrata invece ingloba «toute traduction qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur».⁴⁷ In essa l'autotraduttore si permette di introdurre espressioni esogene nel testo tradotto.

Infine, abbiamo l'autotraduzione ricreatrice che include come suggerisce il nome stesso una componente rilevante di creatività. In essa l'autore si permette molte libertà quasi a riscrivere il proprio testo. Oustinoff definisce tale categoria come una «réécriture traduisante» del testo originale.

La suddivisione di Oustinoff ci dà l'impressione che l'autotraduttore gioca più il ruolo del traduttore rispetto a quello dell'autore. Queste categorie soprattutto la prima possono essere applicate anche alle traduzioni, anzi la prima categoria sembra lontana dagli autotraduttori. La suddivisione di Oustinoff ci permette di cogliere alcune linee per caratterizzare l'autotraduzione ma non ancora in un modo del tutto esauriente proprio perché gli autori potrebbero mescolare le tre categorie che lo studioso ha indicato o adoperarle in modo costante/non costante fra un'opera e un'altra nell'autotraduzione.

Alcuni studiosi hanno poi inserito anche un'altra tipologia dell'autotraduzione in collaborazione. Noi in questa ricerca abbiamo preferito affrontare questa tipologia in un sotto capitolo a parte vista l'importanza che investe nello sviluppo della produzione artistica di Amara Lakhous.

Prima di passare alla questione di motivi che portano gli autotraduttori ad autotradursi e di valutare anche la categoria poco studiata Co-traduzione vogliamo tornare sulla questione della lingua e del potere per spiegare alcune questioni legate alla gerarchizzazione del mercato mondiale delle lingue e delle letterature.

⁴⁶ *ibidem*

⁴⁷ Ivi, 32

I.1.3 La lingua e il potere

Quali rapporti possono sussistere fra le lingue? Com'è strutturato il campo letterario internazionale? All'interno di quali tipologie di scambi s'inserisce realmente la traduzione?

A queste domande ha cercato di rispondere Pascale Casanova nelle sue ricerche sul capitale letterario e sulla traduzione. Nel suo articolo *Consécration et accumulation du capital littéraire*⁴⁸ la studiosa francese confuta la comune definizione della traduzione come «déplacement d'un texte d'une langue à une autre dans le cadre d'un "échange linguistique égal"». ⁴⁹ La traduzione non è un'operazione neutra o un *transfert* lineare e orizzontale – spiega Casanova – ma, a causa delle ineguaglianze e delle gerarchie letterarie e linguistiche che ordinano il campo mondiale delle lettere, si rivela essere in realtà basata su un «échange inégal». ⁵⁰ Per valutare il contesto in cui avvengono le traduzioni è indispensabile prendere in considerazione la strutturazione del campo letterario internazionale. Per Casanova, tale campo si divide in due poli: quello dominante e quello dominato, in base al maggior numero o meno del capitale letterario e della sua diffusione fuori dai confini nazionali. Per quanto riguarda le lingue, la gerarchizzazione secondo lo studioso, si basa sul numero dei parlanti di una lingua non come prima ma come seconda. ⁵¹

Questi rapporti di forza e di potere nel campo linguistico e letterario portano Casanova a distinguere fra due tipi di traduzioni: la *traduction comme accumulation de capital*⁵² e la *traduction comme consécration*.⁵³ Nella prima categoria le letterature dominate devono accumulare il capitale letterario necessario, che fungerebbe da base per avviare una produzione letteraria autosufficiente, come per esempio il programma di traduzioni ideato dai romantici tedeschi per appropriarsi delle risorse letterarie e filosofiche dell'antichità greco-romana. Invece la traduzione

⁴⁸ P. CASANOVA, *Consécration et accumulation de capital littéraire*, cit.

⁴⁹ Ivi, p. 7.

⁵⁰ *ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 8.

⁵² Ivi, p. 10.

⁵³ Ivi, p. 13.

come consacrazione avviene su scala internazionale, partendo però da spinte interne al campo letterario nazionale dominato, in cui gli autori di una letteratura dominata tentano di essere tradotti all'estero, dagli esponenti della lingua dominante, per raggiungere la consacrazione, ovvero essere legittimati come scrittori ed entrare quindi a far parte di quella che Casanova chiama, rifacendosi al titolo di un suo celebre libro, *la république mondiale des lettres*.⁵⁴ L'esempio più importante che ci dà la studiosa è rappresentato da James Joyce che riesce ad ottenere la fama solo dopo la traduzione di *Ulisse* in francese.

Questa seconda categoria della traduzione come motore di consacrazione ingloba al suo interno anche altre strategie affini: «autotraduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante, transformation lexicales de la langue dominante, double traduction symétrique, etc.».⁵⁵ La studiosa francese cita lo scrittore russo Vladimir Nabokov come esempio di un autore che si è autotradotto, raggiungendo così la fama, e poi ci racconta di Samuel Beckett come esempio di autore che adopera definitivamente una lingua dominante non originariamente sua. Casanova descrive anche dell'uso della lingua dominante influenzata però dalla lingua madre in presenza dei rapporti postcoloniali.

Tali strategie, citate da Casanova, ci conducono direttamente alle questioni principali che vogliamo affrontare all'interno di questa ricerca. Lo scrittore di origine algerina Amara Lakhous rappresenta un tipico esempio della cerchia degli scrittori che Steven Kellman definirebbe “translingui ambilingui”:⁵⁶ ha ottenuto la consacrazione in Italia dopo aver auto tradotto e riscritto il suo romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*⁵⁷ dall'arabo all'italiano.

L'arabo, secondo Pascale Casanova, fa parte della lista di lingue da lei definite come dominate. Per la studiosa francese, questa lingua, insieme al cinese e all'indiano, benché avessero una grande diffusione e «bien qu'elles soient dotées de

⁵⁴ Ivi, p. 14., cfr. P. CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Parigi, Le Seuil, 1999.

⁵⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁶ S. KELLMAN, *Scrivere tra le lingue*, Troina, Città aperta, 2007, p. 27.

⁵⁷ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006.

grandes tradition littéraires et d'un très grand nombre de locuteurs, sont pourtant peu connues et reconnues sur le marché littéraire International». ⁵⁸

Il pensiero di Pascale Casanova che si è focalizzata soprattutto nell'articolo sul rapporto fra le lingue in rapporto con la traduzione, trova riscontro nelle riflessioni sviluppate dal sociolinguista Louis-Jean Calvet sulla scia del pensiero di Pierre Bourdieu, che ha cercato di valutare il rapporto lingua e potere.

Louis-Jean Calvet ha creato insieme a suo fratello, il matematico Alain Calvet, una sorta di «baromètre des langues»⁵⁹ in cui Calvet mette una decina di lingue «supercentrales» nei quali manca l'arabo e il giapponese. Tutte le lingue ruotano attorno all'inglese, che sarebbe il sole, se si considerano le lingue come pianeti all'interno della galassia.⁶⁰ Intorno alle lingue super-centrali ruotano altre lingue meno influenti. Queste lingue sono a loro volta «tour pivot de la gravitation de cent à deux cents langues centrales autour desquelles gravitent enfin six à sept mille langues périphériques». ⁶¹

Le lingue super-potenti, specifica Grutman analizzando il pensiero di Calvet, hanno

Une force d'attraction gravitationnelle», e «le poids relatif d'une langue (source de sa force d'attraction gravitationnelle) ne dépend pas seulement du nombre de personnes qui l'ont comme langue première ou unique, mais se calcule aussi à partir du nombre de locuteurs bilingues qui s'en servent comme langue seconde : plus une langue est pratiquée par des gens qui en connaissent déjà une (ou plusieurs) autre (s), plus elle aura de chances d'avoir un statut international. ⁶²

⁵⁸ P. CASANOVA, *Consécration et accumulation de capital littéraire*, in *La traduction comme échange inégal*, «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. IV, n. 144, settembre 2002, pp. 7-20: 9.

⁵⁹ L.-J. Calvet, A. Calvet, «Le baromètre Calvet des langues du monde», online <http://wikilf.culture.fr/barometre2012/>

⁶⁰ In realtà tale metafora è stata proposta da De Swaan; cfr. A. DE SWAAN, *The emergent world language system: an Introduction*, «International political Science Review / Revue internationale de science politique», vol. 14, n. 3, luglio 1993, pp. 219-226.

⁶¹ L.-J. CALVET, *La mondialisation au filtre des traductions*, «Hermès», n 49, 2007, p. 45-57: 46.

⁶² R. GRUTMAN, *L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues*, in *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théorique*, cit., pp. 39-63: 44.

Nello stesso modo di Casanova, anche Calvet vede nell'arabo e nel cinese mandarino una minor capacità di aggiungersi al repertorio dell'élite poliglotta internazionale. Calvet spiega che gli arabi imparano volentieri un'altra lingua (francese/inglese), contribuendo così a farle diventare sempre di maggiore veicolarità. Anche se il pensiero di Casanova e Calvet pare palesemente eurocentrico, offre degli spunti importanti per analizzare gli squilibri e la lotta per l'egemonia simbolica, innescati dalla mondializzazione della letteratura e dei fenomeni culturali, come effetto e prolungamento dei rapporti di forza stabiliti in passato durante il dominio coloniale, e in seguito, da processi di decolonizzazione.

All'interno delle scritture della migrazione in Italia questa lingua subisce il dominio dentro la stessa pratica della traduzione.

Se applichiamo queste categorie alla lingua italiana, che palesemente è una lingua periferica rispetto al centro (inglese), vedremo che diventa centrale solo per quei migranti che scelgono l'Italia o la Svizzera italoфона come la destinazione finale del loro percorso migratorio. In particolare, l'italiano diventa per gli scrittori migranti una lingua maggiore e veicolare, «che permette una diffusione editoriale non solo interna e nazionale, ma l'inserimento, potenziale, in un circuito di diffusione mondiale.»⁶³

Anche se l'italiano è considerato una lingua minore, che necessita di traduzioni per essere diffusa a livello globale, ma è contemporaneamente anche la lingua di approdo e di ingresso entro un circuito transnazionale per gli autori migranti. Questi autori, e fra loro numerosi di origine arabofona, non solo prendono dall'italiano la possibilità di accedere ad un pubblico locale, ma, nei casi più fortunati, contribuiscono anche alla diffusione dell'italiano all'estero. Per citare l'esempio più eclatante, nominiamo l'autore che è al centro della presente ricerca, Amara Lakhous: le sue opere vengono tradotte nel mondo e recepite come letteratura italiana, visto che le traduzioni si basano sull'italiano; di fatto lui sacrifica la propria lingua madre, che viene messa da parte, come vedremo nei capitoli successivi, e promuove invece una lingua acquisita. Questo sbilanciamento fra l'arabo e l'italiano si riscontra

⁶³ L. QUAQUARELLI, *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini, 2015, p. 32.

sistematicamente all'interno dei testi analizzati, in perfetta sintonia con le dinamiche globali di potere linguistico.

I.1.4 Co-traduzione letteraria

Essere tradotti non è un lavoro né feriale né festivo, anzi, non è un lavoro per niente, è una semipassività simile a quella del paziente sul lettino del chirurgo o sul divano dello psicoanalista, ricca tuttavia di emozioni violente e contrastanti.⁶⁴

Secondo l'opinione di Primo Levi, espressa nel *Tradurre ed essere tradotti*, la traduzione è una pratica destabilizzante, davanti alla quale l'autore non può reagire, anzi ha solo da subire. Il traduttore secondo lui appare come un intruso nel testo dell'autore, anche se il suo lavoro è abbastanza difficile e non da invidiare. Anche Andrea Zanzotto e vari altri autori mostrano scetticismo nei confronti dei traduttori e una sorta di fastidio nei confronti di questo estraneo che mette l'autore davanti ai propri fantasmi e dubbi, di fronte ai possibili errori magari non intenzionali nella versione fonte del testo. Questo modo di pensare spingere anche alcuni autori a non interessarsi alle traduzioni delle loro opere, onde evitare situazioni imbarazzanti o eventuali delusioni rispetto anche al cambio del loro testo all'interno di un'altra lingua, diventando estraneo anche per loro.⁶⁵

Eppure la storia, passata e recente, ci informano che molti autori hanno vissuto attivamente la traduzione delle loro opere. È il caso di Umberto Eco ch'è stato sempre animato da un profondo interesse per la traduzione e il suo ruolo nella sua scrittura. Eco coltiva un dialogo vivace e intenso con i suoi traduttori, come spiega egli stesso nel suo libro dedicato alle esperienze traduttive, *Dire quasi la stessa cosa*,⁶⁶ in cui affronta questioni fondamentali per la teoria della traduzione, attingendo alla sua esperienza di autore tradotto in varie lingue e analizzando con vari esempi le tipologie dell'interazione che ha instaurato con i suoi traduttori.

⁶⁴ P. LEVI, *Opere*, Vol. III, *L'altrui mestiere*, Roma, Biblioteca Repubblica - L'Espresso, 2009, pp. 727-730: 730.

⁶⁵ In realtà lo stesso Primo Levi che pur criticando la condizione dell'autore che viene tradotto ha collaborato durante la sua vita a qualche traduzione della propria opera, fra cui la traduzione di *Se questo è un uomo* in tedesco, in cui l'autore ha partecipato dando al traduttore Heinz Reidt informazioni sui campi di concentramento, utili soprattutto dal punto di vista terminologico. L'autore aveva controllato il testo, e tale diritto di controllo era peraltro prevista anche dal contratto della traduzione, allo scopo di evitare che la violenza e l'orrore dei campi di concentramento venissero attenuati. Cfr. A. ZAIA, *Primo Levi and Translation*, in *The Cambridge Companion to Primo Levi*, a cura di R. S. C. Gordon, Cambridge University Press, pp. 156-157.

⁶⁶ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

Nel suo intervento all'interno del convegno "Autotraduzione. Testi e contesti", organizzato nel 2011 dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Moderne dell'Università di Bologna, Eco dedica particolare attenzione alla co-traduzione dichiarando di privilegiarla rispetto ad altre forme di traduzione: «Visto che o si scrive in un'altra lingua, ed è una faccenda, o ci si riscrive, l'unico caso interessante di vera e propria traduzione è lavorare col traduttore».⁶⁷

Per lui la co-traduzione rappresenta una fonte di arricchimento più di quanto lo possa essere l'autotraduzione pura. Eco sostiene, confutando l'idea per la quale il senso di un testo sarebbe quello inteso dall'autore e basta, che la collaborazione permette più possibilità interpretative del testo d'origine, proprio perché gli occhi e la lettura di un'altra persona oltre al lettore può essere diversa, perché il senso di un testo sfugge allo stesso scrittore.⁶⁸ Secondo Umberto Eco, indipendentemente dalle intenzioni, «molte volte il testo è più intelligente del suo autore e dice cose a cui l'autore non aveva pensato».⁶⁹

Eco afferma anche che ci sono alcuni casi in cui il senso inteso dall'autore conta, soprattutto quando succede ai traduttori di fraintendere quel che dice il testo e di rischiare di fare una traduzione errata, e in quei casi l'autore può dare una mano per delucidare la questione per meglio rendere la traduzione. Ed è su questo che regge la collaborazione fra autore e traduttore nelle co-traduzioni secondo Eco. Da una parte l'autore che interviene in sostegno del traduttore, e dall'altra il traduttore che arricchisce il testo e offre nuove visioni e spunti a cui l'autore non aveva pensato. Proprio per tali ragioni Eco indica, basandosi sulle sue esperienze di collaborazione, ch'è «meglio sempre autotradursi in compagnia di qualcun altro».⁷⁰ Qui è particolare l'associazione dell'autotraduzione non individuale, ma in compagnia di un'altra persona. Forse Eco intendeva solo concludere il discorso con una battuta paradossale, per meglio collocare il suo intervento all'interno di un convegno dedicato principalmente all'autotraduzione? C'è di più: l'accostamento dell'autotraduzione

⁶⁷ U. ECO, *Come se si scrivessero due libri diversi*, in *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 25- 29: 25.

⁶⁸ U. ECO, *Come se si scrivessero due libri diversi*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, E. Imposti e M. Perotto, Bologna, Bononia Press, 2013, pp. 25-30: 27.

⁶⁹ Ivi, p. 28.

⁷⁰ Ivi, p. 29.

alla co-traduzione suggerisce l'idea che quando l'autore segue la traduzione delle proprie opere con dedizione, attenzione, impegno e cura, intervenendo in vari modi nel processo traduttivo, egli stesso diventa in fondo un traduttore, e dunque il traduttore di se stesso. Ma su questo torneremo fra poco.

Oltre ad Eco molti altri autori si sono interessati alla co-traduzione; fra questi lo scrittore triestino Claudio Magris. Magris che era un traduttore (dal tedesco) ancora prima di essere autore,⁷¹ seguiva con molta attenzione il processo della traduzione dei propri romanzi in varie lingue. La sua collaborazione nella traduzione dei propri scritti si concretizzava principalmente in una copiosa corrispondenza con i suoi traduttori. Oltre allo scambio epistolare che avveniva man mano che il lavoro procedeva, c'era anche «una serie di indicazioni che l'autore redige per i traduttori dei singoli testi e che fa loro pervenire all'inizio del lavoro di traduzione».⁷²

Fuori dall'Italia possiamo menzionare lo scrittore tedesco Günther Grass che seguiva anch'egli con dedizione le traduzioni della propria opera, «attraverso incontri seminarili, in cui vengono discusse in sua presenza le problematiche traduttive che un determinato testo pone».⁷³

Un caso celebre di ingerenza del autore nel lavoro degli traduttori è quello di Milan Kundera, che era attento alla qualità delle traduzioni, ai limiti di ossessione. L'insoddisfazione con il lavoro altrui, anzi, l'orrore di fronte alle libertà che i traduttori e gli editori si sono presi con i suoi romanzi, l'ha spinto a rivedere più volte in dettaglio le proprie opere tradotte in inglese e in francese, e di rifare di conseguenza anche l'originale ceco.⁷⁴ Ad esempio, il suo romanzo *Žert* (*Lo scherzo*) è stato tradotto in inglese da quattro traduttori diversi, ciascuno dei quali aveva suscitato le critiche dell'autore, che insisteva sulla massima fedeltà all'originale da lui creato. Infine, è stata pubblicata una quinta versione definitiva, in cui vengono rimescolate le parti migliori delle versioni precedenti e i passaggi tradotti dall'autore:

⁷¹ Verso la fine dei suoi studi universitari l'autore aveva tradotto il saggio *Bertolt Brecht und die Tradition* di Hans Mayer e il romanzo *Wirrwarr* di Werner Kraft.

⁷² B. IVANČIĆ, *Il dialogo tra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, «Quaderni del Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC)», Bologna, 2010, pp. 32-33, on-line: <<http://amsacta.cib.unibo.it/2855/>>.

⁷³ Ivi, p. 15.

⁷⁴ La questione delle traduzioni di Kundera e dei limiti della sua interferenza nel lavoro degli altri è oggetto di uno studio specifico: M. WOODS, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006.

In other words, the fifth definitive version is a veritable collage of previous and Kundera's own translations. His own intervention, his own active role and his own word finally guarantee that this is a bona fide manuscript, not counterfeit or copied. And to further substantiate and prove that this translation is indeed authentic, no translator is listed in this edition. The organic unity between the creator and his creation has been restored once more – by obliterating previous translators' work, even though Kundera admits to the use of their travails.⁷⁵

Nel caso di Kundera, il carattere e l'idea della centralità delle intenzioni dell'autore ha influito sull'intensità della sua polemica con i traduttori e sulla costanza e meticolosità del suo intervento nel loro lavoro. Ma ci sono altri casi di co-traduzioni fatte da autori ancora più celebri, come Marguerite Yourcenar o Julio Cortazar, o per citarne il più gettonato, Vladimir Nabokov: quest'ultimo rappresenta un caso ancora più singolare per la materia, dal momento che aveva affidato la traduzione al proprio figlio, quindi una persona con pressoché uguale grado di bilinguismo, alla quale lo legava non solo la collaborazione ma anche l'affetto.

Tuttavia, se questa pratica collaborativa era diffusa già nel Medioevo e nel Rinascimento,⁷⁶ gli studi traduttologici finora non hanno dedicato particolare attenzione al fenomeno⁷⁷ anche se esso offre interessanti spunti di riflessione sul rapporto fra scrittura e traduzione,⁷⁸ nonché fra la creazione autoriale e l'interpretazione traduttoriale. Gran parte delle testimonianze che si trovano su questo tipo di collaborazione provengono in generale dagli stessi protagonisti dell'operazione, ovvero autori (i più frequenti) e/o traduttori. Ciò è dovuto probabilmente al fatto che la disciplina vive nella zona d'ombra fra la traduzione classica e l'autotraduzione.

⁷⁵ M. MARGALA, *The Unbearable Torment of Translation: Milan Kundera, Impersonation, and The Joke*, «Transcultural. Journal of Translation and Cultural studies», vol. I, n. 3, Alberta, University of Alberta, 2010, pp. 30-42: 33.

⁷⁶ V. SPERTI, *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, in *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Parigi, Classiques Garnier, 2016, pp. 140-167: 142.

⁷⁷ *Collaborative translation, From the Renaissance to the Digital Age*, a cura di A. Coringley, C. Fringau Manning, London, Bloomsbury Academic, 2016.

⁷⁸ B. IVANČIĆ, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 13.

In realtà la co-traduzione rappresenta un crocevia fra traduzione e autotraduzione, e a seconda dei casi e della tipologia dei ruoli, svolti dai due membri della cooperazione, ossia l'autore e il traduttore, si avvicina o a una o all'altra. Le riflessioni di Barbara Ivančić si orientano in questa stessa direzione:

Non c'è dubbio che nei casi in cui l'autore assume un ruolo attivo nella traduzione della sua opera, egli eserciti un'influenza alle scelte di chi traduce; tuttavia, non bisogna dimenticare che, per quanto l'autore possa intervenire, è la stessa opera a imporsi, attraverso lo sguardo del traduttore, e a dettare certe soluzioni, talora anche sorprendendo l'autore stesso, come peraltro rileva pure Eco nelle sue considerazioni sul tradurre.⁷⁹

Ma cosa si intende con "influenza alle scelte" da parte dell'autore? Secondo Umberto Eco, il concetto di fedeltà è quello che interessa generalmente gli autori che collaborano nelle traduzioni dei propri testi: «Ho speso qualche paragrafo sopra la parola fedeltà perché un autore che segue i propri traduttori parte da una implicita esigenza di "fedeltà"». ⁸⁰

Riprendiamo come esempio il caso di Vladimir Nabokov. Questo scrittore che nella sua lunga carriera letteraria ha indossato i panni dell'autore, del traduttore, dell'autotraduttore e del co-traduttore, ha sempre ribadito nei suoi interventi l'importanza dell'esattezza della traduzione: «the translator is entitled to use any available term so long as it is exact». ⁸¹ L'autore ha stabilito un patto di assoluta fedeltà verso il testo originale, proprio per questo non poteva rinunciare al controllo stretto delle traduzioni della sua opera proprio perché secondo lui il traduttore ideale non è altro che l'autore (una posizione ancora più rafforzata dopo la traduzione allografa di *Camera oscura* che aveva deluso le aspettative dell'autore). Ma per evitare le fatiche che il lavoro della traduzione implica, e di cui Nabokov spesso si è lamentato, ⁸² doveva ricorrere alla collaborazione con altri traduttori, fra i quali il

⁷⁹ B. IVANČIĆ, *Autotraduzione: riflessioni sull'uso di un termine*, in *Autotraduzione e riscrittura*, cit., p. 103.

⁸⁰ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 16.

⁸¹ V. NABOKOV, *The Servile Path*, in *On Translation*, a cura di R. A. Brower, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 97-110: 104.

⁸² Nabokov aveva confidato in una lettera a James Laughlin che la traduzione rappresenta uno sforzo immenso che richiede «another section of the brain than the text of my book, and switching from the one to another by means of spasmodic jumps causes a kind of mental asthma», in V. NABOKOV,

figlio Dmitrij. In queste collaborazioni Nabokov imponeva una netta gerarchia di lavoro, in quanto lui era il capo e le sue decisioni nella traduzione dovevano trovare ascolto. Nabokov faceva da supervisore alla traduzione già realizzata dal figlio, ma non si limitava solo a rivedere le bozze preparate Dmitrij o a correggere gli errori ritrovati, ma modificava in certi casi il testo per adattarlo alla sua nuova visione poetica.⁸³ Elina Imposti considera tale collaborazione fra padre e figlio come una forma ibrida di autotraduzione, un'autotraduzione a quattro mani.⁸⁴

Il problema secondo il nostro modo di vedere sta nel considerare che cos'è la fedeltà e in che modo può essere misurata. La questione della fedeltà non ha sempre lo stesso significato per l'autore di un testo e quel che dice poi il testo stesso. Eco vede che la traduzione che in nome della fedeltà deve cercare di essere fedele non tanto all'intenzione dell'autore quanto *all'intenzione del testo*. Con l'intenzione del testo Eco intende «quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato».⁸⁵

In realtà “l'influenza delle scelte” di cui si parlava sopra spesso per quanto riguarda gli autori che collaborano alle traduzioni dei loro testi, esattamente come gli autotraduttori, supera il concetto di fedeltà o per lo meno lo modella a seconda delle intenzioni vecchie o nuove dell'autore stesso, ma i fatti come sappiamo non coincidono spesso con le intenzioni, e l'autore può avere un'intenzione che non coincide con quanto lui stesso ha scritto.

La studiosa Vanderschelden ricorda che nei casi di «total involvement», ossia di collaborazioni particolarmente strette tra autori e traduttori, qualche autore sia pure ritornato al proprio testo per apportare delle modifiche e dei cambiamenti consistenti e sistematiche, realizzando in un certo senso una riscrittura.⁸⁶

Selected Letters, 1940-1977, a cura D. Nabokov e M. J. Bruccoli, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1989, p. 42.

⁸³ G. E. IMPOSTI, *Janus Bofrons, Janus Cerus: strategie traduttive e autotraduttive in Nabokov*, in *Autotraduzione e riscrittura*, cit., pp. 255-266: 262.

⁸⁴ *Ivi*, p. 266.

⁸⁵ *ibidem*.

⁸⁶ I. VANDERSCHULDEN, *Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author*, «Translation Review», n. 56, pp. 22-32: 28.

Nel più recente studio uscito sulla co-traduzione all'interno degli atti di un convegno dedicato, guarda caso, all'*Autotraduction littéraire*, un saggio intitolato *La Traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et control traductif*, la studiosa Valeria Sperti delinea tre tipologie differenti di negoziazione fra autore e traduttore all'interno della co-traduzione.⁸⁷ Tale suddivisione mira principalmente a determinare il carattere della collaborazione tramite la valutazione del grado di coinvolgimento dell'autore nella traduzione allografa.

Le tre tipologie di collaborazione secondo la Sperti sono *la collaboration traductive*, *la closelaboration* e *l'autotraduction assistée*. Nella prima tipologia, ch'è la più diffusa, il traduttore esercita un controllo partecipante più spesso a distanza dall'autore. Generalmente i due si trovano in due paesi differenti e si scambiano delle lettere. Lo scrittore ha già pubblicato il libro in questione. In questo caso il traduttore chiede solo delle precisazioni e delle spiegazioni. Gli autori si dimostrano d'abitudine disponibili ma a volte non hanno la competenza necessaria per intervenire in modo importante sulle scelte del traduttore, come è il caso dello scrittore americano Cormac McCarthy che non conosceva il francese, lingua in cui sarebbe stato tradotto il suo romanzo, e pertanto decise di inviare degli schizzi per aiutare il traduttore a capire i termini tecnici del gergo dei cavalieri.⁸⁸ In questa categoria il traduttore può esercitare una certa influenza sull'autore come il caso di Giovanni Pontiero, traduttore di José Saramago.

Nella *closelaboration* assistiamo ad una collaborazione assidua fra autore e traduttore che entrambi creano la traduzione. Questa tipologia di cooperazione a volte è fra persone che hanno un rapporto intimo fra loro, come nel caso di Marguerite Yourcenar e della sua traduttrice Lidia Storoni Mazzolani, o che sono entrambi scrittori o poeti. In essa si possono scambiarsi i ruoli fra autore e traduttore e non c'è realmente un'autorità da parte di nessuno dei due, ed è la tipologia di collaborazione in cui c'è più equilibrio fra le parti coinvolte, come nel caso della traduzione di *Anabase*, il poema di Saint-John Perse tradotto in inglese da T. S. Eliot

⁸⁷ La studiosa in realtà non utilizza l'espressione co-traduzione ma preferisce parlare di "traduction littéraire collaborative".

⁸⁸ V. SPERTI, *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, cit., p. 148.

in collaborazione con l'autore e in cui «T. S. Eliot affirme son auctorialité et Saint-John Perse défend la traduction littérale de son texte».⁸⁹

Infine, *l'autotraduction assistée*, ch'è una tipologia – secondo Sperti – diffusa molto più di quanto si pensa, vede l'autore invadere il campo delle traduzioni e imporre la sua visione autoriale, testimonianza della sua voglia di riappropriarsi del testo tradotto. In questa categoria il traduttore è solo un assistente dell'autore del testo fonte, e questo ultimo esercita la sua autorità imponendo una gerarchia di lavoro, esattamente come abbiamo spiegato per quanto riguarda il caso di Nabokov con suo figlio Dmitrij, nonché con altri suoi collaboratori nella traduzione delle sue opere.⁹⁰

L'ultimo esempio ci mostra come la co-traduzione possa essere altresì un'autotraduzione, anche se a negoziare tra due mondi, due culture, due testi non è la stessa persona bensì sono due le persone implicate nell'atto della negoziazione. La variazione del grado di coinvolgimento dell'autore nella pratica traduttiva incide prepotentemente. Ma esiste anche un altro fatto a cui accenna la Sperti alla fine del suo articolo ovvero *le principe éditorial*⁹¹. Peccato che su questo aspetto la studiosa si sofferma solo nelle battute finali del suo articolo. Gli editori in vari casi condizionano le co-traduzioni, perché le finalità del mercato e quindi il risultato economico desiderato pesano sulle modalità in cui viene presentato un libro più dell'oggettivo riconoscimento del contributo di ciascuno.⁹² Il problema della trasparenza dell'operazione di collaborazione è particolarmente increscioso, perché spesso crea dissidi e rancori, soprattutto quando il risultato è pieno di ambiguità e porta a sospetti fondati sul ruolo svolto da ciascuno dei collaboratori e sulla responsabilità che ciascuno di loro deve assumersi.

⁸⁹ Ivi, p. 166.

⁹⁰ A proposito di Nabokov e del suo rapporto con i traduttori-collaboratori Valeria Sperti asserisce: «Il exige de ses collaborateurs une traduction précise et littérale qu'il corrige systématiquement et à laquelle il se réserve d'introduire des changements, qui apparaissent lors de la publication et auxquels ses traducteurs ne participent pas», in Ivi, p. 162.

⁹¹ Ivi, p. 167.

⁹² Situazioni simili succedono nei casi di dichiarata co-scrittura, che nascondono in realtà un complesso mix di traduzione e scrittura a quattro mani, come nel caso del *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani*, firmato da Tahar Ben Jelloun in collaborazione da Egi Volterani, di cui parleremo nel capitolo successivo.

Vediamo ora un esempio di applicazione della co-traduzione nell'editoria araba. Intanto occorre sottolineare, che nel mondo arabo le co-traduzioni sono diffuse ancor più delle autotraduzioni. Autori importanti come Mohammed Berrada (Marocco) e Wassini Laredj (Algeria) hanno spesso collaborato con i loro traduttori francesi. Un caso particolare è quello rappresentato dal romanzo dello scrittore marocchino Youssef Fadel, حشيش (*Haschisch*),⁹³ vincitore del premio del Gran Atlas. La traduzione francese del romanzo è stata realizzata da Huguette Devalière e Francis Gouin in collaborazione con l'autore, e pubblicata per la prima volta a Costantina, in Algeria. Il problema si è creato nella ripubblicazione della traduzione del romanzo in Marocco: la casa editrice Afrique-Orient di Casablanca che si era incaricata della ripubblicazione ha ommesso i due nomi dei collaboratori francesi, come se la traduzione fosse stata realizzata esclusivamente dallo stesso Fadel, quindi autotraduzione pura. Solo successivamente, dopo la distribuzione del libro, l'editore ha rettificato ma non con una nuova edizione, bensì incollando all'interno del frontespizio delle copie già pubblicate un'etichetta che riporta i nomi dei due collaboratori/traduttori e spiega che si è trattato di una co-traduzione.⁹⁴

La trasparenza può riguardare anche l'autore stesso, ed è il caso (secondo il nostro modo di vedere) del romanzo di Amara Lakhous *Pirata piccolo piccolo*, che analizzeremo nel terzo capitolo: qui la collaborazione e il fondamentale ruolo dell'autore non sono dichiarati nel vero senso del termine, dal momento che la ripubblicazione della traduzione è sempre firmata dal traduttore Francesco Leggio e basta. A proposito della questione della trasparenza e delle tecniche editoriali, Valeria Sperti afferma:

Parfois l'apport de l'auteur à la traduction est manifeste, un pacte traductif s'établie dans les épitextes ou dans le paratexte, explicitant la négociation. Parfois cette négociation reste dans l'ombre pour des raisons souvent stratégique: les maisons d'édition présentent original et traduction comme deux textes coïncident, ôtant ainsi tout poids aux différences de la réécriture.⁹⁵

⁹³ Y. FADEL, حشيش (*Haschisch*), Casablanca, Le Fennec éditions, 2001.

⁹⁴ Per maggiori informazioni vedi S. JAY, *Haschich de Youssef Fadel revient à Casablanca via Constantine*, «Le Soir Echo», 2 marzo 2011, on-line: *Maghress* <<http://www.maghress.com/fr/lesoir/19561>>

⁹⁵ V. SPERTI, *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, cit., p. 144.

La categorizzazione di Valeria Sperti mostra dunque che le co-traduzioni sono delle pratiche molto complesse e nascondono le tensioni forti fra autore e traduttore: «La collaboration littéraire traductive est un lieu de négociation fascinant, animé par les tensions de pouvoir entre les différentes instances qui la composent.»⁹⁶. A seconda del rapporto che si instaura fra loro, e delle concezioni che ha ciascuno dei due della traduzione e del testo di partenza, si assisterà ad un risultato che può far pendere la bilancia del potere da una parte o dall'altra o mantenerla in giusto equilibrio.

A questo dialogo fra i due co-autori della traduzione si aggiunge l'intervento autoritario dell'editore o del redattore, che spesso prevale su motivi puramente artistici. La co-traduzione dunque non è solo un affare fra due persone: bisogna sempre prendere in considerazione l'editore, che può influire non solo sui principali ambiti di sua competenza, come il paratesto o altri elementi necessari per la promozione del libro, ma anche sui contenuti stessi del libro e sulle sfumature di traduzione. Va detto che questo succede non solo alle collaborazioni traduttorie, ma anche nella maggior parte dei casi che presentano un forte squilibrio di *agency* fra l'autore/traduttore e la casa editrice, ad esempio, quando ad essere pubblicato è un esordiente, un migrante, o, peggio ancora, un migrante-esordiente.

La non-trasparenza quindi fa spesso parte di una strategia editoriale che permette di orientare la ricezione del libro e le possibilità della sua diffusione. Incidono non solo le pretese e le aspettative dell'autore e del traduttore nei confronti del testo tradotto, ma anche quelle dell'editore.

I.1.5. Perché autotradursi?

L'autotraduzione implica quasi sempre la presa di una decisione importante che influisce in un modo o in un altro sul percorso letterario dell'autore. Nonostante lo status privilegiato riservato all'autore, rimane il fatto che trasferire il proprio testo in un'altra lingua rappresenta una sfida ed è un compito abbastanza impegnativo e richiede molto tempo. Per questo stesso motivo molti scrittori che possiedono le

⁹⁶ Ivi, p. 167.

capacità linguistiche appropriate e un background biculturale non sono attratti dall'autotraduzione o interessati a cimentarsi in questo tipo di scrittura. Potrebbe sembrare una pratica inutile per l'autore scrivere la propria opera due volte: non sarebbe forse meglio scriverne un'altra, originale e nuova, per evitare lo spreco del tempo? Lo scrittore bilingue Raymond Federman ci descrive una sorta di «the horror of self-translation»:

Even though finished, the book feels unfinished if it does not exist in the other language. Often I begin such an alternate version, but quickly abandon it, out of boredom, I suppose, fatigue or disgust, or perhaps because of what you call “the horror of self-translation”, the fear of betraying myself and my own work.⁹⁷

Questo sentimento è condiviso da altri autori bilingui, ad esempio da Paul Auster che in varie occasioni aveva affermato di considerarsi impreparato per autotradursi, sentendosi estraneo nei confronti dei propri testi.⁹⁸ Lo scrittore Javier Marías, che è anche un affermato traduttore dallo spagnolo in inglese, dichiara un disinteresse nei confronti dell'autotraduzione, perché secondo lui sarebbe solo una tediosa fatica in più, che si aggiungerà alle già tante revisioni nella fase della stesura dei propri testi esistenti:

I would never try to translate my own work. It would be terribly boring – I already write and rewrite and correct so much in Spanish that it would become a never – ending task.⁹⁹

Eppure ci sono molti autori bilingui che si autotraducono. Allora la domanda che si pone è: per quale motivo alcuni scrittori decidono di ripetere quello che hanno già detto in una lingua nuova, e a quale punto della loro carriera letteraria sorge questa necessità?

Ci sono vari motivi per cui gli autori prendono la decisione di autotradurre una o più opere letterarie proprie. Però, va detto anche che un solo autore può avere tanti

⁹⁷ R. FEDERMAN, *A Voice within a Voice*, in *The Multilingual Mind. Issues Discussed by, for and about People Living with Many Languages*, a cura di T. Tokuhama-Espinosa, Westport, London, Praeger, 2003, pp. 235-240, p. 237.

⁹⁸ Menzionata in M. R. PEÑALVER, *Más allá de la traducción: la autotraducción*, «Trans. Revista de Traductología», n. 15, 2011, pp. 192-208 : p. 204.

⁹⁹ J. MARIAS, *Exclusive Q&A: Spanish Author Javier Marías*, a cura di C. Bauch, on-line su *Flavorwire* <<http://flavorwire.com/48731/exclusive-qa-spanish-author-javier-marias>>

motivi per farlo come vedremo, oltre al fatto che, come asserisce Eva Gentes, anche il fattore temporale può rendere la scelta della lingua per l'autotraduttore fluida, e quindi soggetta a modificarsi:

Aucun ne prend en considération le fait que les raisons de s'autotraduire peuvent changer au fil du temps, c'est-à-dire sont dynamiques. Il est par exemple frappant de constater que les raisons pour lesquelles un auteur se traduit une première fois ne sont pas nécessairement les mêmes qui l'encouragent à poursuivre sur cette voie.¹⁰⁰

Spesso l'esilio agisce da catalizzatore all'autotraduzione. Un esempio importante è rappresentato da colui che è considerato il primo autotraduttore in assoluto, ovvero lo storico ebreo romano Flavius Josephus, che scrisse in esilio il suo primo libro in aramaico per autotradurlo tanti anni dopo in greco: la prima stesura era rivolta ad altri esuli dalla Giudea, la seconda al pubblico colto dell'Impero Romano. Ma dal momento che esistono anche autotraduttori che non hanno vissuto l'esilio e non si sono spostati dalla loro terra natale, occorrerebbe prendere in considerazione ulteriori fattori che spingono un autore a tradursi autonomamente.

Una delle ragioni che ricorrono spesso e spingono gli autori ad autotradursi ha a che fare con la traduzione altrui, laddove la traduzione allografa diventa un pericolo per l'autenticità. Eva Genres spiega come «L'auteur a souvent une attitude ambiguë à l'égard de la traduction: à la gratitude profonde de pouvoir atteindre de nouveaux lecteurs se mêle la crainte de voir son texte échapper à son contrôle.»¹⁰¹ Questa diffidenza è molto diffusa, e può portare gli autori ad autotradursi per proteggere l'integrità del loro lavoro. Eppure questa preoccupazione può essere anche vista come segno del bisogno dello scrittore di controllare il proprio lavoro oltre alle frontiere linguistiche nazionali. Samuel Beckett, per esempio, anche se ha confessato a Thomas MacGreevy di essere stanco morto di tradurre, e anche se si è lamentato a voce alta di voler lavarsene le mani e lasciare l'incombenza della traduzione ad

¹⁰⁰ E. GENTES, «...Et ainsi j'ai décidé de me traduire». *Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs*, in *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro e R. Grutman, Parigi, Classiques Garnier, 2016, pp. 85-101: 88.

¹⁰¹ Ivi, p. 89.

altri,¹⁰² non l'ha mai fatto in realtà. Al contrario, «he closely monitored and sometimes even superintended translations into languages that he was conversant with: not only French [...] but also German [...] and even Italian».¹⁰³ Inoltre, Beckett ha messo un divieto alla traduzione di alcuni testi che lui considerava di qualità inferiore e dunque non degni di ulteriori attenzioni. Anche la scrittrice e autotraduttrice canadese Nancy Huston non si fidava dei traduttori e dubitava della loro capacità di rendere il suo testo come vorrebbe lei in un'altra lingua: «je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire».¹⁰⁴

Ma, oltre ai diffidenti, ci sono anche gli autori che si sono fidati una volta e poi sono rimasti insoddisfatti della traduzione allografa della loro opera. Il caso più celebre è quello di Vladimir Nabokov. In una lettera inviata all'editore lo scrittore russo criticò aspramente la traduzione della sua opera *Camera oscura*, curata da Winifred Roy:

Je me demande si M. Klement [son agent] vous a informé des défauts que j'ai trouvés à la traduction qu'il m'a envoyée. Elle était approximative, informe, bâclée, pleine de fautes et d'oublis, sans nerf et sans ressort, et jetée avec une telle lourdeur dans un anglais si terne et plat que je n'ai pu la lire jusqu'au bout ; tout cela est plutôt dur pour un auteur qui travaille à atteindre l'absolue précision et se donne les plus grandes peines pour y parvenir, pour enfin découvrir qu'un fichu traducteur démolit tout tranquillement chaque fichue phrase.¹⁰⁵

Così decise egli stesso di realizzare un'autotraduzione di questa opera, con un altro titolo: *Laughter in the Dark*, per evitare che ci siano delle mancanze di

¹⁰² «Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to others and try and get on with some work», menzionato in J. KNOWLSON, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 393.

¹⁰³ R. GRUTMAN, T. VAN BOLDERN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di S. Bermann e C. Porter, Chichester, Wiley-Blackwell, John Wiley & Sons, Ltd, Oxford, 2014, pp. 323-332: 326-327.

¹⁰⁴ N. HUSTON, «*Source Sure*», *interview de Nancy Huston*, a cura di D. Laurin, in «Voir», 16-22 settembre 1993, cit. in C. KLEIN-LATAUD, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, «TTR», vol. IX, n 1, 1996.

¹⁰⁵ H. HENRY, *La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)*, *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1997)*, Arles, Actes Sud, 1998, pp. 79-96: 81-82.

attenzioni nel futuro da parte di quelli che lui chiama «incompetenti benintenzionati».¹⁰⁶

Va notato però che tale diffidenza e la supposta ricerca della fedeltà da parte dell'autore in realtà fanno a pugni con le strategie che lui stesso utilizza nella pratica autotraduttiva, consentendosi delle licenze che difficilmente un traduttore si permetterebbe, soprattutto nel caso dell'autotraduzione del suo capolavoro *Lolita*. Tuttavia, va detto che la fedeltà al testo originale sia nel caso di Nabokov che di Beckett è legata principalmente all'idea che hanno loro della fedeltà e alla percezione iper-soggettiva della loro opera.¹⁰⁷

Sempre nella sfera delle motivazioni legate ad una traduzione altrui antecedente l'autotraduzione, possiamo collocare Abdallah Laroui, lo scrittore e storico marocchino di cui parleremo più approfonditamente nel secondo capitolo. Laroui era rimasto deluso dalla traduzione del suo saggio dedicato all'ideologia araba contemporanea, scritto inizialmente in francese. Il saggio è stato tradotto in arabo prima da un traduttore e poi dallo stesso autore, rimasto insoddisfatto della prima traduzione, la quale, secondo lui, ha compromesso il resto della sua produzione lasciando spazio alle interpretazioni errate del suo pensiero. L'interesse di Laroui nei confronti dell'autotraduzione continuerà quando l'autore deciderà anche di autotradurre *Awrak (Le carte)*, il suo romanzo più celebre, in francese. Forse, se non ci fosse stata la delusione nei confronti della traduzione del libro sull'ideologia, l'autore non si sarebbe mai interessato all'autotraduzione, per cui la prima autotraduzione è stata fondamentale proprio grazie ai suoi difetti.

Anche per quanto riguarda il caso di Amara Lakhous, la prima traduzione ha influito molto sulla scelta di autotradursi successivamente. La prima opera di Lakhous in Italia, uscita in edizione bilingue ma con traduzione altrui, è stata un fallimento dal punto di vista delle vendite. Dopo questa esperienza l'autore ha cambiato strategia autotraducendosi, e, una volta conseguito un discreto successo nell'autotraduzione, ha ripubblicato la sua prima opera di nuovo sotto una nuova

¹⁰⁶ E. BEAUJOUR, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1989, p. 114.

¹⁰⁷ Cfr. D. AR ROUZ, *De l'autotraduction à la traduction de soi: éléments de réflexions bretonne*, in *L'autotraduction: une perspective sociolinguistique*, «Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne», n. 25, gennaio 2015, pp. 103-123: 111.

veste in cui, come analizzeremo più avanti, si è riappropriato di quella prima traduzione in una prospettiva ricreativa.

Un'altra motivazione che porta gli autori ad autotradursi riguarda la possibilità di aprirsi ad un nuovo pubblico e di accedere al mercato dell'editoria e della traduzione. Nel passato, l'autotraduzione dal latino in una delle lingue vernacolari era un modo importante per raggiungere nuove élite, trasmettendo e diffondendo così le idee politiche e filosofiche. Anche nei tempi recenti gli autotraduttori possono diventare i propri ambasciatori, agenti o promotori della carriera. L'accesso al mercato dell'editoria e della traduzione è condizionato però da vari fattori, fra i quali primeggia spesso quello economico:

While self-translation provides writers with broad opportunities, it is sometimes chosen not to attain goals [...] but rather to avoid problems. A rarely contemplated but nonetheless real factor is money. Book-length translations are expensive, and few publishers are willing to embark on them without a guarantee of financial success. By translating their own work, writers are able to bypass this particular problem.¹⁰⁸

Oltre al dato economico c'è anche la questione della censura che in molti casi condiziona le pubblicazioni, soprattutto nel mondo arabo. L'esperienza della scrittrice siriana Samar Attar ne è un esempio. Come illustreremo più avanti, per questa autrice l'autotraduzione è stata una risposta alla mancata pubblicazione della sua opera in Siria e ai continui tentativi di zittire e modellare la sua voce.

In Sudafrica, gli autori afrikaans erano stati spinti ad autotradursi in inglese dalla confluenza dei due fattori combinati: la censura e l'ideologia. La loro scelta era determinata non soltanto dal desiderio di combattere l'ideologia dell'apartheid ma anche dal divieto di pubblicare nella lingua autoctona, imposto nel 1974.¹⁰⁹

Ma quando la questione non riguarda la censura e il contatto con il mercato del paese d'origine, entrano in gioco non solo i fattori economici ma anche problematiche legate alle possibilità che una lingua offre o meno, per essere

¹⁰⁸ R. GRUTMAN - T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, cit., p. 326.

¹⁰⁹ A. KRUGER, *Translation, Self-translation and apartheid imposed conflict*, «Journal of Language and Politics», vol. 11, n. 2, pp. 273-292.

riconosciuti o letti su scala mondiale. La scelta della lingua condiziona molto l'accesso al mercato della traduzione:

Le désir d'entrer dans une langue ou dans un circuit culturel ou éditorial plus surs et plus forts doit être également pris en considérations. Ce désir est bien des fois une nécessité : dans le cas des langues minoritaires, il paraît indispensable de passer par une autre langue plus importante, simplement parce qu'il n'y a pas de lecteurs de cette langue en dehors de son aire d'utilisation.¹¹⁰

L'autore che scrive in una lingua di minore diffusione dipende ampiamente della traduzione in una lingua centrale, per comunicare con gli editori e con il pubblico straniero. Proprio per questo molti scrittori provenienti dai paesi delle lingue "periferiche" (concetto sul quale torneremo nel dettaglio nel terzo capitolo), si autotraducono per entrare nel mercato delle lingue maggiori. Proprio l'autore centrale della nostra ricerca, ovvero Amara Lakhous, rappresenta un esempio perfetto anche in questa categoria di motivazioni, basti pensare che l'opera di questo autore ha cominciato a circolare a livello internazionale nella varie traduzioni a partire dalle versioni italiane della sua produzione letteraria, e non da quelle arabe.

Secondo Trish Van Bolderen, «le motivazioni sottese all'autotraduzione possono essere anche ideologiche».¹¹¹ Questo è in parte applicabile all'autore Rachid Boudjedra, che ha autotradotto le proprie opere dal francese all'arabo, asserendo anche che non avrebbe più fatto ritorno alla lingua coloniale con cui ha cominciato la sua attività letteraria e grazie alla quale ha ottenuto un relativo riconoscimento nel mondo occidentale. In questo caso, una motivazione ideologica spinge l'autore a volersi ergere al ruolo del promotore della lingua araba, per farla rivivere in patria tramite le sue opere, anche perché l'amministrazione francese aveva vietato l'uso dell'arabo in Algeria.

Questo ritorno alle origini spinge anche il poeta marocchino Abdellatif Laabi ad autotradursi, allo scopo di restituire le proprie opere «au public auquel elles étaient

¹¹⁰ A. BUENO GARCIA, *Le concept d'Autotraduction*, in *Traductologie, linguistique et traduction*, a cura di M. Ballard e A. El Kaladi, Arras, Artois Presses Université, 2003, pp. 265-278: 273.

¹¹¹ T. VAN BOLDEREN, *La (in) visibilità dell'autotraduzione: ricognizione critica degli studi sulle traduzioni autoriali*, in *Autotraduzione e riscrittura*, cit., p. 163.

d'abord destinées et à l'aire culturelle qui est leur véritable génitrice».¹¹² Nella sua analisi dall'impronta storica, Jan Hokenson ha notato che molti scrittori migranti scelgono di autotradursi, per riuscire a mantenere una relazione attiva con la loro prima lingua letteraria, con la sua tradizione letteraria e con i suoi lettori.¹¹³ Questa osservazione di Hokenson è applicabile sia agli autori che si autotraducono a partire dalla loro lingua d'origine che a quelli che hanno autotradotto dalla lingua dell'esilio, come Laabi e Boudjedra.

Infine, ci possono anche essere dei motivi inerenti direttamente alla scrittura. Per esempio, la scrittrice quebecchese Geneviève Castrée, che vive attualmente negli Stati Uniti, ha tradotto il suo *graphic novel Susceptible*¹¹⁴ dal francese all'inglese per mantenere lo stile e il tono che più assomigliavano a lei: «I translated the book myself thinking that perhaps it would allow the words to still sound like me a little».¹¹⁵

Particolare è invece il caso dello scrittore olandese Paul Gellings che utilizza l'autotraduzione come banco di prova per sperimentare successivamente la scrittura originale. Gellings ha autotradotto il suo romanzo *Witte paarden*¹¹⁶ dall'olandese al francese, con l'intenzione di continuare in futuro a scrivere solo in lingua francese. Infatti, ha già pubblicato il suo primo romanzo scritto in francese, dedicato ai ricordi di Amsterdam.¹¹⁷

Lo stesso discorso è applicabile anche ad Amara Lakhous, che attualmente non pubblica i suoi romanzi in autotraduzioni, bensì solo nella lingua acquisita durante l'immigrazione, ovvero in italiano. I suoi ultimi due romanzi *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (2013) e *La zingarata della verginella di viale*

¹¹² Citato in D. COMBE, *Poétique francophones*, Parigi, Hachette, 1995, p. 59.

¹¹³ «What matters most, even in a sketchy topology like this one, is that exile has served to provoke self-translation among many different kinds of writers, each of whom thereby undertakes to remain in active relationship with the first literary language, its legacies and its readers», in J. HOKENSON, *History and Self-Translation*, in *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, a cura di A. Cordingley, Londra, Bloomsbury, 2013, p. 39-60: 56.

¹¹⁴ G. CASTRÉE, *Susceptible*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2012.

¹¹⁵ C. RANDLE, *Geneviève Castrée: The Impossibility of Autobiography*, disponibile sul sito Hazlitt, <<http://www.randomhouse.ca/Hazlitt/feature/geneviève-castrée-impossibility-autobiography>>.

¹¹⁶ P. GELLINGS, *Witte paarden*, Breda, De Geus, 2001.

¹¹⁷ P. GELLINGS, *Amsterdam quartier Sud*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.

Ormea (2014)¹¹⁸ sono usciti solo in una versione, quella italiana, anche se in varie interviste lo stesso autore aveva dichiarato di non aver abbandonato la scrittura in arabo e di lavorare sull'autotraduzione del suo romanzo del 2013.

Nel Novecento, il ricorso all'autotraduzione è stato caratteristico per quegli autori che videro la propria carriera decollare ancor prima che loro cambiassero il paese. Per loro spesso era una specie di rito di passaggio, nonché un metodo per appropriarsi la nuova lingua. Questo è uno degli scopi dell'autotraduzione spesso sottovalutato: uno scrive prima nella lingua madre, e poi si autotraduce, quando non se la sente ancora di scrivere direttamente nella nuova lingua perché non la conosce ancora abbastanza bene per creare qualcosa di nuovo. Sintomatiche in tal senso sono le parole di Elizabeth Beaujour:

Only when (and if) they negotiated the hell of self-translation can bilingual writers proceed through the purgatory of the first years of writing in a second language and fully realize their bilingual potential.¹¹⁹

Per concludere, possiamo sostenere che l'autotraduzione è molto legata a condizionamenti esterni come il mercato editoriale e della traduzione, nonché il contesto socio-linguistico in cui si trova l'autore quando decide di autotradursi. In realtà, tale decisione non ha mai un momento fisso nella carriera letteraria di uno scrittore. Egli può sperimentare tale pratica già all'inizio della sua carriera o dopo una delusione legata ad una traduzione altrui, o invece dopo un lungo percorso di scrittura in una lingua come quella dell'esilio per poi magari autotradurla nella lingua degli origini. Un autotradurre come abbiamo visto può avere anche più di un motivo per autotradursi e l'esempio di Lakhous ne dà la conferma.

Oltre ai motivi più diffusi appena elencati, potrebbero esserci altri individualissimi *moments déclencheurs* a spingere gli autori ad autotradursi, come per esempio le ragioni interiori e il contesto bilingue che hanno portato lo scrittore svizzero Pierre Lepori ad autotradurre le proprie opere, o altri ancora, che menzioneremo nel capitolo dedicato agli autotraduttori di origine arabofona.

¹¹⁸ A. LAKHOUS, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Roma, Edizioni e/o, 2013. A. LAKHOUS, *La zingarata della verginella di via Ormea*, Roma, Edizioni e/o, 2014.

¹¹⁹ E. K. BEAUJOUR, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, cit., p. 37.

I.2 L'autotraduzione ha una storia?

I.2.1. Quadro degli studi sull'autotraduzione letteraria

L'autotraduzione non è un fenomeno raro, come si potrebbe supporre, e le sue prime occorrenze celebri risalgono al mondo antico, e ritornano con una certa regolarità nelle situazioni in cui sussistono necessarie premesse e condizioni: in primo luogo, il bilinguismo degli autori, che viene adoperato per realizzare diverse esigenze, che avremo modo di illustrare nel presente capitolo.

Nel caratterizzare le autotraduzioni nel loro sviluppo storico, Cesar Julio Santoyo dimostra che l'autotraduzione è diffusa più di quanto si possa immaginare, eppure poco studiato ancora. Lo studioso confuta l'idea dell'autotraduzione quale «una especie de rareza cultural o literaria».¹²⁰ Affermando questa tesi entra in polemica con chi, come Michaël Oustinoff, la considerava una «phénomène relativement rare en littérature».¹²¹

In realtà c'erano già alcuni studi in riguardo, che però si focalizzavano sui singoli autori, ed erano rivolti più all'analisi testuale della loro particolare esperienza che al fenomeno in sé. C'erano anche alcuni casi in controtendenza. Così, nel lontano 1928 Oleksandr Finkel dell'Università di Kharkiv (Ucraina) ha analizzato le opere autotradotte del drammaturgo ucraino H. Kvitka-Osnovjanenko, cogliendo l'occasione per teorizzare le particolarità dell'autotraduzione e approfondendo l'argomento negli articoli successivi.

La presenza di questi temi nella traduttologia sovietica, però, non era sufficiente per attirare l'attenzione sul fenomeno nella sua interezza. Se gli studi ce ne erano, erano

¹²⁰ J.C. SANTOYO, 2002, *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, «Quimera: Revista de literatura», n. 210, 2002, pp. 27-32: 27.

¹²¹ M. OUSTINOFF, *La Traduction*, Parigi, Point Delta, 2003, p. 83.

focalizzati su singoli autori eminenti, il che comportava l'accento sulla loro eccezionalità e l'eccentricità del loro approccio e una certa distanza dal generale contesto di studi traduttologici, osservata anche da Caroline Shread: «Self-translation is further marginalized by its persistent association with a handful of authors chosen to represent the “anomaly”»¹²²

È solo con l'avvento dell'epoca postcoloniale, e con la conseguente comparsa di numerosi autori bilingui, attivi anche fuori dai propri confini nazionali, che il fenomeno è “esploso”, attirando l'attenzione degli studiosi di traduttologia. Infatti, anche Grutman collega l'apertura delle ricerche sull'argomento con le influenze interdisciplinari: «prima che i *post-colonial studies* la scoprissero (più o meno nell'ultimo decennio), l'autotraduzione era stata così poco studiata, che si poteva parlare di una “terra incognita”». ¹²³

Uno dei motivi di questo ritardo è da ricercarsi nella riluttanza di studiare il bilinguismo e la biculturalità, fondamenti imprescindibili di ogni autotraduzione, perché tale studio potrebbe mettere in discussione il primato della lingua madre, della visione binaria di familiare/estraneo, di originale/traduzione, di autore/traduttore, dominante/subalterno. La marginalizzazione della pratica di autotraduzione rinforzava il concetto occidentale in cui il monolinguisimo è la norma, e l'autotraduzione è quell'eccezione che conferma la regola. Riconoscere all'altro il diritto di padroneggiare ad alti livelli la tua lingua può mettere in dubbio molti concetti precostituiti, come l'idea dell'identità nazionale costruita sulla comunanza linguistica. Non è solo questioni di abitudine all'eurocentrismo, visto che il plurilinguismo non è l'appannaggio esclusivo di realtà extra-Europee ed esotiche: anche nel Vecchio Mondo sono numerose le situazioni di plurilinguismo, ma è la necessità di creare la gerarchia delle lingue e di sceglierne una in qualità di strumento di controllo e omologazione e mettere in secondo piano la persone che incarano il plurilinguismo nella propria vita e la riversano nella proprie opere. Barbara Ivančić estende il discorso anche all'autotraduzione chiedendosi,

¹²² C. SHREAD, *Redefining Translation through Self-Translation: the Case of Nancy Huston*, in *Translation in French and Francophone Literature and Film*, a cura di J. Day, «French Literature Series», Vol. XXXVI, Amsterdam - New York, Rodopi, 2009, pp. 51-66: 55.

¹²³ R. GRUTMAN, *L'autotraduzione verticale, ieri e oggi*, in *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Arquez e N. D'Antuono, Milano, LED, 2012, pp 33-48: 33.

se la scarsa attenzione che è stata dedicata al fenomeno fino a tempi piuttosto recenti non sia dovuta (anche) a un certo disturbo che esso provoca, proprio perché implica una visione meno rigida dell'identità linguistica. E si potrebbe allora anche ipotizzare che il crescente interesse che riscuote nell'ultimo decennio vada di pari passo con l'affermarsi della letteratura migrante, che (ri)propone inevitabilmente il tema del plurilinguismo letterario.¹²⁴

Dunque, l'interesse globale per lo studio dell'autotraduzione comincia negli anni Settanta, «ma si caratterizza a lungo per la sporadicità degli interventi e per il generale carattere monografico, [...] è solo di recente che gli studi si fanno più frequenti e tendono a considerare l'autotraduzione come un tema a sé stante»,¹²⁵ configurandosi in una sorta di «an alternative line of study within literary translation theory».¹²⁶ Nonostante i decenni trascorsi, lo studio della storia dell'autotraduzione e di questo fenomeno in generale è ancora considerato emergente:

En dépit de leur nombre étonnamment élevé, hier comme aujourd'hui, les autotraducteurs n'ont vraiment commencé à intéresser les chercheurs qu'à l'aube du XXI siècle. Avant, la réflexion sur l'autotraduction (que l'on ne nommait pas encore ainsi) était parcellaire, atomiste enfouie dans les monographies consacrées à tel ou tel « grand écrivain » bilingue, d'ailleurs plus volontiers érigé en figure d'exception qu'en figure de proue.¹²⁷

Per tracciare una cronologia degli studi tuttora pubblicati, e per specificare il quadro di riferimento in cui si colloca la presente ricerca, riportiamo un breve elenco dei principali lavori sull'argomento, che nascono dalla recente attenzione per la materia. Una prima sintesi sull'autotraduzione uscì nel 1998 all'interno della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, curata da Mona Baker.¹²⁸ Da lì partirà un crescente interesse per l'autotraduzione da parte degli studiosi. Lo

¹²⁴ B. IVANČIĆ, *Autotraduzione: riflessioni sull'uso del termine*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 99-104: 102.

¹²⁵ S. COCCO, *Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione*, in «Annali della facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VI, 2009, pp. 103-118: 103.

¹²⁶ H. TANQUEIRO, *Self-Translation as an extreme Case of the Author-Translator-Dialectic*, in A. Beedy Lonsdale et al., *Investigating Translation: selected papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, John Benjamins Publishing Company, Barcelona, 2000, pp. 55-63: 62.

¹²⁷ A. FERRARO, R. GRUTMAN, *Avant-propos. L'autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles*, in *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro e R. Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 7-17: 8.

¹²⁸ R. GRUTMAN, *Auto-translation*, in *Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker, London/New York, Routledge, 1998, pp. 17-20.

testimoniano i testi di numerose riviste e le varie monografie dedicate alla materia, fra le quali citiamo il saggio di Helena Tanqueiro *Un traductor privilegiado: el autotraductor* (1999); la monografia di Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction* (2002); il numero 210 della rivista spagnola «Quimera» (2002); il numero monografico 25 della rivista britannica «In Other Words. The Journal for Literary Translation» (2005); il numero 16 della rivista spagnola «Quaderns» (2009); il numero 7 della rivista rumena «Atelier de traduction» (2007); la rivista italiana «Oltreoceano» (2011); il volume *Aproximaciones a la autotraducción* (2011) curato da X.M. Dasilva e H. Tanqueiro del gruppo di ricerca AUTOTRAD; il numero 68 (3) della rivista danese «Orbis litterarum. International Review of Literary Studies» (2013); il volume *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (2013) curato da A. Cordingley all'interno del gruppo di ricerca IATIS; il numero 16 della rivista brasiliana «Traducao en Revista» (2014); il numero 25 della rivista francese «Glottopol» (2015) e tante altre.

La Spagna può essere considerata il paese-promotore di questo indirizzo di studi, con i pionieri Tanqueiro, Santoyo e Dasilva, i cui articoli di rilievo sulla materia sono stati riuniti nel recente volume *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico* (2013), e con le tesi di Patricia Lopez Lopez-Gray, Valentina Mercuri, Josep Miquel Ramis e Maria Recuenco. Questo forte interesse trova la sua spiegazione nella

[...] reconnaissance officielle de la réalité plurilingue du pays (dès la première Constitution postfranquiste, en 1978), mais aussi par la création de nombreux départements et facultés de traduction, ce qui donné à l'Espagne une longueur d'avance dans le domaine nouveau de la traductologie.¹²⁹

Si può dire che grazie a Santoyo si è aperto un nuovo filone storiografico nello studio dell'autotraduzione. Egli afferma a proposito della storia dell'autotraduzione:

[...] lo cierto es que la autotraducción no es ni siquiera “característica de la particular configuración lingüística y cultural de la Europa del Renacimiento” (como también se ha dicho), sino característica en pleno siglo XX o XXI de Canadá y los Estados Unidos, de la India, España, Rusia o Sudáfrica, como

¹²⁹ A. FERRARO, R. GRUTMAN, *Avant propos*, cit., pp. 9-10.

caratteristica lo ha sido igualmente en cualquier otro tiempo, desde la Edad Media a estas mismos primeros meses de año 2002.¹³⁰

Secondo Santoyo, con l'autotraduzione,

No estamos ante raras excepciones, sino ante un corpus inmenso, cada vez mayor, de textos traducidos por sus propios creadores. Lejos de ser un 'caso marginal', como también se la ha denominado, la traducción de autor es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha concedido.¹³¹

Un'importante apporto per quel che riguarda il mondo francofono spetta a Rainer Grutman, belga di nascita e canadese d'adozione, professore presso il dipartimento di francese presso l'École de traduction et d'interprétation dell'Università di Ottawa, diventato un'autorità in materia di autotraduzione non tanto per le monografie quanto per i numerosi articoli e interventi, in cui si delinea un tentativo di definire una teoria specifica dell'autotraduzione.

Nell'ambito anglo-sassone è fondamentale la ricerca sul testo bilingue di Jan Hokenson e Marcella Munson,¹³² in cui viene per la prima volta tracciata una sorta di "atlante storico" dell'autotraduzione, vista come conseguenza diretta del bilinguismo di alcuni autori. A differenza dai ricercatori precedenti, le due autrici hanno assunto un atteggiamento particolare, seguendo il cammino del bilinguismo e dell'autotraduzione dall'epoca medievale ai nostri giorni. Per quanto dettagliata, questa ricerca non include numerosi autori extra-europei, limitandosi alla comunque già ampia zona di competenza delle ricercatrici. Lo studio collega l'autotraduzione con l'evolversi delle lingue e della traduzione in generale, dividendolo in tre periodi: Medioevo/Rinascimento, l'inizio dell'era moderna, ed infine, l'epoca moderna, romantica e contemporanea. Ciascuno di questi tre periodi è caratterizzato da una specifica lingua franca e da un particolare atteggiamento verso bilinguismo. Le

¹³⁰ J.C. SANTOYO, *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, «Quimera: Revista de literatura», n. 210, 2002, pp. 27-32: 28.

¹³¹ J.C. SANTOYO, *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, «Quimera: Revista de literatura», n. 210, 2002, pp. 27-32: 32.

¹³² J. WALSH HOKENSON - M. MUNSON, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, Kinderhook, New York, St. Jerome publishing, 2007.

autrici scelgono l'autotraduttore più importante e caratteristico per ciascun epoca, tracciandone il percorso creativo e sociale e illustrando le interferenze dell'ambiente con l'opera del autotraduttore.

In Italia l'interesse e il dibattito sono ancora minori rispetto alla Spagna, malgrado gli sforzi di alcune università, come gli atenei di Udine, Pescara o Bologna che hanno organizzato convegni molto partecipati, seguiti dalla pubblicazione degli atti. Così nel 2010 sono stati proposti due importanti eventi sul tema: a marzo il seminario "L'autotraduzione nelle letterature migranti",¹³³ organizzato dal Centro Internazionale Letterature Migranti (CILM) dell'Università degli Studi di Udine, e a novembre, un convegno dal titolo "Autotraduzione: teoria ed esempi",¹³⁴ promosso dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università degli studi D'Annunzio di Pescara. Un anno dopo a Bologna, presso la Dipartimento di Lingue, Letterature straniere moderne, Facoltà di Lingue e letterature straniere è stato organizzato il convegno "Autotraduzione. Testi e contesti".¹³⁵

I.2.2 Excursus storico sull'autotraduzione

Cerchiamo di addentrarci in quello che Santoyo aveva definito un «vasto territorio senza storia», proponendo un excursus storico breve ma necessario per inquadrare il fenomeno, e per illustrare che, come spiegato a livello teorico nel capitolo precedente, il ricorso all'autotraduzione non dipende tanto dall'importanza e dal talento del singolo autore, quanto dalla confluenza di particolari condizioni sociali e personali che offrono motivi per autotradursi. È da notare inoltre la vasta estensione geografica e la varietà delle combinazioni linguistiche. Senza indugiare sulle esperienze già studiatissime di Joyce e Becket, vogliamo fare una panoramica degli autotraduttori meno gettonati.

¹³³ *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, a cura di A. Ferraro, «Oltreoceano», n. 5, Udine, Forum, 2011.

¹³⁴ *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Arquez e N. D'Antuono, Milano, LED, 2012.

¹³⁵ *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013.

Fra i primissimi autotraduttori celebri dell'epoca antica troviamo lo storico romano Flavius Josephus,¹³⁶ il quale visse nel I s. DC e compose per gli ebrei della diaspora in aramaico, la sua lingua madre, i sette libri della sua *Guerra giudaica*, per poi tornare alcuni anni dopo a rivedere gli errori e a tradurre il testo in greco per i lettori romani.

Nel Medioevo l'autotraduzione si riscontra soprattutto fra quegli studiosi che cercano collegamenti con l'antichità, ad esempio, con Robert Grosseteste,¹³⁷ che conosceva l'arabo, il greco e l'ebraico e traduceva opere degli antichi filosofi da queste lingue in inglese.

Non è un caso se numerosi autotraduttori sono emersi fra gli intellettuali della diaspora ebraica: il plurilinguismo diffuso fra gli ebrei, non poteva che creare autori come Abraham Bar Hiyya Hanassi¹³⁸ che scriveva in arabo e autotraduceva i propri testi in ebraico. Un altro autore arabo-ebraico è Yehuda ben Salomon ha-Cohen,¹³⁹ il quale tra il 1244 e il 1247 scrisse in arabo e poi tradusse in ebraico l'enciclopedia filosofico-scientifica *Midrash ha-hokhmah (L'esposizione della scienza)*, nota nella tradizione cristiana con il nome di *Inquisitio sapientiae*.

Sempre nel Duecento la Spagna diede i natali a Ramon Llull,¹⁴⁰ considerato «uno de los autotraductores más prolíficos de la Edad Media europea»,¹⁴¹ in quanto realizzava delle autotraduzioni delle sue opere passando dal catalano all'arabo e viceversa, e scrivendo anche in latino.

Verso la fine del Medioevo e durante tutto il Rinascimento, i poeti europei erano generalmente bilingui, pertanto componevano le loro opere in più di un idioma e si

¹³⁶ 37-38 c.ca-100 c.ca, nato Yosef ben Matityahu in Giudea, in seguito trasferitosi a Roma. Combatteva dalla parte dei ribelli durante la prima guerra giudaica, per arrendersi poi ai romani e vivere il resto della vita a Roma, scrivendo cronache relative alla storia ebraica.

¹³⁷ 1175-1253, politico, filosofo e scienziato inglese, cancelliere dell'Università di Oxford e vescovo di Lincoln.

¹³⁸ 1065-1145, fu un rabbino, matematico filosofo e astronomo spagnolo.

¹³⁹ 1215-?, filosofo e scienziato toledano, fu invitato alla corte di Federico II in Toscana, dove prese parte ai dibattiti filosofici che si svolgevano alla presenza dell'imperatore. Si è dedicato alle ricerche in logica, fisica, metafisica, psicologia, geometria ed astronomia, basandosi soprattutto sugli autori greci.

¹⁴⁰ 1232-1316, nato a Maiorca, fu un filosofo, teologo, scrittore, mistico e missionario spagnolo di lingua catalana.

¹⁴¹ M. R. PENALVER, *Más allá de la traducción: la autotraducción*, «Trans. Revista de Traductología», 15, 2011, pp. 193-208: 194.

rivolgevano al pubblico poliglotta. Nel XV° sec. si assiste ad una spettacolare fioritura dell'autotraduzione nella penisola iberica, per citarne uno, Enrique de Villena¹⁴² si autotraduceva dal catalano al castigliano.

Il caso dell'umanista Thomas More¹⁴³ rappresenta un'autotraduzione simultanea: *Storia del re Riccardo III*, alla quale More lavorava fra il 1512-19 rimase incompiuta, e fu pubblicata solo dopo la sua prematura morte. L'opera fu scritta separatamente in inglese e in latino, e fu pubblicata in due edizioni, che però non coincidevano fra di loro: nell'edizione latina, rivolta ai lettori europei erano cancellate alcune informazioni rivolte soltanto al pubblico inglese.

Nel periodo umanista, la padronanza delle lingue e la possibilità di dedicarsi alle opere voluminose era spesso l'appannaggio degli ecclesiastici. Il gesuita Pedro de Ribadeneyra¹⁴⁴ pubblicò a Napoli *Vitae Ignatii Loyolae Societatis Jesus fundatoris*, in latino 1572; quasi un decennio più tardi, nel 1583 apparve a Madrid *La vida del padre San Ignacio de Loyola fundador de la Compania de Jesus*, scritta dallo stesso autore in un castigliano. Un altro gesuita spagnolo, Juan de Mariana,¹⁴⁵ si dedicò alla storia della Spagna in generale, con la stesura in latino della voluminosa *Historiae de rebus Hispaniae* (1592-1605). La popolarità di questi volumi era alta, e per assicurarne maggiore circolazione Mariana ha dovuto tradurli in spagnolo (1601-1609). Pochi anni dopo, in un altro canto dell'Europa, l'ordine dei gesuiti e in particolare il suo fondatore diventarono oggetto di autotraduzione. Infatti, John Donne¹⁴⁶ ha affidato al latino la sua feroce satira contro i gesuiti *Conclave Ignatii* (1611), per tradurlo successivamente in inglese con il titolo *Ignatius His Conclave*. Altrettanto ostile al mondo cattolico era Giovanni Calvino, che ha tradotto dal latino al francese le varie edizioni della sua *Christianae religionis Institutio* (1536), e ha continuato a tradurre dopo ogni nuova edizione, per un totale di 26 edizioni diverse. Il suo scopo era la massima diffusione delle proprie idee religiose; come effetto collaterale la spinta allo sviluppo del francese vernacolare.

¹⁴² 1384-1434, scrittore, poeta, teologo, astrologo e alchimista, era attivamente coinvolto nella vita politica ed è stato perseguitato da Alfonso V e Juan II di Castilla in quanto sospetto di negromanzia. Proprio questo allontanamento forzato lo portò a scrivere.

¹⁴³ 1478-1535, umanista, politico, filosofo giurista inglese, è stato consigliere del re Enrico VIII.

¹⁴⁴ 1527-1611, è stato un gesuita spagnolo, nonché importante politico e storico.

¹⁴⁵ 1536-1624, storico e sacerdote gesuita spagnolo.

¹⁴⁶ 1573-1631, poeta metafisico inglese e traduttore dal latino. È curioso osservare che un altro autotraduttore, il poeta russo Iosif Brodskij, di cui si tratterà successivamente, aveva cominciato la propria carriera letteraria con le traduzioni di John Donne.

Troviamo poi in Italia un altro prelato rinascimentale che si diletta con le opere storiche e con lo sviluppo della lingua volgare: Pietro Bembo¹⁴⁷ tradusse la propria opera dedicata alla storia di Venezia, composta in latino nel 1539 e resa nell'italiano volgare due anni più tardi. Questa operazione si iscrive perfettamente nel dibattito sul ruolo del volgare, di cui Bembo era un attivo partecipante. Poco dopo, in Francia, Joachim Du Bellay¹⁴⁸ rinunciando alla carriera ecclesiastica, tradusse le proprie poesie dal latino in francese vernacolare.

Il secolo successivo vede Baruch Spinoza¹⁴⁹ riprendere la staffetta degli autotraduttori e pensatori poliglotti di origine ebraica, grazie all'autotraduzione dal latino all'olandese del trattato *Korte Verhandeling van God, de Mensch en deszelvs Welstand* (*Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*) (c. 1661). L'originale latino del trattato non si conservò, e la traduzione olandese fu pubblicata postuma.

Anche nel Settecento troviamo esempi di autotraduzione, a partire da Carlo Goldoni¹⁵⁰ che si interessò all'autotraduzione nove anni dopo il trasferimento in Francia. La prima prova riguardava la commedia *Le bourru bienfaisant* (1772), scritta in francese e tradotta molti anni dopo in italiano con titolo *Il burbero di buon cuore*, pubblicata sempre a Parigi; la causa della sua autotraduzione era la necessità di far fronte alla concorrenza di Molière e di altri commediografi francesi. In seguito, tra 1784 e 1787, scrisse in francese *Mémoires poi tradotte in italiano*, adottando questo libro autobiografico ai gusti del rispettivo pubblico.

Arrivando all'800, vedremo che una delle zone di maggiore frequenza e varietà degli autotraduttori poliglotti è la Mitteleuropa. Sui vasti territori dell'Impero Russo e dell'Impero Austroungarico, nella mescolanza di popoli, religioni e culture, era inevitabile il sorgere della necessità di autotradursi. Nella maggior parte dei casi si trattava di traduzioni da una lingua dominante, padroneggiata perfettamente

¹⁴⁷ 1470-1547, è stato un cardinale, scrittore, grammatico, traduttore e umanista italiano.

¹⁴⁸ c. 1522-1560, poeta e critico letterario del Rinascimento francese, uno dei principali promotori del gruppo Pléiade. Deteneva un'alta carica ecclesiastica, ma l'incontro con Ronsard l'ha fatto rinunciare alla carriera e dedicarsi al rinnovamento della poesia.

¹⁴⁹ 1632-1677, nato Benedito de Espinosa, più tardi Benedict de Spinoza, filosofo razionalista olandese di origine ebraica sefardita, uno dei pensatori più importanti dell'Illuminismo. È stato espulso dalla comunità ebraica a causa delle proprie idee.

¹⁵⁰ 1707-1793, è stato un drammaturgo, scrittore, librettista e avvocato italiano, considerato uno dei padri della commedia moderna.

dall'autore, verso la lingua del proprio popolo, di solito sottomesso socialmente e linguisticamente alla lingua principale dell'impero. Questo meccanismo riguardava sia gli autori ebrei che gli ucraini.

Ad esempio, Joseph Perl,¹⁵¹ che scriveva romanzi in ebraico, yiddish e tedesco, traduceva le proprie opere dal tedesco in yiddish allo scopo divulgativo. Verso la fine del secolo, il numero dei letterati bilingui e trilingui che si autotraducevano è aumentato. Per citarne solo due, lo scrittore Mendele Mocher Sforim.¹⁵² autotraduceva i suoi romanzi dallo yiddish in ebraico, mentre il suo amico, poeta Haim Nachman Byalik,¹⁵³ aveva tradotto il proprio poema *Bei-ir ha-Harega* (*Nella città del massacro*) dall'ebraico in yiddish. Va detto anche che le intenzioni alla base di queste operazioni traduttorie non stavano tanto nel far conoscere un'opera inaccessibile al nuovo gruppo di lettori (visto che la maggior parte dei lettori interessati erano bilingui tanto quanto gli autori), bensì nel dimostrare alcune tesi socio-linguistiche attuali: che l'ebraico antico può essere adoperato come una lingua moderna, e che al contrario, lo yiddish, da molti considerato alla stregua di un dialetto volgare, poteva esprimere concetti alti.

Del tutto diversa è la direzione del pensiero dell'ucraino Ivan Franko,¹⁵⁴ il quale scriveva in ucraino, tedesco e polacco con uguale destrezza, autore di numerose autotraduzioni dal tedesco e polacco in ucraino, fatte nell'arco di tutta la sua lunga carriera letteraria. I ricercatori sottolineano, che nel suo caso c'è un significativo scarto semantico fra l'originale e la traduzione, dovute per lo più agli interventi dei redattori sul testo originale, che lui poteva rettificare nella traduzione ed aumentare il valore espressivo dell'opera. La sua autonomia era maggiore nei testi tradotti verso la lingua madre, e minore nei testi in lingua dominante.¹⁵⁵

¹⁵¹ 1773-1839, educatore e scrittore, soprannominato "Il Rousseau di Ternopil", sostenitore dell'emancipazione e del movimento di Illuminismo ebraico (Haskala), autore del primo romanzo in ebraico.

¹⁵² 1836-1917, nato Sholem-Yankev Abramovich nato in Belorussia, scrittore ebreo considerato uno dei fondatori della letteratura moderna in yiddish ed ebraico.

¹⁵³ 1873-1934, poeta nato in Ucraina, ha vissuto in Germania e in Palestina. Scriveva in ebraico e yiddish ed è considerato uno dei fondatori della moderna letteratura ebraica.

¹⁵⁴ 1856-1916, poeta, scrittore, giornalista, critico letterario, editore, economista e attivista politico socialista ucraino.

¹⁵⁵ Vedi per approfondimenti I. TEPLYJ, *Ivan Franko jak chitach i redaktor vlasnyj perekladiv*, «Visnyk of the Lviv University», n. 58, 2013, pp. 262-284.

Visto che l'Ucraina è da sempre un crocevia di lingue e culture, oltre a Franko troviamo il già menzionato classico Kvitka-Osnovjanenko,¹⁵⁶ e gli scrittori-autotraduttori del Ottocento e degli anni pre-rivoluzionari come Pantelejmon Kulish,¹⁵⁷ Marko Vovchok¹⁵⁸ e Olha Kobyljanskaja.¹⁵⁹

In seguito alla Rivoluzione d'Ottobre, nei primi decenni del Novecento un'intera schiera di intellettuali russi di primo piano sono stati costretti all'esilio. Persone di cultura europea, imparavano le lingue straniere a casa con gli insegnanti madrelingua, rafforzando la conoscenza nei lunghi soggiorni in Europa. Nel loro percorso creativo e migratorio l'autotraduzione si è spesso resa necessaria per ampliare il pubblico dei lettori, a volte banalmente per poter guadagnare qualcosa con le pubblicazioni, a volte per confermare il proprio status intellettuale nel nuovo territorio.

Numerosi immigrati russi si stabilirono in Francia: per alcuni, come Marina Cvetaeva,¹⁶⁰ fu una lunga e difficile parentesi, che la portò comunque a scrivere direttamente in francese e a tradurre alcune poesie pubblicate in rivista, e preparare l'uscita in volume di uno dei propri poemi, autotradotto in francese. Si tratta di *Legars*, illustrato da Natalia Gončarova, e rimasto inedito fino agli anni Novanta.

Per gli altri risiedere in Francia fu una scelta definitiva, e di conseguenza il francese soppiantò la loro lingua madre. Alcuni di loro hanno preferito nascondere le proprie origini dietro pseudonimi, vincendo poi massimi premi della letteratura francese, e molti, prima o poi, ricorsero all'autotraduzione. Ad esempio, Elsa

¹⁵⁶ 1778-1843, scrittore, drammaturgo e giornalista ucraino, uno dei fondatori della letteratura nazionale. Traduceva le proprie opere dall'ucraino in russo con una dichiarata intenzione polemica: dimostrare che anche la traduzione molto precisa non può rendere tutte le sfumature del colorito linguaggio popolare dell'originale. Il testo della traduzione era fortemente rimaneggiato rispetto all'originale e atto a sottolineare il valore indipendente della lingua ucraina.

¹⁵⁷ 1819-1897, scrittore, poeta, critico letterario, folclorista e traduttore ucraino, che si è cimentato con la prima traduzione integrale della Bibbia in ucraino moderno. Ha tradotto il proprio romanzo *Chorna Rada (Il Consiglio nero)* (1845) dall'ucraino in russo allo scopo di far conoscere, tramite la traduzione, il grado di maturità espressiva della lingua ucraina. Lui stesso aveva rilevato che le due versioni erano diverse per la diversa percezione della lingua madre e della lingua dominante da parte dell'autore, in sostanza l'intenzione è quella di illustrare la differenza di mentalità fra i due popoli.

¹⁵⁸ 1833-1907, nata Mariya Vilinska, scrittrice, traduttrice, autrice della letteratura per bambini. Scriveva sia in russo che in ucraino.

¹⁵⁹ 1863-1942, scrittrice e femminista ucraina. Scriveva in tedesco e ucraino, auto-traduceva dall'ucraino in tedesco.

¹⁶⁰ 1892-1941, poetessa e scrittrice russa, dal 1922 emigrante a Parigi, Berlino e Praga, ritornata in patria nel 1939.

Triolet¹⁶¹ aveva esordito nel 1925 in russo con un libro di viaggio a Tahiti, e quarant'anni più tardi, ormai affermata scrittrice francese, decise di autotradurlo in francese; invece Romain Gary¹⁶² riuscì a diventare un famoso romanziere in inglese e francese, non essendo madre-lingua in nessuna delle due. Gary autotradusse i propri romanzi dall'inglese in francese, basandosi su una prima bozza preparata probabilmente da un traduttore professionista, che veniva però fortemente modificata dall'autore, il quale riscriveva nello stesso momento il testo originale creando in questo modo un complesso tessuto di versioni modificate e di influenze reciproche.

Seguendo l'esempio di Gary, verso la fine del Novecento Andrej Makin¹⁶³ ha pubblicato il suo primo romanzo sotto un pseudonimo francese: gli editori ritenevano poco credibile che un recente immigrato abbia potuto scrivere da solo un romanzo talmente perfetto dal punto di vista linguistico (in effetti, è un caso raro di quando la lingua della scrittura viene imparata individualmente, senza alcun legame coloniale fra il paese di partenza e quello di arrivo). Involontariamente, sono stati gli editori a spingere Makin ad autotradursi dal francese in russo. Per sfondare la barriera di sfiducia, lo scrittore ha presentato un suo romanzo scritto in francese come traduzione dal russo. L'editore ha accettato, ma a condizione di poter consultare il manoscritto originale: l'autore ha dovuto tradurre in fretta e furia per creare il finto "originale".

Anche gli Stati Uniti hanno accolto alcuni intellettuali russi di massima grandezza. Il più prolifico e il più gettonato fra loro è Vladimir Nabokov:¹⁶⁴ ha scritto i suoi primi libri in russo, ma grazie ai suoi romanzi in inglese aggiunse la notorietà. Era un maestro anche nel campo della traduzione, e come abbiamo già accennato l'autore ha adoperato sia l'autotraduzione come nel caso noto di *Lolita* sia la co-traduzione con vari traduttori fra cui suo figlio Dmitri.

¹⁶¹ 1896-1970, nata Ella Kagan, scrittrice francese di origine russa e traduttrice dal russo, fu la prima donna a vincere il Prix Goncourt.

¹⁶² 1914-1980, nato Roman Katzev, noto anche come Émile Ajar, diplomatico, romanziere, regista francese di origine ebraica. L'unico autore a vincere due volte Prix Goncourt sotto nomi diversi.

¹⁶³ Nato in 1957, è uno scrittore francese di origine russa. I suoi romanzi hanno vinto Prix Goncourt e Prix Médicis. A marzo del 2016 è stato eletto nell'Académie française.

¹⁶⁴ 1899-1977, scrittore, saggista, critico letterario, drammaturgo e poeta russo naturalizzato statunitense.

Nell'ambito della poesia, è indispensabile menzionare il poeta laureato e premio Nobel Iosif Brodskij,¹⁶⁵ affermato traduttore dall'inglese ancora prima dell'esilio, il quale ha confermato la sua bravura traducendo alcune poesie proprie dal russo in inglese negli anni '70.

Anche altri paesi della Mitteleuropa hanno spinto i propri figli migliori ad emigrare: le persecuzioni naziste, la guerra, il regime comunista del dopo-guerra ha costretto molti alla sofferta fuga. Un nutrito gruppo di esuli tedeschi ha cominciato a scrivere in inglese, per tradursi poi in tedesco, fra loro gli scrittori Stefan Heym¹⁶⁶, Klaus Mann,¹⁶⁷ filosofa Hanna Arendt.¹⁶⁸ Un gruppo di poeti dell'avanguardia, amici fra loro, hanno scelto invece i paesi francofoni: si tratta di Yvan Goll¹⁶⁹ e Hans (Jean) Arp,¹⁷⁰ nati nell'Alsazia, nelle zone contese fra Germania e Francia che si autotraducevano dal tedesco in francese.

A loro va affiancato Paul Celan,¹⁷¹ amico di Yvan Goll, un poeta dal destino particolarmente travagliato, forse uno dei più complessi dal punto di vista della mescolanza linguistica. Pur non avendo mai riconosciuto di essere stato un'autotraduttore, Celan controllava in modo massiccio le traduzioni fatte dai traduttori professionisti, spesso rinunciando alla pubblicazione se non era soddisfatto del risultato. I suoi interventi sui testi tradotti da altri esulavano dal puro controllo stilistico, entrando nel campo di autotraduzione opaca, secondo la terminologia di Dasilva.

¹⁶⁵ 1940-1996, noto dopo l'emigrazione come Joseph Brodsky, poeta, saggista, traduttore e drammaturgo russo di origine ebraica, naturalizzato statunitense. Scriveva sia in russo che in inglese. Sulle sue autotraduzioni vedi: A. BERLINA, *Brodsky Translating Brodsky: Poetry in Self-Translation*, New York, Bloomsbury, 2014.

¹⁶⁶ 1913-2001, nato Helmut Flieg o Hellmuth Fliegel, scrittore tedesco di origine ebraica, antifascista, esule negli USA dal 1935 al 1952, ritornato nel DDR è entrato in opposizione al governo socialista, continuando a scrivere in inglese e poi in tedesco.

¹⁶⁷ 1906-1949, scrittore antifascista tedesco, esule negli USA dal 1936.

¹⁶⁸ Nei primi anni a New York Arendt si traduceva dal tedesco in inglese, più avanti vice versa, dall'inglese al tedesco, così dal 1950 al 1965 sono stati autotradotti i suoi saggi principali e numerosi articoli, sempre con la revisione da parte di un madrelingua; le versioni in inglese e in tedesco sono molto diverse fra loro: più filosofiche le versioni tedesche, più politiche quelle inglesi. Altri testi erano tradotti da traduttori professionisti e rivisti in dettaglio dall'autrice.

¹⁶⁹ 1891-1950, nato Isaac Lang, era un poeta e drammaturgo franco-tedesco di origine ebraica, vicino all'espressionismo tedesco e al surrealismo francese.

¹⁷⁰ 1887-1966, poeta, pittore e scultore francese.

¹⁷¹ 1920-1970, nato Paul Antschel, è poeta rumeno ebreo, di madrelingua tedesca, nato a Cernăuți, all'epoca parte della Romania, oggi in Ucraina. Sopravvissuto allo sterminio, ha vissuto da Bucarest partecipando alla vita culturale, traducendo dal russo in romeno. L'istaurazione del regime comunista l'ha costretto a scappare in Austria e poi in Francia, dove ha continuato a scrivere poesie e a tradurre dal russo, francese, romeno, italiano, portoghese, inglese ed ebraico in tedesco.

I polacchi Czesław Miłosz¹⁷² e Witold Gombrowicz¹⁷³ sono emigrati rispettivamente negli USA e in Argentina, mentre Milan Kundera¹⁷⁴ è stato esiliato dalla Cecoslovacchia in Francia: tutti i tre si sono mossi dalla lingua-madre verso le lingue del paese d'arrivo, autotraducendosi dalla lingua madre in inglese, spagnolo e francese.

Per quanto riguarda l'Italia del Novecento, fra le numerose autotraduzioni citiamo solo due nomi di spicco: Luigi Pirandello che traduce le proprie opere dal dialetto siciliano in l'italiano,¹⁷⁵ e Pier Paolo Pasolini, che accompagnava le sue prime poesie in dialetto di Casarsa con una traduzione in italiano.¹⁷⁶

Nella Spagna post-Franchista proliferava l'autotraduzione fra basco, catalano e galiziano, nei decenni precedenti frenata dalle politiche linguistiche omologanti del regime franchista. Fra gli autotraduttori spagnoli di quel periodo possiamo citare Ramón Cabanillas Enríquez,¹⁷⁷ Rosalía de Castro,¹⁷⁸ Eduardo Modesto Blanco Amor.¹⁷⁹

In URSS numerosi scrittori nati nelle repubbliche periferiche si autotraducevano dalla propria lingua nazionale in russo, per poter raggiungere un pubblico di lettori più ampio. Per menzionare solo alcuni, si sono tradotti in questo modo belorusso

¹⁷² 1911-2004, poeta, scrittore, traduttore e diplomatico polacco, nato in Lithuania, fuggito in Occidente nel 1951; dopo un periodo in Francia, si trasferì negli USA, dove insegnò all'Università di Berkeley. Ha tradotto dal polacco in inglese le sue poesie.

¹⁷³ 1904-1969, scrittore polacco emigrato in Argentina alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale. Già scrittore esordiente in patria, ha cercato successo anche in Argentina, pubblicando nel 1947 la versione spagnola di *Ferdydurke*, che ha avuto successo, rendendo lo scrittore famoso. A guerra finita, ha deciso di non tornare in Polonia perché era contrario al regime comunista. Dal 1963 ha vissuto in Francia.

¹⁷⁴ Nato in 1929, è uno scrittore francese di origine ceca, esiliato in Francia dal 1975.

¹⁷⁵ Per approfondimento, vedi: S. LUBELLO, *Casi di autotraduzione endolinquistica. Dal dialetto all'italiano*, in *Autotraduzione: Teoria ed esempi*, cit., pp. 49-60.

¹⁷⁶ Vedi: G. M. VILLALTA, *Autotraduzione e poesia 'neodialettale'*, «Testo a fronte», a. V, n. 7, Milano, Guerini e associati, 1992, pp. 49-63; C. ALESIO, *La poesia neodialettale e autotraduzione: il caso Pasolini*, «Letteratura e letterature», vol. V, Pisa, Fabrizio Serra, 2011, pp. 13-32.

¹⁷⁷ 1876-1959, poeta spagnolo in lingua gallega.

¹⁷⁸ 1837-1885, poetessa e scrittrice spagnola di lingua e nazionalità galiziana, partecipante del movimento romantico della Galizia.

¹⁷⁹ 1897-1979, scrittore e pubblicista spagnolo, scriveva sia in gallego che in castellano.

Vasyl Bykaŭ,¹⁸⁰ kirghiso Cinghiz Ajtmatov,¹⁸¹ kazakho Olzhas Sulejmenov,¹⁸² moldavo Ion Druță.¹⁸³

La panoramica degli autotraduttori non dovrebbe finire qui: uscendo dai confini europei, li troveremo fra gli scrittori famosi in Turchia,¹⁸⁴ Canada,¹⁸⁵ Sudafrica,¹⁸⁶, India,¹⁸⁷ USA,¹⁸⁸ Kenya.¹⁸⁹ È un fenomeno costante, diffuso geograficamente, da scoprire che spesso si manifesta nei momenti drammatici della storia sociale e individuale, ed è un elemento caratteristico per chi vive in diaspora o in esilio. Alcuni fra i più importanti scrittori si sono rivolti all'autotraduzione, non a caso gli autotraduttori sono così frequenti fra i premi Nobel per la letteratura: i nomi di Mistral, Tagore, Gjellerup, Pirandello, Beckett, Singer, Milosz e Brodskij, sono testimoni della varietà di stili e generi, di origini e di lingue usate che caratterizzano il mondo dell'autotraduzione.

¹⁸⁰ 1924-2003, scrittore bielorusso, il cui tema principale era la Seconda Guerra Mondiale, alla quale l'autore stesso ha preso parte da ragazzo. Dal 1997 era in esilio in Europa. Bykaŭ aveva scritto tutte le sue opere in bielorusso, poi le ha autotradotte in russo; la diffusione mondiale della sua opera si è basata proprio su questa seconda versione.

¹⁸¹ 1928-2008, il più famoso scrittore kirghiso, scriveva sia in russo che in kirghiso, pluripremiato nel periodo sovietico. Per approfondimenti su Ajtmatov, vedi: M. PEROTTO, *Oltre Ajtmatov: note sulla pratica autotraduttiva nelle repubbliche sovietiche*, in: Autotraduzione e riscrittura, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 183-196; M. PEROTTO, *Bilinguismo letterario e autotraduzione in URSS: il caso degli scrittori nazionali di origine turcofona*, in *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, a cura di G. Moracci e A. Alberti, Firenze University Press, 2013, pp. 369-387.

¹⁸² 1936-, poeta, critico letterario, attivista e diplomatico kazakho.

¹⁸³ 1928-, scrittore e drammaturgo moldavo, presidente onorario dell'Unione degli scrittori moldavi dal 1987, scriveva in moldavo e russo.

¹⁸⁴ Talât Sait Halman (1931- 2014) un poeta, traduttore anglo-turco e storico della cultura turco. È stato il primo Ministro della Cultura in Turchia, dal 1998 insegna all'Università.

¹⁸⁵ Per citarne la più famosa, Nancy Louise Huston (1953-) scrittrice e saggista canadese che scrive in prevalenza in francese. Ad eccezione di tre romanzi e alcuni libri per l'infanzia, tutte le sue opere sono state tradotte in inglese dall'autrice stessa. Delle sue 25 pubblicazioni letterarie 13 sono originali e 11 auto-tradotte. Inoltre, possiamo menzionare autori/autotraduttori come Patrice Desbiens, Guy Arsentault, Melvin Gallant, Alfredo Tutino, Claude Hamelin, Jean Grondin, Nocolé Brossard, Chava Rosenfarb, Guy Maheux, Daniel Gagnon, Marco Micone.

¹⁸⁶ André Philippus Brink (1935-2015), romanziere sud-africano che scriveva sia in inglese che in afrikaans e traduceva regolarmente le proprie opere. La sua decisione ad autotradursi era legata al bando, imposto dalla censura delle sue opere in afrikaans, che l'ha spinto di cercare l'attenzione del pubblico anglofono per far conoscere la propria opera.

¹⁸⁷ Qurratulain Hyder (1927-2007), scrittrice di lingua urdu, autrice di monumentali romanzi storici e numerosi racconti, ricercatrice e giornalista. Fra 1994 e 2004 ha tradotto dall'urdu in inglese quattro fra i propri romanzi.

¹⁸⁸ Julien Green (1900-1998), scrittore americano residente in Francia dal 1922, che scriveva prevalentemente in francese ed era il primo non-francese a essere eletto all'Académie française.

¹⁸⁹ Ngũgĩ wa Thiong'o (1938) è uno scrittore keniano, che ha iniziato a scrivere in inglese per poi passare al gikuyu. È autore di romanzi, testi teatrali, racconti e saggi. In seguito alle persecuzioni politiche in Kenya è emigrato negli Stati Uniti, dove tutt'ora insegna all'Università di New York.

Ovunque ci siano zone di multilinguismo, tracce di colonialismo, incroci e sovrapposizioni di diaspore e civiltà native, fioriscono i casi di autotraduzione. Nei seguenti capitoli ci prefiggiamo il compito di far emergere una di tante realtà dell'autotraduzione, la meno esplorata finora nel suo insieme: quella degli autori arabofoni.

II. AUTOTRADUZIONE NEL MONDO ARABO

II.1 Il problema linguistico e gli autotraduttori endogeni

Precedentemente avevamo sottolineato come lo studio dell'autotraduzione e l'interesse per questa disciplina da parte della critica siano relativamente recenti nel mondo occidentale. Però è in forte crescita sia per il numero delle pubblicazioni scientifiche sia per quello dei convegni a tema. Per quanto riguarda invece la posizione dell'autotraduzione nel mondo accademico arabo, la questione è più problematica. L'interesse scientifico verso l'autotraduzione pare quasi inesistente. Questo dato non è da connettere all'esistenza o meno di autori arabofoni che autotraducono le proprie opere, ma forse di più a un condizionamento terminologico che relega la pratica autotraduttiva non a una posizione marginale, ma piuttosto all'anonimato.

Si è creata una sorta di fraintendimento fra due termini letterari nella lingua araba: l'autotraduzione e l'autobiografia. Si tratta di due pratiche non intercambiabili, per cui le loro definizioni devono essere precise. Se noi realizziamo una semplice ricerca in internet, digitando in arabo الترجمة الذاتية (*attardjama addathiya*: autotraduzione) comparirà una mole d'informazioni su autori arabi che hanno scritto le loro autobiografie, come per esempio il celebre romanziere egiziano Taha Hussein (1889-1973) che ha scritto la sua autobiografia الأيام (*I giorni*)¹⁹⁰ negli anni Trenta. Questo libro insieme ad altri testi autobiografici vengono analizzati all'interno del volume di Yahya Ibrahim, pubblicato con il titolo الترجمة الذاتية في الادب العربي الحديث¹⁹¹ (*L'autotraduzione nella letteratura araba contemporanea*) in cui si presenta al

¹⁹⁰ T. HUSSEIN, *I giorni*, Istituto per l'Oriente, Roma, 1965.

¹⁹¹ Y. I. ABD EDDAYEM, الترجمة الذاتية في الادب العربي الحديث (*L'autotraduzione nella letteratura araba contemporanea*), Dar annahda al-arabia li ettebaa wa annashr, Beirut, 1982.

lettore arabo un excursus sull'autobiografia nella letteratura araba con alcuni capitoli dedicati anche ad autori occidentali.¹⁹²

In realtà in arabo esiste l'espressione standard con cui si indica il genere autobiografico, ovvero السيرة الذاتية (*assira addathiya*). In arabo la parola السيرة (*assira*) significa biografia. La seconda parola الذاتية (*addathiya*) è il sé, che corrisponde in questo caso di combinazione al prefisso 'auto-'. Però il problema si crea con l'espressione الترجمة (*attardjama*), e proprio a partire dal significato di questa parola che si può capire da dove nasce la confusione terminologica menzionata prima. Nel لسان العرب (*Lisan al-arab*), il più famoso dizionario enciclopedico in 15 volumi della lingua araba, portato a termine da Ibn-Manzour intorno al 1290, con il termine الترجمة (*attardjama*) ci si riferisce alla pratica dell'autotraduzione. A pagina 66 del dodicesimo volume الثرجمان (*atturdjuman*) ovvero il traduttore viene definito nel seguente modo: «colui che interpreta la lingua [...] colui che trasferisce il discorso da una lingua ad un'altra».¹⁹³ Però nel già menzionato libro di Abd Eddayem la parola الترجمة (*attardjama*) ha il significato di "biografia". Secondo lui, tale espressione entra nella lingua araba dalla lingua aramaica, e il suo uso viene attestato nel VII° secolo dell'egira, corrispondente al XIII° secolo del calendario occidentale, con il significato di «la vita di una persona».¹⁹⁴ E aggiunge che «con passare dei secoli vediamo come l'espressione الترجمة (*attardjama*) veniva usata per indicare il compendio della vita dell'individuo, mentre il termine السيرة (*assira*) veniva usato per indicare la biografia lunga dell'individuo».¹⁹⁵ L'autore spiega poi che con i tempi moderni non si usava più quest'ultima distinzione e le parole الترجمة (*attardjama*) e السيرة (*as-sira*) rappresentavano entrambi il genere biografico.

È proprio per questa ragione che nel fondamentale *Vocabolario Arabo-Italiano* di Renato Traini, pubblicato presso l'Istituto per l'Oriente davanti alla parola الترجمة (*attardjama*) troviamo come definizione sia «traduzione e interpretazione» che

¹⁹² Un altro libro in cui si riscontra più o meno lo stesso procedimento è il volume monografico الترجمة الشخصية (*L'autotraduzione personale*) di Chaouki Daif, pubblicato al Cairo nel 1970 presso l'editore Dar al-Maarif. In questo libro l'autore affronta le memorie scritte dagli arabi e i volumi in cui parlano della loro vita.

¹⁹³ M. IBN-MANZOUR, لسان العرب (*Lisan al-arab*), XII°, Beirut, Dar Sader, 1956, p. 66.

¹⁹⁴ Pare che il primo ad usare l'espressione الترجمة (*attardjama*) con questo significato sia stato il geografo e biografo musulmano di origine greca Yaqut Al-Hamawi (1179-1229) nella sua opera enciclopedica معجم الادباء (*Il dizionario dei letterati*), redatta nel 1226.

¹⁹⁵ Y. I. ABD EDDAYEM, الترجمة الذاتية في الادب العربي الحديث (*L'autotraduzione nella letteratura araba contemporanea*), Dar annahda al-arabia li ettebaa wa annashr, Beirut, 1982, p. 31.

«biografia», e davanti al verbo ترجم (*tardjama*) la definizione è: «interpretare qc., spiegare qc., tradurre qc. da (una lingua) in (un'altra), scrivere la biografia di qn.».¹⁹⁶ Su questa stessa linea si muove anche il *Dizionario di arabo Zanichelli* di Eros Baldissera che, al contrario del vocabolario del Traini, è bidirezionale Italiano-Arabo e Arabo-Italiano. Alla voce “autobiografia” la traduzione di “سيرة/ترجمة ذاتية”¹⁹⁷ (*sira - tardjama dathiya*) è “autotraduzione”. Da notare però che nel dizionario di Baldissera manca l’espressione “autotraduzione” nella parte dall’italiano all’arabo, il che conferma l’idea dell’anonimato in cui vive l’autotraduzione nella lingua letteraria araba proprio a causa del doppio significato che assume la parola الترجمة (*attardjama*), sul quale però non tutti i linguisti sono concordi, come dimostra l’esempio del *Lisan al-arab*, menzionato prima. Il risultato però è che nella lingua araba avviene una sovrapposizione del genere autobiografico sulla pratica dell’autotraduzione.

Pochissimi sono gli studi pubblicati in arabo in cui l’espressione الترجمة الذاتية (*attardjama addathiya*) è usata per indicare l’autotraduzione e non l’autobiografia. Fra questi studi è degno di menzione un articolo scritto non da un linguista, bensì da un filosofo marocchino Abdessalam Benabdelali. Questo studioso ha pubblicato due libri sulla traduzione affrontandola da un punto di vista filosofico-sociologico. In uno di questi libri *Hospitalité de l'étranger*,¹⁹⁸ uscito di recente in edizione bilingue con traduzione in francese realizzata da Kamal Toumi, troviamo un articolo dal titolo: *L'autotraduction. Quand l'auteur s'autotraduit*.¹⁹⁹

L’articolo prende in esame il caso dell’autotraduzione del saggio *L'idéologie arabe contemporaine* di Abdallah Laroui, pubblicato per la prima volta in francese nel 1967 e autotradotto quasi trent’anni dopo dall’autore.²⁰⁰ Nel suo articolo Benabdelali focalizza l’attenzione sull’introduzione, pubblicata da Laroui nella sua autotraduzione, in cui egli dichiarava di aver tradotto il proprio libro a causa dei tanti

¹⁹⁶ *Vocabolario Arabo - Italiano*, a cura di R. Traini, Istituto per l’Oriente, Roma, 2012, p. 117.

¹⁹⁷ E. BALDISSERA, *Il dizionario di Arabo*, Bologna, Zanichelli, 2014, p. 73.

¹⁹⁸ A. BENABDELALI, *L'autotraduction. Quand l'auteur s'autotraduit*, in *Hospitalité de l'étranger*, Casablanca, Edition Toubkal, 2015.

¹⁹⁹ L’articolo prima di uscire nella nuova pubblicazione bilingue che raccoglie una serie di testi sulla traduzione, era già stato pubblicato all’interno degli atti del convegno *La traduction des sciences humaines et sociales dans le monde arabe contemporain*, collana *Dialogues des deux rives*, Casablanca, Fondation du Roi Abdul-Aziz Al-Saoud pour les Études Islamique et les Sciences Humaines, 2008.

²⁰⁰ A. LAROUÏ, *L'idéologie arabe contemporaine*, Librairie Maspero, Paris, 1967. A. LAROUÏ, الإيديولوجيا العربية المعاصرة, Centre Culturel Arabe, Beirut, Casablanca, 1996.

errori che aveva riscontrato nella traduzione precedente (curata da Mohamed Itani nel 1970) e che con il passare degli anni hanno influito sulla recezione dei suoi scritti successivi. Benabdelali critica la dichiarazione di Laroui, secondo la quale il lettore arabo con questa nuova edizione/traduzione di *Ideologia* avrebbe finalmente per la prima volta fra le mani «la versione originale del libro», poiché anche l'autotraduzione di Laroui non può pretendere di essere pari o riprodurre esattamente quello che c'era scritto nella versione francese, indipendentemente dall'autorità dell'autore. Qua, infatti, entrano in ballo le questioni già affrontate della presunta capacità dell'autore di trasmettere meglio di chiunque altro il messaggio iniziale della prima versione del suo libro. Benabdelali spiega che nel caso di Laroui tale obiettivo è impossibile da raggiungere, dal momento che, anche se non c'è più la mediazione di un'altra persona nel processo traduttivo, «nous ne pouvons alors nullement affirmer que la nouvelle traduction est dépourvue de toute médiation, même si elle est accomplie par l'auteur lui-même. Il y a au moins la médiation du temps.»,²⁰¹ oltre a quella «[...] de la langue traduisant qui fait que tout texte, même s'il est traduit par l'auteur en personne, se déplace d'une langue vers une autre, d'un espace culturel vers un autre, et s'adresse à un autre récepteur».²⁰² Benabdelali agisce in questo articolo come teorico della materia e sottolinea che neanche l'autotraduttore può considerarsi privilegiato, perché ci sarà sempre qualcosa che sfuggirà a lui durante lo scambio linguistico, anche se crede di poter essere fedele all'opera di partenza. Secondo lui «il n'y a aucun moyen de retrouver l'original», e non c'è una grande differenza fra l'autotraduzione e la traduzione altrui.²⁰³

Un altro interessante studio sull'autotraduzione, scritto in arabo, è quello realizzato da Mohammad Asfour. In questo studio l'autore affronta proprio un caso di autotraduzione letteraria, senza però utilizzare l'espressione الترجمة الذاتية (*attardjama addathiya*), diversamente da Benabdelali. Lo studioso giordano Mohamed Asfour all'interno del suo studio دراسات في الترجمة ونقدها (*Studi sulla traduzione e la sua critica*)²⁰⁴ dedica un capitolo all'autotraduzione intitolato *L'autore traduttore. Jabra traduttore di Jabra*. Il capitolo si focalizza sui processi autotraduttivi in *Hunters in a Narrow Street*, romanzo di uno dei più importanti

²⁰¹ A. BENABDELALI, *L'autotraduction. Quand l'auteur s'autotraduit*, cit., p. 22.

²⁰² *ibidem*.

²⁰³ Ivi, p. 26.

²⁰⁴ M. ASFOUR, دراسات في الترجمة ونقدها, Al-moassasa al-arabia leddirasat wa al-nashr, Beirut, 2009.

intellettuali del mondo arabo del secolo scorso, il palestinese Jabra Ibrahim Jabra, di cui parleremo più avanti in questo capitolo. Lo studio di Asfour sull'autotraduzione in Jabra, pur essendo molto articolato, entra a fare parte di un interesse personale dello studioso nei confronti dell'intera opera di questo autore, di cui è anche traduttore, e non all'interno di un specifico approccio nei confronti dell'autotraduzione. Lo stesso vale tra l'altro per lo studio di Benabdelali su Laroui che per lo studioso marocchino fa parte di un suo interesse nei confronti della traduzione in generale e non dell'autotraduzione come disciplina a sé. Va detto, che lo status della pratica della traduzione letteraria nel mondo arabo non è così alto come nei paesi europei o negli Stati Uniti.

Se la traduzione nel mondo arabo aveva vissuto dei periodi di massimo splendore soprattutto fra VIII° e XI° secolo, con importanti centri di attività traduttoria, come *Bayt al-hikma* (Biblioteca della sapienza) a Baghdad, prima di vivere periodi di alti e bassi, non si può dire la stessa cosa sull'autotraduzione degli arabi, la cui storia è avvolta nella nebbia, oltre al fatto che la sua definizione, come abbiamo mostrato sopra, è abbastanza problematica e non ancora standardizzata. Tutto ciò non significa però che l'autotraduzione letteraria non abbia interessato vari autori arabi, in particolar modo dai primi del Novecento fino ai giorni nostri.

Possiamo suddividere questi autori in due categorie, usando per estensione la terminologia proposta da Rainier Grutman nel suo articolo sul bilinguismo *L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste*, in cui distingueva fra *un bilinguisme d'écriture endogène* e *un bilinguisme d'écriture exogène*²⁰⁵ dipendente dall'esilio/migrazione dell'autore che scrive in più di una lingua. Quindi, avremo da una parte una categoria di autori locali "endogeni" che si autotraducono, restando nel loro paese di nascita, e dall'altra una categoria d'autori migranti/esiliati "esogeni", che si autotraducono nel corso dell'esperienza migratoria o dopo averla vissuta. Cominciamo intanto con la disamina degli autotraduttori locali, per affrontare in seguito gli autotraduttori della diaspora.

²⁰⁵ R. GRUTMAN, *L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste*, in *Ecrivains multilingues et écritures métisses : L'hospitalité des langues*, a cura di A. Gasquet e M. Suarez, Parigi, Pu Blaise Pascal, 2007, pp. 31-50.

Per cominciare ad autotradurre, gli scrittori spesso devono iniziare a vivere in una condizione o in un ambiente per così dire speciale. Per esempio, lo scrittore svizzero Pierre Lepori ha trovato nel multilinguismo del proprio paese una fonte di arricchimento e uno stimolo per autotradurre le proprie opere dall'italiano al francese. Il multilinguismo della Svizzera l'ha aiutato anche a trovare un traduttore in tedesco per i suoi romanzi. Nei paesi del Maghreb, a causa del passato coloniale, si sono creati i presupposti per delle situazioni di bilinguismo di vario grado fra arabo e francese. A volte questo poteva anche portare ad una scissione culturale all'interno delle società, spingendo alcuni autori ad appoggiare la scrittura in arabo in una sorta di difesa del panarabismo e di rifiuto di tutto ciò che può derivare dall'ex colonizzatore, mentre altri potevano considerare il retaggio culturale coloniale un arricchimento e una fonte di apertura al mondo e al pubblico occidentale. Alcuni autori grazie proprio all'autotraduzione sono riusciti a conciliare queste lingue e a rivolgersi a un pubblico più ampio. Questo è il caso della scrittrice tunisina Jalila Baccar.

Jalila Baccar, nata nel 1952 a Tunisi, è un'attrice e scrittrice di teatro. È considerata tra i fondatori della drammaturgia tunisina contemporanea, promotrice delle più moderne e originali espressioni del teatro libero e impegnato. Lavorando insieme a suo marito, regista Fadhel Jaibi, ha conquistato la celebrità nel mondo del teatro arabo contemporaneo. Nel 1976 ha partecipato alla creazione del gruppo teatrale indipendente *Il teatro nuovo* e nel 1993 ha fondato la compagnia teatrale *Familia Production* che ha il merito di aver svelato alcuni tabù della società araba.²⁰⁶

Pur essendo concentrata per la maggior parte sul mondo teatrale, l'opera di Baccar ci fornisce un altro caso di autotraduzione, in questo caso dall'arabo in francese. Si tratta di *البحث عن عايدة* (*Al baht an Aida*),²⁰⁷ pièce teatrale messa in scena a Beirut nell'aprile 1998 per celebrare il 50° anniversario della Nakba e tradotta in seguito in francese dall'autrice stessa. Questo testo si focalizza sulla memoria e sul conflitto israelo-palestinese e si rivolge a un ampio pubblico arabofono, non solo quello tunisino, perché tocca un tema, quello della questione palestinese, che coinvolge tutti i popoli arabi, anche se alcuni monologhi sono scritti in dialetto tunisino. Proprio in

²⁰⁶ Per un approfondimento sulla storia del teatro in Tunisia rimandiamo a M. RUOCCO, *Storia del teatro arabo. Dalla nahdah a oggi*, Milano, Carocci, 2010.

²⁰⁷ J. BACCAR, *البحث عن عايدة*, Sud Edition, 2002.

forza dell'attualità dell'argomento, *À la recherche de Aïda* (Les solitaires Intempestifs, 1998) è stato messo in scena a Saint-Denis a giugno del 1998 durante la manifestazione "Du Monde entier".

In seguito, Baccar ha autotradotto la sua pièce teatrale *Junun* (2001) (*Demenza*) dall'arabo-tunisino in francese. Questa traduzione di *Junun* è stata pubblicata nel 2003. Va detto, però, che in questo caso abbiamo una situazione atipica. La traduzione in francese è in realtà «adapté [e] de l'arabe tunisien par Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi».²⁰⁸ È un raro caso di autotraduzione a quattro mani, in cui entrambi i traduttori sono portatori della stessa lingua e si trovano allo stesso livello di *agency*, cioè non si tratta di un madrelingua che indirizza e corregge l'autore bilingue, bensì di una consolidata collaborazione fra coniugi e co-autori.

Come sottolinea Chiara Lusetti, il testo arabo stesso costituisce «une adaptation du livre de la psychologue tunisienne Néjia Zemmi *Chronique d'un discours schizophrène* (1999) qui relate les quinze années de thérapie qu'elle a consacrées à l'un de ses patients (anonyme), auquel des psychiatres avaient diagnostiqué une schizophrénie».²⁰⁹ La trama di *Junun* ruota intorno ai tentativi tramite il dialogo da parte della psicoterapeuta di curare il presunto schizofrenico Nun, un venticinquenne disoccupato vissuto nei bassifondi tunisini, il cui diritto alla parola si è trovato sempre schiacciato per via dell'autorità altrui. *Junun* ottiene il successo quando viene presentato al teatro sia in Tunisia che in Francia, il che spinge i co-traduttori a portarlo anche al cinema nel 2006, con la regia sempre di Fadhel Jaïbi. *Junun* dunque subisce una triplice trasformazione e coglie la possibilità di passare da un linguaggio espressivo ad altro, amplificando il messaggio iniziale.

Il teatro di Baccar ha sempre lo scopo di trasmettere un messaggio che include una richiesta di cambiamento di ciò che non va bene, o all'interno di un nucleo familiare o all'interno di una società o all'interno di una situazione internazionale come quella palestinese. L'autotraduzione in questo caso è funzionale per permettere

²⁰⁸ J. BACCAR, *Junun*, Éditions Théâtrales, Paris, Passage francophones, 2003, p. 9.

²⁰⁹ C. LUSETTI, *Junun de Jalila Baccar: le personnage de Nun et l'expression du moi entre arabe et français*, «Interfrancophonies», n. 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, a cura di P. Puccini, 2015, pp. 97-109: 98. Vedi anche: C. LUSETTI, *L'heterolinguisme en scene: français et arabe(s) à l'oeuvre dans Junun de Jalila Baccar*, «Lingue Culture Mediazione», n. 3, 2016, pp. 99-114.

di avere maggiore audience e di conseguenza attrarre maggiore attenzione verso le problematiche trattate.

Un esempio di autotraduttore endogeno tunisino che ha avuto una lunga carriera politica, ma è stato anche uno scrittore è rappresentato da Mahmoud Messaadi (1911-2004), al cui attività di scrittore è cominciata ancora negli anni Trenta; in seguito ha ricoperto cariche importanti come quelle di ministro dell'Educazione (1958-1968), ministro di Stato (1969-1970), ministro degli Affari Culturali (1973-1976) ed infine Presidente della Camera dei deputati (1981-1987). Come scrittore è considerato una delle firme più importanti della letteratura araba del Novecento, in particolare è conosciuto grazie all'opera teatrale *Essoud* (La diga), scritta nel 1955. La sua narrativa è stata subito tradotta in italiano, tedesco ed olandese,²¹⁰ ma lui è ricorso nel 1960 anche all'autotraduzione dal francese in arabo per le novelle *Almoussâfir* (*Il viaggiatore*) e *Sindabad wa'tahârâ* (*Sindabad e purezza*).

Un altro autore tunisino che si è autotradotto è il poeta e scrittore di novelle e di pièce teatrali Salah Guermadi. Nato nel 1933 a Tunisi e morto prematuramente nel 1982 a soli 49 anni in un incidente stradale, Guermadi è stato uno dei co-fondatori della rivista progressista «التجديد» «Attajdid» («Il Rinnovamento»). È considerato uno dei più importanti linguisti e semiologi del mondo arabo grazie al suo impegno per la nascita del primo dipartimento di linguistica nel Maghreb e anche alle sue traduzioni dal francese all'arabo di *Les Cours Fondamentaux*²¹¹ di De Saussure, di cui è stato il primo traduttore in assoluto nei paesi arabi; ha tradotto inoltre in arabo numerosi romanzi maghrebini *d'expression française*, fra cui *Je t'offrirai une gazelle* (1959) dello scrittore algerino Malek Haddad e *La répudiation* (1982) del romanziere-autotraduttore Rachid Boudjedra.²¹²

Guermadi era poliglotta, e oltre all'arabo e al francese conosceva l'inglese, il russo e il cinese. Ha avuto un contatto forte con la lingua francese fin dalla tenera età, visto che era nato durante il periodo del Protettorato francese in Tunisia. Così ha

²¹⁰ È sorprendente l'assenza totale di sue traduzioni in inglese, il fatto che ha pregiudicato la diffusione dei suoi romanzi nel mondo.

²¹¹ La traduzione araba di *Les Cours Fondamentaux* di F. De Saussure è del 1985 (Addar al-Arabia li al-Kitab, Tripoli).

²¹² La traduzione araba di questo libro a cura di S. Guermadi del 1968 è uscita con il titolo سَاهِيكْ غَزَالَة presso Addar attunusia li al-Nachr a Tunisi.

studiato alla scuola francese e ha continuato i suoi studi universitari in Francia fra Bordeaux, Lione e Parigi prima di far ritorno in Tunisia per insegnare linguistica presso l'università di Tunisi per vent'anni; pertanto una delle sale conferenze della Facoltà delle Scienze Umane e Sociali di Tunisi porta oggi il suo nome.

Guermadi si interessava al bilinguismo ed è per questa ragione che, a partire dal 1970, insieme a Lorand Gaspar ha diretto la rivista «Alif», di cui dodici numeri sono usciti presso l'editore Cérés fra 1970 e il 1982. Si tratta di una rivista bilingue atta a presentare autori francese ai tunisini e a promuovere la letteratura maghrebina francofona e arabofona. Ha pubblicato una serie di articoli sulle questioni del multilinguismo e dei rapporti fra la lingua araba (classica o dialettale) e il francese, fra i quali menzioniamo *La Situation linguistique actuelle en Tunisie. Problèmes et perspectives*.²¹³

Nella sua produzione artistica ha usato l'arabo standard, l'arabo dialettale e il francese, usato quest'ultimo per la stesura della raccolta poetica *Nos ancêtres les bédouins*.²¹⁴ Nel 1970 ha scritto in dialetto tunisino la raccolta اللحمة الحية (*Carne viva*), pubblicata nel 1982.²¹⁵

L'autotraduzione nell'opera di Guermadi riguarda invece principalmente la raccolta di racconti *Le frigidaire*.²¹⁶ La raccolta contiene testi sia in arabo che in francese; tre di quest'ultimi sono delle autotraduzioni. Pochi studiosi si sono interessati a quest'opera, anche se in essa sono contenuti vari elementi del pensiero multilinguistico di Guermadi, perché oltre al francese e all'arabo standard abbiamo anche il dialetto tunisino fortemente presente nei testi in arabo.

Lo studioso che ha affrontato la questione del testo in due lingue e delle differenze fra le versioni, pur senza usare l'espressione di autotraduzione, e preferendo parlare di *réécriture*, è stato Salah Mejri nel suo articolo dedicato specificamente al racconto

²¹³ S. GUERMADI, *La Situation linguistique actuelle en Tunisie. Problèmes et perspectives*, in «Revue tunisienne de sciences sociales», n. 3, 1968.

²¹⁴ S. GUERMADI, *Nos ancêtres les bédouins*, P.J. Oswald, Paris, 1975.

²¹⁵ S. GUERMADI, اللحمة الحية, Siras/Anep, Tunisi, 1982.

²¹⁶ S. GUERMADI, *Le frigidaire*, Alif éditions, Tunisi, 1986.

Nocturnes ou pour l'amour d'Allah.²¹⁷ La domanda che Mejri pone all'inizio del suo articolo è legata al motivo che fa sì che le due versioni del racconto diano l'impressione di essere tanto diverse e contrastanti, al punto che «chacun reflète un univers propre». Secondo Mejri l'autore non ha cambiato l'ordine o la struttura del testo passando da una lingua a un'altra e non ha inserito dei passaggi in più rispetto all'altro testo cercando al massimo di rispettare in tutto la trama e la sequenza degli eventi narrati. Il punto è che Guermedi non poteva avere un controllo vero e proprio sulla lingua, l'unico livello che va al di là delle potenzialità dell'autore e delle sue scelte. Perciò, sostiene Mejri, la lingua è portatrice di elementi di un mondo culturale che non possono essere resi appieno che tramite quella data lingua. Ogni lingua implica in sé «des contenus extra-diégétiques transcendant le récit et son contenu strictement informationnel», in altri termini un dato codice linguistico implica dei connotati e dei valori culturali che difficilmente possono essere trasmessi in un'altra lingua. Tramite la trascrizione di alcuni termini nel testo francese Guermedi ha tentato di avvicinare la lingua all'ambientazione, ma per quanto riguarda il dialetto tunisino si è trovato incapace di applicare lo stesso procedimento. Nella versione araba lo stile e il tono sono duplici. La narrazione è condotta in arabo standard mentre i dialoghi sono in dialetto perché è la lingua dell'oralità, anche se Guermedi va proprio contro questa corrente, dando al dialetto una voce scritta nel suo testo.

In Marocco, la situazione del bilinguismo del paese è stata soggetto di dibattito costante dopo l'indipendenza. Alcuni autori hanno scelto di adoperare una sola lingua e di lasciare ai traduttori il compito di tradurli. Per esempio, Tahar Ben Jelloun considerato insieme a Mohamed Choukri uno fra i più importanti scrittori marocchini, ha sempre optato per il francese e non solo nella sua attività di scrittore; basti pensare ch'è immigrato in Francia proprio perché in Marocco sotto il regno di Hassan II si è deciso di arabizzare tutti i programmi dell'insegnamento, francesizzati in precedenza durante il periodo coloniale. All'epoca Ben Jelloun insegnava filosofia in lingua francese al liceo e non ha accettato il cambio del codice con cui avrebbe dovuto insegnare.²¹⁸ Lo scrittore Mohammed Berrada ha voluto invece esprimersi sempre nella lingua araba nella sua produzione artistica, anche se ha collaborato

²¹⁷ S. MEJRI, *L'écriture littéraire bilingue : traduction ou réécriture? Le cas de Salah Guermedi*, «Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», vol. 45, n. 3, 2000, pp. 450-457.

²¹⁸ Tahar Ben Jelloun espone questo argomento in dettaglio nel suo libro *Marocco, romanzo*, edito da Einaudi nel 2010.

attivamente alla traduzione dei suoi romanzi in lingua francese. Il grande intellettuale Abdelfattah Kilito ha optato per il bilinguismo nella scrittura dei suoi saggi, ma ha pubblicato finora solo in francese i suoi libri di prosa.

Se vogliamo parlare di autotraduzione letteraria in Marocco, dobbiamo menzionare il nome di Abdallah Laroui. Di Laroui avevamo già citato prima il suo saggio sull'ideologia araba contemporanea e la problematica di quella autotraduzione. Il filosofo marocchino però è anche un romanziere, e nel campo della narrativa ha sperimentato di nuovo la pratica dell'autotraduzione.

Laroui, nato a Azemmour nel 1933, scrittore, storico, filosofo, è considerato uno dei maggiori intellettuali marocchini contemporanei. Dopo un percorso di studi articolato fra Rabat e Parigi, ha insegnato per molti anni Storia Moderna presso l'Università Mohamed V di Rabat. Oltre all'*Ideologia araba contemporanea* Laroui ha scritto in francese e in arabo vari saggi di stampo razionalista sugli intellettuali e sul nazionalismo, oltre ad un'importante monografia sulla storia del Marocco.

Per quanto riguarda la produzione letteraria, l'autore ha pubblicato cinque romanzi e il libro di memorie, divise in due volumi. Dei cinque romanzi di Laroui tre hanno lo stesso protagonista, Idris, e sono uno la prosecuzione dell'altro. Si tratta del suo romanzo d'esordio, di الغربة (*L'Esilio*),²¹⁹ pubblicato nel 1971 e considerato un momento cruciale nella storia della letteratura marocchina in lingua araba. Sette anni dopo esce اليتيم (*L'Orfano*),²²⁰ e infine أوراق (*Le Carte*)²²¹ che ha come sottotitolo "la biografia mentale di Idris". L'operazione dell'autotraduzione di Laroui ha riguardato specificamente quest'ultimo libro.

Anche se la pubblicazione romanzo di Laroui sull'esilio è considerata un momento spartiacque per lo sviluppo della narrativa araba in Marocco, أوراق (*Awraq*) è diventato con gli anni l'opera letteraria più celebre dell'autore; ciò è in gran parte dovuto al fatto che il libro è stato incluso nei curriculum scolastici del Marocco, e per anni l'esame finale della maturità prevedeva l'analisi del romanzo. Il libro descrive

²¹⁹ A. LAROUÏ, الغربة, Casablanca, Dar al-Nashr al-Maghribiyya, 1971. Cfr.: A. LAROUÏ, *L'Exil*, trad di C. Charruau Parigi, Actes Sud, 1999.

²²⁰ A. LAROUÏ, اليتيم, Casablanca, Dar al-Nashr al-Maghribiyya, 1978.

²²¹ A. LAROUÏ, أوراق, Casablanca, Centre Culturel Arabe, 1989.

l'educazione intellettuale e sentimentale di Idris durante e dopo il colonialismo, illustrandola attraverso le carte o i taccuini ritrovati dopo la sua morte, che il narratore e l'amico Chuaib hanno cercato di far rivivere per capire il personaggio e le motivazioni del suo fallimento esistenziale.

La fama del libro ha portato l'autore nel 2007 a realizzare un'autotraduzione in francese, dal titolo *Les carnets d'Idris*, che come descrive la quarta di copertina è stata «une adaptation abrégée» del testo arabo. Infatti, già a partire dal numero delle pagine si può dedurre che ci sono stati dei forti tagli, visto che nella versione araba ce n'erano 246 pagine, mentre in quella francese risultano essere 174; anche i titoli stessi dei capitoli sono cambiati: se nella versione araba c'erano dei titoli specifici, nella versione francese c'è la disposizione per numeri dei capitoli. La trama è rimasta identica, ma le modalità della stesura e le descrizioni mostrano come l'autore abbia cercato di vitalizzare il testo e in parte di attualizzare la sua ricezione, prendendo in considerazione i quasi vent'anni, trascorsi fra la prima e la seconda versione e il fatto che il testo è rivolto in primo luogo al pubblico marocchino. Se il lettore avesse già letto la versione araba, non sarebbe stimolato a rileggere quella francese se non è diversa o non presenta qualche elemento di novità. C'è un altro fattore da sottolineare: in Marocco esiste ancora un importante gruppo dei lettori che si distanziano dall'arabo standard e leggono più in francese che in arabo, sia i giornali e le riviste che i libri di narrativa. Anche per questa ragione forse Laroui ha deciso di autotradurre questo romanzo, rivolgendosi anche al pubblico marocchino francofono.

In Marocco la co-traduzione è più diffusa dell'autotraduzione. Molti autori al posto di autotradurre la propria opera collaborano con i traduttori, soprattutto quelli francesi, nel processo della traduzione. Mohammed Berrada ha collaborato con la traduttrice francese Catherine Charruau per la traduzione del suo romanzo الضوء الهارب (*Luce fugace*),²²² realizzata nel 1998. Lo stesso discorso vale per Youssef Fadel e Mohammed Bennis.

Youssef Fadel, nato a Casablanca nel 1949, è un attore e drammaturgo marocchino. Nel suo caso l'attività letteraria è strettamente intrecciata con l'impegno politico: una delle sue pièce ha causato il suo arresto negli anni Ottanta. Dopo la

²²² M. BERRADA, الضوء الهارب, Casablanca, Editions Le Fennec, 1993. M. BERRADA, *Lumière fuyante*, Parigi, Actes Syd, 1998.

liberazione dalla prigione ha scritto numerose opere teatrali, sceneggiature e romanzi. Proprio il suo romanzo حشيش (*Haschisch*)²²³ gli ha permesso di cimentarsi come autotraduttore, o meglio come co-traduttore.

Mohammed Bennis, nato a Fes nel 1948, è considerato da molti studiosi come uno dei più importanti poeti contemporanei del mondo arabo. Ha tentato di riformare il verso arabo, considerato ormai troppo tradizionale per la contemporaneità, e si è mosso su questa linea nella sua poesia ispirandosi anche ai poeti francesi. Il suo rapporto con la traduzione dei propri versi è stato ed è sempre intenso, anche se l'autore finora non ha mai autotradotto un suo testo da solo. Ovviamente la lingua in cui l'autore collabora nelle sue traduzioni è il francese: dal 1999 al 2013 ha lavorato insieme al traduttore Bernard Noël alla traduzione di ben quattro raccolte di poesie sue, e nel 2010 ha collaborato con Mounir Serhani alla traduzione della propria raccolta ورقة البهاء (*Foglie di splendore*).²²⁴

In Egitto c'è un caso particolare di autotraduzione non letteraria, realizzata da un giornalista scomparso nel 2016, Mohamed Hassanein Heikal sul quale è opportuno soffermarsi. Nell'arco della sua lunga vita Heikal era celebre come giornalista impegnato e indipendente nel mondo arabo, apprezzato anche come saggista. La particolarità della sua posizione all'interno del mondo egiziano consisteva nella vicinanza al presidente Gamal Abdel Nasser e agli ideali del pan-arabismo. In sostanza, egli rappresentava quel tramite che permetteva a Nasser di diffondere le proprie idee nel mondo. Di conseguenza, durante il dominio dei presidenti successivi Heikal era passato in opposizione, contrastando sia Sadat che Mubarak.

Il suo bilinguismo si è rafforzato grazie alla scelta del percorso di studi: infatti, lui ha frequentato l'Università Americana in Cairo. Una volta laureato, durante la II Guerra Mondiale, ha iniziato la sua carriera di giornalista nel 1943, lavorando per «Egyptian Gazette», un giornale anglofono, fondato e finanziato da inglesi, al quale collaboravano scrittori celebri del mondo arabo. Fra le sue opere, una rappresenta un interessante caso di autotraduzione: si tratta di *Autumn of Fury: The Assassination of*

²²³ Y. FADEL, حشيش, Casablanca, Editions Le Fennec, 2001.

²²⁴ M. BENNIS, ورقة البهاء, Casablanca, Edition Toubkal, 2000. Cfr. M. BENNIS. *Feuille de la splendeur* (poèmes), trad. di M. Serhani, Parigi, Cadastre8zéro Editeur, 2010.

Sadat.²²⁵ Questo saggio, dedicato alle ragioni e alle circostanze dell'assassinio di Anwar Sadat, è stato scritto in inglese, e poi autotradotto in arabo. Il motivo di tale scelta è dettato dall'estrema delicatezza degli argomenti trattati. L'autore voleva il massimo controllo sulla traduzione, questo ha dettato la sua decisione di farla da sé, senza percepire alcun compenso per il lavoro svolto.

Anche a livello di paratesto si notano differenze significative. Ad esempio il titolo: la versione inglese reca *Autumn of fury. The assassination of Sadat*, mentre nella versione araba il sottotitolo è traducibile come *La storia dell'inizio e della fine dell'epoca di Anwar Sadat*. È evidente che il titolo inglese punta sulla parola "assassinio", perfettamente allineata con l'idea del mondo arabo sanguinario, pericoloso, mentre per il lettore arabo le parole-chiavi sono "epoca, storia", che aggiungono un tono di cronaca, di continuazione di una tradizione.

Le introduzioni di questo saggio di Heikal sono state analizzate da Said M. Faiq,²²⁶ il quale ha dimostrato, come nell'autotraduzione araba l'autore cerchi di distanziarsi dagli eventi, proponendosi come un mero spettatore, un testimone imparziale degli eventi. Heikal cancella dalla lista dei ringraziamenti un professore americano. Per uno stimato giornalista che si accinge a narrare delicati episodi della storia egiziana, un riferimento all'influenza americana potrebbe sembrare un segno di scarsa indipendenza di opinioni, se non addirittura di soggezione agli Stati Uniti. Questo e altri dettagli, come la disposizione delle foto nel testo e le citazioni, riportate sulla quarta della copertina, concorrono nel presentare al lettore arabo un testo che era inizialmente rivolto non a loro. Come si fa a mitigare gli elementi del testo inglese che erano atti a combaciare con la competenza stereotipata dei lettori anglofoni? Secondo l'opinione di Faiq,

The problem for Heikal is that what he made familiar and natural from the English language reading world, an which, according to him, was not meant for Arab readers, wants to be born again Arab. But this is not an easy task. How can

²²⁵ M. HEIKAL, *Autumn of Fury: The Assassination of Sadat*, London, Deutsch, 1983; ed. americana M. HEIKAL, *Autumn of Fury: The Assassination of Sadat*, Random House, New York, 1985

²²⁶ S. M. FAIQ, *Subversion through self-translation*, in «Arab World English Journal, Special Issue on Translation», n. 3, maggio 2014, pp. 3-10.

one refamiliarize and renaturalize something Arab that was forcibly shaped for a particular non-Arab audience?²²⁷

Secondo il ricercatore, Heikal riesce a conservare la carica sovversiva contenuta nell'edizione inglese soltanto riducendo la posizione del lettore, limitando il suo campo di interpretazione del testo arabo.

Come si può dedurre dall'analisi degli autori summenzionati, gli autotraduttori arabi endogeni non sono numerosi. Pur essendoci un bilinguismo e biculturalismo diffuso, nel Novecento l'autotraduzione nel mondo arabo ha avuto pochi esempi di applicazione fra chi è rimasto a vivere in patria. Invece all'estero, come andremo a dimostrare, c'è stata una fioritura e un grande interesse da parte degli autori, soprattutto quelli di loro che, costretti all'esilio, si sono risolti ad amplificare la propria carriera letteraria anche tramite la pratica autotraduttiva.

²²⁷ Ivi, p. 9.

II.2 Autotraduttori arabofoni esogeni

Nell'ampio orizzonte della letteratura araba contemporanea, un'importante ruolo è ricoperto dagli scrittori emigrati, che risiedono fuori dai confini della nazione di nascita, in altri paesi del mondo musulmano o in Occidente. La massiccia emigrazione generale che dura da oltre un secolo, veicolata dai vecchi legami coloniali ed dall'accelerata da un lato dalle guerre e dalle crisi sociali, dall'altro dal desiderio di molti di cercare una vita migliore e maggiori possibilità di realizzarsi liberamente. Il flusso generale dei migranti coinvolge, spesso in modo massiccio, anche gli intellettuali arabi, in particolare quelli di loro che prendevano parte attiva alla vita politica e al rinnovamento culturale. Cambiando paese, molti di loro hanno continuato a portare avanti sul territorio nuovo la loro missione creativa.

I loro scritti hanno permesso ai lettori di tutto il mondo di conoscere vari argomenti politicamente attuali e scottanti con gli occhi di un "insider", ovvero di un testimone che ha vissuto la realtà che viene descritta e in tal modo può fornire uno sguardo presumibilmente più oggettivo e veritiero. Nel contempo, gli scrittori arabi della diaspora hanno trovato il riconoscimento anche nel mondo arabo, rinnovando la letteratura araba con nuovi stili di scrittura e nuovi argomenti da trattare.

Alcuni di loro, esprimendosi nella lingua del paese di arrivo fin dall'inizio si rivolgevano ad un'ampia cerchia dei lettori, e sono saliti alla notorietà, come Gibran Khalil Gibran all'inizio del secolo, seguito dai contemporanei Tahar Ben Jelloun, Amin Maalouf, Assia Djebar; altri invece sono rimasti nella nicchia della cosiddetta "letteratura migrante", diventando dei testimoni della propria cultura d'origine agli occhi dei lettori locali. Un terzo gruppo continuava a scrivere in arabo, interloquendo idealmente con i connazionali, e mantenendo la propria identità, nutrita dalla nostalgia e dal desiderio di non staccarsi dalle proprie radici. Questa barriera linguistica tuttavia non pregiudicava la possibilità del loro ingresso sul mercato editoriale del nuovo paese di residenza in traduzione: questo è il caso di Habib Selmi, uno scrittore di origine tunisina residente da tanti anni in Francia, che continua a

scrivere e a pubblicare in arabo, dopo di che i suoi lavori vengono pubblicati in traduzione francese. In altri casi, la barriera linguistica presenta effettivamente un ostacolo che non tutti riescono a valicare²²⁸

Il superamento della barriera linguistica per chi decide di continuare a scrivere nella lingua d'origine avviene con diverse modalità di traduzione: nella maggior parte è fatta da un traduttore madrelingua professionista; in altri casi, come vedremo dopo, tramite traduzione, co-traduzione o autotraduzione. La traduzione riguarda anche gli autori arabi della diaspora che scelgono per esprimersi una lingua diversa, in quanto permette loro di tornare “a casa” e far conoscer le proprie opere ai lettori arabi. La ricezione degli scrittori della diaspora è diseguale, e spesso è determinato dal peso che ha la lingua in cui scrivono nella “repubblica mondiale delle lettere”, come la definiva Casanova.²²⁹

Nella breve rassegna dei vari casi di autotraduzione vogliamo rappresentare anche i punti salienti della storia degli autori arabi nella diaspora che hanno ricorso all'autotraduzione, sia dall'arabo verso altre lingue che vice versa.

Il primo esempio di autotraduzione fatta dagli scrittori arabi della diaspora, risale al circolo letterario che ha creato il movimento di “*adab al-mahjar*”, attualmente riferito in senso più ampio alla letteratura araba della diaspora. Il termine “*mahjar*” deriva dalla radice araba “*hijra*”, ovvero “migrazione”.

Inizialmente però si trattava di una ristretta cerchia di scrittori bilingui di origine libanese e siriana, trapiantati negli Stati Uniti all'inizio del Novecento. Inserendosi nel già fertile ambiente degli intellettuali statunitensi, hanno creato nel 1920 la “Pen League of Arab Writers” (الرابطة القلمية / *al-Rābiṭah al-Qalamīyah*), un circolo letterario che riuniva scrittori arabi residenti a New York. Fino agli anni Trenta questo circolo lavorava al rinnovamento della letteratura araba e alla crescita di una nuova generazione di scrittori. La loro attività era una sintesi di inglese e arabo, in quanto scrivevano con uguale maestria in entrambe le lingue, ma nello

²²⁸ Anche sul territorio italiano sono presenti alcuni scrittori immigrati, che continuano a scrivere in arabo senza essere tradotti in italiano. Per approfondimento, vedi: H. M. HUSSEIN HAMOUDA, *Tre scrittori egiziani della diaspora in Europa*, in «Studi europei e mediterranei», n. 22, 2008, pp. 49.74.

²²⁹ P. CASANOVA, *Le république mondiale des lettres*, Parigi, Éditions du Seuil, 1999.

stesso tempo non trascuravano l'editoria in lingua araba, pubblicando varie riviste e giornali.²³⁰ E si calcola che fino al 1929 il numero di testate arabe negli Stati Uniti avesse raggiunto la settantina.²³¹ Il presidente del gruppo era Gibran Khalil Gibran (1883-1931), autore di numerosi romanzi e poesie, scritti sia in inglese che in arabo, in particolare *The Prophet*, libro poetico-filosofico, tradotto nella maggior parte delle lingue del mondo. Secondo l'opinione di alcuni studiosi, anche questo libro è stato autotradotto da Gibran dall'inglese all'arabo.²³²

Al suo fianco nel circolo²³³ troviamo i libanesi Ameen al-Rihani e Mikhail Nu'aima, oltre ai poeti Iliya Abu Madi, Nasib 'Aridah, Nadrah Haddad e Ilyas Abu Shabakah.

Mikhail Nu'aima, vice-presidente dell'associazione, è un altro esponente di punta della letteratura d'emigrazione negli Stati Uniti. Nato nel 1894 a Baskinta, soggiornò sia in Palestina che a Poltava in Ucraina per motivi di studio, prima di trasferirsi in America dove visse per un lungo periodo a partire dal 1912, partecipando attivamente alla vita culturale degli intellettuali arabi emigrati. Nu'aima pubblicò numerose raccolte di saggi, racconti e poesie. A conferma del legame a distanza che questi autori emigrati mantenevano con il mondo arabo, va segnalato che il saggio *al Gibril (Il setaccio)* di Nu'aima, uno dei più importanti testi della critica letteraria araba, uscì per la prima volta al Cairo nel 1923 con una introduzione del celebre studioso Abbas Al-Aqqad.

Nu'aima si interessò all'autotraduzione sia in prosa che in poesia e la praticò durante e dopo il suo soggiorno americano. Scrisse in inglese *The Book of Mirdad* nel 1948 prima di autotradurlo in arabo nel 1952.²³⁴ L'autore fece il procedimento

²³⁰ I primi giornali furono pubblicati dai membri del circolo ancor prima della nascita ufficiale del circolo stesso. Il primo giornale arabo-americano fu «Kawkab Amrika» («L'astro d'America»), fondato nel 1888; seguito dieci anni dopo dalla rivista «Al-Hudah» («La retta via»). Per un approfondimento rimandiamo a I. CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, Roma, Carocci, 1998, p. 96.

²³¹ Cfr. E. H. ELIAS, *La presse arabe*, Parigi, Maisonneuve & Larose, 1933, p. 47.

²³² Vedi M. ASFOUR, *دراسات في الترجمة ونقدها*, cit., p. 329.

²³³ Seguendo la direzione indicata dai colleghi newyorchesi, altri circoli di scrittori arabi si sono riuniti in America del Sud. Ad esempio, nel 1932 in Brasile fu fondato il gruppo *al-Usba al-Andalusiyya* (La lega andalusa), fra le principali attività del quale era la collaborazione con i traduttori in portoghese dei testi arabi. Cfr. M. SHAHIDUL ISLAM, *Ameen Rihani: Founder of Mahjari Literature*, «The Arts Faculty Journal», Dhaka University, vol. III, n. 4-5, July 2008-June 2010, p. 10.

²³⁴ Cfr. B. PIRONE, *Il libro di Mirdad*, in *A Mikhail Nu'ayma in occasione del 90° compleanno*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1978, pp. 45-58.

contrario con il suo romanzo *Al-Liqa' (L'incontro, 1946)* autotraducendolo dall'arabo all'inglese. Si tratta di un romanzo incentrato su una storia d'amore ma che si fonda «sull'idea della trasmigrazione delle anime, dell'unione mistica e dell'unità dell'essere».²³⁵ Per quanto riguarda la poesia, Nu'aima scrisse durante la permanenza negli Stati Uniti la raccolta *Hams al-Gufun (Il bisbiglio delle palpebre)* e la pubblicò in Libano nel 1946, ma all'interno di questa raccolta l'autore «compose quattordici poesie in inglese che poi tradusse egli stesso in arabo, e che pubblicò insieme a una trentina di poesie scritte direttamente in arabo».²³⁶

Il precursore dell'autotraduzione nella diaspora fu però Amin al-Rihani, considerato anche il primo romanziere arabo ad essere pubblicato negli Stati Uniti, grazie al suo romanzo *The Book of Khalid*,²³⁷ romanzo che affronta il tema dell'emigrazione libanese in America.

Amin al-Rihani, nato nel 1867 e scomparso nel 1940, detiene anche un altro primato: quello di aver introdotto nel 1905 il verso libero nella poesia araba, ispirandosi ai versi di Walt Whitman. La sua poesia fu più libera da vincoli e da ogni sorta di costrizioni rispetto a quella dei poeti egiziani e, nello stesso tempo, più ricca di sentimento e di emozioni. Fu una poesia più vicina a quella romantica occidentale e contribuì grazie all'esaltazione di un individualismo ribelle a far uscire la letteratura araba dai propri confini e a imporsi sulla scena culturale mondiale. Nel suo lungo percorso di mediatore fra le culture²³⁸ al-Rihani ha più volte affrontato l'autotraduzione applicata a varie forme letterarie. Il romanzo *The Lily of Al-Ghore (زنبقة الغور / Zanbakat-l Ghawr)*,²³⁹ fu tradotto dall'arabo in inglese nel 1914 uscendo prima in inglese per essere poi pubblicato negli anni Trenta in Libano, come si evince dal sito dedicato all'autore.²⁴⁰ Questo romanzo è particolarmente importante perché inserisce bene all'interno delle questioni problematiche dell'epoca nel mondo arabo. *زنبقة الغور Zanbakat-l Ghawr* può definirsi romanzo femminista perché in esso l'autore «non solo rivendica con toni polemicici il diritto alla libertà da parte delle

²³⁵ I. CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, cit., p. 100.

²³⁶ Ivi, p. 131.

²³⁷ A. AL-RIHANI, *The Book of Khalid*, New York, Dodd, Mead and Co., 1911.

²³⁸ Secondo Francesco Gabrieli, Al-Rihani alternava «atteggiamenti di deraciné, scettico e beffardo, con passionali ritorni alla tradizione patria», in F. GABRIELI, *Storia della letteratura araba*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1962, p. 320.

²³⁹ A. AL-RIHANI, *The lily of Ghore (Zamqaqat al-ghour)*, New York, Al-Funoun Company, 1914; in arabo A. AL-RIHANI, *Zamqaqat al-ghour*, Beirut, Daar al-Gil, 1934.

²⁴⁰ Vedi la lista delle traduzioni: <<http://www.ameenrihani.org/index.php?page=translatedworks>>

donne, ma le invita a ribellarsi all'ipocrisia religiosa e sociale».²⁴¹ La trama, infatti, vede la protagonista Mariam imbarcarsi in varie avventure e disavventure cercando strenuamente di difendere il suo desiderio di libertà e di ribellarsi alle consuetudini sociali e di rifiutare ogni compromesso. Con questo romanzo l'autore prese parte nel dibattito che si scatenò in Egitto in seguito alla pubblicazione di *Tahrir al-maar'ah* (*La liberazione della donna*) di Qasim Amin nel 1899. Proprio tramite la pubblicazione di questo libro Al-Rihani disse la sua e si mise dalla parte delle donne. Il fatto di aver autotradotto questo romanzo in inglese permise all'autore di mostrare un'altra immagine della donna araba nell'occidente esaltando il diritto all'emancipazione.

Da sottolineare che, come per Nu'aima, anche all'interno della poetica di Al-Rihani trova spazio l'autotraduzione, in fattispecie nel caso della poesia *I am the East*,²⁴² composta inizialmente in arabo e successivamente riscritta in inglese nel 1923. Gli autori del Circolo della Penna sono stati dei precursori per gli altri autori di origine arabofona che si sarebbero interessati all'autotraduzione fra l'arabo e l'inglese. È il caso dello scrittore palestinese Jabra Ibrahim Jabra.

Jabra Ibrahim Jabra, nato in una famiglia cristiana a Betlemme, in Palestina, nel 1920 e morto nel 1994 a Baghdad, era di origine siriana. I suoi studi a Gerusalemme e più tardi a Cambridge e a Harvard l'hanno preparato a una lunga carriera intellettuale nell'ambito di poesia, narrativa, traduzione e critica letteraria. Dopo gli eventi del 1948 ha scelto di emigrare in Iraq, dedicandosi alla traduzione dall'inglese, all'insegnamento e alla scrittura. La sua opera di traduttore dall'inglese comprende autori importantissimi che spaziano da Shakespeare a Oscar Wilde, da Samuel Beckett a T.S. Eliot; al contempo, le sue opere originali sono state tradotte in una dozzina di lingue, e sono state scritte sia in arabo che in inglese. Il bilinguismo di Jabra gli permetteva di scrivere in inglese, e tramite questa lingua compiere la missione di diffusione della causa palestinese. La nostalgia della sua terra natale, la lucida comprensione degli errori commessi all'interno della società palestinese lo spingevano a rivolgersi ad un'ampia cerchia di lettori tramite la lingua internazionale

²⁴¹ I. CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, cit., p. 181.

²⁴² Vedi M. EL HAJJ, *Ameen Rihani translator or re-creator*, in *Ameen Rihani's Arab-American legacy: From Romanticism to Postmodernism*, intr. di Naji B. Oueijan, Beirut, Notre Dame University Press, 2012, pp. 239-279.

per eccellenza. Infatti, grazie a questa scelta il suo romanzo *Hunters on a narrow street*,²⁴³ scritto in inglese nel 1952 e pubblicato a Londra nel 1960, è stato in seguito ripubblicato varie volte, anche negli USA, senza perdere la sua attualità.²⁴⁴

Nella vita creativa di Jabra c'è stato un altro episodio di autotraduzione, che purtroppo non può essere analizzato. Secondo la testimonianza di Mohammed Asfour,²⁴⁵ anche صراخ في ليل طويل *Ṣurākh fī Layl Ṭawīl* (Grida in una lunga notte)²⁴⁶ è stato scritto inizialmente in inglese nel 1946 con il titolo *Passage in the Silent Night*, e poi autotradotto in arabo; la prima versione araba è uscita nel 1955, mentre l'originale inglese non è mai stato pubblicato, rimanendo una sorta di “manoscritto nel cassetto”. Purtroppo, non sarà mai possibile poter esaminare questo manoscritto, in quanto la casa dello scrittore a Baghdad, una volta fertile salotto culturale e scrigno di collezioni d'arte e di libri preziosi, è stata distrutta da bombardamenti e gli archivi sono stati depredati nel 2010.²⁴⁷

Dunque, rimane soltanto *Hunters on a narrow street*, o meglio un suo capitolo, a fornirci l'unica istanza analizzabile dell'autotraduzione di Jabra. La sua motivazione ad auto-tradursi è legata al desiderio di espandere il numero dei possibili lettori e di proporsi come autore arabofono. Pertanto, il 13° capitolo del romanzo è stato trasformato in un breve racconto, pubblicato prima nella «Rivista delle lettere di Beirut» (1953) e in seguito nell'unica antologia di racconti brevi di Jabra in lingua araba, pubblicata nel 1953.²⁴⁸ Nel 1974, quando Asfour ha iniziato la traduzione completa del romanzo in arabo, è stato scelto, con il permesso di Jabra, di integrare il frammento tradotto dall'autore in precedenza.

²⁴³ J. I. JABRA, *Hunters in a Narrow Street*, Heinemann, Londra, 1960. Edizione americana: Three Continents Press, Washington DC, 1990.

²⁴⁴ È interessante osservare un curioso incidente, capitato ad un recensore dell'edizione americana del 1990. Recensendo il libro, un certo Robert DiAntonio l'ha indicato come «translated from the Arabic by William Heinemann». Evidentemente, il recensore ha frainteso il nome del primo editore inglese. Questa sua disattenzione evidenzia il pregiudizio da cui parte DiAntonio, per il quale è più facile immaginare che ci sia un traduttore, che accettare un libro scritto direttamente in inglese da un autore arabo. Vedi: R. DIANTONIO, *Jabra I. Jabra, Hunters in a Narrow Street*, in «The International Fiction Review», n. 18-1 1991, pp. 46-47.

²⁴⁵ M. ASFOUR, دراسات في الترجمة ونقدھا، Beirut, Al-moassasa al-arabia leddirasat wa al-nashr, 2009, p. 322.

²⁴⁶ J. I. JABRA, صراخ في ليل طويل, Bagdad, Maktabat as-shark al-awsat, 1955.

²⁴⁷ <http://www.nytimes.com/2010/05/22/world/middleeast/22house.html?_r=0>

²⁴⁸ J. I. JABRA, عرق و قصص اخرى (*Sudore e altri racconti*), Manshurat Ittihad al-Kuttab al-'Arab, Damasco, 1956.

L'analisi di questa traduzione, svolta da Nibras A.M. Al-Omar²⁴⁹ ha evidenziato alcune tendenze caratteristiche, che illustrano la funzione di autotraduttore come mediatore culturale. L'elemento strutturante di questo capitolo è una poesia provocatoria, discussa da un gruppo di amici. Nel testo di partenza la poesia era strutturata a scaletta, come da tradizione europea, anche se nella finzione narrativa si dovrebbe trattare di una poesia araba; nell'autotraduzione la poesia viene parafrasata in prosa, proprio per renderla meno "europea". Altre modifiche indicano la necessità di equilibrare i riferimenti culturali dei diversi gruppi di lettori; così, Adone viene sostituito con Tammuz: e i personaggi mitologici sono pressoché identici, ma il pubblico iracheno gradirà di più riferimento alla divinità babilonese. Inoltre, essendo legato all'idea di rinascita dopo la sofferenza, Tammuz era un simbolo anche di rinascita letteraria; non a caso questo era il nome di un circolo poetico di cui Jabra faceva parte. Oltre a "addomesticare", l'autotraduttore lancia anche un segnale di appartenenza, comprensibile ad altri intellettuali della sua cerchia. Infatti, secondo l'opinione del prof. Elliott Colla,

At that moment, for these poets the core truth of aesthetic modernism resided in the possibility that the dead and the old might give birth to the new - and do so in art. This poem appeared in Jabra's 1959 collection, *Tammuz in the City*, and attests to the poet's ability to imagine the deep, mythical ties connecting his native homeland, Palestine to his adopted homeland, Iraq.²⁵⁰

Altre aggiunte esplicative servono a riprodurre con precisione i rituali dell'interazione sociale, diffusi nei caffè di Bagdad: nomi degli oggetti, formule di cortesia specifiche. Nonostante i limiti imposti dal genere del racconto breve, ci sono anche le numerose aggiunte, in particolare certi dettagli che sarebbero superflui o incomprensibili nel testo inglese. Ad esempio, nel testo arabo un cliente che si accomoda al tavolo del caffè è salutato due volte, all'ingresso e al momento dell'ordine; in inglese tale ripetizione sembrerebbe ridondante, in arabo l'assenza di questa ripetizione sarebbe segno di scortesia.²⁵¹ Altre aggiunte concretizzano luoghi, cognomi, caratteristiche di oggetti che sono impliciti nel testo originale inglese.

²⁴⁹ N.A.M. AL-OMAR, *The Self-translator as Cultural Mediator: In Memory of Jabra Ibrahim Jabra*, «Asian Social Science», vol. VIII, n. 13, 2012, pp. 211-219.

²⁵⁰ <<http://www.elliottcolla.com/blog/2015/1/25/jabra-ibrahim-jabra-ramparts>>.

²⁵¹ Cfr. N.A.M. AL-OMAR, *The Self-translator as Cultural Mediator: In Memory of Jabra Ibrahim Jabra*, «Asian Social Science», vol. VIII, n. 13, 2012, p. 217.

Inevitabili, anche in un testo audace scritto in un periodo di relativa libertà, sono i tabu culturali, legati alla sfera intima: l'autocensura da parte del traduttore è indispensabile per passare le strettoie della censura locale. In alcuni casi Jabra ricorre, come vedremo anche nell'opera di Amara Lakhous, all'uso dei puntini di sospensione al posto delle imprecazioni, altre volte sposta il focus dell'attenzione di modo da non irritare la censura. Ad esempio, parlando della mancanza della soddisfazione sessuale, in inglese scrive «[women] are never sexually satisfied by their man»;²⁵² nella traduzione araba troviamo, invece «i loro mariti non sanno procurarle il piacere».²⁵³ Riformulando lo stesso pensiero, l'autotraduttore evita di alludere al fatto che i rapporti sessuali possono svolgersi fra donne e uomini in generale, e non solo fra mogli e mariti.

Jabra has resorted to changes, additions and deletions in his self-translation not because of the poetic license alone. The practice is mainly invoked by other motivations, including Jabra's biculturality and extensive knowledge of the socio-political structure and moral principles of the TT readers. Through the decisions he takes, a tendency towards cultural mediation unfolds and a consistency with the skopos rules evolves. Jabra's mediations, however, is found not to be restricted only to the process of self-translation. It is observed that he has performed the role of cultural mediator when he has chosen to write the ST in English. Displaying the Arab culture in English language has required cultural mediation in order to ensure its compatibility with the English readers' expectations and its comprehensibility by them. Hence, a 'double cultural mediation' is carried out. After all, Jabra has not been writing in dark and self-translating in light, [...] Jabra Ibrahim Jabra has written and self-translated in light only.²⁵⁴

La «double cultural mediation» è tipica anche per altri autotraduttori arabi della diaspora, anche se le tecniche variano.

Un rapporto più complesso con l'autotraduzione lo troviamo nelle dinamiche della produzione/pubblicazione dell'opera della scrittrice siriana Samar Attar, una ricercatrice indipendente, nata nel 1945 a Damasco in una famiglia di classe media.

²⁵² J. I. JABRA, *Hunters in a Narrow Street*, Henemann, Londra, 1960, p. 82.

²⁵³ Citato in N.A.M. AL-OMAR, *The Self-translator as Cultural Mediator: In Memory of Jabra Ibrahim Jabra*, «Asian Social Science», Vol. 8, n. 13, 2012, p. 217.

²⁵⁴ Ivi, p. 218.

Nel 1965 si è ribellata contro la propria religione e le tradizioni familiari ed è emigrata dalla Siria. Ha studiato letteratura comparata in Siria, Canada e negli Stati Uniti, e in seguito ha lavorato in Algeria, Germania dell'Est e Australia, pubblicando numerose traduzioni, manuali di lingua araba e saggi di storia letteraria, centrati soprattutto sulle influenze arabe sulla letteratura europea.

Nel 1975-77 Attar ha scritto in arabo il suo primo romanzo, *Lina: Portrait of a Damascene girl*.²⁵⁵ Per lei, che all'epoca viveva in Germania, la scrittura era «a therapeutic task through which I could deal emotionally with my exiled self».²⁵⁶ Questo *mémoir* descrive la vita dell'alter ego della scrittrice, Lina, e la sua crescita a Damasco sotto l'ombra del governo militare negli anni Cinquanta e Sessanta; è seguito da *The House on 'Arnus Square*.²⁵⁷ Anticipando la formula che sarà riproposta più avanti nel libro di memorie di Leila Abouzeid, Attar ha creato una sapiente miscela di ricordi privati e di ricerca storica che approfondiva il *background* sociale del suo percorso di crescita. Di fatto, raccontando le piaghe della società siriana del passato, l'autrice non faceva altro che sottolinearne l'attualità e l'universalità. Un altro aspetto controverso era la sua onesta descrizione della pubertà, che non escludeva momenti legati alla sessualità infantile, e dei rapporti di forza fra uomini e donne. Per questo è stato difficile trovare l'editore in Medio Oriente, anche se nelle memorie sono descritti gli eventi remoti degli anni Cinquanta. Nonostante la distanza nel tempo, queste tematiche non erano ben accette, visto che molti dei problemi dell'epoca erano ancora attuali. La pubblicazione poteva avvenire solo dopo un'approvazione da parte dell'Unione degli Scrittori Arabi: un intero anno era passato prima che è stato comunicato che il manoscritto sarebbe stato accettato solo se l'autrice l'avrebbe sottoposto a numerosi tagli. Solo nel 1982, in piena guerra fra il Libano e Israele, si concretizzò una pubblicazione a Beirut.²⁵⁸

Di fronte a queste difficoltà, l'autrice ha preso una decisione: pur potendo scrivere direttamente in inglese, avrebbe continuato a scrivere in arabo e tradurli da sola per

²⁵⁵ S. ATTAR, *Lina: a portrait of a Damascene girl*, Boulder, L. Rienner Publishers, 1994.

²⁵⁶ S. ATTAR, "To create and in Creating to be Created". *Reflexions on the Mixing of Fiction and Memoir*, in *Auto/biography and the Construction of Identity and Community in the Middle East*, New York, Palgrave Macmillan, 2001, pp. 215-226: 215.

²⁵⁷ S. ATTAR, *The house on 'Arnus Square*, Pueblo, Passeggiata Press, 1998. È interessante osservare, che nelle schede bibliografiche questa edizione è contrassegnata con l'indicazione "1st English language", e nello stesso tempo la copertina reca le scritte sia in inglese che in arabo.

²⁵⁸ S. ATTAR, *Lina, fata dimashqiyya*, Beirut, Daar al-'aafaq al-Jadida, 1982.

gli immigrati dai paesi arabi, residenti in Occidente e per il pubblico Occidentale. La sua motivazione è in primo luogo psicologica:

I have chosen to translate my own literary work from a language which I do not often use - except when sporadically writing in it - but which is imprinted in the deepest recess of my psyche into a language I have acquired and long ago adopted. Translation in this instance is one of the strategies to assert a voice that has been suppressed.²⁵⁹

Dunque, l'autotraduzione di Lina è iniziata ad una grande distanza temporale dalla stesura del libro in arabo, grazie ad una borsa di studio. L'autrice era di fronte ad una difficile scelta di strategia traduttoria, fra *addomestication* e *foreignization* del testo tradotto e sulla determinazione del proprio ruolo in duplice qualità di autore e traduttore. Tutti i dubbi sono stati chiariti, quando Attar si è resa conto che solo così poteva far sentire la sua voce, e quindi far arrivare il proprio messaggio ad un maggior numero di lettori:

If I have produced a good translation, then my sincere thanks are due to the censor. I have translated my novels, first *Lina*, then *The House On Arnus Square*, not as an act of vanity, nor as an exercise of bilingualism and biculturalism *à la* Samuel Beckett, but in response to continuous attempts to stifle and silence my voice as a novelist. The act of self-translation has made me visible and has given me a voice which I was denied as a writer in Arabic.²⁶⁰

Ricapitolando, la scelta della lingua di scrittura è motivata da ragioni intimamente interne, mentre la decisione di autotradursi è dettata dalla pressione censoria esterna e dal desiderio di resistere, di non permettere ad altri di far tacere la voce dell'autrice. Questa scelta è solo una singola istanza dell'atteggiamento generale dell'autrice nei confronti delle pressioni della società, ed è lo stesso messaggio che lei ha cercato di esprimere nei romanzi: l'individualità di una persona, come il messaggio di un libro, è spesso formata in opposizione alle pressioni e condizionamenti della famiglia e della società. Anche se legami, lingue, storia e religione fanno parte di un percorso

²⁵⁹ S. ATTAR, *Translating the exiled self: reflections on translation and censorship*, in «Intercultural Communication Studies», vol. XIV, n. 4, 2005, pp. 131-147: 133-134.

²⁶⁰ *IVI*, p. 134.

esistenziale/narrativo, in ultima analisi non sono questi elementi a determinare la riuscita di un destino, e in seguito del libro che narra tale destino.

Come più tardi è accaduto ad Amara Lakhous, il cui primo libro ha visto la luce in traduzione e non nel suo paese d'origine, per Samar Attar

[...] censorship was and still is the reason that forced me to use translation as a strategy to assert my voice as a writer, and to avoid the fate of exiled artists who see themselves as “ghosts or memories”.²⁶¹

Questa forte personalità e la resistenza ai compromessi ci permette di affermare che, nel caso di questa autotraduzione, l'influenza dei redattori e degli editori era minima, e dunque è affidabile l'analisi delle differenze fra i due testi, fornita dall'autotraduttrice stessa:

Similarly, the Arabic and English texts of *Lina and the House* may differ in tone, in textuality, even in meaning at times, and in cultural and literary references which are constantly evoked. Words or phrases have been omitted or added, and the Damascene dialogues and dialect have been disregarded in the English versions. One only has to consider the time that has lapsed between the creation of the original and its translation, the different landscapes in which the text and the rewritten text were composed, the changes occurring inside and outside the writer and self translator.²⁶²

Un'altra voce femminile che ha usato l'arabo e l'inglese nell'autotraduzione è la scrittrice marocchina Leila Abouzeid (Laylā Abū Zayd), nata nel 1950 ad El Ksiba. È la prima scrittrice marocchina a essere pubblicata in traduzione inglese, a distanza di pochi anni dopo la pubblicazione araba.²⁶³ Dopo gli studi presso l'Università Mohammed V di Rabat, Abouzeid si è trasferita negli Stati Uniti per continuare gli studi nell'Università di Austin (Texas). Grazie a questa esperienza ha potuto crearsi un'immagine concreta dell'Occidente e a entrare in contatto con il mondo dell'editoria americana. Ha lavorato come giornalista presso World Press Institute di

²⁶¹ Ivi, p. 141.

²⁶² Ivi, p. 140.

²⁶³ L. ABOUZEID, *Year of the Elephant: A Moroccan Woman's Journey Toward Independence*, Austin, Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, 1989. Edizione araba: L. ABOUZEID, *Am al-fil (Year of the Elephant)*, Rabat, Al-Markaz Ath-Thaqafi Al-Arabi, 1983.

St. Paul in Minnesota. In seguito ha lavorato alla TV e come addetto stampa presso il governo. Dal 1992 si dedica solo alla scrittura creativa. Intellettuale poliedrica, Abouzeid si è cimentata con la scrittura di cinque libri in lingua araba (romanzi, racconti, memorie, libri di viaggio), e la traduzione dei saggi biografici dall'inglese in arabo e dall'arabo in inglese.

Dal punto di vista del bilinguismo il suo profilo è particolare: a differenza dalla maggioranza degli intellettuali marocchini, il francese non è diventato la sua seconda lingua, in quanto era associato con il periodo coloniale. Figlia di uno dei promotori della lotta contro il colonialismo francese, per avendo studiato in una scuola francofona, fin da bambina Abouzeid ha avuto un netto rifiuto del francese, e questo ha determinato la preferenza accordata all'inglese:

I was in a private school in Rabat where Arabic and French were the languages of instruction. I loathed reading in French and developed an aversion to using it outside the classroom. This early position against the language of the colonialist proved fortunate, as it kept me from becoming one of the post-colonial Maghrebi [North African] writers producing a national literature in a foreign language. My intense aversion toward French may explain why I turned to English as my means of communication with the West.²⁶⁴

Questa scelta di campo non significa però una rottura con la religione e la tradizione marocchina. L'autrice assume un atteggiamento critico solo contro le violente manifestazioni della società patriarcale, nello stesso tempo cerca di conservare l'oralità del mondo femminile e mettere a fuoco il contributo delle donne nella lotta contro il colonialismo, il loro spirito patriottico, ricordando alle figlie e alle nipoti della generazione che ha fatto la guerra per l'indipendenza la parte femminile della storia, oscurata dopo la sconfitta del colonialismo. L'argomento di recupero della memoria è attuale sia per i lettori locali che per il pubblico occidentale, curioso di conoscere i particolari più nascosti della realtà maghrebina. Per loro però si tratta di temi lontani, esotici, che colpiscono proprio a contrasto con le consuetudini occidentali, mentre per i lettori in Marocco si tratta di una storia molto privata e fin troppo concreta, che descrive conflitti e difficoltà in larga parte ancora attuali e che potrebbe ancora creare eccessivo scalpore, ferendo l'orgoglio delle persone

²⁶⁴ L. ABOUZEID, *The Last Chapter*, Cairo, The American University Press, 2003, p. 153.

menzionate. Per anticipare eventuali difficoltà, nell'autotraduzione dell'opera autobiografica di Abouzeid sono applicate strategie testuali diverse rispetto al posizionamento della stessa opera tradotta in inglese. Non possiamo stabilire con certezza chi, oltre all'autotraduttrice, contribuisce a creare le differenze fra le due versioni. Ma è chiaro che nel caso della versione araba l'elemento più forte è l'autocensura, mentre la versione inglese è fortemente influenzata anche dall'editore che ha commissionato l'opera.

L'autocensura che caratterizza il testo di partenza è rivolta in primo luogo all'oscuramento di riferimenti spaziali, temporali e nominali troppo concreti, all'ammorbidente delle critiche verso il mondo maschile, e soprattutto al depotenziamento dell'io narrante. L'indulgenza verso se stessi e il desiderio di mettersi in mostra sono considerati segni di superficialità; certe scrittrici sono criticate proprio per il loro impegno politico femminista eccessivo, secondo l'occhio maschile dei critici letterari, oppure per l'interesse troppo intenso verso la propria fisicità. Leila Abouzeid, invece, sposta il centro della narrazione dai propri sentimenti e sensazioni verso il sentito dire, ovvero si pone come un mero tramite fra la tradizione orale e il lettore. Il suo compito non è scandalizzare o rompere i divieti, bensì di ricordare in modo delicato il ruolo importante che le donne hanno avuto nella lotta per la liberazione, senza nascondere il male fatto dagli stessi uomini rivoluzionari nei confronti delle proprie mogli.

Nella versione inglese, nonostante fosse dichiaratamente "letterale", ci sono accenti del tutto diversi.²⁶⁵ Le due versioni condividono la missione di conservare la memoria femminile, testimoniare la forza della narrazione orale come portatrice delle verità nascoste. Ma le variazioni sono assai consistenti, a partire dal paratesto, in cui *Return to Childhood* è marcato come autobiografia sia con la quarta di copertina, sia con l'aggiunta del sottotitolo *The Memoir of a Modern Moroccan Woman*. Sono i motivi di mercato a spingere verso l'indicazione di autobiograficità, e non perché Leila Abouzeid in persona o i suoi familiari siano di così tanta importanza per il pubblico americano. A lei viene affidata la missione di rappresentare tutte le donne

²⁶⁵ Bisogna segnalare che, mentre *Return to Childhood* è stato descritto e analizzato nelle varie ricerche in qualità di un libro tradotto dall'autrice, senza alcun accenno ad altri tipi di collaborazione, la scritta sul frontespizio recita esplicitamente: «Translated from Arabic by the author, with Heather Logan Taylor».

marocchine, o almeno tutta la sua generazione di donne, e di rivelare agli occidentali i più reconditi aspetti della vita delle donne arabe musulmane. Ovviamente, per essere credibile l'autrice deve essere una di loro, e nello stesso tempo non discostarsi troppo dallo stereotipo precostituito. Per poter dire la sua parte delle verità, deve prima creare un ponte di fiducia con i lettori confermando le loro attese. Il credito di fiducia dato alla voce autentica di un narratore altro è enorme, ma non del tutto sincero. Come afferma Marnia Lazreg, «the more indigenous a speaker appears, the better, the more “exiting” a speaker is, the better.»²⁶⁶ Secondo l'opinione della sociologa americano-algerina, esiste un intero filone di autrici arabe e musulmane, le cui opere vengono pubblicate per soddisfare le richieste ben precise delle lettrici americane.

In effetti, anche i libri di Laila Abouzeid sono stati commissionati da una casa editrice accademica su suggerimento di un'etnografa influente, Elisabeth Warnock Fernea; per la precisione, la pubblicazione è stata realizzata dal Center for Middle Eastern Studies dell'Università di Austin, dove Fernea insegnava e dove Abouzeid studiava; il direttore del Centro era suo marito, Robert Fernea. Secondo l'analisi di Lazreg, «The requirement of “diversity”, the need to be inclusive, and the hunger for knowledge of different women's life circumstances combine to compel academic feminists to read and welcome literature from Other women.»²⁶⁷ Infatti, nel paratesto dell'edizione americana sono sottolineati gli elementi che evidenziano il dato confessionale, la sfida alla riservatezza della società araba e al divieto di parlare in pubblico che grava sulle donne. Così, nell'introduzione l'autrice allude al fatto che il suo libro va contro la tradizione e rivela notizie che non dovrebbero essere rivelate,²⁶⁸ di conseguenza lei teme la reazione dei propri familiari.²⁶⁹ Se si confronta con l'originale arabo, si nota che in inglese queste “rivelazioni” sono più consistenti, molti eventi sono descritti con maggiore dovizia dei particolari e il punto di vista della narrazione è più spesso soggettivo.

²⁶⁶ M. LAZREG, *The Triumphant Discourse of Global Feminism: Should Other Women be Known?*, in *Going Global: the Transnational Reception of Third World Women Writers*, a cura di A. Amireh e L. S. Majaj, New York, Garland, 2000, pp. 29-38: 35.

²⁶⁷ *ibidem*.

²⁶⁸ L. ABOUZEID, *Return to Childhood. The Memoir of the Modern Moroccan Woman*, Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, Austin, 1999, p. iv.

²⁶⁹ *Ivi*, p. v.

Di per sé non c'è nulla di negativo nel desiderio di conoscere l'altro e i dettagli della sua lontana esistenza, ma l'angolazione con cui questi libri vengono presentati e recepiti non lascia la vera libertà d'espressione agli autori. Le esigenze editoriali e le attese del pubblico influiscono fortemente sulla traduzione, con la complicità delle autrici, consci della necessità del compromesso. Così Lazreg descrive il filone della letteratura "confessionale" a cui sono rilegate le scrittrici arabe:

Their manufactured notoriety gives their speech greater authority and meaning. Their books are thus received as convenient source of "truthful information" for a public in need of native support for its own prejudices. Other woman are complicitous in this process. They value large audience, feel that they are better appreciated here than back home, and affirm their role as the indigenized purveyors of legitimacy. Their books appear often simultaneously in English and in their mother tongue, and their audience is here and not there. Their reputation was made here and not there.²⁷⁰

Questa definizione, in effetti, descrive l'atteggiamento degli editori e dei lettori verso molti scrittori arabi in generale, femmine o maschi che siano. Anche nel caso di Abouzeid questa affermazione è giusta in larga parte, ma non è del tutto esauriente. È vero che la sua reputazione è decollata in patria dopo le recensioni positive, pubblicate negli USA, ma la pubblicazione araba era comunque precedente alla traduzione, e soprattutto, anche la versione originale conteneva una sufficiente carica di verità scomode per la società marocchina. Questa carica, però, è stata 'confezionata' in modo da essere inattaccabile. La differenza fra le due versioni riflette la differenza fra ciò che è prezioso per la società americana e per quella marocchina. Come afferma Diya Abdo,

Where the Western audience craves authenticity, exoticism, revelation, confession, and self-indulgence, the native Arab, Moroccan, and Muslim audience, to whom autobiography is "a genre little validated", expects privacy and self-effacement, especially for women.²⁷¹

²⁷⁰ Ivi, p. 36.

²⁷¹ D. M. ABDO, *Textual Migration: Self-Translation and Translation of the Self in Leila Abouzeid's Return to Childhood: The Memoir of a Modern Moroccan Woman and Ruju' 'Ila Al-Tufulah*, in «Frontiers: A Journal of Women Studies», vol. XXX, n. 2, University of Nebraska Press, 2009, pp. 1-42: 11-12.

La paura delle accuse di autocompiacimento si traduce nella necessità di “eclissare il sé”. Questo spiega la scelta di iniziare la versione araba con una sorta di *captatio benevolentiae* che consiste nell’indicare nella persona della rispettabile prof.ssa Elisabeth Warnock Fernea l’autore dell’idea di scrivere questo libro di memorie.²⁷² Se è un’autorevole membro della comunità accademica a dare l’impulso creativo, l’elemento autobiografico passa in secondo piano, l’autore è testimone di un’epoca e non tanto di se stesso, è in sostanza un oggetto di studio, che per coincidenza prende la parola, ma non senza una previa autorizzazione da parte di chi trova che questa testimonianza privata possa rappresentare l’intera comunità. Per assicurare ulteriore attenzione e il rispetto del pubblico, l’edizione araba è corredata con tutta la sequenza di lauree a cariche prestigiose ricoperte dall’autrice; nulla di ciò appare nell’edizione americana, in cui tale curriculum entrerebbe in stridente contrasto con l’immagine implicita di una voce autentica, non oscurata dalle strettoie del percorso accademico e lavorativo.

Per lo stesso motivo, il testo arabo è preceduto da una dotta citazione da Lévi-Strauss, che scompare nell’edizione americana. Quel che serviva da valido complemento per sancire la validità dello scritto per il mondo arabo, è invece un orpello inutile che oscurerebbe l’ingenua autenticità dell’autrice. Questo ricorda in parte quel ch’è successo con l’epigrafe di Derrida, posto in apertura del romanzo di Amara Lakhous. Come vedremo nella prossima analisi del testo di *Cimici e il pirata* in confronto con la ritraduzione di *Pirata piccolo piccolo*, c’era nella prima versione araba e anche nella prima traduzione italiana sia l’epigrafe del profeta Maometto che l’epigrafe di Derrida. Nella nuova versione ritradotta l’epigrafe del decostruzionista francese scompare, forse proprio perché è più funzionale per l’editore un’epigrafe di Maometto e un collegamento con l’Islam ch’è sempre di attualità in Occidente che una menzione di un autore occidentale colto, che non darebbe al testo un che di esoticità.

Grazie all’impostazione accurata del manoscritto arabo, l’autrice è rimasta solo una testimone esotica delle verità da svelare all’esterno della comunità di appartenenza. Ha usato la traduzione inglese e le recensioni positive per farsi strada anche in casa propria e riproporre un testo accettabile per i lettori marocchini. Per far

²⁷² L. ABOUZEID, *Ruju Ila al-Tufulah*, University Books Edition, Casablanca, Al-Madariss, 2000, p. 5.

si che la ricezione dei critici e dei lettori sia positiva, ha formato il testo originale di modo da mettere in secondo piano i dettagli che piacevano al pubblico occidentale per evidenziare invece la continuità della tradizione orale, legame con la religione islamica e con il patos della liberazione. Così nell'introduzione Abouzeid indica che le scrittrici non devono mettere in evidenza i problemi della società marocchina, per non rafforzare gli stereotipi già fin troppo diffusi in Occidente. Preferisce scegliere una strategia più sottile, così formulata da Diya Abdo: «to correct the stereotype does not mean to deny the fact that these women are oppressed but rather to emphasize that they possess raised consciousnesses and are active, supportive, and self-empowering.»²⁷³ Senza autoidentificarsi come “femminista”, l'autrice rimane all'interno della tradizione islamica, protestando contro l'applicazione errata delle leggi religiose che creano disuguaglianza, sottolineando l'importanza dell'indipendenza e della modernizzazione, che avrebbe dovuto migliorare in uguale misura per donne e uomini. Grazie a queste scelte autoriali, il testo originale è stato, in effetti, recepito come patriottico, religioso e scevro di particolarità di solito riscontrabili nelle opere delle scrittrici femministe marocchine. Nello stesso tempo, anche per i lettori inglesi, al di là delle sfumature e degli abbellimenti dovuti alle ragioni del mercato, lei ha potuto trasmettere

[..] a powerful counterimage to Western stereotypes of Moroccan Muslim woman and culture. The society that we see through Abouzeid's memories is one that, contrary to the rhetoric she adopts in her rejection of secularism, is in fact very much in flux. The type of the country that emerges from the memoirs is neither like the “Morocco of Paul Bowles, meaning the underground Morocco of hashish addicts and outcasts”, nor like the Morocco of orientalist imagination, of sensual woman secluded in harems and sex slaves for the pleasure of oppressive men. Rather, Abouzeid presents us with an image of a dynamic society whose members hold opposing views and ideologies, attain mixed successes and failures, and exhibit “internal divergences... differences and tensions.”²⁷⁴

²⁷³ D. M. ABDO, *Textual Migration...*, cit., p. 22.

²⁷⁴ P. HOMSI VINSON, *A Muslim Woman Writes Back*, in *Arab Women's Lives Retold. Exploring Identity Through Writing*, a cura di N. Al-Hassan Colley, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 2007, pp. 90-107: 106.

L'ultimo autore in ordine cronologico che ha usato l'arabo e l'inglese per autotradursi vive attualmente negli Stati Uniti. Si tratta dello scrittore Sinan Antoon che, diversamente degli autori finora menzionati, attualmente è al culmine della fioritura della sua produzione artistica, cominciata solo nel nuovo millennio.

Nato a Baghdad nel 1967, Sinan Antoon è scrittore, poeta e traduttore arabo-americano, figlio di padre iracheno e di madre americana. Questo dettaglio biografico rafforza il suo bilinguismo, assorbito fin dall'infanzia nell'ambiente familiare, e non soltanto tramite gli studi. Nel 1991, in seguito allo scoppio della Guerra del Golfo, Antoon emigra negli Stati Uniti. Dopo un articolato percorso di studi (Lingua inglese presso l'università di Baghdad, Letteratura araba presso l'Università di Georgetown, Studi Arabi ed islamici presso l'università di Harvard), è diventato professore associato presso New York University. È autore di quattro romanzi,²⁷⁵ tre raccolte poetiche²⁷⁶ e traduttore di Mahmoud Darwish dall'arabo in inglese e di Charles Simic dall'inglese in arabo.

La prima esperienza di Sinan Antoon come autotraduttore riguarda la poesia. L'autore ha tradotto la sua raccolta *موشور مبلل بالحروب* in inglese nel 2007 con il titolo *The Baghdad Blues*.²⁷⁷ Il secondo romanzo di Antoon è stato autotradotto in inglese con la modifica del titolo da *وحدها شجرة الرمان* (*Solo il melograno*) a *The corpse washer*.²⁷⁸ Nel 2014 l'abilità di Antoon scrittore e traduttore gli ha fruttato due importanti riconoscimenti: il premio Saif Ghobash Banipal Prize nel 2014 per la traduzione dall'arabo all'inglese, e l'Arab American Book Award per il romanzo in sé. Tale successo non è sorprendente, se si prende in considerazione l'esperienza di Antoon come traduttore delle opere altrui e come co-traduttore del proprio primo romanzo: infatti, già nel 2006 l'autore è segnalato come coautore a fianco di Rebecca Johnson.

²⁷⁵ S. ANTOON, *I'jaam*, al-Adab, 2003, Beirut, al-Jamal, 2012; *I'jaam: An Iraqi Rhapsody*, City Lights, 2006; *Wahdaha Shajarat al-Rumman (Solo il melograno)*, Beirut, al-Mu'assassa al-'Arabiyya, 2010, Dar al-Jamal, 2013; *The Corpse Washer*, Yale University Press, 2013; *Ya Maryam (Ave Maria)*, Beirut, Dar al-Jamal, 2012, 2013; *Fihris*, Beirut, Dar al-Jamal, 2016.

²⁷⁶ In arabo S. ANTOON, *Mawshur Muballal bil-Hurub*, Cairo, 2003; *Laylun Wahidun fi Kull al-Mudun (Una notte in tutte le città)*, Beirut, Baghdad, Dar al-Jamal, 2010. In inglese: S. ANTOON, *The Baghdad Blues*, Harbor Mountain Press, 2006.

²⁷⁷ S. ANTOON, *موشور مبلل بالحروب*, Cairo, Dar Merit, 2003. Cfr. S. ANTOON, *The Baghdad Blues*, Fremont, Harbor Mountain Press, 2007.

²⁷⁸ S. ANTOON, *وحدها شجرة الرمان*, Bagdad, Manshurat al-Jamal, 2013. Cfr. S. ANTOON, *The Corpse Washer*, Londra, Yale University Press, 2014.

Nel caso di questo autore le motivazioni che lo hanno spinto a autotradurre la propria opera sono di carattere nostalgico. Infatti, in un'intervista realizzata per il quotidiano saudita «Al-Riyadh», l'autore ha affermato che dopo la pubblicazione dell'opera in arabo ha sentito la mancanza dei personaggi e dei luoghi descritti. L'unico modo per riprendere il contatto con quel mondo era autotradurre il romanzo che ora «parla un'altra lingua e ha acquisito un'altra vita in altri lettori».²⁷⁹

Qui un motivo del tutto personale e poetico ha come effetto collaterale l'ampliamento del numero di potenziali lettori, ai quali il romanzo, ambientato in Iraq durante la guerra, permette di entrare nel mondo interiore di un ragazzo messo di fronte alle difficili scelte esistenziali, fra il mestiere tradizionale della sua famiglia e il desiderio di appartenere al mondo d'arte. I premi che ha riscosso sono la conferma della buona riuscita dell'operazione. Va notato anche che i romanzi successivi non sono stati ancora tradotti in inglese, anche se del terzo romanzo esiste una versione spagnola.²⁸⁰ È plausibile l'ipotesi che l'assenza della traduzione è dovuta al semplice fatto che da allora l'autore era impegnato nella stesura dei nuovi romanzi (infatti, sta già lavorando al prossimo), e non ha avuto tempo per la loro promozione in inglese.

In un'intervista in inglese, Sinan offre un'analisi del proprio operato come autotraduttore, affermando che le due lingue in cui opera sono legate alla diverse zone emotive, riservate a ciascuna lingua, che però non entrano in contraddizione. Antoon afferma che, grazie all'esercizio costante di lettura e scrittura bilingue, si sente come a casa in entrambe le lingue e gli ambiti culturali. Eppure, una preferenza c'è:

But of course, Arabic, being the mother tongue, is the language through which I can access, much faster, the deepest realms of my being and metaphors come to me more easily in Arabic. That does not negate that I have written very personal and visceral texts in English!²⁸¹

La molteplice qualifica di autore, traduttore, autotraduttore e ricercatore permette a Antoon di analizzare le auto-traduzioni:

²⁷⁹ S. ANTOON, *Intervista*, «Al-Riyadh», 22 gennaio 2015, <http://s.alriyadh.com/pdf_files/17013/#25/>.

²⁸⁰ S. ANTOON, *Fragmentos de Bagdad*, trad. di M. L. Comendador, Madrid, Turner Libros, 2014.

²⁸¹ <<http://poetry.arizona.edu/blog/interview-sinan-antoon>>

When I translate my own material I give myself some more freedom. Meaning since I am the author, I can change a few things if need be. I go through two phases in translation in general. The second one of which I focus on the poem in the target language and try to make sure that it does not sound foreign.²⁸²

Dunque, dall'interno della sua esperienza l'autotraduttore riconosce come cardine principale la maggiore libertà, ovvero la rinuncia all'equivalenza totale, e il desiderio di adattare il testo di arrivo alle abitudini del pubblico, di addomesticare il testo.

Non si sa se Sinan Antoon dopo le due esperienze in poesia e in narrativa, continuerà ad autotradursi o meno, ma sicuramente l'autotraduzione ha svolto un ruolo principale nel permettere all'autore di ottenere il riconoscimento in patria. Bisogna sottolineare che la maggior parte delle recensioni e dei testi in cui si parla dell'autore all'estero è concentrata sulle tematiche della guerra in Iraq e dell'attuale situazione del paese che oscurano la questione del passaggio da una lingua ad un'altra.

Tornando indietro nel tempo troveremo altre importanti figure di autotraduttori di origine arabofona nell'area francofona, come lo scrittore algerino Rachid Boudjedra, forse è l'autore arabofono più prolifico finora nelle autotraduzioni, anche se la sua decisione di autotradursi è arrivata un po' in ritardo rispetto alla sua attività di scrittore.

Rachid Boudjedra è nato nel 1941 a Ain Beida in Algeria. Ha studiato a Constantine per poi trasferirsi a Tunisi e iscriversi al liceo multilinguistico di Saadkia per circa sette anni. Grazie a questo soggiorno è riuscito a imparare l'arabo standard. Ha partecipato alla guerra d'indipendenza a 17 anni, riportando anche una ferita, e in seguito si è trasferito in Spagna. È tornato ad Algeri subito dopo l'indipendenza nel 1962 e ha continuato i suoi studi di filosofia; in questo è simile ad Amara Lakhous che ha studiato filosofia ad Algeri e in realtà fra i due autori ci sono molte somiglianze come vedremo. Boudjedra è entrato in prigione nel 1965 durante il colpo di stato di Boumédiène. Una volta liberato, si è recato a Parigi per laurearsi alla Sorbona nel 1965.

²⁸² <<http://poetry.arizona.edu/blog/interview-sinan-antoon>>

La carriera letteraria di Boudjedra è cominciata in Algeria nel 1965 con una raccolta di poesie *Pour ne plus rêver*.²⁸³ Ma il suo vero debutto come romanziere avviene durante l'esilio in Francia nel 1969 con il romanzo *La répudiation*,²⁸⁴ testo messo all'indice dei libri proibiti in Algeria perché considerato scandaloso. Boudjedra confesserà più volte in varie interviste di aver pubblicato il suo romanzo in Francia «uniquement pour des raisons de censure».²⁸⁵ Per Boudjedra l'uso del francese era legato a motivi politici e pratici: «Pour moi, Algérien, je n'ai pas choisi le français. Il m'a choisi, ou plutôt il s'est imposé à moi à travers des siècles de sang et de larmes et à travers l'histoire douloureuse de la longue nuit coloniale».²⁸⁶

Il successo letterario dell'autore avverrà proprio per via del francese con il romanzo *Répudiation*, che gli permetterà di avere visibilità e vincere il premio letterario "Jean Cocteau". A partire dagli anni Settanta, Boudjedra ha cambiato la sua prospettiva e ha cominciato a guardare in direzione del pubblico algerino e arabofono. Così per prima cosa ha annunciato nel 1976 la sua decisione di scrivere in arabo, visto che che la letteratura maghrebina d'espressione francese fosse destinata a scomparire col passar del tempo. Nel 1981 è uscito il suo primo romanzo in arabo *التفكك* (*Lo sgretolamento*)²⁸⁷ che ha rappresentato il momento spartiacque per l'avvio del nuovo progetto dell'autore, quello di trasferire in arabo tutta la sua produzione precedente scritta in lingua francese. L'autore ha giustificato il suo ritorno alla lingua araba con il suo desiderio e l'obbligo di riformare il campo letterario arabo-algerino e di provare ad arricchirlo dopo un periodo di stagnazione. Boudjedra si è mostrato ampiamente favorevole alla politica dell'arabizzazione, promossa dallo stato.

In realtà tale progetto derivava dalla necessità dell'autore di raggiungere il giovane pubblico arabofono che apparteneva ormai a una nuova generazione algerina, che si era formata in arabo e leggeva in arabo con maggiore frequenza rispetto al francese, a differenza dai tempi coloniali.

²⁸³ R. BOUDJEDRA, *Pour ne plus rêver*, Algeri, S.N.E.D, 1965.

²⁸⁴ R. BOUDJEDRA, *La répudiation*, Parigi, Denoël, 1969.

²⁸⁵ P. MARTIN - C. DREVET, «Rachid Boudjedra», in *La Langue française vue d'ailleurs*, 100 entretiens, Casablanca, Ed. Tarik, 2001, pp. 46-48: 47.

²⁸⁶ R. BOUDJEDRA, *Lettres algériennes*, Parigi, Grasset, 1995, p. 25, cit. in M. ZELICHE, *L'écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique des deux rives*, Parigi, Khartala, 2005, p. 34.

²⁸⁷ R. BOUDJEDRA, *التفكك*, Algeri, Edition Amal, 1980.

Nel suo progetto di riformare e far rinascere la lingua araba nel suo paese, l'autore si è basato sull'aiuto dei traduttori che erano anche suoi amici e con i quali ha collaborato molto, realizzando tante co-traduzioni. Così le opere che non aveva autotradotto da solo riusciva lo stesso a trasferirli sotto il suo controllo nella lingua araba. Il controllo nel caso di Boudjedra non deve essere inteso nel senso della fedeltà al testo, ma piuttosto della fedeltà all'autore e all'idea che ha l'autore di se stesso rispetto all'epoca della stesura del testo francese: «Il y a une traducteur, et je participe avec lui à la traduction, et j'y tiens, parce qu'il faut que ça soit du Boudjedra comme à l'époque où j'écrivais en français».²⁸⁸ Così nel 1984 Boudjedra ha autotradotto الرعن (*Colpo di sole*) in francese con il titolo *L'insolation*,²⁸⁹ e si è messo in contatto con i traduttori Salah El Guermedi, Hicham El Karoui e Merzak Bektache per la traduzione di altre quattro opere sue.

Questo per quel che riguarda l'opera sua precedente, ma per la sua nuova produzione, Boudjedra, che aveva dichiarato di voler scrivere solo in arabo, ha deciso di non chiudere con la componente francofona. Per fare entrambe le cose, ossia essere pubblicato in arabo e in francese l'autore si è messo da una parte ad autotradursi, e dall'altra collaborare con un traduttore di fiducia per lottare anche contro il passare del tempo allo scopo di fare uscire le due edizioni in arabo e in francese o simultaneamente o in tempi più o meno vicini. Così ha autotradotto nel 1982 التفكك con il titolo *Le démantèlement*,²⁹⁰ invece al 1994 risale la stesura/autotraduzione simultanea in francese e in arabo di *Timimoun*.²⁹¹ Boudjedra ha collaborato attivamente con il traduttore libanese Antoine Moussalli per la traduzione dall'arabo al francese di ben cinque suoi romanzi scritti fra il 1984 e il 1991. Nel processo di autotraduzione di Boudjedra c'era sempre la voglia di sovvertire la lingua, sia quella araba che quella francese, coi meccanismi diversi: in alcuni dei suoi romanzi scritti in francese l'autore introduceva gli inserti arabi all'interno del testo, senza trascrizione. La sovversione della lingua araba avveniva invece tramite le tematiche trattate e l'abbondante uso del linguaggio osceno. Per quanto riguarda la questione di fedeltà/infedeltà l'autore ha sempre dichiarato di rimanere fedele ai suoi testi, però in pratica apportava importanti cambiamenti

²⁸⁸ R. BOUDJEDRA, *Un entretien avec Rachid Boudjedra*, a cura di P. Casanova, «Liber», n. 17, marzo 1994, p. 11-14: 14.

²⁸⁹ R. BOUDJEDRA, *L'insolation*, Parigi, Denoël, 1972; R. BOUDJEDRA, الرعن, Algeri, S.N.E.D, 1982.

²⁹⁰ R. BOUDJEDRA, *Le démantèlement*, Parigi, Denoël, 1982.

²⁹¹ R. BOUDJEDRA, *Timimoun*, Parigi, Denoël, 1994; R. BOUDJEDRA, تميمون, Algeri, Edition Al-Ijtihad, 1994.

d'autore, pur autotraducendo fedelmente i titoli dei suoi romanzi. Anche nel caso di Boudjedra è importante l'adattamento culturale asimmetrico, dal momento che l'autore ha avuto dei problemi seri dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *Répudiation*.

In Algeria, oltre a Boudjedra, vanno menzionati due altri autori che si sono confrontati con l'autotraduzione anche se in maniera differente uno rispetto all'altro, e sono Waciny Laredj e Slimane Benaïssa. Il primo è uno scrittore di romanzi e il secondo scrive per il teatro.

Waciny Laredj, nato a Tlemcen nel 1954, ha studiato in Siria e ha insegnato in Algeria. Allo scoppio della guerra civile nel suo paese, e dopo le minacce di morte, nel 1994 ha vissuto per un breve periodo in Tunisia e in seguito si è stabilito in Francia, dove insegna letteratura araba presso l'Università Paris III. Autore di numerosi romanzi in arabo, egli ha avuto un particolare rapporto con la lingua francese:

Mon premier roman a été publié en Syrie et a été très bien accueilli. S'il n'avait pas eu de succès, je serais peut-être retourné à la langue française. En 1994, en pleine période terroriste en Algérie, j'ai écrit en arabe *La Gardienne des ombres*, un roman très dur contre les islamistes. L'éditeur libanais a eu peur de le publier. La seule solution était que je le traduise en français. Petit à petit, je me suis réinstallé dans la langue française et il m'est arrivé par la suite d'écrire directement en français, même si je reste profondément arabophone.²⁹²

Il romanzo حارسة الظلال (*La gardiana delle ombre*)²⁹³ è uscito per la prima volta in francese nel 1996, e solo tre anni dopo è stato pubblicato in Germania, a Colonia, nella lingua con la quale fu scritto inizialmente, ovvero l'arabo, e solo successivamente è approdato nel mondo arabo. L'autore che aveva scritto il libro in arabo, voleva che venisse dall'inizio pubblicato in questa lingua, ma fu spinto dalla censura ad autotradurlo, più o meno come è successo per Samar Attar. Ma per gli

²⁹² W. LAREDJ, *Pourquoi Waciny Laredj écrit en arabe*, «Jeune Afrique», 5 febbraio 2007, on-line <<http://www.jeuneafrique.com/130013/archives-thematique/pourquoi-waciny-laredj-crit-en-arabe/>>.

²⁹³ W. LAREDJ, حارسة الظلال, Colonia, Dar al-Jamal, 1999 ; W. LAREDJ, *La Gardienne des Ombres*, Parigi, Marsa, 1996.

autori algerini pare che tale situazione sia stata una costante negli anni Novanta, d'altronde accadde allo stesso Amara Lakhous, scoraggiato dagli editori algerini a pubblicare il suo primo romanzo.

Con il romanzo *سيدة المقام (Sua altezza)*²⁹⁴ di Boudjedra si crea la stessa situazione a causa delle tematiche trattate:

J'ai été amené à traduire moi-même *Sayyidat al-maqâm (Les ailes de la reine)* parce qu'aucun éditeur n'en voulait. Ce roman qui raconte le destin d'une jeune danseuse assassinée pendant les émeutes de 1988 critique durement l'islamisme, condamne leur côté criminel et leur vision obscurantiste. Même Dâr al-Adâb qui s'apprêtait à le publier s'est rétracté à la dernière minute. Le Liban n'a pas échappé à cette vague de peur suite à plusieurs assassinats qui ont coûté la vie à Hussein Mroueh et d'autres.²⁹⁵

La versione araba esce però molto prima di quella francese, però all'estero, a Colonia, lontano dalle zone di residenza della maggioranza dei lettori arabofoni. La distribuzione e la pubblicazione del libro nel mondo arabo farà molta fatica: basti pensare che in Egitto il romanzo verrà messo all'indice dei libri proibiti nel 2000. Per quanto riguarda la versione francese, che uscirà nel 2009, va detto che la traduzione avverrà in collaborazione con Marcel Bois. Con questa traduttrice l'autore collaborerà a lungo nel corso della sua carriera per quanto riguarda le traduzioni della sua opera in francese. Si potrebbe supporre, che l'autore che sembrava inizialmente voler percorrere la strada della scrittura in francese o dell'autotraduzione si sia accontentato di collaborare alle traduzioni, forse perché vorrebbe essere fedele al testo arabo, ma non ci riesce, come egli stesso ha spiegato nell'intervista in «L'Orient Littéraire», sottolineando la difficoltà dell'autore traduttore a non abusare e a non sfruttare appieno la propria libertà autoriale nel modificare il testo di partenza:

Mais j'ai renoncé définitivement à cette pratique car j'ai constaté que je me permettais beaucoup de libertés; la traduction devenait une réécriture où les deux versions ne se ressemblaient plus.²⁹⁶

²⁹⁴ W. LAREDJ, *سيدة المقام*, Colonia, Dar al-Jaml, 1995 ; W. LAREDJ, *Les ailes de la reine*, Parigi, Actes Sud, 2009.

²⁹⁵ W. LAREDJ, *Waciny Laredj, un pont entre deux rives*, «L'Orient Littéraire», a cura di K. Ghosn, n. 10, 2010, <http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=3315>

²⁹⁶ *ibidem*.

L'ultimo algerino esule che si è cimentato con l'autotraduzione è Slimane Benaïssa, scrittore, drammaturgo, sceneggiatore, attore e algerino di origine berbera. Dopo un'intensa carriera teatrale, dedicata alla promozione del teatro popolare tramite la traduzione in dialetto arabo algerino delle opere teatrali.

I suoi primi poemi risalgono al 1962, al momento dell'indipendenza, e sono stati scritti in dialetto algerino. Il passo successivo l'ha avvicinato alla vita teatrale, e dal 1967 Benaïssa traduce in arabo i classici del teatro europeo antico (Eschilo) e contemporanei (B. Brecht) per il gruppo teatrale «Théâtre et Culture». Nel 1969 compone la sua prima opera originale per il teatro *Echaab, echaab (Gente, gente)*, scritta direttamente in arabo algerino allo scopo di rendere il teatro più comprensibile all'ampio pubblico.

Dal febbraio del 1977 è stato nominato direttore del teatro di Annaba, continuando a scrivere i testi per il proprio teatro, ma la mancanza di finanziamenti l'ha spinto a creare una compagnia propria, chiamata “*Amenas*” (Lo specchio) nella lingua berbera. Sotto la spinta dell'aumento del terrorismo in Algeria, come molti altri intellettuali della sua generazione, Benaïssa è costretto all'esilio in Francia nel 1993, dove continua ad occuparsi di teatro e scrive per il teatro in francese. La decisione di scrivere in una lingua piuttosto che in un'altra è dettata volta per volta da una serie di considerazioni molto personali:

En fin de compte, quand l'idée d'une pièce me vient, je sais quelles idées je devrais écrire dans ma langue maternelle et lesquelles je devrais écrire en français. Ce n'est pas parce que l'idée m'est venue en français que je dois l'écrire en français. Non, c'est le projet d'écriture lui-même qui me guide dans ma décision d'écrire en arabe ou en français. Ce qui détermine mon choix est très instinctif mais il y aussi plusieurs paramètres.²⁹⁷

*Au delà du voile*²⁹⁸ è la pièce teatrale che drammaturgo algerino ha tradotto dall'arabo in francese. Il testo iniziale s'intitola *Rak khouya, ou ana chkoun? (Se sei mio fratello, chi sono io?)*, ed è ambientato nei primi anni Novanta. Il dialogo fra i

²⁹⁷ S. BENAÏSSA, *Traduire la réalité d'une langue à l'autre*, in *Traduire: genèse du choix*, a cura di C. Montini, Parigi, Editions des archives contemporaines, 2016, pp. 39-47: 45.

²⁹⁸ S. BENAÏSSA, *Au-delà du voile: si tu es mon frère, moi qui suis-je?*, Morlanwelz, Lansman, 1991.

protagonisti si concentra sul tema della possibilità della donna di avere una voce e di opporsi al maschilismo all'interno di una società tradizionale. È notevole lo scarto semantico fra il titolo arabo, del tutto generico e un po' enigmatico, e il titolo francese che localizza subito il tema con il "velo" messo al centro e la promessa di "svelare" quello che esso nasconde, evidentemente plasmato per indirizzare meglio il pubblico francese.

Fra gli autori esogeni di origine tunisina, dobbiamo menzionare Tahar Bekri, un poeta nato nel 1951 a Gabès. Dopo un periodo di prigionia in Tunisia nel 1975, si stabilisce a Parigi, dove resta come esiliato politico fino al 1989 lavorando presso l'Università di Parigi Ovest-Nanterre. Ha pubblicato circa trenta opere (poesie, diari, saggi, libri d'arte).²⁹⁹ La sua poesia è tradotta in diverse lingue ed è oggetto di studi universitari. È considerato oggi dalla critica una delle voci più importanti del Maghreb e dell'area francofona, e nel suo percorso creativo non sono mancate le occasioni per autotradurre alcune poesie dal francese in arabo, pubblicandole poi col testo a fronte.³⁰⁰

Un caso a parte è rappresentato da saudita Ahmed Aboudehman che si è autotradotto dal francese all'arabo. Nato nel 1949 nel villaggio di Alkhalaf, proviene da una stirpe antica dell'Arabia Saudita. È arrivato in Francia per motivi di studio nel 1979, e dal 1982 lavora a Parigi come giornalista del quotidiano saudita «Al-Riyadh», svolgendo in parallelo un dottorato di ricerca in letteratura e civiltà arabe alla Sorbona. Nei suoi articoli criticava le autorità saudite, ma mai direttamente per danneggiare la sua famiglia e mantenere la possibilità di contatto con il suo paese d'origine. Prima del trasferimento in Francia era già un acclamato poeta nel suo paese d'origine che scriveva esclusivamente in variante saudita dell'arabo standard. Una delle sue liriche amorose è stata oggetto di un'accesa discussione e ha comportato un bando dal paese durato tre anni.

Furono i motivi personali a spingerlo a scrivere in francese: avendo messo su una famiglia con una donna francese, forte della padronanza della lingua francese e

²⁹⁹ T. BEKRI, *Il Rosario degli affetti*, trad. di M. Raccanello, Bulzoni Editore, 1997; T. BEKRI, *Je te nomme Tunisine*, Parigi, Ed. Al Manar, 2011; T. BEKRI, *Poésie de Palestine, anthologie*, Parigi, Ed. Al Manar, 2013; T. BEKRI, *La nostalgie des rosiers sauvages*, Parigi, Ed. Al Manar, 2014.

³⁰⁰ T. T. BEKRI, *Au souvenir de Yunus Emre*, Tunisi, Elyzad, 2012.

dell'ammirazione verso la cultura francese, si era rivolto alla scrittura autobiografica per condividere con la moglie e la figlia la propria cultura d'origine. La pubblicazione del suo romanzo autobiografico *La Ceinture*,³⁰¹ uscito per i tipi di Gallimard, gli ha permesso di diventare il primo scrittore francofono proveniente dalla Penisola Arabica, ed è stato tradotto in varie lingue (inglese, francese, spagnolo, tedesco e polacco).

L'iniziativa dell'autotraduzione appartiene a una prestigiosa casa editrice libanese/londinese Dar al-Saqui, nota per la scelta degli autori che trattano temi provocatori. Un anno dopo l'uscita del romanzo, sulla scia del successo che il libro ha ottenuto in Francia, gli editori hanno contattato l'autore proponendo di pubblicare il suo romanzo in arabo. L'autore ha accettato anche di tradurre il romanzo da solo, mosso da una serie di motivi esistenziali profondi:

Écrire pour moi signifie à la fois partager et réinventer le monde. C'est à Paris que j'ai pu voir mon pays et mon village, car là-bas je n'étais qu'un poète. Paris m'a permis de devenir un homme à part entière, ce qui est le sens réel de la modernité, tandis que la tribu me considère encore aujourd'hui comme une petite cellule dans son grand corps, une cellule noire aux yeux de certains membres de la tribu, parce que j'ai épousé une étrangère, en l'occurrence une Française. Je les comprends et j'écris pour leur dire que d'autres me comprennent, nous comprennent beaucoup plus que nous-mêmes.³⁰²

Tradurre in arabo un libro molto personale, rivolto fin dall'inizio al pubblico francese significava svelare più di quello che è accettabile nella lingua di arrivo. Dire troppo avrebbe significato suscitare l'indignazione della propria tribù e comprometterne la reputazione. Proprio per scongiurare questo rischio l'autore ha preferito lavorare da solo alla traduzione per poter ri-scrivere il romanzo e applicare le modifiche necessarie nel modo più severo e attento possibile: «[...] lorsque j'écris en arabe, je pratique une autocensure destructive, c'est la plus méchante forme d'esclavage: être l'esclave de soi.»³⁰³ La censura era indispensabile per non offendere nessuno dei personaggi, ben riconoscibili visto che si tratta di una famiglia

³⁰¹ A. ABOUDEHMAN, *La Ceinture*, Parigi, Gallimard, 2000, 2° ed. Folio, 2003.

³⁰² Ivi, p. 51.

³⁰³ A. ABOUDEHMAN, "الفتنة" في فرنسا، "بشير" غاليمار "من قبيلة" غاليمار "يثير" الفتنة" في فرنسا (Un Kahtani dalla tribù "Gallimard" scatena le polemiche in Francia), a cura di S. Alazaz, «Asharq Al-awsat», 15 giugno, 2000.

importante all'interno del paese, come ha fatto nella situazione analoga Leila Abouzeid, e per stemperare la presenza dei due principali argomenti tabuizzati nel mondo arabo moderno: la vita sessuale e i dogmi religiosi. Erano inevitabili anche gli interventi sulle informazioni rivolte al pubblico francese che diventavano ridondanti in arabo.

Uno degli espedienti che permetteva una sorta di re-integrazione nella comunità di appartenenza è la messa in evidenza nel testo delle citazioni coraniche, che nella versione francese erano presenti in modo implicito. A livello linguistico, uno dei modi di conservare la memoria collettiva e resistere all'omologazione è la presenza di inserti nel dialetto della sua zona d'origine all'interno del arabo standard in cui il romanzo è scritto. Non a caso ancora prima di emigrare l'autore aveva composto cinque poemi in arabo dialettale.

Anche con queste modifiche, il percorso verso la pubblicazione era lungo: l'uscita della versione araba è stata autorizzata solo nel 2006.³⁰⁴ Ne è risultato un volume che rappresenta una infra-auto-traduzione, secondo la definizione già citata di Grutman. Il rapporto di forza fra le lingue in questo caso è alquanto particolare: non essendo stato il francese la lingua coloniale nei territori di Arabia Saudita, non viene recepito come una lingua dominante (al contrario di Leyla Abouzeid, che rifiuta il francese a favore del inglese). Dal punto di vista soggettivo dell'autore, la lingua madre è il dialetto, la lingua normativa e dominante è l'arabo classico, mentre il francese invece è la lingua in cui può trovare maggiore libertà d'espressione. Secondo la spiegazione dell'autore, «Forse in questo momento della mia vita la lingua francese era più vicina che la lingua araba, che sembrava piuttosto una lingua ufficiale, una lingua con un'aria di santità che impedisce la scrittura di un "testo libero"».³⁰⁵ Per questo è così faticoso il ritorno all'arabo standard, che obbliga Aboudehman ad attuare un'autotraduzione sconfinante nella riscrittura, pur di «sacrifier le moins possible le supplément de liberté résultant du passage par le français.»³⁰⁶

³⁰⁴ A. ABODEHMAN, الحزام, Beirut, Dar al-Saqui, 2001.

³⁰⁵ Citato in S. RAO - B. ALIBRAHIM, *(Auto)traduire La ceinture: entre l'individuel et le collectif*, «Tusaaji: A Translation Review», vol. III, n. 3, 2014, pp. 45-65: 49.

³⁰⁶ S. RAO - B. ALIBRAHIM, *(Auto)traduire La ceinture: entre l'individuel et le collectif*, «Tusaaji: A Translation Review», vol. III, n. 3, 2014, pp. 45-65: 53.

La lingua francese ha dato a Aboudehman maggiore libertà nel raccontare le esperienze, perché non aveva il peso dogmatico e normativo che aveva l'arabo standard, permettendo di ricostruire la leggerezza e l'oralità del dialetto della sua tribù, appreso nell'infanzia; nel ritornare a scrivere nell'arabo ha dovuto riprendere questo peso, adattando i contenuti del romanzo alla percezione del pubblico, anche tramite l'aggiunta nel paratesto di una importante nota introduttiva, rivolta ai lettori arabi. In essa l'autore parla al plurale, sottolineando il desiderio di porre al centro d'attenzione l'esperienza collettiva e non la propria persona, ad essere solo un tramite per la trasmissione della memoria collettiva, in un modo del tutto simile al percorso di Leyla Abouzeid, analizzato nel presente capitolo.

Considerazioni conclusive

Come abbiamo dimostrato, nonostante il concetto di autotraduzione non sia nettamente distinto nella lingua araba, la relativa prassi è diffusissima, e si riscontra in molte zone geografiche e in varie combinazioni linguistiche, inoltre le opere che derivano dal processo di autotraduzione sono caratterizzate da una grande varietà di generi: prosa, poesia, teatro, saggistica, anche se per molti autotraduttori il tema predominante è comunque legato alla nostalgia della patria lontana e alla ricostruzione della propria vita all'interno della società tradizionale o a contrasto con essa, ed infine all'esigenza di spiegare il proprio mondo ai lettori.

Il filo rosso che attraversa tutti i destini così diversi fra loro degli autori analizzati nel presente capitolo, è la necessità di far conti con la censura e l'esilio, che può essere un allontanamento fisico, con l'emigrazione fuori dai confini del paese natale, o l'esilio/isolamento all'interno del proprio paese. Si tratta sempre di persone con alto grado di istruzione, con ottima padronanza di due, tre o più lingue, che hanno subito sul proprio percorso esistenziale e creativo tante vessazioni; in particolare questo riguarda gli intellettuali algerini, molti dei quali hanno subito gli arresti e le torture. Per tutti loro l'autotraduzione è uno strumento di riscatto individuale e di resistenza politica, la possibilità di amplificare la propria voce fuori dai confini nazionali, o, al contrario, di farla penetrare in patria per gli autotraduttori esogeni.

A prescindere dal luogo in cui si trovano o dalla spinta iniziale, che può essere profondamente personale, una sorta di recupero della memoria, come nel caso di Samar Attar o Sinan Antoon, ideologico, come nel caso del circolo *al-Rābiṭah al-Qalamiyah* o di Rachid Boudjedra, editoriale, come nel caso di Leila Abouzeid o Ahmed Aboudehman, tutti loro devono fare i conti con i fattori sociali, che sono più difficili da superare nel percorso autotraduttorio rispetto alle differenze prettamente linguistiche.

Un'altra costante per gli autotraduttori arabofoni è l'importanza delle pubblicazioni nella lingua dominante nella "repubblica mondiale delle lettere". Per citarne uno, il successo mondiale di Gibran K. Gibran è dovuto proprio alla edizione in inglese di *Profeta*, e non a tutto il resto dei suoi numerosi scritti, composti in arabo. Non importa se un autore aveva già scritto e pubblicato qualcosa in patria, o se si è cimentato subito nella lingua acquisita: quel che conta per il lancio del suo successo è la pubblicazione dell'opera originale o autotradotta in una delle lingue europee. È da notare che in almeno due casi (Abouzeid e Aboudehman) la preferenza viene data non alla tradizionale seconda lingua del paese, retaggio del periodo coloniale: rifiutando la più facile opzione di scegliere la lingua associata con la condizione subalterna, alcuni autori adoperano una lingua terza, scevra di connotazioni negative, vista come uno spazio di maggiore libertà.

Destino complesso, necessità di evadere le persecuzioni e la censura, il desiderio di potersi esprimere in modo libero e sperimentale, il cimentarsi con una lingua diversa da quella coloniale, una certa carica di contenuti politici mista al fortissimo desiderio di farsi sentire, di creare un ponte fra le diverse culture – ed in più l'intenzione di farcela con le proprie forze intellettuali, emancipandosi dal tramite dei traduttori o dalle ingerenze degli editori, anche di quelli più competenti e amichevoli, per tenere sulle proprie spalle la responsabilità dell'intera costruzione linguistica dei propri romanzi: tutto questo si trova nel percorso creativo dell'algerino Amara Lakhous, che andremo ad analizzare in dettaglio nel Capitolo III.

III. IL CASO ITALO-ALGERINO: AMARA LAKHOUS

III.1. Gli autori di origine arabofona e la scrittura migrante in Italia

Per poter meglio inquadrare la specificità del ruolo di Amara Lakhous, dobbiamo tracciare un breve profilo di altri autori migranti arabofoni che fanno parte della cosiddetta “letteratura migrante” in Italia. Questa corrente letteraria, o meglio, l’etichetta che riunisce gli scrittori di origine e di qualità molto eterogenei, esiste in Italia da oltre un quarto di secolo. In questi anni gli scrittori provenienti da tutto il mondo hanno dato il loro contributo, scegliendo l’italiano come strumento di comunicazione e la letteratura come il tramite per esprimere le proprie ricerche, creative o esistenziali.

A partire degli anni Settanta l’Italia ha conosciuto un discreto afflusso di immigrati provenienti da continenti lontani, in particolar modo dall’Africa. Si trattava di un fenomeno che è andato incrementandosi considerevolmente negli anni Ottanta. La presenza degli stranieri nel Bel Paese, però, era rimasta quasi invisibile per l’opinione pubblica italiana. Per anni si pensava all’Italia come un paese di sola emigrazione.³⁰⁷ Non s’immaginava che potesse fare da dimora per l’Altro, l’immigrato. Per portare gli italiani ad un’altra percezione della realtà, ci voleva un momento di cesura, un raccapricciante fatto traumatizzante, o meglio, l’avvento del “fattaccio”: «[...] come succede spesso in Italia, un paese che si muove solo quando accade il fattaccio, cioè ci deve essere sangue, morte, distruzione, solo allora i media cominciano ad occuparsi di questo fenomeno».³⁰⁸

³⁰⁷ Khaoula e le pagine migranti. *Bibliografia ragionata di testi di letteratura migrante in lingua italiana posseduti dalla biblioteca*, a cura di F. P. Liborio, Bologna, n.i., 2011, p. 4. Cfr.: «L’Italia, da dopo l’Unità e per circa un secolo è stata una nazione connotata da una forte emigrazione: complessivamente sono emigrati circa 28 milioni di italiani», M. FIORUCCI, *Scritture in movimento. “Letteratura e testimonianze della migrazione”*, «El Ghibli», a. III, n. 13, 2006.

³⁰⁸ S. METHNANI, *Intervista*, a cura di I. Amid, in I. AMID, *La ricerca del sé: verso un’analisi comparata di Immigrato di M. Fortunato - S. Methnani e Partir di T. Ben Jelloun. Tesi di Laurea Specialistica in Lingua e cultura italiana 2010/2011*, Allegato I, p. 124.

L'uccisione del bracciante Jerry Essan Masslo, avvenuta nella notte tra il 24 e il 25 agosto del 1989 a Villa Literno, in provincia di Caserta, è stato l'evento che ha aperto le porte ad una più acuta consapevolezza del movimento migratorio e di quel che rappresentava il razzismo nella penisola. La scossa provocata da questa funesta vicenda ha provocato risposte a vari livelli. I funerali del ventinovenne sudafricano, rifugiato politico riconosciuto dall'Alto Commissariato dei Rifugiati dell'Onu,³⁰⁹ approdato in Italia grazie all'intervento di Amnesty International, sono stati «funerali di Stato nella sostanza, trasmessi in diretta Rai, seguiti da manifestazioni antirazziste spontanee in numerose città italiane e dalla nascita della prima *Convenzione antirazzista italiana* firmata a Firenze».³¹⁰ In seguito, 1990 è stata promulgata la prima legge sull'immigrazione, cosiddetta Legge Martelli.

In tale contesto sono emerse le scritture migranti con i testi del «triennio inaugurale 1990-1992».³¹¹ A questo punto, riteniamo necessaria una digressione, ovvero una prima precisazione terminologica.

L'uso del verbo “emergere” e non del verbo “nascere” per introdurre la suddetta letteratura è motivato. Armando Gnisci nella sua studiaticissima «sintesi storico-critica»³¹² *La letteratura italiana della migrazione*³¹³ [1998] spiega come gli autori stranieri che si sono serviti della lingua italiana nelle loro opere letterarie pubblicate nel paese di arrivo agli inizi degli anni Novanta non sono stati i primi: «almeno un testo, di poesia addirittura, era stato pubblicato – ma passato inosservato, come se fosse immerso nell'invisibilità – prima dell'evento-Masslo».³¹⁴ Si tratta della raccolta poetica scritta in italiano dal camerunese Ndjock Ngana.³¹⁵ Ancor prima, un'altra pubblicazione, che aveva anticipato il famoso triennio, è quella della cinese Bamboo

³⁰⁹ A questo proposito va detto che Masslo era un «rifugiato politico per l'Onu, ma non per lo Stato italiano, che allora riconosceva lo status di rifugiato solo agli europei», A. GNISCI, *Il rovescio del gioco*, in *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 15-71: 63.

³¹⁰ L. QUAGLIARELLI, *Introduzione*, in *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di L. Quagliarelli, Milano, Morellini Editore, 2010, pp. 7-21: 13.

³¹¹ A. GNISCI, *La letteratura italiana della migrazione*, in *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 73-129: 89.

³¹² Così Franca Sinopoli ha definito il saggio di Armando Gnisci nel suo articolo *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città Aperta, 2006, pp. 87-110: 87.

³¹³ A. GNISCI, *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilith, 1998.

³¹⁴ *Ivi*, p. 89.

³¹⁵ N. NDJOCK, *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab*, Roma, Uscisi, 1989.

Hirst, *Inchiostro di Cina*,³¹⁶ avvenuta nel 1986. Però le opere pubblicate dopo la morte di Masslo hanno acquisito un valore simbolico³¹⁷ nel panorama sociale, politico e culturale italiano, proprio perché dovevano rispondere alle domande che si erano posti gli italiani in seguito a quel 25 agosto del 1989.

A questo proposito Roberto Derobertis parla di “un paradosso” per spiegare ciò che ha determinato l’emergenza delle scritture migranti in Italia:

Il paradosso della morte nel nostro paese di un rifugiato sudafricano, fuggito dal regime di apartheid, portò all’attenzione dell’opinione pubblica il problema della violenza razzista e delle forme di conflittualità postcoloniali allora ancora occultate in Italia. L’episodio costituisce il fattore determinante, che alimenta in alcuni immigrati il desiderio di raccontare la vita difficile della clandestinità ai margini della realtà sociale.³¹⁸

Fra gli immigrati che hanno deciso di assecondare il desiderio di testimoniare la propria vita e non solo quella, e sono diventati scrittori migranti, sono numerosi gli autori, riuniti dalla comune provenienza dai paesi arabofoni, i quali, ciascuno a modo suo, hanno lasciato un contributo nell’ambito letterario. La loro presenza non è sorprendente, considerando che, secondo l’opinione di Lakhous,

Il rapporto che i maghrebini hanno con l’Italia non è strettamente e solamente legato al fenomeno dell’immigrazione recente, ma risale alla conquista araba in Sicilia, durata due secoli; e quindi non è sbagliato affermare che i maghrebini non vengono in Italia, ma ci tornano.³¹⁹

³¹⁶ B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Palermo, La Luna (Archi donna), 1986, ripubblicato in un primo momento con l’editore La Tartaruga nel 1987 e ampliato successivamente per una nuova pubblicazione con il titolo *Blu Cina*, Casale Monferrato, Piemme, 2005.

³¹⁷ «In realtà non si può mai dire con esattezza quando un fenomeno letterario nasce. [...] Non si può racchiudere un fenomeno complesso in una fredda data. Un movimento letterario è fatto di tormenti, ripensamenti caos, illuminazioni, amore. Però ciò non toglie che alcuni episodi siano stati importanti nella genesi dei fenomeni letterari. Nel caso della letteratura migrante il momento X, l’evento che ha portato ad una consapevolezza piena gli autori, è stato la morte di Jerry Masslo», I. SCEGO, *Relazione 2004*, <<http://www.eksetra.net/forummigra/relscego.shtml>>

³¹⁸ R. DEROBERTIS, *Insorgenze letterarie nella disseminazione delle migrazioni: contesti, definizioni e politiche culturali delle scritture migranti*, «Scritture migranti: rivista di scambi interculturali», n.s., 1, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 27-52: 36-37.

³¹⁹ A. LAKHOUS, *Maghreb*, in *Nuovo Planetario Italiano: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006, p. 156.

Questo riferimento storico non va preso alla lettera, perché difficilmente possa rimanerci una traccia di eventi così remoti: l'importante è ricordarci che oltre alla prospettiva eurocentrica attuale esistono altri punti di vista. Resta il fatto che, anche in assenza di comune legame linguistica con il passato dei paesi arabofoni, gli autori di madre lingua araba in Italia sono davvero numerosi. Per quantificare l'effettiva presenza degli autori arabofoni in Italia, non potendo fare statistiche precise, ci basiamo tuttavia su uno studio bibliografico che offre il quadro della situazione alla data di marzo 2011: su 554 autori elencati (incluse le antologie e volumi collettivi), ben 82 autori provengono dai paesi arabofoni, con Marocco in testa (27 autori),³²⁰ seguito da Algeria (15 autori); a questi autori migranti vanno aggiunti anche i sette giovani scrittori della seconda generazione.³²¹

Questa statistica che testimonia l'importanza degli autori arabofoni, è confermata anche da uno sguardo sulla prima fase dell'evoluzione della letteratura migrante, quella concentrata sulla testimonianza personale e sugli argomenti di attualità sociale: i più noti, *Chiamatemi Alì* di Mohammed Bouchane,³²² o *Immigrato* di Salah Methnani,³²³ sono scritti rispettivamente da un autore marocchino e uno tunisino. Un libro senza ingerenze di un "co-autore" è invece scritto da Thea Laitef, un esule politico iracheno, traduttore di Pasolini, Pavese e Gramsci, autore di numerosi libri scritti in arabo prima dell'esilio, e poi del romanzo autobiografico *Lontano da Baghdad*,³²⁴ pubblicato nello stesso anno della prematura scomparsa dello scrittore.

Nel triennio inaugurale spicca la presenza di quattro autori di origine arabofona: Salah Methnani, Tahar Ben Jelloun, Mohamed Bouchane, e Mohsen Melliti, concentrati soprattutto sulla testimonianza della condizione degli stranieri:

I libri [...] raccontano la vicenda drammatica e avventurosa – e dolorosa – della migrazione in Italia e dell'impatto con la nostra società. Essi mettono in

³²⁰ Questa presenza numerica non corrisponde però ad un effettivo apporto alla letteratura migrante, in quanto nella maggior parte dei casi si tratta di esperienze singole di "scrittori a caso", legati ai vari concorsi o alle pubblicazioni in rivista.

³²¹ F. COSENZA, *Letteratura nascente e dintorni: bibliografia aperta*, Quaderno n. 27, Milano, Biblioteca Dergano-Bovisa, 2011.

³²² M. BOUCHANE, *Chiamatemi Alì*, a cura di C. De Girolamo e D. Miccione, Milano, Leonardo, 1991.

³²³ M. FORTUNATO - S. METHNANI, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990; M. FORTUNATO - S. METHNANI, *Immigrato*, Milano, Bompiani, 2006. Vedi per un approfondimento: I. AMID, *Can the migrant speak? Problemi di co-autorialità in Immigrato di M. Fortunato e S. Methnani*, «Scritture migranti», n. 7, 2013, pp. 95-123.

³²⁴ T. LAITEF, *Lontano da Baghdad*, intr. P. Blasone, Roma, Sensibili alle foglie, 1994.

evidenza il razzismo italiano, ancora apparentemente blando e poco manifesto, ma soprattutto la nostra egoistica indifferenza e sordità. [...] Essi portano in luce [...] la condizione superflua e fastidiosa dell'immigrato nel mondo del Nord.³²⁵

L'Italia in quel periodo non conosceva ancora la figura dell'intellettuale straniero già da tempo consueta in Francia o in Inghilterra, capace di scegliere gli argomenti di cui parlare, e, nel caso la scelta cadesse sull'argomento migratorio, di farlo in modo oggettivo e distaccato, anche se magari non l'ha vissuta in senso traumatico. Così i due fattori che hanno caratterizzato in maniera preponderante la comparsa delle scritture migranti degli anni Novanta nella penisola (e la condizionano tuttora) sono stati la co-autorialità e l'inchiesta giornalistica.

La co-autorialità è una caratteristica che accomuna quasi tutti i testi del triennio di cui parlavamo prima. Con la co-autorialità intendiamo la partecipazione di un secondo autore, italiano, nella stesura dei testi dei migranti. Il co-autore poteva essere un giornalista, uno scrittore o entrambe le cose. La sua funzione "ufficiale" consisteva nel correggere, se fosse necessario, gli errori linguistici da parte degli scrittori migranti, e soprattutto nell'agevolare la pubblicazione del libro, affiancando il proprio nome a quello dell'immigrato nella copertina, come ci spiega Graziella Parati in *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*:

While it took generations for Italian migrants to become visible in the literary arena outside of Italy, recent migrants to Italy started telling their stories in Italian while in the actual process of learning the language. As in Italian American Literature, the role of the linguistic expert or native speaker functioned as the necessary mediating entity that would 'correct' the language and develop the connections with the publishing world. On the one hand, this strategy sets a number of limitations on the way the story is narrated; on the other, it allows migrant narratives to be published and migrant voices to be heard.³²⁶

In questa fase d'immaturità della letteratura migrante, quando il dato testimoniale è al centro dell'attenzione, il ruolo svolto dal mediatore autoctono fra l'esperienza

³²⁵ A. GNISCI, *La letteratura italiana della migrazione*, cit., pp. 86-87.

³²⁶ G. PARATI, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, London, University of Toronto Press, 2005, p. 58.

del migrante e la verbalizzazione di essa rende difficile la valutazione del testo senza una presa in considerazione dell'insediarsi della prospettiva eurocentrica.

Spendiamo due parole a proposito di questi primi testi e della collaborazione che ha portato alla loro pubblicazione, cominciando da tunisino Salah Methnani, il co-autore del primo romanzo *Immigrato*³²⁷ (1990), pubblicato insieme allo scrittore-giornalista calabrese Mario Fortunato. Il testo nato nel contesto dell'attualità sociale italiana, in fattispecie dall'accendersi del dibattito sulla questione migratoria in Italia, doveva dare al pubblico una testimonianza diretta della situazione di vita degli immigrati tramite la voce stessa di un immigrato, in questo caso di Methnani. Per evitare, però, che il canone nazionale della letteratura italiana «venisse turbato», e quindi per «legittimare o, meglio, garantire l'accesso dei migranti nei cataloghi "letterari" degli editori»,³²⁸ ci voleva un supervisore italiano. Questo ruolo è stato affidato a Mario Fortunato, che doveva garantire una tutela linguistica corretta ai testi. Tuttavia, pare che questa collaborazione abbia portato di fatto ad uno scambio di ruoli fra i due co-autori. Sia la dinamica di lavoro che ha portato alla stesura del testo che il testo in sé lasciano supporre che il reale autore del libro sia stato Fortunato. Il contributo di Methnani sembra essere stato quello di un curatore o al massimo di un "informatore locale", come direbbe Spivak, ovvero di una fonte di informazioni modellate e modificate a seconda delle scelte e delle convinzioni del co-autore italiano. Le parole arabe che troviamo all'interno del testo assumono in questo senso una valenza esotica, che serve solo per legittimare la co-autorialità di Methnani e per colorire il testo.³²⁹

Sono particolari i casi di *Chiamatemi Ali*³³⁰ e *Pantanella. Canto lungo la strada*.³³¹ L'autore del primo testo è il marocchino Mohamed Bouchane, mentre l'autore del secondo è il tunisino Mohsen Melliti. Sono entrambi considerati scrittori migranti, anche se in realtà, in origine i due testi sono stati scritti in arabo, e la versione italiana, l'unica pubblicata, è avvenuta per mano italiana, configurando un'istanza di traduzione *in absentia*. *Chiamatemi Ali* è una riscrittura in italiano del

³²⁷ M. FORTUNATO - S. METHNANI, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.

³²⁸ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p. 99.

³²⁹ Per un approfondimento sulla questione della collaborazione fra M. Fortunato e S. Methnani si rimanda a I. AMID, *Can the migrant speak. Problemi di co-autorialità in Immigrato di Mario Fortunato e Salah Methnani*, «Scritture migranti», n. 7, 2013, pp. 95-123.

³³⁰ M. BOUCHANE, *Chiamatemi Ali*, a cura di C. De Girolamo e D. Miccione, Milano, Leonardo, 1991.

³³¹ M. MELLITI, *Pantanella: Canto lungo la strada*, trad. di M. Ruocco, Roma, Edizioni Lavoro, 1992.

diario di Bouchane, realizzata dai due giornalisti, Carla De Gerolamo e Daniele Miccione. *Pantanella. Canto lungo la strada* è una traduzione dall'arabo, fatta da Monica Ruocco su base di uno scritto che «esisteva come entità completa prima che un editore lo leggesse e ne venisse commissionata una traduzione».³³² Anche in questi due casi non c'è traccia dell'autonomia dello scrittore migrante.

A parte è il caso di *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani* del marocchino Tahar Ben Jelloun, affermato scrittore francese, attivo come romanziere dai primi anni Settanta.³³³ La particolarità di questo caso sta nel fatto che il quotidiano napoletano «Il Mattino» ha voluto continuare la tendenza delle collaborazioni letterarie a quattro mani, iniziata con le coppie Metnani/Fortunato e Pap Khouma/Pivetta, invitando Jelloun di esprimere un suo punto di vista sui problemi di immigrazione in Italia. I suoi racconti sono stati poi riuniti da Einaudi in un volume, in cui la copertina reca, sotto il nome dell'autore, la dicitura «con la collaborazione di Egi Volterrani». Il paratesto è molto vago: non esiste alcuna indicazione del preciso rapporto fra i due, non sappiamo se i racconti sono stati scritti in italiano o in francese, non è specificato in che cosa consiste la curatela. Nella *Prefazione* Volterrani, esperto traduttore dal francese (in particolare il traduttore di Ben Jelloun per Einaudi), nonché autore in proprio, si definisce come “guida”, e riporta la definizione datagli da Ben Jelloun di “complice”, offrendoci dunque due tipi di rapporti gerarchici: la guida e il guidato dal punto di vista dell'autore italiano, complice alla pari per l'autore franco-marocchino, due punti di vista sull'agency diametralmente opposti.

Come più avanti succederà nella collaborazione di Amara Lakhous e Franco Leggio, l'esperienza di collaborazione fra autore e il suo (finora) traduttore «è stata tuttavia ricca di emozioni e di giochi reciprocamente praticati»,³³⁴ lontana dunque dal rapporto lavorativo scevro di implicazioni personali. Non a caso la metafora del “gioco” è costante nel tentativo di descrivere la loro collaborazione senza rivelarne le dinamiche esatte: «da parte sua [di Ben Jelloun] il gioco proposto era spesso quello di scambio delle parti, anche nell'affrontare la gente, o quello del coinvolgimento

³³² J. BURNS, *Frontiere nel testo: autori, collaborazioni e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in *Borderlines: migrazioni e identità nel Novecento*, a cura di J. Burns e L. Polezzi, Isernia, Cosmo Iannone editore, pp. 203-211: 209.

³³³ T. BEN JELLOUN, *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani*, a cura di E. Volterrani, Torino, Einaudi, 1991.

³³⁴ E. VOLTERRANI, *Prefazione*, in T. BEN JELLOUN, *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani*, a cura di E. Volterrani, Torino, Einaudi, 1991, pp. v-vii: vi.

nella scrittura, proponendomi di avventurarsi nelle stesure alternative o sviluppare spunti che altrimenti sarebbero stati abbandonati [...]».³³⁵ Questo “scambio delle parti” lascia intendere che l’autore vero non è soltanto Ben Jelloun, ma che anche il ‘collaboratore’ ha preso parte attiva, se non addirittura decisiva nella costruzione del testo. Ma fra i due, quello più ‘esotico, più adatto al ruolo del portavoce della popolazione migrante, è Ben Jelloun, pertanto è lui a firmare il volume. Che si sia trattato di una scrittura a quattro mani in due lingue, o di una traduzione fatta al volo da un originale mai più pubblicato, oppure di una trascrizione del racconto orale, fatta da Volterrani su indicazioni di Ben Jelloun? Secondo Roberto Cotroneo, la risposta è semplice: il libro è scritto totalmente da Volterrani, Ben Jelloun serve solo perché è un autore che vende.³³⁶ A nostro avviso, non è solo questione di marketing, ma piuttosto della necessità di convalidare l’autenticità della narrazione con un nome “esotico” posto in evidenza, e suggerirne maggiore veridicità, in quanto la realtà italiana è descritta attraverso lo sguardo di un osservatore esterno, presumibilmente più oggettivo rispetto ad un testimone italiano.

Dal 1993 in poi le modalità di collaborazione rimangono a lungo le stesse, con la differenza che nel novero dei testimoni entrano due donne di origine araba che appartengono a generazioni diverse: Salwa Salem³³⁷ e Nasser Chohra.³³⁸

La palestinese Salem, morta poco dopo la fine della stesura del libro, ha vissuto una vita di esilio, fra Kuwait, Siria e Austria, prima di approdare in Italia. La sua attività letteraria, espressa in un *mémoires*, è in sostanza un coronamento della sua lunga vita di attivista politica. Il libro di memorie di Salem è scritto addirittura a sei mani: l’autrice stessa non ha scritto nemmeno una riga, ma ha raccontato la propria vita all’antropologa Laura Maritano, la quale ha trascritto le registrazioni, e la figlia di Salem, Ruba, che ha completato il lavoro interrotto dalla prematura scomparsa della autrice, alla quale si è aggiunto poi l’editing da Elisabetta Domini.³³⁹

³³⁵ Ivi, p. vii.

³³⁶ R. COTRONEO, *Chi l’ha scritto?*, «L’Espresso», n. 34, 25 agosto 1991, p. 89.

³³⁷ S. SALEM, *Con il vento nei capelli: vita di una donna palestinese*, a cura di L. Maritano, Firenze, Giunti, 1993.

³³⁸ N. CHOHRRA, *Volevo diventare bianca*, a cura di A. Atti di Sarro, Roma, E/O, 1993.

³³⁹ Vedi per approfondimento: I. AMID, *Prise d’espace? Patriarcat, féminisme et transgression autour de Con il vento nei capelli di Salwa Salem*, in *Partages genrés de l’espace*, a cura di M. Chapelan, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2014, pp. 119-120.

Franco-algerina Nassera Chohra, invece, è nata in Francia, e il suo percorso esistenziale è molto diverso: dopo un'infanzia difficile, ha fatto l'attrice alla TV francese ed è immigrata in Italia dopo un matrimonio con un italiano. Il suo libro di memorie è concentrato in primo luogo sulle varie angherie vissute nell'infanzia, legate alla sua diversità etnica e ai rapporti violenti in famiglia, raccontati però con un tono scanzonato, mai vittimistico.

Purtroppo, anche nel caso di questa giovane autrice, non sono mancate interferenze da parte della curatrice, Alessandra Atti di Sarro. Lo status subalterno dell'autrice e del progetto in sé è sottolineato anche dalla indicazione del iniziatore di questo progetto editoriale. Infatti, il contatto fra le due donne è stato propiziato da Massimo Ghirelli, fondatore del trimestrale multiculturale «Il caffè», come testimonia un ringraziamento in apertura del libro, ed è caratteristico, per indicare l'importanza incisiva di Atti di Sarro il fatto che anche di fatto lei firma il libro, ponendo il proprio nome accanto al nomignolo familiare della autrice.

Le informazioni sulla natura della collaborazione si possono ricavare esclusivamente dall'intervista rilasciata dall'autrice a Graziella Parati,³⁴⁰ in cui Chohra ha confessato che il suo testo ha subito un'eccessiva invadenza da parte della curatrice, il cui intervento ha superato le semplici correzioni grammatico-lessicali richieste dall'autrice. La curatrice è intervenuta, infatti, sulle scelte stilistiche allo scopo di dare un taglio di stampo giornalistico-narrativo; inoltre, ha costretto Chohra ad aggiungere un finale che non era previsto nelle intenzioni della scrittrice. A livello grammaticale, ha cambiato la scelta iniziale dei tempi verbali, che prevedeva solo l'uso del presente narrativo.³⁴¹

Questa situazione sbilanciata ha deluso profondamente l'autrice fino al punto di condurla ad abbandonare l'attività scrittorica dopo la pubblicazione del romanzo. In questo caso si può parlare di una pessima collaborazione perché l'autorità della scrittrice del testo è stata notevolmente indebolita mentre la funzione della curatrice è

³⁴⁰ G. PARATI, *Looking through Non-Western Eyes. Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian*, in *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, a cura di G. Brinker-Gabler e S. Smith, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 118-142: 122-123.

³⁴¹ G. PARATI, *Looking through non Western Eyes. Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian*, in *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, a cura di G. Brinker-Gabler e S. Smith, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 118-142: 123.

stata ingigantita, fornendoci un'ulteriore caso di collaborazione sbilanciata fra l'autoctono italiano e l'immigrato.

Un autore che fa da ponte fra il periodo autobiografico e quello più matura della scrittura migrante esempio è Yousef Wakkas. I suoi primi racconti appaiono nelle varie antologie negli anni Novanta,³⁴² nel decennio successivo continua con la pubblicazione di un romanzo e due raccolte dei racconti.³⁴³ Tutto questo tempo l'autore si trova in carcere per il traffico di droga, cosa che non impedisce al Presidente della Repubblica italiana di insignirlo di una medaglia al valore civile nel 1998.

Con il passare degli anni, gli scrittori migranti hanno conquistato maggiore libertà nella scelta degli argomenti e delle forme narrative, uscendo dalla nicchia di letteratura ai limiti di reportage giornalistico e libro-inchiesta verso le più ampie acque di romanzo d'amore o autobiografico. Esempio è la carriera letteraria dell'iracheno Younis Tawfik, il quale, dopo l'esordio con *La Straniera*,³⁴⁴ aveva pubblicato altri due romanzi, dedicati sempre agli argomenti scottanti e attuali, stampati da una grande casa editrice e distribuiti con grandi tirature, per non parlare di raccolte poetiche, saggi e manuali. L'esempio di una scrittrice di successo invece è Rula Jebreal,³⁴⁵ una giornalista televisiva di origine palestinese che ha pubblicato i suoi romanzi con Rizzoli.

A partire dal 2000 emerge un'intera pleiade di scrittori migranti provenienti dall'Algeria. Oltre a Lakhous, che verrà analizzato in dettaglio nei prossimi capitoli, dobbiamo menzionare Tahar Lamri,³⁴⁶ Abdlemalik Smari,³⁴⁷ Amor Dekhis³⁴⁸ e

³⁴² Y. WAKKAS, *Io marokkino con due kappa*, in *Le voci dell'arcobaleno*, Fara Editore, 1995; Y. WAKKAS, *Una favola a staffetta*, in *Mosaici d'inchiostro*, Fara Editore, 1996; Y. WAKKAS, *Shumadija kvartet*, in *Destini sospesi*, Fara Editore, 1998.

³⁴³ Y. WAKKAS, *Fogli sbarrati. Viaggio surreale e reale tra carcerati migranti*, Rimini, Eks & Tra, 2002; Y. WAKKAS, *Terra Mobile*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004; Y. WAKKAS, *La talpa nel soffitto*, Bologna, Edizioni dell'Arco, 2005; Y. WAKKAS, *L'uomo parlante*, Bologna, Edizioni dell'Arco, 2007.

³⁴⁴ Y. TAWFIK, *La straniera*, Milano, Bompiani, 2000; Y. TAWFIK, *La città di Iram*, Bompiani, 2003; Y. TAWFIK, *La sposa ripudiata*, Milano, Bompiani, 2011; Y. TAWFIK, *La ragazza di piazza Tahrir*, Siena, Barbera editore, 2012.

³⁴⁵ Romanzi: R. JEBREAL, *La strada dei fiori di Miral*, Milano, Rizzoli, 2004; R. JEBREAL, *La sposa di Assuan*, Milano, Rizzoli, 2005; R. JEBREAL, *Miral*, Milano, Rizzoli, 2010. Saggio: R. JEBREAL, *Divieto di soggiorno: l'Italia vista con gli occhi dei suoi immigrati*, Milano, Rizzoli, 2007.

³⁴⁶ T. LAMRI, *I sessanta nomi dell'amore*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 2006; 2° ed. Di Salvo editore, Napoli, 2007; 3° ed. Napoli, Mangrovie, 2009.

Karim Metref,³⁴⁹ quest'ultimo, pur essendo berbero è comunque da considerare un madrelingua arabo. Fra questi scrittori solo alcuni hanno scritto con una certa continuità. Lamri e Metref, pur avendo conquistato una certa notorietà,³⁵⁰ si sono concentrati più sulle attività sociali e didattiche che sulla scrittura. Un caso a parte è rappresentato dall'algerino Brahim Acher, pittore e autore di due raccolte poetiche.³⁵¹

Uno degli ultimi arrivi da aggiungere al già nutrito gruppo di intellettuali algerini in Italia è Hamza Zirem,³⁵² scrittore, poeta e saggista di origine cabila, che approda a Potenza nel 2009, dopo aver vissuto in Norvegia.

Un elemento importante per valutare l'importanza degli scrittori migranti menzionati sopra, è il riconoscimento che loro opere hanno ricevuto da parte dei critici, ad esempio il premio Grinzane-Cavour a Tawfik; Smari invece vince il premio Marisa Rusconi per *Fiamme in paradiso* nel 2001 e il premio Lorenzo Montano nel 2006 per le poesie inedite, il romanzo *I lupi della notte* di Dekhis è finalista del Premio Calvino del 2004. Un altro indicatore di fertilità culturale di questi autori è la presenza di trasposizioni cinematografiche (*La straniera* di Tawfik, *Miral* per Rula Jebrial) o teatrali (per Smari, riduzione teatrale di *Fiamme in paradiso* è stata rappresentata presso il Centro sociale Leoncavallo), una *fiction* televisiva dedicata alla vita e ai racconti di Wakkas. Questo criterio riguarda anche Amara Lakhous, il cui *Scontro di civiltà...* diventa un film diretto da Isotta Toso nel 2010.

Anche i rappresentanti del Marocco hanno trovato spazio fra gli scrittori migranti. Per cominciare in ordine cronologico, possiamo citare Mohamed Alkalay, che si è

³⁴⁷ A. M. SMARI, *Fiamme in paradiso*, Milano, Il saggiatore, 2000; ID., *L'Occidentalista*, Milano, Libri bianchi edizioni, 2008.

³⁴⁸ A. DEKHIS, *I lupi della notte*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2008. A. DEKHIS, *Dopotutto ognuno è solo*, Siena, Barbera, 2013.

³⁴⁹ K. METREF, *Tagliato per l'esilio*, Napoli, Mangrovie, 2008.

³⁵⁰ Ad esempio, *I sessanta nomi dell'amore* sono stati tradotti in francese: T. LAMRI, *Les soixante noms de l'amour*, trad. di Gabriella Zimmermann, Paris, Marsa, 2013.

³⁵¹ B. ACHIR, *Siamo panni appesi e salutiamo il vento*, Bedonia, Ed. Rupe Mutevole, 2004; B. ACHIR, *Nuvole e pietre*, Bedonia, Ed. Rupe Mutevole, 2014.

³⁵² H. ZIREM, *Inno alla libertà di espressione*, Villanova di Guidonia, Aletti, 2010; H. ZIREM, *La forza delle parole*, Bologna, Aracne, 2010; H. ZIREM, *Visioni variopinte*, Roma, Arduino Sacco ed., 2013.

cimentato sia con la prosa che con la poesia.³⁵³ la sua particolarità è quella di aver pubblicato una raccolta poetica ancora nel lontano 1979, presso una piccola casa editrice di Perugia. Secondo in ordine ma non meno prolifico è Hamid Misk, autore di saggi, romanzi e poesie,³⁵⁴ che nel suo *L'albergo del popolo* descrive così la propria missione, creando un riassunto che potrebbe essere applicato anche ad altri suoi colleghi scrittori:

Storie di immigrati, profughi e fuggiaschi in cerca di un permesso di soggiorno che dia loro una nuova vita e una nuova patria, magari migliore di quella lasciata dietro. Una storia colorita di amori, sogni di rinascita, ma anche di contraddizioni, e di un desiderio innato in qualunque uomo: quello di rompere le barriere e le catene che gli impediscono di essere libero e felice.³⁵⁵

La poliedricità dei generi è caratteristica anche per Mohammed Lamsuni,³⁵⁶ il quale, prima di Amara Lakhous si è cimentato con l'autotraduzione. Si tratta di due delle sue raccolte poetiche, divise a metà fra testo arabo originale e la traduzione italiana, passate quasi inosservate dalla critica. Si tratta di poesie di stampo militante, molte delle quali scritte in arabo ancora negli anni Settanta durante la permanenza in Francia, e pubblicate con il testo a fronte, dedicate ai temi di attualità che spaziano dall'Iraq agli USA, in continuazione dell'impegno politico dell'autore, membro del partito comunista in patria, attivista anche dopo l'emigrazione. È particolare il fatto che, pur essendo francese la sua seconda lingua, ha scelto proprio l'italiano per tradurre le sue poesie, guidato probabilmente dal desiderio di distanziarsi dal passato coloniale. Il fatto di essersi autotradotto non è chiaramente indicato nel paratesto

³⁵³ Prosa: M. AKALAY, *Cinque perle d'argilla*, Castelfrentano, Ed. Orient Express, 2005; Poesia: M. AKALAY, *Oppressione*, introd. A. Trombadori, Perugia, Editrice umbra cooperativa, 1979; M. AKALAY, *Grinfie d'agave*, Roma, Il ventaglio, 1987; M. AKALAY, *Ombre nascoste*, Perugia, Stamperia del comune, 2002.

³⁵⁴ Poesia: H. MISK, *Ogni volta che mi sussurrarono le stelle*, Roma, Edizioni associate, 2007; H. MISK, *La rinascita*, Tricase, Libellula Edizioni, 2012; H. MISK, *La résurrection de Roméo et Juliette. La risurrezione di Romeo e Giulietta*, Libellula Edizioni, 2013 (testo italiano e francese a fronte). Romanzi: H. MISK, *Un viaggio all'altra Mecca: da Fez alla città eterna in treno*, Roma, Edizioni associate, 2009; H. MISK, *L'albergo del popolo*, Tricase, Libellula Edizioni, 2012. Saggi: H. MISK, *Breve storia del colonialismo francese e spagnolo in Marocco*, Roma, Edizioni Associate, 2006; H. MISK, A. AL-ARABI, *La primavera araba*, Tricase, Libellula Edizioni, 2016.

³⁵⁵ H. MISK, *L'albergo del popolo*, Tricase, Libellula Edizioni, 2012, p. 4.

³⁵⁶ Poesia: M. LAMSUNI, *I colori eterni del cuore e della memoria*, Torino, Ed. Abacus, 2000; M. LAMSUNI, *Lontano da Casablanca*, Roma, Datanews, 2003; M. LAMSUNI, *Inno a Falluja*, Torino, PonSinMor, 2004; M. LAMSUNI, *Le città del mondo non dormono più*, Torino, PonSinMor, 2005. Prosa: M. LAMSUNI, *Il clandestino*, Torino, Harmattan Italia, 2002; 2° ed. San Mauro Torinese, Avicenna, 2004; M. LAMSUNI, *Porta Palazzo mon amour*, Napoli, Michele di Salvo editore, 2006. Lamsuni aveva intenzione di pubblicare un'altra raccolta di racconti e diverse traduzioni, com'è indicato a p. 30 della sua raccolta *Inno a Fallujia*, ma è stato stroncato da un ictus.

delle raccolte, ma è facilmente deducibile dal fatto che l'autore è un traduttore di professione, e ha curato la traduzione di una raccolta poetica dall'arabo.³⁵⁷

Per quanto riguarda la Siria, è rappresentata da due autori cresciuti in Italia, ma molto legati alla terra d'origine dei propri genitori. Si tratta del giovane italo-siriano Shady Hamadi,³⁵⁸ figlio di un oppositore del regime siriano e attivista per i diritti umani. Una figura molto simile è quella della giornalista Asmae Dahan,³⁵⁹ anche lei siriana, anche lei figlia di genitori politicamente impegnati, nata e cresciuta in Italia ma non per questo indifferente ai destini della Siria. Entrambi scrivono opere altamente politicizzate, atte a sensibilizzare l'opinione comune sull'attuale stato di cose in Siria.

Con queste ultime presenze, abbiamo passato in rassegna le personalità più importanti fra gli scrittori migranti di matrice arabofona. Sono rimasti senza menzione numerosi autori che non sono andati oltre ad una singola esperienza, come ad esempio le donne che partecipano al concorso torinese *Lingua Madre*, o gli autori che avevano trovato lo spazio d'espressione nella rivista «Caffè», che ha dedicato a novembre del 2005 un numero speciale al Marocco.

Pochi di loro hanno continuato a scrivere in modo continuativo, e tale situazione non è un incidente di percorso, o una sfortunata combinazione caratteriale. Al contrario, si tratta di una tendenza molto diffusa, in cui all'interno di un dichiarato tentativo di dar voce a chi non ne ha, si indirizza il potenziale scrittore migrante nella direzione rigida, indicata dalle condizioni dei concorsi o dalle richieste di case editrici. Alcuni autori che hanno esordito in modo promettente, come la già citata Nasserah Chohra, non hanno continuato proprio perché scoraggiati dalle difficoltà a farsi valere nei confronti delle imposizioni editoriali. Non a tutti va a genio la modalità in cui, come nel caso del concorso «Lingua Madre» «[...] lo standard formale celebra l'incontro fra scriventi italiane e no, mascherandone tratti espressivi,

³⁵⁷ M. LAMSUNI, *Intifada: poesia araba contemporanea*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2003.

³⁵⁸ S. HAMADI, *Voci di anime*, Genova, Marietti, 2011. S. HAMADI, *La felicità araba: storia della mia famiglia e della rivoluzione siriana*, Torino, Add, 2013, 2° ed. 2016.

³⁵⁹ A. DACHAN, *Dal quaderno blu*, Lucca, Libertà edizioni, 2009.

risorse specifiche, scarti identitari, modalità narrative, ricondotte spesso a cronache spicciole. [...]».³⁶⁰

Purtroppo, sul percorso di scrittura migrante ci sono involuzioni e ritorni al passato: è molto difficile liberarsi dall'abitudine di considerare la padronanza acquisita dell'italiano come un handicap intrinseco, che sempre e ovunque avrà ò bisogno di una stampella, gentilmente offerta da un madrelingua esperto, che sovrappone la propria visione della scrittura a quella dell'autore stesso, pur essendo mosso da migliori intenzioni. Il territorio concesso in utilizzo ai scrittori migranti si iscrive nel triangolo composto da biografia / esoticità / attualità.

Un recente caso del genere, che riunisce proprio questi tre elementi, riguarda una giovane siriana, che firma un volume intitolato *Siria mon amour* a quattro mani con la giornalista Christina Obber.³⁶¹ Nel libro puramente biografico ritornano tutti gli stereotipi del primo periodo della letteratura migrante, a partire dalla copertina con un'immagine di donna araba ammiccante, per finire con i due nomi messi in copertina. La trama racconta del conflitto fra la ragazza cresciuta in Italia e i suoi genitori che cercano di costringerla al matrimonio combinato. C'è da chiedersi: dal punto di vista di padronanza linguistica, davvero una ragazza cresciuta e scolarizzata in Italia non era in grado di raccontare da sola la propria storia? Se agli albori della letteratura migrante la presenza di un collaboratore/supervisore italiana era giustificata dalla scarsa conoscenza dell'italiano, ora lo stesso meccanismo continua ad essere applicato, anche laddove non è necessaria. Viene da ipotizzare che in realtà si tratta non tanto di aiutare, quanto di sorvegliare, per evitare che lo scrivente evada dai limiti ad esso concessi. Si crea un paradossale conflitto fra gli scrittori migranti che puntano alla padronanza virtuosa dell'italiano, e l'intenzione degli editor a preservare la ruvidezza della lingua che i migranti adoperano. Per molti autori migranti si tratta di una sfida e, in risposta a chi dubita della loro capacità di integrarsi nella società di accoglienza. La palestinese Sumaya Abdel Qader, nata in Italia, così formula il motivo dell'esigenza di parlare e scrivere bene la lingua del Bel Paese:

³⁶⁰ F. PEZZAROSSA, *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di C. Montini, Bologna, Bononia University press, 2014, pp. 135-162: 140.

³⁶¹ A. EL NASIF - C. OBBER, *Siria mon amour*, Milano, Edizioni Piemme, 2013.

[...] Infatti, questo per noi (noi inteso come nuovi/diversamente italiani) diventa sinonimo di forza. Generalmente classificati come stranieri [...] dobbiamo avere padronanza, più degli altri, dello strumento di comunicazione per eccellenza che ci aiuta a porci sullo stesso livello degli altri.³⁶²

Dunque, lo scopo principale degli scrittori migranti in generale, e di quelli arabofoni in fattispecie, è di farsi ascoltare dal lettore italiano medio, rivolgendosi all'eventuale lettore in una lingua standardizzata, magari abbellita con inserti esotici o dialettali, modi di dire coloriti e stranianti o altro, a seconda del gusto individuale e dell'argomento trattato. Ma sul versante editoriale si scontrano con le esigenze decisamente diverse:

All'opposto si pone la miope proposta di conservare l'ingenuo stentare del *foreigner talking*, finendo per ribadire l'afasia e impotenza, l'impossibile conquista di dignità culturale da parte dei subordinati, doppiamente in ciò stigmatizzati.³⁶³

La critica, che ha salutato la nascita della letteratura migrante con molto entusiasmo, nella speranza di veder arrivare una contaminazione positiva sull'italiano letterario, ha dovuto ricredersi, col passar degli anni: nella maggior parte dei casi, né l'oggettiva varietà di lingue di partenza e delle esperienze da narrare, né le sincere intenzioni degli autori stessi che dichiaravano di voler sperimentare con la lingua e "inseminare" l'italiano con gli elementi delle proprie lingue hanno potuto incarnare questi nobili propositi nelle opere letterarie degne di questo nome, perché la presenza di potenzialità di arricchimento policulturale e polifonico «non significa automatico concretarsi dell'obiettivo auspicato dalla critica, reso certezza dalla congerie di interviste degli autori stessi».³⁶⁴ Anche Chiara Mengozzi annota gli effetti collaterali negativi della presunta funzione salvifica delle scritture migranti:

L'insistenza sull'azione "rivitalizzante" che gli scrittori migranti o postcoloniali effettuerebbero sulla lingua del paese di arrivo o della ex-madrepatria coloniale, oltre a essere diventata una strategia di (auto)promozione e di marketing, finisce per

³⁶² S. ABDEL QADER, *Quale rapporto con la lingua italiana?*, in *L'italiano degli altri, La piazza delle lingue*, Firenze, 27-31 maggio 2010, Atti, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 319-320: 319.

³⁶³ F. PEZZAROSSA, *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di C. Montini, Bologna, Bononia University press, 2014, pp. 135-162: 140.

³⁶⁴ Ivi, p. 136.

sminuire queste letterature, la cui importanza viene ridotta a un calcolo utilitaristico dei benefici apportati.³⁶⁵

La critica e l'editoria, alla ricerca di presenze nuove che possano rispecchiare e rappresentare i complessi processi migratori in atto nel paese, ha plasmato un modello di scrittore migrante adeguato al ruolo: non troppo colto, non troppo fortunato, preferibilmente con qualche esperienza traumatica alle spalle, oppure al contrario, con un felice passato esotico di cui parlare in modo nostalgico; in ogni caso concentrato solo sulla propria esistenza e sul contatto con il mondo italiano, nei suoi aspetti positivi o negativi.

Allo scrittore migrante è stato concesso l'uso dell'ironia o il diritto di criticare la società italiana, ma non quello di uscire dai confini del ghetto letterario nel quale era iscritto. Numerosi scrittori, alcuni dei quali descritti nel presente capitolo, si sono ribellati a queste imposizioni e hanno preferito seguire un proprio percorso, superando il pregiudizio di chi nega allo straniero la padronanza autonoma dell'italiano e resistendo alle lusinghe di una facile collocazione nella nicchia di scritture migranti.

Uno di questi è Amara Lakhous, il quale, a nostro avviso, è riuscito a trovare un suo percorso creativo e realizzare il suo sogno d'infanzia, quello di trovare un posto dignitoso nel novero mondiale degli scrittori. Nel capitolo seguente cercheremo di scoprire, tramite la disamina dei suoi romanzi, se e come Lakhous è riuscito ad emanciparsi dalle strategie stereotipate e di realizzare l'intenzione dichiarata di creare un ponte fra le due lingue e le due culture.

³⁶⁵ C. MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Roma, Carocci, 2013, p. 94.

III.2 “Arabizzare l’italiano e italianizzare l’arabo”

Amara Lakhous è nato nel 1970 ad Algeri all’interno di una tradizionale famiglia berbera. Grazie a sua madre ha imparato il berbero, diventando presto il più bravo in questa lingua fra i suoi fratelli e sorelle: «Very early on, I started speaking my mother tongue, Berber, fluently, making me kind of phenomenon in my neighbourhood and my family. My father was fascinated.»³⁶⁶

Ancora da bambino ha aggiunto al berbero l’arabo algerino, imparato grazie ai compagni di giochi; con la frequentazione della scuola coranica ha aggiunto la padronanza dell’arabo classico, e a partire dalle elementari ha iniziato lo studio del francese, che gli troneggiava utile quando doveva aiutare la nonna e le zie a comunicare con i cugini emigrati in Francia. Quindi, molto prima dell’emigrazione, l’autore Lakhous già viveva un multilinguismo pieno e spontaneo.

Il primo contatto con l’italiano è arrivato grazie ad un corso per principianti presso l’Istituto Italiano di Cultura di Algeri. Lo studio della lingua ha indirizzato Lakhous alla scoperta, della letteratura italiana in traduzione francese (Calvino, Sciascia, Moravia) e soprattutto del cinema italiano (dai classici del Neorealismo alla commedia all’italiana e Fellini). Con il costante dilagare negli anni Novanta del terrorismo, rivolto in particolar modo all’élite culturale del paese, l’autore deciderà di lasciare l’Algeria e la stazione radio dove collaborava, per venire in Italia e tentare una nuova esperienza in un paese in cui si sarebbe sentito anche libero di esprimersi intellettualmente.

Così è approdato nel 1995 a Roma, e ha cominciato a studiare sistematicamente la lingua di cui già aveva già una limitata conoscenza preliminare. Lakhous era molto motivato e ed era anche avvantaggiato dalla conoscenza di un’altra lingua neolatina:

[...] stavo dalla mattina alla sera a leggere alla Biblioteca Nazionale di Roma con il dizionario accanto per quando serviva – venendo dal francese il passaggio

³⁶⁶ A. LAKHOUS, *On the quest to write in a third language*, in *Literary Hub*, <<http://lithub.com/on-the-quest-to-write-in-a-third-language/>>

non era così difficile. Ma soprattutto ascoltavo e facevo pratica con tutti, anche se non ho preso l'accento romano...³⁶⁷

Dopo i primi contatti più approfonditi con gli studenti italiani e anche con gli immigrati, soprattutto arabofoni, Lakhous ha cominciato a capire, che le nozioni che gli italiani avevano del mondo arabo, e in particolar modo della regione del Maghreb, erano scarse e superficiali. A questo punto si è convinto che era il suo dovere dare un contributo e presentare il mondo da dove era venuto in forma moderna e diversa dalle rappresentazioni precedenti. Ha dovuto usare tutto il potenziale intellettuale in suo possesso, e il mezzo principale non poteva essere altro che la scrittura, con cui l'autore aveva un rapporto speciale. Avendo già avuto alle spalle un'esperienza di giornalista ad Algeri, presso la Radio Nazionale Algerina, Lakhous ha deciso di proseguire in Italia con l'impegno informativo, creando insieme a due suoi amici (un palestinese e un marocchino) un programma, una trasmissione alla radio italiana, dedicata all'informazione culturale e i dibattiti riguardanti il mondo arabo, intitolata "Kalimat" ("parole" in arabo). Era già un passo avanti nel suo percorso di mediatore fra le culture, ma Lakhous, oltre all'esperienza giornalistica, era ed è soprattutto uno scrittore. Il suo sogno di scrivere, in seguito diventato realtà, era nato ancora quando era adolescente:

My dream of becoming a writer began at age 15, when I read Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. I loved the book. The depth of feeling, the power of the description, Flaubert's understanding of Madame Bovary all fascinated me. I decided then and there that I would be a writer, remembering Victor Hugo's challenge: *Je veux être Chateaubriand ou rien*. So I said to myself: *Je veux être Flaubert ou rien* – I want to be Flaubert, or nothing.³⁶⁸

Lo strumento prescelto per la scrittura, fra le variegata conoscenze linguistiche dell'autore, era inizialmente l'arabo, sia quello standard che quello algerino. Così è nato il primo romanzo, scritto nel 1993, che l'autore porterà con sé in Italia come «tributo di amore e di fedeltà per quella terra che l'aveva respinto per non

³⁶⁷ T. FIORE, *Amara Lakhous: la lingua italiana è la mia madre adottiva*, «La voce di New York», 9 maggio 2015, <<http://www.lavocedinewyork.com/people/2015/05/09/amara-lakhous-la-lingua-italiana-e-la-mia-madre-adottiva/>>

³⁶⁸ A. LAKHOUS, *On the quest to write in a third language*, cit.

condividerne più il progetto sociale e politico». ³⁶⁹ Nel 1999 grazie, alla traduzione di Francesco Leggio, il libro uscirà a spese dell'autore presso l'editore Arlem di Roma. L'autore ha pubblicato il libro in edizione bilingue, fatto che ha più di un significato e su cui ci dilungheremo più avanti, quando affronteremo questo romanzo. Per ora possiamo anticipare che una delle ragioni che hanno portato l'autore a pubblicarlo anche in arabo era legata al concetto dell'esilio e al rifiuto dell'autore in questa fase della sua vita, dopo quattro anni in Italia, di staccarsi dalla lingua della patria.

La prima esperienza di Amara Lakhous con la pubblicazione di un suo scritto in lingua italiana risale al gennaio del 2001 con il raccontino *Elegia dell'esilio compiuto*. ³⁷⁰ Si tratta anche della prima prova pubblicata di Lakhous come autotraduttore, proprio perché questo testo è stato scritto prima in arabo, ma successivamente tradotto dall'autore stesso in italiano. Questo testo, composto nell'agosto del 2000 e passato inosservato per la critica, risulta in realtà molto importante per capire e valutare lo sviluppo della produzione lakhoussiana. Nel testo, dedicato a Julio Monteiro Martins, ³⁷¹ l'autore sviluppa l'idea dell'esilio totale ch'è diverso da quello parziale con cui l'autore si identifica nel testo. L'esilio secondo lui non si concretizza appieno se c'è un ponte con la lingua madre:

Adesso ho capito, il tuo esilio, caro Julio, è compiuto, la differenza fra me e te e che tu vivi un esilio concluso (la separazione dal Brasile e dal Portoghese) mentre io vivo in un esilio incompiuto, sto combattendo la tentazione della lingua italiana, scrivo in Arabo e traduco quello che scrivo per uscire dall'isolamento, scrivo nella mia lingua d'origine perché è il ponte che mi lega alla mia memoria, al mondo di ieri, come diceva Stefan Zweig, e la lingua/ponte/sale che salvaguarda il prolungamento della ferita, che la ferita rimanga aperta, testimone del nostro scandalo, lo scandalo dell'upupa che fa i suoi bisogni nel proprio nido. ³⁷²

³⁶⁹ A. LAKHOUS, *Intervista ad Amara Lakhous*, a cura di U.C. Ali Farah, «El-Ghibli», a. I, n. 7, marzo 2005, <http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_07§ion=6&index_pos=1.html>

³⁷⁰ A. LAKHOUS, *Elegia dell'esilio compiuto*, «Sagarana», n. 2, gennaio 2001, <<http://www.sagarana.it/rivista/numero2/elegia.html>>

³⁷¹ 1955-2014, scrittore brasiliano che insegnato scrittura creativa negli USA, in Brasile, in Portogallo e in seguito in Italia. Attivista politico, era ambientalista e avvocato dei diritti umani. Dal 1998 scriveva in italiano, promuovendo la scrittura migrante, in particolare tramite la rivista «Sagarana», da lui fondata.

³⁷² A. LAKHOUS, *Eligia dell'esilio compiuto*, «Sagarana», n. 2, gennaio 2001, <<http://www.sagarana.it/rivista/numero2/elegia.html>>.

All'inizio della sua carriera in Italia Lakhous s'identificava con il patto di continuare a scrivere nella lingua araba, per non perdere le radici e non creare uno strappo drastico con il proprio passato. L'autore si era trovato quasi costretto a dover lasciare il proprio paese, rinunciando al mondo abituale per acquisire almeno individualmente la libertà di parola e di scelta. Non poteva accettare che anche la lingua gli venisse tolta. Però, essendo l'arabo una lingua considerata minore in Italia, l'autore si trovava di dover lottare anche contro la spinta affascinante della lingua italiana, che pur non essendo una lingua colonizzante per l'autore si presentava come un invasore. Il distacco dall'Algeria e la prima fase dell'esilio hanno portato l'autore a prendere la sua posizione ideologica:

Potevo viaggiare dove volevo, tranne che in Algeria. Infatti, l'Algeria, il paese in cui dovevo e volevo andare a trovare i miei genitori, la mia famiglia... questa era una parentesi insomma. Allora all'inizio in questa condizione d'esilio ho preso una decisione: quella di scrivere soltanto in arabo. Quando dico "scrivere soltanto in arabo" vuol dire narrativa. Perché la tesi di laurea l'ho fatta in italiano, ovviamente, e ho scritto anche articoli in italiano. Però per scrivere narrativa, romanzi nel mio caso, racconti, avevo preso questa decisione di scrivere in arabo.³⁷³

III.2.1 Dall'arabo all'italiano: Scontro di civiltà o la lupa che non morde

Il romanzo *كيف ترضع من الذئبة دون ان تعضك* (*Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda*) nasce quasi un decennio dopo il trasferimento dell'autore in Italia, e viene pubblicato in Algeria nel 2003. Un decennio vissuto fra il desiderio di mantenere e promuovere la lingua araba e la costante *tentazione* della lingua del paese d'arrivo. Il romanzo, e in particolare la sua trama, esprimono questa tensione su vari livelli. Uno dei livelli su cui la critica letteraria si è focalizzata è rappresentato dall'analisi del protagonista Ahmed, l'alter ego dell'autore, un giovane algerino giunto in Italia per sfuggire alla drammatica situazione politica del suo paese. È un immigrato perfettamente integrato, tanto che i suoi conoscenti lo credono italiano e lo chiamano Amedeo:

³⁷³ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, pp. 2-16: 2.

C'è una cosa che merita di essere ricordata: quando Sandro mi ha chiesto il mio nome gli ho risposto: «Ahmed». Ma lui l'ha pronunciato senza la lettera H perché non si usa molto nella lingua italiana, e alla fine mi ha chiamato Amede', che è un nome italiano e si può abbreviare con Amed.³⁷⁴

La sostituzione del nome esotico con uno più abituale non è un caso singolo. È una trasformazione che succede spesso sia nella vita reale che nei romanzi degli scrittori migranti, e questo nuovo “battesimo” è un simbolo di addomesticazione, di un forzato (o a volte desiderato dall'immigrato stesso) avvicinamento alla cultura di arrivo.³⁷⁵ Questo piccolo frammento rispetta la generale tendenza di Lakhous di lasciarsi sedurre dall'italiano, cedendo alla tentazione di appropriarsene in quanto principale strumento di scrittura. Se nella pubblicazione del suo primo romanzo, *Le Cimici e il pirata*, il suo legame con l'arabo era ancora molto sentito, e la padronanza dell'italiano non abbastanza forte, al momento della pubblicazione di *Scontro di civiltà* la situazione era cambiata, e anche se la prima stesura del libro era ancora in arabo, già nel momento della stesura l'autore pensava all'imminente nascita della versione italiana. Il cambio del nome, insomma, non è visto come un furto di identità, un trauma, un impoverimento, ma al contrario come una cura per l'identità scissa del personaggio, che, come dicevamo, è una sorta di *alter ego* dell'autore stesso:

Ho letto questa sera sull'*Espresso* l'articolo di uno psicologo che consiglia alla gente di cambiare nome ogni tanto, perché questo crea un equilibrio fra le varie personalità che vivono in conflitto dentro ognuno di noi. Ha detto che cambiare il nome aiuta a vivere meglio, perché attenua il fardello della memoria. Quindi io sarei al sicuro della schizofrenia, il nome Amedeo non mi danneggia. Ma esiste un conflitto silenzioso tra Amedeo e Ahmed? Cercherò la risposta nell'ululato: Auuuuuuu...³⁷⁶

Questo primordiale “ululato”, lo sfogo di Amedeo/Ahmed, è un modo per dar voce al “conflitto silenzioso”. Spostato sul livello della creazione artistica di

³⁷⁴ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006, p. 139.

³⁷⁵ Per approfondimento vedi: I. AMID, *La ricerca del sé: verso un'analisi comparata di Immigrato di S. Methnani - M. Fortunato e Partir di T. Ben Jelloun*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010/2011, relat. F. Frasnedi, pp. 116-120; F. FERRARI, «Il mio nome è Amede'». *Nomi e passing in Amara Lakhous*, «Scritture migranti», n. 7, 2013, pp. 65-94.

³⁷⁶ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà...*, cit., p. 140.

Lakhous, il conflitto è stato risolto grazie al graduale passaggio verso la scrittura in italiano. Se al momento della traduzione dall'arabo di *Scontro di civiltà* l'autore aveva ancora bisogno di una consulenza linguistica da parte dei suoi amici, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, il terzo romanzo dell'autore, è stato scritto e pubblicato in contemporanea in versione araba e italiana. I romanzi successivi, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* e *La zingarata della verginella di via Ormea*³⁷⁷ scritti negli anni 2011-2014, sono usciti direttamente in italiano, senza nessun testo, falso gemello, arabo.

È avvenuto il distacco che pare definitivo dell'autore dalla lingua madre. Il tentativo di conciliarsi con l'esilio è stato trasformato in un nuovo orizzonte di espressione artistica.

L'elemento cruciale di questa evoluzione è la pubblicazione italiana di *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Questo romanzo è riuscito a spiazzare le attese del pubblico italiano, abituato a identificare la narrativa dei migranti con la stereotipata autobiografia che descrive i problemi di chi approda in Italia dal terzo mondo alla ricerca di una vita migliore. Il romanzo lakhoussiano mostra una seria e raffinata costruzione letteraria con rimandi non troppo velati alla letteratura italiana del Novecento, in particolare a Gadda e Pirandello. Questo testo corale, in cui i vari personaggi italiani e stranieri esprimono in prima persona la loro verità circa un delitto, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* appartiene ai romanzi "di genere": il noir metropolitano.

Leggendo *Scontro di civiltà* è impossibile accorgersi che si tratta di un'autotraduzione, ma l'origine eterolinguistica del testo di partenza è riportata esplicitamente in quarta di copertina: si precisa che il romanzo è stato "riscritto in italiano", come cercheremo di dimostrare andando ad analizzare in dettaglio le particolarità del passaggio da una lingua e da una cultura ad altra, e il modo in cui Lakhous cerca di dare una voce originale ai personaggi del romanzo:

Allora in quel momento, in quel contesto, mi sono chiesto cosa succedrebbe, se decidessi di dare ai miei personaggi, soprattutto italiani di من الذببة دون أن تعضك

³⁷⁷ A. LAKHOUS, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Roma, Edizioni e/o, 2011; A. LAKHOUS, *La zingarata della verginella di via Ormea*, Roma, Edizioni e/o, 2014.

كيف ترضع (*Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda*) una voce originale. Questa era la domanda.³⁷⁸

Quindi in parte il secondo romanzo di Lakhous, a detta dello stesso autore, doveva essere italofono per avere lo status dell'originalità. Onde evitare fraintendimenti, bisogna aggiungere che l'autore sottolinea nella citazione sopra menzionata che tale voce originale è da restituire ai personaggi italiani, dunque l'autore non parla di altri personaggi non italiani. Ma il romanzo nel suo complesso doveva avere una lingua con la quale poteva identificarsi come originale? Nel primo capitolo abbiamo visto come questa categoria poteva essere malleabile e spesso limitante per la pratica autotraduttiva, quindi non in grado di dare una spiegazione e un'interpretazione complessiva di tutti i processi autotraduttivi, soprattutto le volte in cui si tratta di testi scritti in simultaneità, quando l'opposizione binaria di testo di partenza e del testo di arrivo si azzera. Tuttavia, anche laddove i testi presentino una distanza temporale fra stesura e pubblicazione, il concetto di testo originale non regge perché entrano in questione altri elementi caratterizzanti sia il processo della stesura che dell'autotraduzione.

Un'ulteriore complicazione nel caso di *Scontro di civiltà* è costituita dal fatto che non si tratta di una semplice autotraduzione: dopo aver concluso la prima stesura della traduzione dal arabo, l'autore ha girato il manoscritto ad una trentina di amici competenti, chiedendo loro consigli e correzioni sul manoscritto e proponendo di compilare un questionario che gli avrebbe permesso di migliorare il romanzo. Questo insolito meccanismo, un misto d'indagine antropologica e ricerca di mercato, secondo l'opinione di Pezzarossa, ci riporta indietro nel tempo:

La collaborazione di autoctoni nel fornire tratti regionali per i protagonisti, evoca i lontani anni '90, con la compresenza di mani plurime, di doppie identità, di linguaggi incrociati o accostati, invece che additare gli esisti di un nuovi italiano scritto.³⁷⁹

³⁷⁸ I. AMID, *Da una lingua ad un'altra*, cit., p. 4.

³⁷⁹ F. PEZZAROSSA, *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di C. Montini, Bologna, Bononia University press, 2014, pp. 135-162: 149.

C'è però una differenza rilevante: Lakhous applica questo procedimento in modo esplicito e organizzato; fra i suoi referenti ci sono numerosi stranieri; e infine, l'autore impone, e non subisce questa collaborazione, ricavandone la possibilità di consegnare il manoscritto all'editore praticamente pronto per la stampa (salvo cambiamenti di punteggiatura di cui sotto), e soprattutto compensare eventuali lacune nella sua padronanza dell'italiano grazie alla competenza dei suoi rispondenti.³⁸⁰ Nell'immaginario dell'autore questo procedimento è paragonabile al gioco di squadra. Come nel calcio totale ogni giocatore dà il suo apporto, così anche Lakhous e i suoi consulenti concorrono a creare il testo definitivo:

Cosa succede? Succede che quando finisco di scrivere la prima versione, comincio a farla leggere a delle persone. [...] Queste persone a cui lo faccio leggere vengono scelte per vari motivi. Ad esempio se nel romanzo c'è il siciliano è ovvio che in questa squadra ci devono essere dei siciliani. Chiedo a loro soprattutto di riguardare la parte linguistica, la parte siciliana. [...] Non cerco complimenti, voglio proprio discutere con le persone. Do a loro una scheda di lettura in cui ci sono delle mie domande. Alla fine occorre scrivere cinque punti positivi e cinque negativi. Mi piacciono gli stronzi, perché sono proprio quegli che cercano di metterti all'angolo. A me interessa quello. Dopo di che, quando mi dicono tutto, raccolgo le loro osservazioni e le analizzo seriamente. Alla fine sono io a prendere le decisioni. In questo senso mi considero l'allenatore della squadra. Alla fine la squadra da mandare sul campo, la tattica di gioco, come vengono distribuiti e come devono comportarsi i personaggi-giocatori, lo decido io, gli altri mi condizionano, nel senso positivo.³⁸¹

Questa posizione così dettagliatamente spiegata parte dal presupposto che l'autore è in posizione dominante rispetto agli italiani madre-lingua che gli hanno fatto da consulenti. In che misura i suggerimenti e le correzioni hanno influito sulla stesura

³⁸⁰ In parte questo procedimento è già stato applicato da Witold Gombrowicz, esule in Argentina: per tradurre la propria opera dal polacco in spagnolo ha istituito una sorta di "comitato di traduzione", allo scopo di farsi aiutare dagli amici di madre-lingua. Fra gli aiutanti, lo scrittore cubano Virgilio Piñera, anche lui esiliato. Anche se la traduzione del libro, pubblicata nel 1947, è firmata da lui stesso, nella prefazione Gombrowicz insiste di aver tradotto da solo, e nello stesso tempo riconosce di essersi avvalso della consulenza altrui. Nel 1958 ha controllato la stesura della traduzione francese con Ronald Martin. Cfr. R. GRUTMAN - T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di S. Bermann e C. Porter, Chichester, Wiley-Blackwell, John Wiley & Sons, Ltd, Oxford, 2014, pp. 323-332: 328.

³⁸¹ Ivi, p. 14.

dell'opera? È possibile parlare di una co-traduzione o di un'autotraduzione a più mani? È difficile dare delle risposte definitive a queste domande dal momento che l'autotraduzione è firmata dall'autore. Tuttavia, l'analisi testuale delle due versioni ci aiuterà a trovare delle piste di risposta anche a queste domande.

Tornando al modo di operare dell'autore con i suoi consulenti, l'autore ci ha fornito personalmente le domande che aveva rivolto a loro:

Scheda di lettura:
Cosa pensi del titolo?;
La trama?
L'incipit?
Il finale?
I personaggi?
La struttura?
Lo stile?
La lingua?
5 punti di forza
5 punti deboli
Il giudizio finale in sintesi

Una delle persone che hanno partecipato a questo lavoro di perfezionamento era Maria Grazia Negro³⁸² che così ha riassunto le tipologie delle modifiche apportate:

- a) correzioni necessarie per sbagli evidenti (a livello di verbi e di preposizioni): le correzioni sono accettate dall'autore e applicate;
- b) correzioni facoltative, non sempre prese in considerazione dall'autore (come le contaminazioni tra l'arabo e l'italiano analizzate in seguito);
- c) correzioni più problematiche: non sono opportune quelle suggerite dagli amici, ma neppure quelle previste dall'autore.³⁸³

³⁸² Maria Grazia Negro è stata finora l'unica studiosa ad aver analizzato le due versioni di *Scontro di civiltà*, confrontandole, ma la sua analisi era molto sintetica, in quanto presentata come intervento all'interno di un convegno e successivamente pubblicata online.

³⁸³ M. G. NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, «Kúma. Creolizzare l'Europa», n. 12, ottobre 2006.

Cercheremo di vedere ora a fondo il risultato di questo complesso itinerario creativo tramite il confronto fra la versione araba كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك e quella italiana *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*; un confronto linguistico testuale che avrà per scopo anche di evidenziare il funzionamento e le caratteristiche del lavoro dell'autotraduttore Lakhous e della tipologia di rapporto che collega le due lingue implicate nel processo autotraduttivo.

Paratesto

Il primo e il più eclatante scarto semantico fra le due versioni del libro è contenuto nella differenza dei titoli: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك (*Come fatti allattare dalla lupa senza che ti morda*), diventa *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. In comune i due titoli hanno la lunghezza e l'intenzione di incuriosire il lettore senza svelare troppo. Per il resto troviamo solo le differenze.

Il titolo arabo non reca un riferimento esplicito al luogo in cui si svolge la trama, eppure allude in modo inequivocabile al fatto che il romanzo è ambientato a Roma. Anche se la leggenda dell'origine di Roma e della lupa capitolina non è tanto conosciuta nel mondo arabo, c'è un altro fattore che rende comprensibile il collegamento: il calcio. Infatti, secondo il giornalista Kacem Al-Shayeb,³⁸⁴ il titolo rimanda immediatamente al simbolo della squadra di calcio AS Roma, che reca sulla maglia la raffigurazione di una lupa che allatta due cuccioli; solo in un secondo momento si pensa al fatto che questo logo è legato al mito della fondazione di Roma, e quindi all'Italia in generale. Questo primo collegamento è poi confermato anche da numerose allusioni al mito all'interno del libro, riportate da diversi personaggi:

[...] perché la gente di Roma ha una memoria radicata che risale ai romani. Basta passeggiare per le sue strade e ammirare le sue rovine o dare un'occhiata alla bandiera della nostra squadra per godere dell'immagine della lupa che allatta Romolo e Remo.³⁸⁵

³⁸⁴ K. AL-SHAYEB, recensione a A. LAKHOUS, *Kayfa tarda ù min ad-dhi 'ba dūna 'an ta'uddaka*, Algeri, Manshurat al-Ikhtilef, 2003, «Aswat as-Shamal», 7 dicembre 2013, <<http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=37664>>

³⁸⁵ A. LAKHOUS, *Scontro*, cit., p. 130

Ogni tanto l'ululato è come il pianto. Invece io ululo di gioia, un'immensa gioia. Mi allatto dalla lupa insieme ai due orfanelli Romolo e Remo. Adoro la lupa, non posso fare a meno del suo latte.³⁸⁶

Non è forse vero che la lupa è il simbolo di Roma? Io non mi fido mai dei figli della lupa perché sono animali selvaggi. L'astuzia è il loro miglior talento per sfruttare il sudore degli altri.³⁸⁷

Nella terza battuta, detta dal professore milanese Antonio Marini, trapiantato a Roma, si allude in un modo acido alla capacità di arrangiarsi che permette di farcela anche in situazioni complicate, e questa indicazione ci riporta ad un proverbio molto simile per struttura e significato al titolo arabo del romanzo:

اللسان الحلو يرضع اللبنة

Questo proverbio nella traduzione letterale significa «Chi ha la lingua dolce può convincere una leonessa ad allattarlo, o ad allattarla», e si usa per dire che l'eloquenza e la gentilezza aiutano a sopravvivere anche nelle situazioni più difficili, ma può essere inteso anche nel senso negativo, come capacità di ingannare con la furbizia anche persone più irraggiungibili e pericolose e trarre profitto a loro spese.

Secondo l'analisi di Kamal Al-Riyahi,³⁸⁸ il titolo è imperniato sulla contrapposizione degli elementi contrastanti: una lupa pericolosa che può mordere e un 'tu' a cui il titolo si rivolge, che può essere un bambino neonato, quindi un essere non autosufficiente, più debole della lupa, che però deve sopravvivere imparando a trattare con una forza più grande di lui e farsi accettare e sostenere. Quindi, il titolo allude alla relazione intima impossibile fra due parti incompatibili. L'ambientazione però per il lettore arabo non viene dedotta dal titolo, secondo Al-Riyahi, come anche secondo il nostro modo di vedere; il critico sottolinea inoltre che solo la lettura del romanzo annunciato da questo titolo permetterà di capire che la lupa in realtà non è altro che Roma, e il pronome 'anta ('tu') sta a significare un immigrato che proviene

³⁸⁶ Ivi, p. 168.

³⁸⁷ Ivi, pp. 105-106.

³⁸⁸ K. AL-RIYAH, *Roma che brucia le identità. Lettura dell'immagine dell'Atro nel romanzo algerino migrante, «Oman»*, n. 128, 2006, <http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=9351#nb3>

dal paese del terzo mondo che approccia Roma come una madre adottiva. Anche Francesco Ferrari sottolinea l'elemento archetipico della simbologia della lupa:

L'immagine del farsi "allattare dalla lupa" – che originariamente dava il titolo al romanzo – dimostra, proprio nel ricorrere a uno dei simboli archetipici dell'identità romana, come l'apprendimento linguistico sia in senso più ampio, un processo di incorporazione di modelli simbolici, culturali e storici. Ma proprio perché di apprendimento si tratta, e dunque di una successiva e graduale acquisizione, vediamo lo svolgersi, il divenire di una costruzione identitaria che allo stesso tempo mette an nudo la natura artificiosa dell'identitarismo territoriale a cui gli altri personaggi si appellano.³⁸⁹

La spiegazione di Lakhous è molto più semplice: coniato questo titolo ironico, intendeva emulare i titoli dei manuali di auto-aiuto che propongono di insegnare qualche abilità in poco tempo: «tutto serve a promuovere la cultura della facilità, come se fosse tutto scontato, tutto si potesse fare senza stancarsi».³⁹⁰ L'ironia sta nel fatto che l'immigrazione è tutt'altro che facile, e che la promessa del titolo, "non farsi mordere" è pressoché impossibile da eseguire. Dunque, anche quei lettori arabi che non colgono il riferimento alla vita in Italia, possono comunque essere incuriositi. L'accento sull'immagine della lupa è poi rafforzato dalla presenza nel testo degli "ululati" di Amedeo/Ahmed: così sono intitolati gli inserti diaristici che riportano la narrazione dalla polifonia delle opinioni di altri inquilini alla soggettiva percezione del protagonista.

Per quale motivo il titolo iniziale arabo, ironico, e ben ancorato alla narrazione, non è stato conservato nella versione italiana? Probabilmente, non creava il grado di estraniamento giusto per colpire gli italiani, e si è preferito orientare l'eventuale lettore sui globali conflitti di civiltà, cioè indicare un livello molto ampio, per subito dopo restringere il campo d'azione a una sola e concreta piazza romana, creando così il contrasto ironico fra macro- e mini-livello. Con questa contrapposizione si metteva in ridicolo uno dei classici luoghi comuni del giornalismo italiano, che grida allo scontro di civiltà, alle invasioni barbariche e ad altri spauracchi che vengono

³⁸⁹ F. FERRARI, «Il mio nome è Amedeo'». *Nomi e passing in Amara Lakhous*, «Scritture migranti», n. 7, 2013, pp. 65-94: 79-80.

³⁹⁰ A. LAKHOUS, *Intervista ad Amara Lakhous*, a cura di U.C. Ali Farah, «El-Ghibli», a. I, n. 7, marzo 2005.

associati con i flussi migratori. In particolare, l'espressione "scontro di civiltà" richiama l'articolo dello storico americano S. Huntington *The Clash of Civilisations*³⁹¹ del 1993.

Anche l'indicazione del luogo in cui si svolge la trama del romanzo non è casuale. Oltre alle reminiscenze del gaddiano *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana*" c'è un'altra influenza letteraria: lo scrittore egiziano Nagib Mahfuz. La sua influenza su Lakhous era iniziata molto presto:

Nagib Mahfuz è stato un maestro per tante generazioni di romanzieri arabi. È suo il primo romanzo che ho letto quando avevo 13 anni, *La nuova Cairo* [*Al Qahira al jadida*, 1945]. Da Mahfuz ho imparato tantissimo: ad esempio, la nozione dello spazio come protagonista del romanzo, e l'idea che i personaggi sono impensabili al di fuori di uno spazio, perché è lì che avviene tutto: l'incontro, lo scontro, la comunicazione, l'amore. Quindi non è casuale la mia scelta di mettere i luoghi (piazza Vittorio e viale Marconi) nei titoli dei miei romanzi.³⁹²

Ma c'è un altro elemento importante, che svela la genesi delle due versioni: come in un gioco di specchi, la versione araba contiene in sé il titolo completo della versione italiana, mentre la versione italiana riporta il titolo di quella araba, come in un intreccio intertestuale in cui le due versioni si integrano e dialogano. In uno degli "ululati" di Amedeo/Ahmed, leggiamo: «Quello di cui mi importa veramente è come farmi allattare dalla lupa senza che mi morda e divertirmi con il mio gioco preferito: ululare! Auuuuuu...»:³⁹³ lo stesso identico passaggio si trova nella versione araba. Per contro, il titolo italiano è anticipato nella versione araba attraverso il personaggio olandese Van Marten che vorrebbe usarlo come titolo per il suo film:

إنقبت هذا المساء يوهان فان مارتن، كان كئيبا جدا بسبب العراقيل البيروقراطية أو عقلية الكاتناشو كما يسميها لانجاز فلمه "صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو".

(p. 102)

Il passaggio che citiamo è identico nella versione italiana: «Stasera ho incontrato Johan. Era un po' giù a causa degli ostacoli burocratici che gli impediscono di

³⁹¹ L'articolo menzionato è confluito qualche anno dopo nel volume S. HUNTINGTON, *The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order*, New York, Simon and Shuster, 1996.

³⁹² A. LAKHOUS, *Le catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous*, a cura di D. Brogi, «Between», vol. I, n. 1, 2011, p. 3.

³⁹³ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006, p. 116

realizzare *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*».³⁹⁴ Se nel testo italiano la presenza di questo titolo all'interno del libro non è altro che un curioso auto-riferimento postmodernista, in cui il libro parla della propria futura versione cinematografica, anticipando e prevedendo il futuro in modo fantastico, visto che all'epoca nessuno poteva sapere che tale riduzione cinematografica sarebbe stata davvero girata successivamente, nella versione araba il significato di tale menzione è ancora più incredibile e significativo. A nostro avviso, in questa "preveggenza" c'è la conferma del fatto che scrivendo l'originale arabo Lakhous già aveva in mente la futura traduzione italiana e nello scrivere in arabo teneva a mente come verranno rese (o come dovrà renderle lui stesso) le sue parole in italiano, in questo modo preparandosi al prossimo passo nella sua carriera di scrittore e in un certo modo creando un testo propedeutico alla futura edizione italiana.

Come già menzionato in precedenza, nella terza di copertina della versione italiana è indicato che si è trattato di una riscrittura da un originale testo arabo pubblicato nel 2003 in Algeria. Una nota sull'autore che troviamo subito dopo l'ultima pagina del romanzo ci informa che Amara Lakhous «[...] nel 2003 ha pubblicato in Algeria il secondo romanzo in arabo, *Come fatti allattare dalla lupa senza che ti morda*, successivamente riscritto in italiano con il titolo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*».³⁹⁵ Pertanto, lo *Scontro di civiltà* si colloca nella categoria delle autotraduzioni trasparenti, secondo la classifica proposta da Dasilva, descritto nel capitolo introduttivo, dal momento che è esplicito il riferimento al testo preesistente.

Particolare è il caso delle date indicate a chiusura de due libri: in versione araba: «(2003 افريل 21- 2001) روما»,³⁹⁶ in versione italiana: «Roma, 2001-2006».³⁹⁷ È un dato non di poco conto: nella versione araba la stesura è durata più o meno due anni, invece la versione italiana, che avrebbe dovuto essere successiva a quella araba, ha una durata di stesura di cinque anni, a partire dall'anno dell'inizio della scrittura della prima versione. La versione italiana si colloca come atto di prosecuzione della scrittura della prima versione araba, giacché la trama, come vedremo, è rimasta

³⁹⁴ Ivi, p. 127.

³⁹⁵ Ivi, p. 189.

³⁹⁶ A. LAKHOUS, كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك, Algeri, al-Manshurat al-Ikhtilef, 2003, p. 151.

³⁹⁷ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit., p. 187.

identica nelle due versioni. Indicare nella versione italiana che gli anni della stesura erano cinque fa collocare le due versioni nello stesso progetto creativo, indipendentemente dal cambio della lingua. Da un altro punto di vista si può pensare, anche per via di alcuni elementi testuali che stesura italiana procedeva nei pensieri dell'autore già mentre scriveva il testo in lingua araba. Poiché non bisogna dimenticare che stesura della versione araba anch'essa dopo la migrazione. Come vedremo con l'analisi, la stesura araba conferma già che c'era un'intenzione di autotraduzione.

In apertura del libro è posta anche una dedica: «A Roberto di Angelis con affetto e riconoscenza». Nella versione araba la dedica rimane è pressoché uguale, ad eccezione del fatto che il nome è indicato sia in trascrizione araba che con l'inserimento diretto caratteri latini:

الى صديقي العزيز
 روبرتو دي أنجليس Roberto De Angelis
 فائق التحية والتقدير

Nella versione italiana ci sono tre epigrafi, tratte da Amal Donkol,³⁹⁸ Leonardo Sciascia e Tahar Djaout.³⁹⁹ Tutte le tre epigrafi sono inserite in italiano, ma nella versione araba, invece, si osservava un particolare trilinguismo: la poesia araba rimane in arabo, i brani di Sciascia e Djaout sono proposti sia nella traduzione che in lingua originale, come riportato qui sotto:⁴⁰⁰

<p>«La verità è nel fondo di un pozzo: lei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta giù non c'è più né sole né luna, c'è la verità».</p> <p>Il giorno della civetta Leonardo Sciascia (1921-1989)</p>	<p>«الحقيقة في اعماق بئر: تنظر في بئر فترى الشمس أو القمر، لكنك إذا ألقيت نفسك فيه، فإنك لن تجد الشمس و القمر، هناك الحقيقة فحسب» •</p> <p>«La verità è nel fondo di un pozzo: lei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta giù non c'è più né sole né luna, c'è la verità».</p> <p>(Il giorno della civetta - يوم البومة) Leonardo Sciascia (1989-1921) ليوناردو شاشا</p>
--	---

³⁹⁸ Detto più precisamente Amal Abul-Qassem Donqol, poeta egiziano prematuramente scomparso. L'epigrafe tratta dalla sua poesia è stata tradotta in italiano, probabilmente dall'autore stesso.

³⁹⁹ Tahar Djaout (1953-1993) giornalista, scrittore e poeta algerino assassinato a soli 39 anni dai terroristi con due colpi di pistola sulla testa.

⁴⁰⁰ In questo esempio, e negli esempi successivi, la versione araba è inserita a destra, mentre quella italiana è a sinistra, per comodità di grafia, anche se dal punto di vista cronologico la versione araba precede quella italiana.

La gente felice non ha né età né memoria, non ha bisogno del passato.

L'invenzione del deserto

Tahar Djaout (1954-1993)⁴⁰¹

«Les gens heureux n'ont ni âge ni mémoire. Il n'ont pas besoin du passé».

الناس السعداء ليس لهم عمر و لا ذاكرة،

«فهم لا يحتاجون إلى الماضي»

Tahar Djaout (1993-1954) الطاهر

جاوت

Questa differenza linguistica fra le versioni italiana e araba non è gratuita, e anticipa alcune scelte dell'autore. Nella versione araba anche all'interno del testo stesso compariranno parole non trascritte, ma inserite in italiano, a volte con la traduzione del significato, cosa che non accade ovviamente nella versione italiana. La citazione di Tahar Djaout, riportata in arabo nella versione, non aggiunge nulla di nuovo al lettore algerino, che può ben comprendere le parole scritte da Djaout in francese; l'autore però mira più in là dei confini nazionali, e pensa agli eventuali lettori dei paesi non-francofoni, *in primis* al Medio Oriente, dove il francese non è diffuso e l'autore menzionato non è conosciuto. L'omologazione delle epigrafi nella versione italiana non permette al lettore di sapere, qual era la lingua alla fonte del brano tradotto. La presenza di questa epigrafe in francese avrebbe potuto essere informativa e sorprendente per il lettore italiano, più che per quello algerino. Ma come vedremo più avanti nell'analisi dedicata a *Cimici e il pirata*, l'eliminazione della componente francofona si è trasformata in una strategia narrativa costante nell'opera di Lakhous.

Livello grammaticale

La particolarità più originale della versione araba del secondo romanzo di Lakhous consiste nel fatto che, pur essendo l'originale, esso contiene delle modifiche alla grammatica e alla sintassi dell'arabo che, pur non essendo veri e propri errori, suonano in modo artificioso, ai limiti di anomalia, ma che diventano del tutto comprensibili se confrontati con la successiva versione italiana. Così, nei piccoli dettagli percepibili solo da chi conosce entrambe le lingue e può avere una visione

⁴⁰¹ Qui e in seguito, per agevolare il confronto fra le due versioni, le citazioni saranno una a fianco dell'altra, con *Scontro di civiltà...* a sinistra e *Come farti allattare dalla lupa...* a destra. Anche se la versione araba è stata pubblicata prima, è collocata a destra della versione italiana per comodità di lettura delle citazioni dall'arabo.

“stereoscopica”, si può rintracciare il modo in cui viene applicato l’intento dell’autore di “italianizzare l’arabo e arabizzare l’italiano”.⁴⁰²

A volte questa italianizzazione si esprime nel cambiamento del genere di un sostantivo arabo con il corrispondente genere del sostantivo italiano. L’espressione araba رمش العين (“nel ciglio dell’occhio”) (p. 76), talmente famosa da diventare il titolo di una canzone del cantante sudanese Zaidan Ibrahim corrisponde al “batter d’occhio”, ma c’è un’anomalia: in arabo “ciglio” dovrebbe essere al femminile, invece è al maschile. Sulla falsariga della corrispondente parola italiana, l’autore ha forzato la normale grammatica araba.

Un altro esempio è legato alla soppressione dell’articolo nella versione araba, modellata sull’esempio della versione italiana:

Non voglio tornare in Perù prima di	لا أريد العودة إلى بيرو قبل أن أحقق أمنيتي
aver realizzato il mio sogno di una	الثلاثية (٠٠٠)
casa [...] p. 95	p. 78

Come si vede in questo esempio, in italiano la frase è corretta linguisticamente, ma in arabo c’è un problema legato all’uso mancante dell’articolo determinativo “al”, che dovrebbe essere anteposto al nome del paese Perù. L’autore avrebbe dovuto usarlo, ma probabilmente, mentre scriveva si è lasciato influenzare dal modello grammaticale italiano.

Una maldestra italianizzazione dell’originale arabo si riscontra in una sorta di calco grammaticale che trasferisce in arabo una struttura italiana:

Sono gelosa del mio fidanzato. p.	أنا أغار من خطيبي
150	Sono gelosa del mio fidanzato. p. 121

La frase italiana è perfettamente chiara, e potrebbe apparire altrettanto normale anche la tradizione; il problema sta nel fatto che il modo giusto di dire “sono gelosa

⁴⁰² Nell’analizzare diverse anomalie grammaticali, escludiamo un semplice errore di battitura, visto che almeno la versione italiana del romanzo è stata redatto da più persone e ristampato varie volte. Questa articolata genesi del libro garantisce che non ci possano essere casualità.

di lui” dovrebbe essere formulata diversamente, con un costrutto grammaticale che può essere reso alla lettera “sono gelosa su di lui”. Siamo dunque di fronte ad un calco grammaticale che lascia spazio al fraintendimento. La preposizione articolata italiana “del” non può essere resa in arabo con “من” (‘di’), sarebbe stato più corretto usare “على” (‘su di lui’). Anche in questo caso si vede come l’italiano contamina l’arabo ma in questo caso in modo maldestro.

L’influenza dell’arabo sull’italiano a livello grammaticale è presente nel seguente esempio: ricalcando la frase araba أمديو مهاجر (*Amedio muhazhir*), (p. 64), in italiano troviamo: “Amedeo è immigrato!” (p. 79). L’assenza dell’articolo rende la frase ambigua (immigrato è un aggettivo o un verbo?), ma ripete parola per parola l’originale arabo. È difficile supporre che si tratti di un semplice errore grammaticale, visto che il libro è stato letto e rivisto da ben trenta consulenti, prima di arrivare alla stampa.

Oltre alle interferenze intra-linguistiche, sono presenti le sostituzioni a livello grammaticale, che permettono di cambiare il significato delle frasi tramite la modifica dei pronomi:

[...] non aveva tempo per dire addio alla <u>sua</u> Shiraz! p. 36	لم يكن لديه الوقت الكافي لتوديع حبيبته شيراز! Non avevo tempo a sufficienza per dire addio alla sua <u>amata</u> Shiraz. p. 30
---	--

In italiano ‘sua’ sottolinea l’elemento di possesso, in arabo ‘suo’ invece non ha questo significato ma semplicemente indica la persona che prova il sentimento d’amore. Anche in un’altra occasione un pronome italiano è chiamato a sostituire un sostantivo arabo:

Io non capisco perché <u>ci</u> odiano così tanto? p. 95	أنا لا أفهم لماذا يكرهون المهاجرين بهذا الشكل Io non capisco perché odiano <u>gli</u> <u>immigrati</u> così tanto? p. 78
---	--

Nella versione italiana la scelta del pronome ‘ci’ in questa pronunciata da una ragazza straniera, sottolinea il fatto che lei si include nel novero degli odiati, rendendo questa battuta più personale. Nella versione araba invece non c’è questa

inclusione o se vogliamo non si sottolinea tanto proprio perché si dà comunque per scontato che la ragazza che parla è straniera. Nella versione italiana si preferisce ribadire e sottolineare che gli immigrati sono tutti uguali in una sorta di omologazione.

In generale, va costatato che nell'insieme, tutte le anomalie e le modifiche non compongono un quadro sistematico d'interventi sulla lingua italiana, e sembrano più incidenti di percorso, automatismi trasferiti da una lingua ad altra, più che innesti intenzionali e produttivi.

Livello lessicale e semantico

Gli interventi a livello lessicale sono numerosi, e in linea di massima sono atti all'adeguamento del testo alle competenze implicite dei diversi gruppi dei lettori a cui sono destinati.

La maggior parte degli interventi a livello lessicale consiste nella cancellazione nel testo italiano delle informazioni culturali riferite alla realtà italiana che erano necessarie per il lettore arabo, ma sarebbero superflue per i lettori italiani; *vice versa*, si riscontrano anche le aggiunte esplicative assenti in testo arabo, che in parte illustrano al lettore italiano la realtà araba, in parte aggiungono dettagli alla ambientazione italiana. Si tratta in sostanza di interventi di armonizzazione delle competenze extra-testuali dei due gruppi di lettori, svolta tramite l'accompagnamento di alcuni *realia* con un commento. Secondo l'osservazione di M. C. Negro,

[...] si rendono necessarie delle aggiunte nel testo italiano quando vengono citati dei riferimenti al mondo arabo, come nel primo ululato, quando Amedeo confronta la calma di Parviz in cucina con la quiete del sultano della Mille e una notte, Shahrayar, riappacificato con sé e il mondo dopo aver ascoltato un racconto di Shahrazad, immagine completamente assente nel testo arabo.⁴⁰³

⁴⁰³ M. G. NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, «Kúma. Creolizzare l'Europa», n. 12, ottobre 2006.

La traduzione italiana è corredata anche da tre note esplicative, che inspiegabilmente appaiono solo alla fine del libro, e sono tutte concentrate nel decimo “ululato”.

Passiamo ora in rassegna varie categorie delle modifiche lessicali significative:

Cancellazione dei dettagli superflui

A volte la versione araba specifica i dettagli della vita italiana che sarebbero del tutto superflui per i lettori di *Scontro di civiltà*, pertanto vengono cancellati traduzione italiana:

Anzi, l'hanno accusato di aver baciato in bocca Riina! p. 42

بل ذهبوا إلى حد اتهامه بتقبيل زعيم المافيا !
ريينا من الفم

Sono giunti anche ad accusarlo di aver baciato il capo della mafia Riina sulla bocca! p. 34

Qua è una spiegazione inutile per il lettore italiano, dal momento che si dà per scontato che sanno chi era Totò Riina. Invece nella versione araba doveva esserci un commento esteso per chiarire la gravità del baciamento dato al noto mafioso.

[...] ma uno studente olandese che studia cinema e sogna di restituire la gloria al Neorealismo facendo magari rinascere un De Sica o un Rossellini.
p. 38

و انما طالب هولندي يدرس السينما و يحلم
بإعادة مجد الواقعية الجديدة التي ازدهرت بعد
الحرب العالمية الثانية بفضل المخرجين
الايطاليين

[...] Ma uno studente olandese che studia cinema e sogna di restituire la gloria al Neorealismo, che è fiorito dopo la Seconda guerra mondiale grazie ai registi italiani. pp. 31-32

Nella versione araba il riferimento alla seconda guerra mondiale è funzionale per collocare quel modo di fare cinema nel periodo storico, ma in italiano questo dato è noto e dunque la precisazione diventa inutile, e viene compensata con l'aggiunta dei cognomi dei celebri registi, assenti nella versione araba.

Altrettanto superflui in italiano sono i chiarimenti legati alla politica italiana:

[...] hanno distrutto la DC dopo aver ucciso Aldo Moro. [...] Non so a chi devo dare il voto. Mio figlio Gennaro mi ha consigliato di votare per Forza Italia, dice di aver sentito Berlusconi in televisione giurare sulla testa dei figli che ci trasformerà in ricconi come lui. p. 43

المصيبة انهم دمروا الحزب الديمقراطي المسيحي بعد ان قتلوا زعيمه ألدو مورو (٠٠٠) لا اعرف لمن أعطي صوتي في الانتخابات • نصحني ابني جنارو بالتصويت لحزب برلسكوني؛ قال لي إنه سمع برلسكوني في التلفزيون يحلف برؤس أولاده؛ بأن يجعلنا أغنياء مثله •

[...] hanno distrutto il partito Democratico Cristiano dopo aver ucciso il suo capo Aldo Moro. [...] Non so a chi dare il mio voto nelle elezioni. Mio figlio Gennaro mi ha consigliato di votare per il partito di Berlusconi, mi ha detto che ha sentito Berlusconi giurare in televisione sulla testa dei figli che ci trasformerà in ricconi come lui. p. 34

In questo passaggio incontriamo vari livelli di adattamento: in arabo viene sciolta la sigla DC, viene spiegato il ruolo di Aldo Moro al suo interno, si specifica che il voto deve essere espresso nelle elezioni, inoltre, al posto di Forza Italia troviamo “il partito di Berlusconi”: nel mondo arabo il nome di questo partito è meno noto rispetto al suo fondatore, e la ripetizione dello stesso cognome due volte nella stessa frase non è considerata stilisticamente sbagliata. Inoltre, con la sostituzione del verbo “dare” con “devo dare” nella versione italiana viene sottolineato il concetto del dovere civico del voto.

A volte le aggiunte esplicative riguardano non tanto la sfera culturale o sociale, quanto la vita quotidiana italiana. Vediamo questo esempio in cui Benedetta sta parlando con Amedeo:

La filippina Maria Cristina mi dice sempre che non viene dalle Filippine, ma da un altro paese di cui non ricordo il nome. p. 48

الخدمة الفلبينية ماريا كريستينا التي ترعى شؤون العجوز روزا تقول لي دوما انها ليست من الفلبين و إنما من بلد آخر لا اذكر اسمه •
La domestica filippina Maria Cristina, che si occupa dell'anziana Rosa, mi dice sempre che non è filippina, e che proviene da un altro

paese di cui non mi ricordo il nome.
p. 39

In arabo viene specificato che Maria Cristina è una badante che si occupa della anziana; in italiano questo dettaglio non è considerato rilevante, o meglio, si deduce dal contesto.

Non c'è dubbio che hanno modificato la loro strategia, passando dagli uomini ai <u>cani</u> , avendo capito quanto la gente adori i <u>cani</u> . p. 78	لا شك أنهم غيروا إستراتيجيتهم من البشر إلى الكلاب عندما أدركوا محبة الناس للحيوانات و تعلقهم الشديد بالكلاب و القطط p. 63
---	--

In arabo era importante menzionare insieme «cani e gatti» perché fra i due animali nel mondo arabo i gatti fanno più simpatia dei cani, i quali, invece, sono considerati animali impuri. Probabilmente l'autotraduttore ha tolto nella versione italiana la parola "gatti", anche se questo ha creato la ridondanza, per essere più preciso, dal momento che solo i cani sono menzionati nel capitolo in cui si tratta della scomparsa del cane Valentino. Per rimanere in tema di animali domestici, troviamo che in italiano è cancellata un'intera frase riguardante l'atteggiamento eccessivamente affettuoso nei confronti di un cagnolino:

Come fa l'uomo ad attaccarsi a un animale in questo modo? p. 87	كيف يتعلق الانسان بالحيوان بهذا الشكل؟ بدأت أشك في حيوانية هذا الكلب الصغير . Come fa l'uomo ad attaccarsi a un animale in questo modo? <u>Mi viene un dubbio che questo piccolo cane sia davvero un animale.</u> p. 71
---	--

Qui abbiamo un adattamento chiaro alla tipologia del pubblico. Se nella versione araba l'autore deve insistere a spiegare ironicamente che i cani sono adorati in Italia, a tal punto da essere trattati alla pari, se non meglio di certi esseri umani, nella versione italiana questa similitudine non è considerata indispensabile, visto che l'attaccamento ai cani in occidente non è una cosa stramba e inaspettata.

Quel <u>povero cristo</u> di Andreotti è un vero cattolico. p. 42	أندريوتي مسيحي أصيل Andreotti è un cattolico autentico. p. 53
---	--

In questo esempio l'autore inserisce un elemento comprensibile solo al lettore italiano che aggiunge un ironico tocco di emotività e di compassione, visto che a compaire importanti, discussi e uno dei politici più longevi della storia della Repubblica Italiana è una umile portinaia, decisamente più povera del "povero" Andreotti, per non parlare dell'accostamento delle figura di Cristo (o cristiano in generale) al personaggio alquanto corrotto. La battuta originale in arabo è priva sia di sfumature ironiche che di emozione, riferisce soltanto una opinione che non caratterizza in alcun modo il personaggio.

Anche in questo romanzo ci sono alcune aggiunte esplicative che nella versione araba erano assenti, in quanto poco comprensibili o legate ai fatti della storia sociale italiana molto recente; invece per i lettori italiani queste informazioni tornano utili per collocare gli eventi in un preciso momento storico, come nei seguenti esempi:

Io non sono razzista, ma questa è la verità! <u>Lo dice pure Bruno Vespa.</u>	أنا لست عنصرية، لكن هذه هي الحقيقة! ثم لماذا يأتون إلى إيطاليا؟
---	---

Poi perché vengono in Italia? p. 51	Io non sono razzista, ma questa è la verità! Poi perché vengono in Italia? p. 40
-------------------------------------	--

È molto probabile che sia stato ucciso da una banda rivale. Come a Chicago negli anni Trenta e <u>la banda della Magliana negli anni Settanta?</u>	لا شك أنه ذهب ضحية تصفية حسابات بين عصابات المخدرات • هل تذكرون شيكاغو في الثلاثينات؟
--	---

p. 82	Di sicuro è stato vittima di una resa dei conti fra le bande degli spacciatori. Vi ricordate Chicago negli anni Trenta? p. 66
-------	---

Fra altri riferimenti aggiunti alla versione italiana troviamo due frammenti che non appaiono nel originale arabo in quanto appartengono ai due argomenti tabù, il sesso e la religione: un riferimento a Ilona Staller («[...] e quella poco di buono di Cicciolina sui banchi del parlamento» (p. 54) e alla Caritas (Questa è una bugia diffusa dai comunisti e dai preti della Caritas, p. 80), considerata forse una

organizzazione troppo legata al cattolicesimo; va detto che in Algeria la Caritas esiste dal 1962 e non dovrebbe essere un riferimento particolarmente esotico.

A proposito di cattolicesimo, un caso a parte sono i riferimenti religiosi, di cui è infarcito il parlato della portinaia Benedetta:

Se no, perché ho chiamato l'unico figlio mio con il nome del santo patrono di Napoli? p. 47

ألم أطلق اسم قديس نابولي العظيم على ابني الوحيد جنارو ! ألا يكفي هذا للبرهنة على الولاء له !

Non ho dato il nome di santo patrono di Napoli al mio figlio unico Gennaro! Non è sufficiente questo a riprova della mia devozione a lui?
pp. 37-38

In che paese siamo? Che fine abbiamo fatto? Gesù, Giuseppe e Maria! Maronna mia, aiutace tu!
p. 54

أي بلد نحن فيه؟! الرحمة يا قديس نابولي العظيم! الرحمة يا يسوع المسيح! الرحمة!
In che paese siamo? Misericordia San Patrono di Napoli. Misericordia oh Gesù Cristo! p. 43

Oltre alla sostituzione dei riferimenti religiosi, in questo brano è resa evidente l'impossibilità di rendere in arabo il dialetto napoletano; questo di certo non è dovuto alla mancanza di dialetti arabi che potrebbero essere paragonati a quello napoletano, visto che nel suo primo romanzo Lakhous ha dimostrato in pieno la sua capacità di riprodurre il dialetto algerino, e nel terzo romanzo quello egiziano, eppure non è la stessa cosa, in quanto i dialetti nei paesi arabi hanno una distribuzione nazionale, e non locale. In assenza di un'analogia precisa, Lakhous ha preferito rinunciare alla caratterizzazione dialettale. Inoltre, ha semplificato i riferimenti religiosi.

In altri casi alcuni elementi scompaiono nella versione italiana non perché legati alle differenze dell'ambito culturale, ma semplicemente perché sono già chiariti implicitamente dalla generale ambientazione del romanzo, come nei seguenti due esempi in cui diventa superfluo precisare di che lingua si tratti:

Fa troppi errori ridicoli. p. 43

فهو لا يتقن الإيطالية و يقع في كثير من الأخطاء
اللغوية المضحكة

Lui non conosce bene l'italiano e cade
in molti errori linguistici ridicoli p. 35

La versione italiana è più stringata perché è dato per scontato che la lingua in cui il personaggio si esprime male è proprio l'italiano. Allo stesso modo, nell'esempio seguente nel testo arabo ci si domanda se esistono gli "italiani che rispettano", mentre nella seconda versione va da sé che di italiani si tratta, visto che subito dopo c'è "in questo paese" ed è chiaro che il riferimento è all'Italia:

Ancora ci sono degli uomini che
rispettano le femmine in questo
paese? Quel giorno ho sofferto di uno
strano senso di colpa. p. 45

هل بقي إيطاليون يحترمون النساء في هذا البلد؟
يومها أحسست بعقدة الذنب تجاهه و عانيت من
وخز الضمير (...)

Ci sono ancora degli italiani che
rispettano le donne in questo paese?
Quel giorno mi sono sentita in colpa
e la mi torturava la coscienza [...] p.
36

Nell'ultima frase c'è anche l'unificazione di "sentita in colpa" e "mi torturava la coscienza", ridotta ad «senso di colpa».

A volte al contrario, si aggiunge un'informazione a primo acchito superflua nella versione italiana, ma ad un'analisi più attenta si scoprono i motivi di questo inserimento. Così, il negoziante bengalese Iqbal, lamentandosi della portinaia, dice nella versione araba «Anche la portiera Benedetta è razzista» (p. 49); nella versione italiana viene aggiunta una precisazione: «portinaia napoletana Bendetta» (p. 61): così viene messo in chiaro che Iqbal stesso pecca di razzismo e caratterizza la sua avversaria per la origine.

Sostituzioni d'autore intenzionali e arbitrarie

Diverse volte nella traduzione italiana vengono sostituite singole espressioni o locuzioni brevi, e questo cambiamento esula dai limiti del perfezionamento concesso ad un comune traduttore, pertanto possiamo definirli “sostituzioni d'autore”.

Molte volte queste sostituzioni sono del tutto immotivate, ad esempio, quando “Canale 4” (p. 79) della versione araba diventa in italiano “Canale 5” (p. 96), o nei dettagli che non cambiano radicalmente il significato della frase:

«Quando sei venuto in Italia?»	– متى جئت إلى إيطاليا؟
« <u>Tre mesi</u> fa.» p. 146.	– قبل شهر
	- Quando sei venuto in Italia?
	- <u>Un mese</u> fa. p. 118.

Una volta ho udito un'anziana del	سمعت مرة من فم عجوز في النيجر [...]
<u>Mali</u> [...] p. 150	Una volta ho sentito un'anziana del
	<u>Niger</u> [...] p. 121

In un altro caso la sostituzione di un nome, in apparenza immotivata, aiuta invece a creare un effetto comico:

Caterina, non trattare tuo marito con	لا تعاملي زوجك بقسوة يا كاترينا، سيرتمي في
durezza, cadrà nelle braccia della sua	أحضان عشيقته الجديدة سوزانا.
nuova amante, <u>quella puttana di</u>	Caterina, non trattare male tuo
<u>Silvana!</u> p. 97	marito, altrimenti si butterà nelle
	braccia della sua nuova amante
	<u>Susanna.</u> p. 79

In questa scena la badante peruviana Maria Cristina descrive la sua interazione con le *telenovela* messicane, quando sta seduta davanti alla TV ed elargisce consigli ai personaggi. Nella versione araba uno di questi personaggi aveva il nome di Susanna; in italiano al nome Susanna si è aggiunto pure l'appellativo di ‘puttana’, ed è probabile che proprio questo ha influito sul cambio del nome, e ha spinto l'autotraduttore a ribattezzarla in Silvana: così fa rima con ‘puttana’ e aumenta l'espressività del parlato.

Alcune sostituzioni sono dovute alla necessità di rendere un elemento assente nella cultura di arrivo con qualcosa di analogo. È molto significativo da questo punto di vista il seguente esempio:

Prima di lasciare casa per sempre, e raggiungere quei suoi amici dei centri sociali Alberto mi ha detto [...] pp. 78-79	قال لي ألبرتو قبل أن يغادر البيت نهائيا و يلتحق بأصدقائه الهيبين Alberto mi ha detto prima di lasciare casa definitivamente, che avrebbe raggiunto i suoi amici hippy. [...] p. 64
--	---

Nella stesura della variante araba Lakhous sapeva benissimo che gli hippy non sono una presenza costante o caratteristica a Roma dagli anni Novanta, mentre la realtà dei centri sociali era del tutto attuale. Si può ipotizzare con ragionevole dubbio che l'autore fin dall'inizio avesse in mente proprio i centri sociali, ma ha preferito fare un adattamento per i lettori arabi, anche a scapito della precisione nel descrivere un ambiente concreto. Per rendere il concetto dei "centri sociali", Lakhous si appella al fenomeno sostanzialmente e temporaneamente assai lontano del movimento hippy, che però contiene l'idea dell'alternatività e dell'asocialità, ed è comprensibile ai lettori arabi grazie al ricordo delle comunità hippy che si insediavano in Nord Africa negli anni Sessanta.

Altre volte la sostituzione serve all'autore per migliorare le incoerenze disattese nella prima versione in questo modo può esercitare un diritto di rettifica che, secondo Aranda, grazie all'autorità di cui è investito l'autotraduttore rispetto ad un traduttore tradizionale, gli permette di avere «second chances for authors to continue to correct, clarify and elaborate "first drafts"». ⁴⁰⁴

Ad esempio, in arabo si leggeva «Ho cominciato questa sera a leggere un romanzo che si chiama "Il giorno della civetta" di Leonardo Sciascia.» (p. 48) e subito dopo si proseguiva a descrivere i contenuti del libro, entrando in contraddizione con il fatto che la lettura del libro è stato appena iniziata. Nella versione italiana al posto di "cominciato" troviamo "finito" (p. 60) e tutto diventa più

⁴⁰⁴ L.V. ARANDA, *Forms of Creativity in Translation*, «Cadernos de Tradução», vol. XXIII, pp. 23-37: 31.

logico. Qui torna il discorso delle bozze, ipotizzato da Borges di cui avevamo parlato nel Capitolo I: dal momento in cui nasce *Scontro di civiltà*, il testo originale arabo acquisisce lo status di una bozza pubblicata e messa in disparte, visto che la pubblicazione avviene lontano dal paese dove verrà pubblicata la nuova versione. Il passaggio da una lingua ad altra aiuta ulteriormente a modificare e correggere gli errori o imperfezioni.

<p>Dopo un lungo giro <u>di parole</u> è andata al sodo: “Non aprire <u>la porta</u> della tua casa a <u>quello</u> zingaro ubriaco che, <u>con il pretesto di dare il mangime</u> ai piccioni spaccia la droga. p. 85</p>	<p>ب عد لف و دوران دخلت في صلب الموضوع: "لا تفتح بيتك للعجري المخمور الذي يستغل الحمام لبيع المخدرات" Dopo lungi giri è andata al sodo: “Non aprire la tua casa allo zingaro ubriacone che <u>approfitta dei piccioni</u> per vendere la droga. p. 70</p>
--	---

Nella frase araba non era chiaro, come esattamente il presunto zingaro possa approfittare dei piccioni per lo spaccio di droga, ma l’aggiunta nella versione italiana rettifica l’ambiguità.

<p>Mi ha ricordato che il razzismo negli Stati Uniti è iniziato quando è stato impedito ai neri di sedere sugli autobus <u>accanto ai bianchi</u>. p. 86</p>	<p>التمييز العنصري في الولايات المتحدة بدأ عندما تم منع السود من الجلوس على المقاعد الأوتوبيس • Il razzismo negli Stati Uniti è cominciato quando hanno impedito ai neri di sedersi sui sedili dell’autobus p. 70</p>
--	---

L’originale arabo fraintendeva la realtà, lasciando supporre che agli afroamericani era vietato in generale sedersi mentre erano in un autobus, cosa che non è vera. La versione italiana permette di disambiguare questo equivoco e specificare che il divieto riguardava solo l’eventualità di sedersi a fianco degli americani bianchi.

<p>Quando avrò un permesso di soggiorno le dirò quel che voglio</p>	<p>عندما أحصل على وثائق الإقامة سأقول لها كل ما أريد دون خوف، لن أناديها كما أفعل الآن "السينيورة بندتا" و إنما ساهينها بكلمتين فقط: "البوابة النابوليتانية!" • إذا ليس أمامي إلا</p>
---	---

senza paura, non la chiamerò più “signora Benedetta” ma “portiera napoletana”! Posso solo pregare la Vergine Maria, l’unica che mi salverà dalle persone crudeli. p. 93

التوسل إلى مريم العذراء، فهي الوحيدة التي ستخلصني من الأشرار.

Quando avrò un permesso di soggiorno le dirò tutto quello che voglio senza paura, non la chiamerò come faccio adesso “signora Benedetta” bensi la chiamerò con sole due parole: “portinaia napoletana”! Quindi non ho altra scelta che pregare la Vergine Maria, l’unica che mi salverà dai cattivi. p. 76-77

In questo brano l’autotraduzione permette all’autore di correggere un errore logico, sfuggitogli nella versione araba: sia “signora Benedetta” che “portiera napoletana” sono espressioni di due parole. Un altro ritocco riguarda il cambio di “persone crudeli” con “cattivi” e la cancellazione della ridondanza del verbo “chiamare”, ed infine, viene aggiunta una deformazione che in arabo non era contemplata: Maria Cristina confonde le parole “portiera” e “portinaia”, e volendo anche in arabo si avrebbe potuto trovare un bisticcio analogo. Anche in questo caso, la variante italiana appare più ricca di elementi comici e più precisa nella resa degli idioletti dei personaggi.

Annulamento dell’autocensura

Nel trattare alcuni temi considerati delicati il testo arabo aggirava con frasi generiche le espressioni troppo esplicite. Questo pudore impediva, ad esempio, di specificare in che modo i piccioni possono disturbare la gente:

In attesa di tutto questo, il Comune ha deciso di mettere alle strette i piccioni nelle grandi piazze di Roma con il pretesto che sono troppi e cacano sui cittadini e soprattutto sui turisti. p. 37.

في إنتظار كل ذلك قررت البلدية التضييق على الحمام في ساحات روما الكبرى بحجة كثرتها وازعاجها للمواطنين و السياح.

In attesa di tutto questo, il Comune ha deciso di mettere alle strette i piccioni nelle grandi piazze di Roma con il pretesto che sono troppi e disturbano i cittadini e i turisti. p. 31

Nella versione araba l’autore ha usato un verbo vago, mentre in italiano è andato al sodo usando il verbo “cacare”. Questa delicatezza nel testo originale costringerà il

lettore arabo, infatti, a rimanere all'oscuro della natura del "disturbo" a cui accenna l'autore e a domandarsi, se il riferimento è al fatto che i piccioni chiedono in modo molesto di essere nutriti oppure al fatto che mentre volano a volte sfiorano le persone. Saranno delle ipotesi senza risposta, il lettore italiano invece non si porrà nemmeno la domanda.

A differenza dal primo romanzo, *Scontro di civiltà* non è infarcito di espressioni scurrili, eppure la resa di quei pochi che ci sono rappresenta uno dei punti critici. Nella versione italiana la parola "cazzo" ricorre due volte nel capitolo dove si confessa Parviz, e poi in quello di Benedetta. Prendiamo l'esempio del capitolo di Benedetta: nella versione araba non si trova l'analoga parola araba, bensì una trascrizione senza alcuna spiegazione, e si può desumere che è un'imprecazione solo dal contesto generale:

Non mi ricordo esattamente quella parola che dice sempre, forse mersa o mersis! Insomma l'importante è che questa parola vuol dire cazzo in albanese e si usa per insultare la gente. p. 48	لا أذكر الكلمة القبيحة التي يقولها لي دائما، أه تذكرتها مرسا أو مرسيس ! ما يهم أن هذه الكلمة الألبانية تعني كاتسو و تستخدم للسب في ألبانيا !
	Non mi ricordo la <u>parolaccia</u> che mi dice sempre. Ah mi è tornata in mente: mersa o mersis! Insomma l'importante è che questa parola <u>albanese</u> significa "cazzo" e si usa per insultare <u>in Albania!</u> p. 39

Da notare anche la ripetizione di albanese e Albania a breve distanza, del tutto normale in italiano e ridotta ad una sola apparizione in italiano.

Più particolare il caso di questa parolaccia nel capitolo precedente dedicato a Parviz, quando racconta al sua versione dello stesso abituale scambio di battute con Benedetta:

Guaglio' è la parola preferita di Benedetta. Come sapete, guaglio' vuol dire cazzo in napoletano. p. 17	وأيو" هي كلمة بندتا المحببة، لا شك أنكم تعرفون أن "وأيو" تعني "كاتسو" بالنابوليتانية •
---	--

“Guaglio” è la parola preferita di Benedetta, e non c’è dubbio che voi sapete che “guaglio” significa “cazzo” in napoletano. p. 14

Anche in questo esempio l’autore rimane sul vago, inserisce due parole italiane trascritte, dichiarando che significano la stessa cosa, senza in alcun modo spiegare che in realtà c’è un malinteso e che l’idea di Parviz è fuorviante. La frase resta sterile e non contiene nulla del sottile gioco di fraintendimenti, in cui ciascuno dei personaggi, basandosi soltanto sulla propria ignoranza e sui pregiudizi sospetta che l’altro gli rivolga un insulto, mentre si tratta di un appellativo dialettale del tutto neutro come “guaglione” o di una parola cortese come “merci” francese. Nel testo italiano, invece, il senso della situazione è chiaro ed è evidente la comicità un po’ amara dell’equivoco linguistico.

Resa dei modi di dire e proverbi

L’atteggiamento verso i modi di dire e i proverbi nella due versioni è incostante: a volte vengono tradotti alla lettera dall’arabo in italiano, altre volte si trovano delle espressioni corrispondenti italiane. Intrecciando i modi di dire resi con un’analogia espressione con le traduzioni dell’immaginario nuovo, l’autore riesce ad arricchire reciprocamente le due lingue. Secondo M. G. Negro,

I risultati di questo interscambio si misurano, in italiano, con un patrimonio di immagini, situazioni, modi di dire che traducono tutta la sensualità e la poeticità dell’immaginario che si disvela nella lingua araba. È come se la lingua di partenza si facesse corpo e fosse in grado di esprimere anche nella lingua d’arrivo i suoi odori, i suoi sapori, le sue dimensioni altre.⁴⁰⁵

Cerchiamo di illustrare questa sua affermazione con gli esempi, sia quelli trovati dalla ricercatrice che quelli rilevati durante la nostra analisi:

[...] e solo allora il cuore si aprirà al عندئذ يفتح قلبك على العالم و تفيض دموعك

⁴⁰⁵ M. G. NEGRO, *L’upupa o l’Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, «Kuma, creolizzare l’Europa», n. 12, 2006.

mondo e le lacrime ti riscalderanno le
guance fredde. p. 14

لتدفئ خديك الباردين •

p. 12

È l'unico spazio che dia la
tranquillità al mio cuore ferito. p. 18

إنه المكان الوحيد الذي يدخل الاطمئنان إلى قلبي
المجروح •

p. 16

[...] Amedeo, l'unico che osi tirarmi
fuori dall'inferno della tristezza. p.
19

إنه الوحيد الذي يجراً على إخراجي من جحيم
الحزن

p. 16

Come dice il proverbio arabo, “È
impossibile tenere due spade in un
fodero solo”. p. 34

!“كما يقول المثل العربي: ”لا يجتمع سيفان في
غمد واحد

p. 29

È proprio giusto quel proverbio arabo
che dice: chi non ha non da. p. 70

صدق المثل العربي القائل : فاقد الشيء لا يعطيه

p. 57

L'ultimo esempio appena menzionato, e che non figura nella sua lista Maria Grazia Negro, è particolare perché in arabo non si sa la sua provenienza ma è molto frequente il suo uso. In italiano invece tale modo di dire è un arricchimento diretto per la lingua italiana ed è anche facile da ricordare anche se non si usa in Italia. Un altro esempio di modi di dire che merita di essere analizzato è il seguente:

Quella pernacchia non mi può
vedere, neanche le avessi ucciso il
padre e la madre. p. 46

هذه الشيطانة تكرهني كأنني قتلت والديها

Questa diavola mi odia come se io
avessi ucciso i suoi genitori. p. 37

Questo modo di dire arabo colloquiale è molto usato durante i litigi. L'autore ha preferito in questo caso autotradurlo letteralmente. In italiano suona strano o se vogliamo, è una scelta d'autore, ma in realtà la matrice è nella lingua e cultura araba, pertanto è un buon esempio di italianizzazione dei modi di dire.

L'ho trovato morto e buono
nell'ascensore in un bagno di sangue.
p. 47

وجدته في المصعد مقتولا يسبح في دمه •

L'ho trovato in ascensore ammazza
e nuotava nel suo sangue. p. 38

Nel caso di questa descrizione, assistiamo ad un trasferimento in arabo di un modo di dire italiano, che l'autore ricostruisce con le parole arabe, creando una immagine nuova.

È l'albanese il vero assassino, sono pronta a mettere la mano sul fuoco. p. 52	هذا الالباني هو المجرم الحقيقي، أنا مستعدة لوضع يدي في النار . p. 42
--	--

Questo modo di dire che risale alla tradizione antica romana⁴⁰⁶ viene tradotto letteralmente nella versione araba. Nella lingua araba tale modo di dire non esiste per cui, a nostro avviso, si tratta di un'italianizzazione. Se ci ricordiamo ancora una volta, che in teoria la versione araba è antecedente a quella italiana, abbiamo un'ulteriore conferma che il testo italiano esisteva nella mente dell'autore in parallelo alla stesura araba, o se vogliamo il testo italiano trovava rifugio nella lingua araba in attesa che l'autore si decida a metterlo alla luce, facendo approdare il romanzo nella lingua italiana.

Nei seguenti esempi l'autore trova la corrispondenza dei modi di dire con minimi scarti semantici:

Non sono rimasta con le <u>mani in</u> <u>mano</u> . p. 75.	لم أبقى مكتوفة اليدين Non sono rimasta con le <u>mani legate</u> . p. 61.
Il tempo è <u>danaro</u> p. 104	الوقت ثمين كالذهب Il tempo è <u>prezioso come l'oro</u> . p. 83.

Nel secondo esempio anche se l'autore ha trovato il corrispettivo, ha stranamente modificato l'espressione araba, rendendola una similitudine con l'aggiunta di "come" mentre normalmente in arabo si dice direttamente "il tempo è d'oro". Forse se avesse mantenuto la formula come era in originale, sarebbe stato ancora più corrispondente a quello che ha scelto di mettere poi nella versione italiana.

⁴⁰⁶ L'origine si presume legata a Muzio Scevola, che avendo per errore ucciso un soldato invece del re Porsenna, secondo la tradizione affondò la mano destra in un braciere fumante per punire la mano che ha sbagliato.

In un altro esempio l'autore avrebbe potuto scegliere la stessa formula in italiano e in arabo visto, che in questo caso coincidono ma ha preferito trovare un altro corrispettivo, più colloquiale e non del linguaggio giuridico come era in arabo.

L'ho preso con le mani nel sacco

لقد أمسكته متلبسا

[...]. p. 52

L'ho colto in flagrante. p. 42

Ci sono poi delle invenzioni autoriali in italiano basati su un modo di dire già esistente: «Divoravo una pizza grande come un ombrello» (p. 11): in italiano si dice «grande come una casa», ma l'autore modifica la formula già esistente, creandone una nuova e sorprendente, basata sulla forma rotonda della pizza.

In arabo è uguale ma anche lì si tratta di un'invenzione e la non esistenza di tal espressione nella lingua araba conferma che già quando l'autore scriveva il suo testo in arabo, pensava in italiano e autotraduceva mentalmente.

Soffro di una terribile solitudine, che

أكاد أجن في بعض الاحيان

a volte mi fa accarezzare la follia. p.

94

Soffro di una fortissima solitudine, in

alcuni momenti sto quasi per

impazzire. p. 77

L'autore cerca di rendere in arabo più morbide le parole riferitisi a stati d'animo alterati, che rientrano nel novero degli argomenti tabuizzati nel mondo arabo, mentre in italiano al contrario, accentua la drammaticità e la fisicità di questo stato d'animo.

[...] felice come un pesce che torna

nel mare dopo una breve agonia

lontano dall'acqua. p. 99

إنها كالسمكة التي تعود إلى الحوض بعد احتضار

قصير بعيدا عن الماء •

[...] felice come un pesce che torna

nell'acquario dopo una breve agonia

lontano dall'acqua. p. 81

Nell'esempio sopracitato, la versione italiana si presenta impoverita dal punto di vista espressivo, anche se alla base ci sta proprio una metafora italiana. Descrivendo la sensazione di appartenenza che prova la peruviana Maria Cristina quando si ritrova nel parco con i propri compaesani, Lakhous trasforma il modo di dire «pesce fuor d'acqua» per inventare una nuova formula, adatta alla questione migratoria.

Nella versione araba l'immagine rielaborata alludeva al fatto che, trapiantati nel mondo nuovo, gli emigrati peruviani si trovano bene stando insieme nello stretto e artificiale spazio di libertà, una sorta di "acquario" in cui sono costretti a riunirsi per costrizione, ma che è pur sempre preferibile all'asfissia che aspetta loro quando stanno lontani uno dall'altro, nell'isolamento dei loro luoghi di lavoro. Nella traduzione italiana "acquario" è sostituito con "mare": in questo modo la metafora che suggerisce la naturalezza dell'appartenenza alla propria comunità è conservata, ma scompare l'indicazione dell'artificialità e pesantezza del vivere lontano dalla propria patria.

Italianismi e francesismi

Una caratteristica della versione araba di *Scontro di civiltà* che balza subito all'occhio è la presenza delle parole e delle espressioni inserite in caratteri latini, che vengono riportate così come sono, e poi spiegate in arabo. Si tratta di parole per la maggior parte italiane, ma anche francesi e inglesi. Nella maggior parte dei casi dopo queste parole troviamo una puntuale spiegazione o traduzione accanto.

Ecco gli inserti in italiano nel testo arabo:

Ciao (p. 13)
Totò (p. 33)
Signori si nasce (p. 34)
Io non sono GENTILE! (p. 35)
Striscia alla notizia (p. 37)
Catenaccio (p. 80 e altrove)
Peggio di un romano (p. 88)
Mani pulite (p. 110)
Pece fresco (p. 133).
Amedeo (p. 105)
Cazzo (p. 14)
Amore (p. 22)

Dall'inglese viene Amedeo Jr. (p. 80), un'abbreviazione inglese presa in prestito dall'italiano, e i titoli di *Beautiful* (p. 78) e *Love Story* (p. 117). Come si può dedurre osservando questo elenco, parzialmente stilato già da M. G. Negro, si tratta in parte

dei *realia*, che, in effetti, necessitano di una spiegazione, ma anche delle parole che potevano benissimo essere rese direttamente in arabo.

Nel testo arabo sono presenti numerosi inserti in francese, o meglio parole francesi trascritte con caratteri arabi, retaggio del periodo coloniale. Ad esempio i mesi dell'anno sono indicati in una versione arabizzata del francese (pp. 28-30), mentre vengono ignorati i nomi dei mesi dell'arabo standard. Al lettore italiano questa sfumatura sfuggirà, visto che i nomi dei mesi sono resi in italiano senza alcuna deviazione dalla norma. Ecco un esempio di questo utilizzo, indicato all'interno del capitolo di Parviz:

[...] quando nevicò nel mese di	إذ تساقط الثلج في شهر أوت
agosto. p. 37	[...] quando nevicò nel mese di août. p. 31

Livello sintattico e punteggiatura

Nel confronto della sintassi delle due versioni si riscontra una tendenza costante alla semplificazione. Laddove l'originale presentava frasi lunghe, piene di virgole e doppi punti, in italiano troviamo farsi brevi, che semplificano la comprensione del testo. È diversa anche la disposizione delle battute nei dialoghi: in arabo sono disposte una dopo l'altra, in italiano ogni battuta è mandata a capo.

La punteggiatura del testo arabo è caratterizzata da numerose combinazioni arbitrarie dei segni: puntini di sospensione uniti ai punti esclamativi e interrogativi in varie combinazioni e quantità, righe vuote piene di puntini, usate per rispondere alle domande retoriche nei dialoghi, o per segnalare un'emozione non espressa verbalmente. Tutta questa varietà scompare nella versione italiana, sotto esplicita richiesta del redattore. Come testimonia Maria Cristina Negro, la quale oltre a studiare Lakhous era fra coloro che l'hanno aiutato nella stesura della sua traduzione, così descrive questa richiesta:

L'editor Sandro Ferri non interviene minimamente nella correzione, nella convinzione che l'unico vero signore del testo è Amar Lakhous. La sola variante richiesta dalla casa editrice è l'eliminazione dei punti di domanda e dei

punti di sospensione, che nel testo arabo scandivano il resoconto dei personaggi, sostituiti con il punto a capo.⁴⁰⁷

Il punto maggiore di divergenze nella costruzione delle frasi è, a nostro avviso, la tendenza verso la semplificazione della sintassi e la cancellazione delle ridondanze, considerate accettabili nella stilistica araba, ma non gradite in italiano. Gli esempi di questo intervento sono numerose, e si applicano sia alle ripetizioni di dei sinonimi dal significato simile, sia alle semplici ripetizioni. I lunghi periodi in arabo, strutturati con una profusione di virgole, si dividono in italiano in frasi più sintetiche e brevi. All'interno di questa tendenza possono essere collocate anche numerose cancellazioni delle ridondanze. Come già menzionato, la soglia di tolleranza verso le ripetizioni in arabo è più bassa rispetto alle norme stilistiche italiane, inoltre l'autore cerca in generale di essere più lapidario possibile. Da qui deriva una sfilza dei casi, in cui due sinonimi o concetti simili in arabo vengono riassunti con uno solo in italiano:

Come si fa a dire “io sono هل يعقل أن يقول المرء عن نفسه أنه غير مهذب
scostumato!”? [sic!] p. 43 أي عديم التربية؟

È possibile che una persona dice di
se stessa di essere maleducata o
senza educazione!? p. 35

La ridondanza tipica dell'arabo è resa in modo più lapidario ma del tutto sufficiente per capire il concetto.

La sua schiena si è ingobbita per la لقد إنحنى ظهره من كثرة المشاكل والتعب
fatica? p. 42

La sua schiena si è ingobbita per via
dei problemi e della fatica. p. 34

Le due parole in arabo sono in parte simili di significato: la prima implica il concetto della fatica e dei guai, mentre la seconda si riferisce solo ai problemi. Nella versione italiana si è cercato di lasciare sottinteso “i problemi” e puntare soprattutto sulla stanchezza.

⁴⁰⁷ M. G. NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, «Kúma. Creolizzare l'Europa», n. 12, ottobre 2006. Articolo pubblicato on-line, attualmente non disponibile.

So tutto dei condomini del mio palazzo, perciò mi accusano di inciucciare. p. 44

أنا أعرف كل شيء عن سكان عمارتي لهذا السبب يتهمونني بالتميمة والتجسس
Io so tutto degli abitanti del mio palazzo per questo motivo mi accusano di spettegolarli e di spiarli. p. 36

Al posto di due verbi stilisticamente neutri è inserito un verbo di valenza duplice: da un lato, espressione dialettale napoletana, del tutto allineata con il personaggio di Benedetta la portinaia, dall'altro è un termine salito alla ribalta negli anni Novanta nel contesto degli scandali fra i politici corrotti. A questa parola così caratteristica per l'epoca l'autore delega l'espressione di due verbi semanticamente vicini ma stilisticamente neutri del testo originale.

La TV è proprio come l'aria. Si può mai vivere senza respirare? p. 96

التلفزيون كالهواء تماما، هل يستطيع الانسان أن يعيش بلا هواء؟
La televisione è esattamente come l'aria, è mai possibile per l'essere umano vivere senza aria? p. 79

La duplice presenza di "aria" è scissa in un sostantivo e in un verbo. Nell'esempio successivo la parola الجنوب (il sud) viene ripetuta due volte nel testo arabo, mentre in quello italiano si è preferito dare una sola volta la risposta "Sud".

Gli ho chiesto più volte di dirmi da dove viene, dei genitori, della famiglia, del luogo di nascita e di altre cose che non ricordo più. Mi ha sempre risposto con una sola parola: Sud. p. 53.

لقد سألته شخصيا عدة مرات عن أصله و فصله، قال لي إنه من الجنوب • سألته عن والديه و عائلته، عن مكان ميلاده، عن أشياء أخرى لا أذكرها، كان يجيبني دائما بكلمة واحدة: الجنوب •
p. 42.

A volte la necessità di variare le ripetizioni proprie dell'originale aiuta a migliorare il testo italiano e renderlo più complesso: basta la modifica di una sola parola per rafforzare la caratteristica di un personaggio.

Che dite? Il signor Amedeo è un forestiero? Non ci credo che non è italiano! Non ho ancora perso la testa, sono in grado di distinguere tra gli italiani e gli stranieri. p. 43

ماذا تقولون؟! السنيور أمديو أجنبي! لا أصدق أنه ليس إيطاليا • أنا لم أفقد عقلي بعد، بإمكانني التمييز بين الإيطاليين و الأجانب •
Che dite?! Il signor Amedeo è uno straniero! Non credo che non è italiano. Non ho ancora perso la testa,

sono in grado di distinguere fra gli italiani e gli stranieri. p. 34

In arabo la parola أجنبي (straniero) non ha una connotazione dispregiativa. Quindi, non è nemmeno adatta per caratterizzare quello che voleva dire il personaggio razzista. In italiano l'autore ha usato due termini proprio per permettere di capire il tono del discorso del personaggio che parla. Usando nella versione italiana l'espressione "forestiero" per riferirsi ad Amedeo, Benedetta la portinaia non esprime un giudizio negativo e proprio per distinguerlo dalla categoria delle persone su cui si applica il suo razzismo utilizza dopo l'espressione "stranieri". Il sostantivo forestiero ch'è desueto ormai e fa parte solo del linguaggio letterario e per altro non adatto al personaggio della portinaia è stato un modo per l'autore per dimostrare che Amedeo non è come gli altri stranieri. In arabo tutto questo si perde perché l'autore ha usato in tutti i casi la stessa parola "أجنبي" (straniero) che non ha nessuna sfumatura negativa.

Negli esempi successivi, l'autotraduttore cancella le ripetizioni dell'arabo per raggiungere in italiano una maggiore brevità che non va a scapito dell'espressività.

A volte è meglio ignorare la verità. p. 38

في كثير من الأحيان تكون عدم معرفة الحقيقة أفضل من معرفتها •

Molto spesso non conoscere la verità è meglio che conoscerla. p. 31

Nel seguente esempio vediamo ancora come nel testo italiano molti esempi sono ristretti ma trasmettono lo stesso l'idea. L'arabo è più esplicito.

[...] allora io ho tutti i diritti di essere risarcito! p. 13

فمن حقي أن أرفع قضية لأحصل على تعويض •

[...] allora ho il diritto di fare una causa e chiedere un risarcimento. p. 11

Me lo ricordo bene, era primavera. p. 44

أذكر ذلك اليوم جيدا، كنا في فصل الربيع •

Mi ricordo bene quel giorno: eravamo nella stagione primaverile. p. 36

No! Amedeo non c'entra niente con No! Signor Amedeo non c'entra con

Nella versione italiana l'uso dell'appellativo «signor» riferito ad Amedeo non è costante, mentre in arabo si ripete con regolarità.

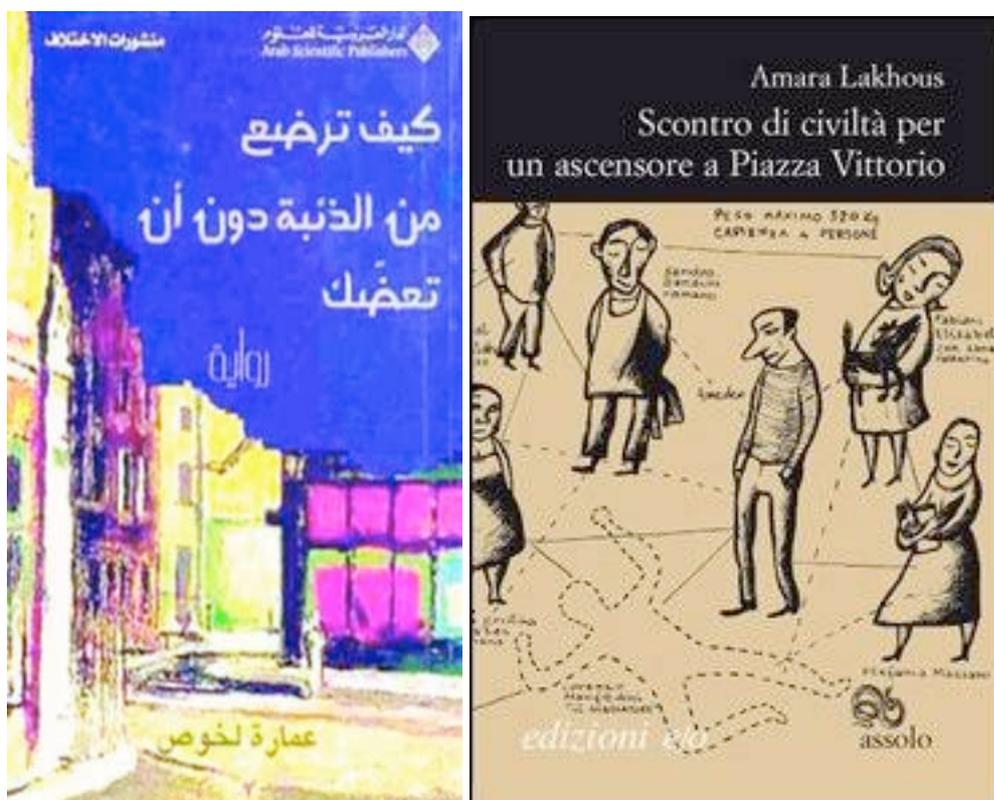
Considerazioni conclusive

La differenza fra la versione araba e quella italiana non riguarda tanto la trama o i personaggi, eppure l'impressione che si ha è che la versione araba, pur essendo stata prima, si presenta come una sorta di tela, sulla quale poi, nella traduzione, verranno aggiunti numerosi dettagli e soprattutto verranno rafforzate le caratteristiche dei personaggi basate sulla riproduzione dei dialetti. Lo scopo di questi cambiamenti è, senz'altro, l'adattamento al livello di competenza e alla visione del mondo dei lettori italiani. A parità degli eventi descritti, la versione araba è incentrata sulla rappresentazione della vita romana, tramite i dettagli specifici della vita quotidiana, in particolare con l'inserimento delle parole italiane nel testo, e tramite una leggera "italianizzazione", che si esprime sia a livello grammaticale che, soprattutto, nella resa dei modi di dire, fermo restando il fatto che il libro è scritto in arabo standard.

L'autotraduzione italiana, invece, non si pone il compito di descrivere soltanto l'ambientazione italiana in generale, ma in primo luogo a dare una collocazione nel preciso periodo storico e nel quartiere molto concreto di Roma. Al centro dell'attenzione si pongono i personaggi, che ritrovano la voce con i loro dialetti e i pregiudizi, e il tessuto narrativo si arricchisce di battute ironiche e allusioni religiose o sessuali che nel testo arabo erano censurate o superflue. È modificata anche la sintassi: le frasi lunghe della versione araba vengono spezzate, le ripetizioni che erano una sorta di abbellimento vengono semplificate.

A nostro avviso, la differenza fra i due libri è espressa in modo eloquente dal confronto fra le due copertine: quella araba raffigura uno scorcio vuoto di Roma al tramonto, con le case dai colori improbabili, come una sorta di paese onirico disabitato e lontano. La copertina italiana, invece, aprendo una fortunata serie di copertine dei libri successivi firmati sempre da Chiara Carrer, è fatta di personaggi, ciascuno con l'indicazione del nome e dell'origine, uniti fra loro dal tracciato che

rispecchia i rapporti fra di loro. *Scontro di civiltà* risulta pertanto un libro dal tono assai diverso, più vivace e dinamico. Non siamo in presenza di un originale, di cui la seconda versione è un riflesso più o meno fedele: il procedimento dell'autotraduzione, colmo di cambiamenti d'autore e cancellazioni dei tabù censori, colloca la versione araba in posizione subalterna, o meglio, propedeutica, rispetto alla più completa e dinamica versione italiana. L'impressione che si ha analizzando le due versioni a confronto è che il testo arabo funge da una sorta di banco di prova, e che già nella sua stesura l'autore aveva in mente il prossimo passo, ovvero l'approdo nella lingua italiana tramite l'autotraduzione.



III.2.2 Dall'italiano all'arabo: un Divorzio fra viale Marconi e Little Cairo

Ora prendiamo in esame il terzo tassello narrativo in ordine cronologico dell'opera dell'autore algerino, confrontando l'edizione araba *Al-Qahira as-*

*saghira*⁴⁰⁸ con l'edizione italiana *Divorzio all'islamica a viale Marconi*.⁴⁰⁹ Questo romanzo arriva dopo che l'autore ha ottenuto il successo sia in Italia che in Algeria, il che gli permette di continuare a scrivere adoperando le stesse strategie narrative e affrontando le stesse tematiche focalizzate sugli scontri interculturali, in particolare sui rapporti fra gli italiani e gli immigrati musulmani, una particolare attenzione viene rivolta alla condizione della donna musulmana e ai suoi rapporti in famiglia e con il mondo esterno.

A differenza del romanzo corale precedente, i personaggi che narrano la storia sono solo due. Il primo, Christian detto Issa, è un italiano che si finge immigrato di origine araba, infiltrato nella zona ad alta densità di migranti allo scopo di controllarne gli umori e prevenire eventuali atti terroristici. La voce femminile invece è Safia, detta all'italiana Sofia, una giovane egiziana con il sogno di diventare una parrucchiera. A Roma è arrivata come sposa di Said, un architetto egiziano diventato pizzaiolo. La trama si svolge fra il lavoro d'indagine di Issa e i tentativi di Sofia di emanciparsi e realizzare il suo sogno. Nel loro percorso, s'imbattono in varie usanze islamiche che vengono maldestramente applicate alla realtà italiana, si analizzano ironicamente i luoghi comuni e i pregiudizi reciproci, con lo svelamento delle contraddizioni intrinseche nelle due società a contatto: quella italiana e quella arabo-islamica.

Come già accennato, esistono due versioni di questo romanzo: una araba e una italiana, la cui stesura è avvenuta, come cercheremo di dimostrare, in parallelo, anche se l'impressione che si crea su base del confronto testuale e linguistico fa propendere verso l'ipotesi che nella scrittura veniva prima stilato il testo italiano, e in parallelo quello arabo. Finora le due versioni di questo romanzo non sono state messe a confronto né dal punto di vista testuale né da quello linguistico. Così si ha l'impressione che si tratta di due libri non correlati fra loro, rivolti a due gruppi di lettori diversi, anche se, di fatto, è una autotraduzione. Ma per comprendere l'evoluzione della funzione di autore sia come romanziere che autotraduttore occorre mettere a confronto dei due testi.

⁴⁰⁸ A. LAKHOUS, *Al-Qahira as-saghira (La piccola Cairo)*, Beirut, al-Gaza'ir, Dar al'-arabiya liulum, Mansurat al-Ihtilaf, 2010.

⁴⁰⁹ A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, Edizioni e/o, 2010.

Paratesto

Il paratesto dell'edizione italiana è parco di notizie in relazione alle modalità che hanno portato alla stesura del libro. Non abbiamo nessun accenno ad una autotraduzione o riscrittura. La seconda di copertina ci presenta esclusivamente la trama mentre la penultima offre una breve nota bio-bibliografica sull'autore, e la quarta cita due recensioni giornalistiche. Nell'edizione italiana del secondo romanzo dello scrittore, *Scontro di civiltà*, il paratesto permetteva di capire che si era trattato di una riscrittura da un originale arabo già pubblicato.

Per quanto riguarda *Al-Qahira as-saghira* leggiamo in arabo alla fine della nota sull'autore: «Ha riscritto *Al-Qahira as-saghira* in italiano e l'edizione uscirà a settembre con un altro titolo *Divorzio all'italiana a viale Marconi* presso l'editore e/o». Tuttavia, nell'ultima pagina sia della versione italiana che di quella araba, dopo l'ultima frase la narrazione si chiude con questa indicazione spazio-temporale: «Berlino – Roma – Algeri 2006-2010».⁴¹⁰ La versione araba esce a Beirut nel mese di luglio del 2010, mentre quella italiana a settembre dello stesso anno. Anche se il paratesto dell'edizione araba riferisce che *Divorzio all'islamica a viale Marconi* è una riscrittura, ci sono più probabilità che i due testi siano stati scritti simultaneamente. Questa ipotesi poggia sia sui riscontri rilevati nel corso dell'analisi testuale delle due versioni che sulle affermazioni dello stesso autore. Infatti, Lakhous ha asserito di essere passato dall'italiano all'arabo per quanto riguarda la stesura di questo romanzo:

Penso che il caso di *Divorzio all'islamica a viale Marconi* sia un caso particolare, per non dire unico: sono due testi nati nello stesso momento. *Divorzio all'islamica a viale Marconi* è un testo nato in due lingue. Sono in realtà due gemelli non identici. [...] Allora ho scritto la prima versione in italiano e poi ho cominciato a lavorare sulla versione araba. Però, lavorando sulla versione araba avevo il file diviso in due sul computer e cambiavo la tastiera fra l'italiano e l'arabo. Erano due testi che si guardavano. Era questo il

⁴¹⁰ A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica...*, cit., p. 186; cfr. A. LAKHOUS, *Al-Qahira as-saghira (La piccola Cairo)*, Beirut, al-Gaza'ir, Dar al'-arabiya liulum, Mansurat al-Ihtilaf, 2010, p. 209. Qui e in tutte le successive citazioni dall'arabo, la traduzione è nostra.

mio modo di lavorare. I due testi si confrontavano, ognuno aggiungeva all'altro, dava all'altro il meglio di sé. È stata una bellissima sfida.⁴¹¹

Già in queste frasi l'autore ci dimostra che l'autotraduzione è opaca. Entrambi gli editori preferiscono presentare in questo caso il libro come originale. Nel paratesto Sandro Ferri non fa alcun accenno alla versione araba, mentre i due editori arabi che congiuntamente hanno pubblicato *La piccola Cairo* accennano che l'originale sia stato il testo arabo, su base del quale l'autore ha prodotto una versione italiana. L'intervista con l'autore svela l'opacità delle operazioni editoriali, confermando quanto indicato nelle date con cui si chiudono le narrazioni delle due versioni.

Lo stesso procedimento di *Scontro di civiltà* lo riscontriamo anche nella stesura di *Divorzio all'islamica*: l'autore ha inviato le prime bozze a una ventina di amici, chiedendo loro di esprimere un parere critico sincero. Questi amici sono stati per la prima volta menzionati nei ringraziamenti (inseriti a p. 187), subito dopo la fine del testo del romanzo. Oltre a ringraziare, Lakhous spiega *post-factum* anche il motivo del mancato ringraziamento nel libro precedente:

Avevo deciso di non ringraziare nessuno per *Scontro di civiltà per un ascensore in piazza Vittorio*. Volevo risparmiare alle amiche e agli amici le conseguenze di un eventuale flop. Invece il libro è andato bene. Adesso posso ringraziare.⁴¹²

Dopo questa sincera dichiarazione di gratitudine, seguono ben due gruppi distinti di nomi delle persone di provenienza diversa, che hanno collaborato al primo e al secondo romanzo, a riprova del lavoro di squadra che ha reso possibile il successo dei romanzi. Una simile lista di ringraziamenti è posta alla fine della versione araba,⁴¹³ e contiene senza lunghe premesse la lista delle persone che hanno aiutato l'autore nella stesura del romanzo. Va osservato che le due liste, quella italiana e quella araba, coincidono solo in parte, ed è difficile capire i criteri di inclusione e/o esclusione. Nella seconda lista, in effetti, si aggiungono vari arabofoni, ma anche un ricercatore italiano come Daniele Comberiati; vengono cancellati invece la

⁴¹¹ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 4.

⁴¹² A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica*, cit., p. 187.

⁴¹³ A. LAKHOUS, *Al-Qahira as-saghira*, cit., p. 211.

traduttrice dell'opera dell'autore in francese Elise Gruau, le mogli di Roberto De Angelis e Sandro Ferri, e addirittura i parenti dello scrittore, Hamid e Rabah Lakhous.

Nella versione araba l'autore va anche oltre alle semplici menzioni delle persone che hanno già dato il loro apporto alla stesura del libro. Qui si rivolge direttamente ai lettori del libro già fatto, inserendo nell'ultimissima pagina del libro un questionario, intitolato *Domande dell'autore ai lettori*.⁴¹⁴ Le domande sono le stesse che, come descritto nel capitolo precedente, sono state rivolte ai referenti qualificati prima della stesura di *Scontro di civiltà*. Queste domande in apparenza inutili, visto che il libro è ormai scritto, contengono, a nostro avviso, le tracce della formazione antropologica dell'autore. Nel lanciare ai lettori i suoi quesiti vuole ottenere un *feedback* utile per la creazione dei futuri romanzi. Su internet, infatti abbiamo trovato una risposta di una lettrice, che ha preso sul serio l'invito di Lakhous su un blog letterario collettivo قرات لك (*Ti ho letto*) nato in Algeria ma che coinvolge i lettori di vari paesi arabi. La lettrice asserisce a proposito delle domande:

Ho finito di leggere il romanzo القاهرة الصغيرة e ho trovato le domande dell'autore che mi aspettavano. È un bel dialogo, sincero e interessante [...] e inoltre permette al lettore di avere uno sguardo critico rispetto a quel che legge.⁴¹⁵

Questo coinvolgimento del lettore che può condurre a pensare alle esigenze editoriali porta a vedere anche le idee postmoderniste di Lakhous e la sua voglia di far sì che il lettore svolga anche la funzione del critico nei suoi confronti per migliorare la sua scrittura nel futuro, Nonché per garantire una maggiore oggettività rispetto alle opinioni delle persone alle quali è legato da rapporti professionali o individuali.

Titolo

⁴¹⁴ Ivi, p. 215.

⁴¹⁵ Recensione anonima (è firmata solo con l'indicazione del nome) on-line <<https://qaraeto.wordpress.com/2011/10/28/عن-القاهرة-الصغيرة-لعمارة-لخوص>> (traduzione nostra).

Come già menzionato nel capitolo precedente, i titoli sono fra le più felici e riconoscibili caratteristiche della narrativa lakhoussiana e la localizzazione geografica molto precisa né è il tratto saliente. Un altro tratto comune fra i titoli è la loro presenza all'interno del libro stesso, ad esempio, qui è la protagonista, Sofia, a definire ironicamente la propria situazione sentimentale con la seguente battuta: «Sembra una scena tratta da una telenovela noiosissima. Il titolo potrebbe essere divorzio all'islamica» (p. 168). Questa proposta è riprodotta più volte scherzosamente anche nelle pagine successive.

In questo caso il titolo della versione italiana rende omaggio al cinema italiano tramite un richiamo al film di Pietro Germi del 1961, già menzionato come preferito all'interno di *Scontro di civiltà*, quando il protagonista Amedeo/Ahmed dichiara: «Quanto mi piace il film di Pietro Germi *Divorzio all'italiana*, non mi annoio mai di rivederlo».⁴¹⁶ Con questa scelta Lakhous inaugura una serie di fortunati titoli che rimandano ai film appartenenti al filone di commedie all'italiana. L'ultimo di questa serie è *La zingarata della verginella in via Ornea*, che ricalca il titolo di docufilm *L'ultima zingarata* (2010) di Francesco Conforti, omaggio ai film di Mario Monicelli in cui al centro della trama era una serie di comiche e rocambolesche avventure di un gruppo di amici (dette in fiorentino “zingarate”).⁴¹⁷

Anche se nel mondo arabo questo film è noto con lo stesso titolo, non ha avuto la stessa celebrità, pertanto il titolo che in italiano si legava ad una certa e riconoscibile tematica, tradotto senza modifiche in arabo perderebbe originalità, diventando banale, se non tautologico, visto che non esiste altro tipo di divorzio se non quello islamico. Per evitare che il titolo perda sia l'effetto sul lettore che i legami con un contesto culturale ben individuabile, viene così modificato: القاهرة الصغيرة significa *La Piccola Cairo*. La scelta è motivata dal fatto che nell'immaginario arabo la città di Cairo è riconosciuta come una città di estensione enorme, quindi il titolo gioca sulla contraddizione con il luogo comune e perciò può suscitare maggiore curiosità. A questa considerazione si aggiunge anche il richiamo al celebre romanzo di Nagib Mahfuz *La nuova Cairo*, di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente, e che era fra le prime letture dall'autore nell'adolescenza. Richiama inoltre l'idea

⁴¹⁶ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, cit., p. 125.

⁴¹⁷ Vedi per approfondimento: N. MOLL, *La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti*, «La rivista di Arablit», vol. IV, n. 7-8, 2014, pp. 177-187.

dell'immigrazione e dell'identità locale ricostruita altrove, ricalcando il noto nomignolo dei quartieri dei migranti, e mettendo la *Piccola Cairo* di viale Marconi a Roma in collegamento con il *Little Italy* di New York.

Epigrafi e dedica

Come si è visto nell'analisi precedente, anche questo romanzo di Lakhous è preceduto dalle epigrafi. In *Divorzio all'islamica* ce ne sono due: una di Niccolò Machiavelli e un'altra di Ennio Flaiano, funzionali per la trama, dal momento che anticipano le tematiche del difficile legame fra amore e paura e dell'uso della ironia o della satira. Nel testo arabo troviamo le stesse epigrafi in italiano, accompagnate da traduzione araba,⁴¹⁸ interposta fra la citazione italiana e il nome dell'autore, al quale sono stati aggiunti, a titolo di approfondimento, le date di nascita e di morte dei due autori. Questi primi inserti riconducono l'attenzione del lettore esclusivamente al contesto culturale della penisola italiana,⁴¹⁹ diversamente da quel che era accaduto con *Scontro di civiltà*, aperto da un'epigrafe tratta dal poema del poeta egiziano Amal Donkol *Uomo del sud*⁴²⁰ e ripresa anche nella versione araba. Sono utili, inoltre per preparare il lettore arabo alla presenza dei numerosi inserti in lingua italiana all'interno della narrazione.

Come nell'apertura di *Scontro di civiltà*, anche nel *Divorzio* c'è una dedica. Si riferisce ad un poeta, Vito Riviello, indicato come «un grande poeta ed un caro amico», scomparso a Roma nell'anno precedente.

Distribuzione del testo

La divisione in capitoli resta quasi identica nelle due versioni. Ogni capitolo porta come titolo il nome di uno dei due protagonisti, Issa oppure Sofia. A volte però un lungo capitolo nella versione italiana è suddiviso in due nella versione araba. Se un lettore decide quindi di leggere simultaneamente le due versioni, cominciando da

⁴¹⁸ A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica*, cit., p. 9. Cfr.: A. LAKHOUS, *Al-Qahira as-saghira*, cit., p. 7.

⁴¹⁹ Va detto che Niccolò Machiavelli non è una figura ignota nel mondo arabo: basti annotare che il defunto re del Marocco Hassan II fu grande ammiratore del *Principe*, fino al punto di inserire una citazione dal testo come epigrafe nel suo libro autobiografico *Le Défi*, Parigi, Albin Michel, 1976, p. 4. Nel farlo, riprende la leggendaria predilezione del sultano turco Solimano il Magnifico per l'opera di Machiavelli.

⁴²⁰ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, cit., p. 9.

quella italiana, dovrà, una volta letto un capitolo lungo, andare a leggere la prima parte di questo stesso capitolo in arabo e poi saltare al capitolo successivo, per finire la lettura in modo coerente rispetto alla versione italiana, visto che ci sono due voci narranti alternate in ogni capitolo.

Anche se la trama, lo svolgimento narrativo, il numero dei personaggi restano uguali nel passaggio da una lingua ad un'altra, andando a confrontare più in dettaglio i diversi livelli dei due testi, si possono rilevare le variazioni più numerose rispetto a quante ce n'erano durante la stesura e riscrittura di *Scontro di civiltà per un ascensore* e *Qayfa Ta'rda' mina ad-dhieba duna an tahuddak* (*Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda*), analizzato in precedenza.

Modifiche d'autore

Le modifiche d'autore, motivate solo dalla sua volontà e non dalla necessità di rettificare delle sviste logiche o rendere un modo di dire, cominciano già dalle prime battute con cui si apre la narrazione, quando il protagonista deve prendere l'autobus: nella versione italiana è la linea numero 780, in quella araba è 170. Subito dopo si assiste ad un cambiamento di un riferimento spaziale: nella versione italiana Issa parte da Piazza Venezia e fa un pezzo di strada a piedi in direzione di Piazza Enrico Fermi, mentre nella versione araba parte da Via Nazionale e continua per via (e non piazza) Enrico Fermi (rispettivamente a p. 11 e p. 9).⁴²¹

Nel testo si trovano altri esempi come questi, che però non sembrano avere una motivazione specifica se non quella da parte dell'autore di prendersi alcune licenze che confermano che il suo lavoro non è solo auto traduzione ma è anche riscrittura.

La lingua di *Al-Qahira as-saghira* è l'arabo standard e in *Divorzio all'islamica* il medium linguistico adoperato è l'italiano standard. All'interno dei due testi però c'è un uso divergente dei dialetti. Nella versione araba le espressioni dialettali o meglio delle varianti linguistiche fra un paese arabo e l'altro si trovano soprattutto

⁴²¹ Da qui in poi nell'analisi testuale, i numeri delle pagine delle citazioni, tratte dai due testi analizzati, verranno indicati direttamente nel testo del capitolo, e non a piè di pagina, per garantire la chiarezza ed evitare numerose note pressoché identiche. La versione italiana è A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, cit.; versione araba A. LAKHOUS, *Al-Qahira as-saghira*, cit..

all'interno dei dialoghi. Gran parte dei dialoghi vedono l'uso del tunisino, dell'egiziano e a volte anche del dialetto marocchino, necessari per caratterizzare con precisione la provenienza dei personaggi.

Nel testo italiano invece l'uso dei dialetti è molto limitato e si presenta con parole o frasi sparse qua e là, senza che ci sia davvero un uso costante alla *Pasticciaccio*, al contrario di quanto è stato più volte suggerito dalle recensioni giornalistiche, le quali hanno in un certo senso condizionato anche le posizioni della critica letteraria italiana. Come sottolinea Pezzarossa, le somiglianze con la tradizione gaddiana finiscono con la presenza di una trama giallistica, ma non trovano riscontro a livello linguistico:

[..] il peso delle forme dialettali, il vociare confuso e urtante delle parlate dell'Italia municipali e delle tante nazionalità, ha una consistenza minore di quanto non appaia nei monologhi dei personaggi. Infatti sono appena tracce, frasi fatte, accenni sonori e accenti ... limitati e generici *clichés* di romano, lombardo o napoletano, che caratterizzano talune maschere, rispetto alle quali si appiattiscono nell'italiano standard tutte le parlate degli stranieri.⁴²²

Spesso nella versione italiana la resa delle pronunce anomale, dialettali o individuali diventa un elemento comico o caratterizzante per un personaggio; l'autore non fa alcun tentativo di rendere queste divertenti deformazioni in arabo. Così, nel *Qahira as-saghira* vanno sacrificati i due idioletti che caratterizzano il linguaggio di Issa e Sofia, creando un effetto comico e anche realistico, visto che le ridondanze del genere e "parole-parassiti" sono caratteristiche per il linguaggio colloquiale. Infatti, nella versione italiana i personaggi ripetono in ogni capitolo e a più riprese le stesse frasi: Issa ha tendenza di dire «Non diciamo minchiate!» e Sofia «E allora? Allora niente!». Non c'è stata la volontà di cercare i corrispettivi arabi per queste caratteristiche individuali, di conseguenza i personaggi perdono in espressività e originalità, e un lettore arabofono rimane all'oscuro di queste abitudini dei personaggi.

⁴²² F. PEZZAROSSA, *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di C. Montini, Bologna, Bononia University press, 2014, pp. 135-162: 148.

Un altro elemento che gioca sulle deviazioni fonetiche è la mancata distinzione fra i fonemi [b] e [v] nella lingua araba e le conseguenti difficoltà per gli arabofoni nell'imparare l'italiano, che sono menzionate nella versione italiana. Ad esempio, nella versione araba è totalmente cancellata la frase «Quando dice la parola “buttana” viene scambiato per un siciliano, per il resto è un bel bordello.» (p. 70). Allo stesso modo, viene soppresso un divertente dialogo fra due egiziani «orfani della lettera p», secondo la definizione di Sofia:

«Amico mio, bassato trobo timbo. Chi biacere reviderti.»
«Biacere mio.»
«Ma duvi stato, Barma?»
«No Barma, Barigi. Sono stato bir lavoro.»
«Ancura fai bezzaiolo?»
«Si diventatu ezberto bizze.»
«Dimme un bù. Fa sembre bereghiera?»
«Certu, bereghiera molto emburtante. Secondo bilastru dell'Islam.» (p. 81)

Questa imitazione spassosa e alquanto realistica è totalmente cancellata dalla versione araba. Un dialogo simile si svolge fra Issa e un suo amico che parla in italiano «con la b al posto della p»:

«Voglio dire una cosa imbortante.»
«Dimmi.»
«C'è una sbia fra noi.»
«Una spia?»
«Sì, il bastardo sarà bresto scoberto. Faremo a lui un culo così.»
«Chi è?»
«Abbiamo un sosbetto, berò mancano le brove.»
«E per chi lavora?»
«Ber quella borca buttana di Teresa.» (pp. 91-92)

Nella traduzione araba (p. 92) è conservato il significato del dialogo, ma al posto di una deformazione individuale, una sorta di “arabizzazione fonetica” del linguaggio colloquiale italiano, si trova il dialetto arabo-egiziano, parlato dalla maggioranza degli egiziani, contrapposto all'arabo standard. Scompare l'elemento comico, e con esso si appiattisce la caratteristica individuale del personaggio. Dietro la decisione di

Lakhous di non impegnarsi nella resa dell'idioletto dei personaggi particolari, siano essi italiani che parlano dialetti o immigrati che parlano italiano sgrammaticato, secondo il nostro parere, s'intravede una sorta di disincanto dell'autore nei confronti del pubblico arabo e lo spostamento dell'attenzione soprattutto sul perfezionamento ed arricchimento della versione italiana.

Sulla questione dei nomi

A differenza da *Scontro di civiltà*, dove il cambiamento del nome era uno solo, e in sintonia con *Cimice e pirata* che verrà analizzato nel capitolo successivo, nel *Divorzio al islamica* troveremo tantissime sostituzioni dei nomi dei personaggi fra la versione italiana e quella araba: l'albanese Dorina diventa Anita, (p. 86 e p. 97), l'italiana Giulia diventa Angela, il tunisino Saber diventa Sabri (p. 69 e p. 67); il capitano Tassarotti si trasforma in ispettore Sandri; lo zio del protagonista, Ali, diventa Azzeddine; il proprietario del ristorante, Damiano diventa Gianpaolo, ed infine Aida, la figlia di Sofia, nella versione araba porta il nome Sara (p. 61 e p. 97).

Interessante è quest'ultimo caso: Aida è un nome tipico egiziano, entrato in italiano tramite l'omonima opera lirica di Giuseppe Verdi, ambientata in Egitto. Grazie alla popolarità di quest'opera, il nome è facilmente identificabile con l'Egitto. Nella versione araba l'autore non lo mantiene, sostituendolo con Sara, un nome comune nei paesi arabi.

Nel caso del titolare del *call-center* egiziano *Little Cairo*, nella versione araba la scelta cade su un nome tipico egiziano, Hanafi, mentre nella versione italiana egli diventa Akram, probabilmente per evitare ai lettori la pronuncia dell'acca aspirata.

In alcuni casi si riscontra la modifica o l'aggiunta di nomi propri di personaggi menzionati, ma non direttamente attivi nella narrazione: Simona Barberini che diventa nella versione araba Francesca Barberini. Di lei si racconta poco nella versione italiana e molto di più in quella araba (p. 68 e p. 68). Lo stesso destino è riservato ad un certo Mauro Gabri, citato con nome e cognome nella versione araba, il quale nella versione italiana non è nemmeno nominato, ma solo descritto in modo

generico come «quel politico che sta su tutti i talk show e i telegiornali: quando parla sembra che stia sputando» (p. 46).

Bisogna distinguere fra il cambiamento di nome motivato dalla trama ed interno al testo, ad esempio la “conversione” di Christian in Issa, o di “italianizzazione” di Safia in Sofia e di Said in Felice, sulla scia di *Sconto di civiltà* dove Ahmed si trasformava in Amedeo, che ha una valenza molto diversa dai casi dove il cambiamento del nome fra una versione e l’altra è puramente arbitrario, e non ha altra spiegazione se non il desiderio dell’autore di confermare la sua autorialità e la sua ferma volontà di riscrivere il libro, sottolineando in tal modo il proprio status autonomo, superiore a quello del traduttore che non è autorizzato a intervenire in modo così radicale nel testo.

Aggiunte esplicative

Una delle tecniche del lavoro di riscrittura di Lakhous è l’aggiunta di informazioni esplicative adatte a ciascuna delle versioni. Come abbiamo già avuto modo di vedere, questa tecnica non è monodirezionale, in quanto riguarda sia la versione araba che quella italiana nelle occasioni quando è necessario chiarire concetti o fornire nozioni presumibilmente ignoti al lettore implicito. Questo bisogno spinge l’autotraduttore a modificare il testo in funzione del suo nuovo pubblico e anche della lingua, come sostiene anche Grutman: «Chaque langue a ses propres connotations socioculturelles avec lesquelles l’écrivain devra composer dès lors qu’il écrit pour être publié et lu.»⁴²³

Ad esempio, citando la città di Brescia, nella versione araba Lakhous aggiunge «che si trova nel nord» (p. 48), invece parlando della città di Roma sostituisce l’appellativo «città eterna» (p. 67) con semplice menzione di Roma nella versione araba (p. 77). Per contro, quando nella versione araba viene nominato il quartiere Sayyeda Zeineb (p. 25), troveremo nella versione italiana l’aggiunta esplicativa: «uno dei quartieri più popolari del Cairo» (p. 26).

⁴²³ R. GRUTMAN, *L’écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste*, in *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L’hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blais Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, pp. 31-50: 34.

Numerosi casi di aggiunte di informazioni riguardano personaggi pubblici o del mondo dello spettacolo, la cui fama non è sempre simmetrica nei due continuum culturali in cui spazia la narrativa di Lakhous. Ad esempio, il famigerato politico Bettino Craxi è menzionato brevemente nella versione italiana, mentre in quella araba, dopo che viene specificato ch'è noto in Tunisia, si aggiunge un intero paragrafo biografico, leggermente diverso dalla caratteristica che si darebbe a Craxi in Italia:

[...] la sua storia è piena di contraddizioni. È stato il primo uomo politico socialista a diventare Presidente del Consiglio negli anni Ottanta. Ha appoggiato varie cause arabe, in primo luogo quella palestinese. Agli inizi degli anni Novanta ha subito una condanna per corruzione ma al posto di arrendersi ha preferito scappare emigrando in Tunisia dove è morto nel 2000. L'hanno sepolto a Hammamet. Fra di noi c'è chi lo considera un illustre uomo di stato vittima di una trappola, e c'è chi vede in lui un uomo corrotto scappato dalla giustizia. (pp. 46-47)

Il mondo del cinema, tanto amato da Lakhous, frutta ulteriori asimmetrie e dunque la necessità di compensare mancanza di informazioni. Nella versione italiana Issa dice: «E io non ho nessuna intenzione di giocare a fare il James Bond o il Donnie Brasco [...]» (p. 12), mentre in quella araba aggiunge ulteriori notizie sul secondo personaggio citato, descrivendolo come un poliziotto infiltrato fra i mafiosi di New York (p. 12), mentre si dà per scontato che James Bond è universalmente conosciuto. Un altro esempio simile è dato anche quando si fa un paragone fra Akram e John Belushi. Nella versione italiana quest'ultimo è solo menzionato, mentre in quella araba ci sono più aggiunte sul personaggio: «Sarebbe stato una copia del mitico regista americano John Belushi del film *The Blues Brothers*» (p. 11).

Spesso le informazioni esplicative cercano di creare un ponte fra le due culture, ma peccano di precisione:

Le canzoni più ascoltate sono quelle di Umm Kalthum (la Maria Callas egiziana). p. 68 Le canzoni più ascoltate sono quelle di Umm Kalthum. p. 66

In questo caso è il testo italiano a essere più dettagliato e il paragone di Umm Kalthum con Maria Callas regge a livello superficiale, in quanto si tratta di due cantanti molto famose e attive all'incirca nello stesso periodo, che hanno avuto problemi alla salute legate alla loro professione. Per il resto, sono totalmente diverse. La cantante araba aveva un repertorio di canzoni popolari, ha avuto una lunghissima carriera, era ricca ed era amata da tutte le classi sociali; la Callas, come è noto, era attiva nel campo di opera lirica, ha avuto una carriera brillante ma breve e una vita privata estremamente travagliata.

Parlando dei personaggi dello *show business* inventati, ovvero della mitica e formosa Barberini, nella versione araba il suo fisico viene così descritto: «La natura è stata generosa con lei, dandole un corpo pieno di curve seducenti» (p. 68); nel passaggio italiano corrispondente tale precisazione non è stata considerata necessaria.

Anche elementi linguistici e religiosi diventano oggetto di aggiunte esplicative. Nella versione italiana tale tradizione preislamica chiamata *waād* (p. 23), menzionata da Sofia è spiegata in modo esteso al lettore italiano che presumibilmente non la conosce: «Prima del Profeta Maometto gli arabi seppellivano vive le povere neonate» (p. 24); nella versione araba questo chiarimento non è necessario, pertanto è cancellato. Le stesse tematiche vengono esplicitate nel seguente brano:

Paola, questo è il suo vero nome, è Il suo nome vero è Paola, e ha più o
un'italiana convertitasi all'Islam una meno la mia età. Si è convertita
decina d'anni fa. Ha più o meno la mia all'islam dieci anni fa, non porta il velo
età e porta il *niquab*, oh Dio, quel velo ma niqab. p. 123
integrale che copre tutto il corpo
tranne gli occhi! p. 106

Per un lettore arabo è sufficiente il nome europeo della protagonista per capire che si tratta di un'italiana, mentre in italiano invece si è preferito di specificarlo. C'è anche un piccolo scarto logico fra le due versioni: in arabo il velo e il niqab sono contrapposti, mentre nell'italiano il niqab è una delle tante varietà del velo.

Ci sono anche i casi quando la frase araba è più ricca e metaforica, come nel seguente esempio:

Decido senza esitazione a sospendere momentaneamente molte regole grammaticali, quindi via il congiuntivo e il passato remoto. p. 45

Decido di sospendere momentaneamente alcune regole linguistiche. Ho chiesto scusa ai gloriosi padri della lingua italiana, per primo al genio Dante Alighieri. p. 45

Le particolari forme dei verbi italiani non trovano corrispondenza nella grammatica araba, pertanto l'autore adatta la battuta alle nozioni di conoscenza comune sulla lingua italiana, citando Dante a proprio sostegno.

Un ultimo esempio di aggiunta esplicativa riguarda le abitudini quotidiane: Issa impara a dormire senza vestiti, usanza del tutto banale in Italia, che però è caratterizzata come «particolare e strana» nella versione araba, in omaggio all'uso diffuso di andare a dormire con i vestiti caldi, soprattutto in inverno, per compensare l'assenza di riscaldamento nelle case arabe tradizionali:

[...] ho potuto acquisire alcune abitudini come quella di dormire nudo, freddo permettendo. p. 64

[...] ho acquisito delle abitudini particolari e strane, come dormire nudo, freddo permettendo, ovviamente. p. 61

Rifacimenti e soppressioni intrecciati

A volte il meccanismo di modifiche d'autore agisce non solo in senso chiarificatore, ma a più livelli di significato, operando ritocchi che spostano accento e adattano i concetti espressi alla percezione dei lettori, basandosi sui criteri di ovvio/sconosciuto, accettabile/inaccettabile. La maggior parte di queste modifiche complesse si concentra intorno al personaggio di Sofia. Il carattere di Sofia appare più ironico e diretto nella versione italiana, mentre in alcuni passi del testo arabo manca l'uso del punto interrogativo e delle domande retoriche abituali per di Sofia.

Vediamo, ad esempio, che differenze si riscontrano nel seguente frammento del suo monologo interiore fra le due versioni:

Preparo il pranzo per l'architetto e Non pranzerò con l'architetto e Sara:
Aida. Io non mangio perché non ho non avevo voglia di mangiare dopo
appetito. Sono ancora scossa da quel quel che è successo nel suk. p. 116
che è successo al mercato. p. 106

Per il lettore arabo è scontato che sarà la donna a cucinare, non c'è bisogno di specificarlo. Per il pubblico italiano è importante sottolineare la funzione di cura domestica della donna, in corrispondenza allo stereotipo della donna sottomessa. Nella versione italiana è messo in evidenza il sentimento di Sofia, il fatto che è lei in prima persona a sentirsi scossa, nella versione araba l'inappetenza è solo risultato del incidente

Inizio il mio sermone (sono una brava oratrice, un giorno potrei anche diventare un imam donna! [...] p. 101
Ho cominciato il mio discorsetto sui rischi che si corrono con la chirurgia estetica come se fossi un politico entusiasta fine conoscitore dell'arte della retorica. p. 112

Queste due battute in apparenza assolutamente diverse si aggirano sull'ipotizzare qualcosa di inverosimile, con la differenza che per Sofia sboccata della versione araba il ruolo "carnevalesco" adatto è quello di un imam religioso, mentre per la Sofia araba è già tanto paragonarsi ad un politico: evidentemente, nel mondo arabo le donne eloquenti sono talmente poche in politica da suscitare un sorriso al pensiero di Sofia che si propone in tale veste. Mettere nell'arabo un'ipotesi oltraggiosa di donna-imam sarebbe richiede soverchia audacia.

Sono un'autodidatta, ho imparato la lingua da sola, non ho mai frequentato un corso. Uso spesso un dizionario per capire il significato delle parole difficili. p. 80
Sono un'autodidatta, non ho preso nessuna lezione di italiano da un insegnante. Confesso che la mia conoscenza della lingua francese mi ha aiutato molto. Uso spesso un dizionario per capire le parole difficili. p. 87

La ragione di questa cancellazione è di non far apparire la protagonista come una persona troppo colta, visto che il francese per un'egiziana non è nemmeno la lingua della colonizzazione, e la sua padronanza presuppone un certo livello di cultura. Si

nota anche il contrasto fra “frequentare un corso” e “prendere lezione di italiano da un insegnante”, fra la posizione attiva e passiva del soggetto. In arabo è aggiunta la precisazione che si tratta di lezioni di italiano, mentre nella versione italiana è sottointeso.

I brani seguenti presentano un coacervo di interventi traduttori più complesso e intrecciato. Si tratta, infatti, di argomento delicato come il confronto fra il matrimonio tradizionale e il matrimonio di fatto:

Un marito è una cosa, un amico un'altra. E allora? Allora niente. Insomma, in mezzo c'è un rapporto sessuale, o sbaglio? Non è una cosa di poco conto. La verità è che non riesco a mettermi nei suoi panni: non posso pensare di vivere con un uomo, e per giunta avere un figlio da lui, senza matrimonio. Per me è impossibile. Nell'Islam questo si chiama zina, adulterio, e viene punito severamente. In questo caso non c'è differenza di trattamento fra uomo e donna: cento frustate per i due colpevoli, se sono celibi. Se sono già sposati la punizione è lapidazione, una morte atroce. Queste pene corporali sono applicate in Iran e pochi altri paesi. In Egitto, e nella maggior parte dei paesi musulmani, la pena prevista è la galera. Il figlio che nasce fuori dal matrimonio si chiama *ibn zina*, il figlio dell'adulterio. La società non lo considererà mai una vittima, ma piuttosto il complice di un reato gravissimo. pp. 83-84

C'è una gran differenza fra un marito e un amico. In verità non posso immaginare me stessa al posto suo, cioè vivere con un uomo e avere dei figli con lui è una cosa impossibile, potrei cadere nel peccato di *zina*, che Dio ci salvi. Che colpa ha il povero nascituro in un peccato che non ha commesso lui? Agli occhi della gente lui sarà figlio di adulterio, *ibn zina* o *ibn haram*, e resterà così fino al giorno della sua morte. [...] p. 96

Il “tic” che caratterizza l'idioletto di Sofia scompare, insieme ad un'altra sua abitudine, quella di porre domande retoriche, in questo caso al domanda riguarda un rapporto sessuale, dunque con la cancellazione viene censurato un argomento tabuizzato e viene tolto un elemento caratterizzante. Il secondo intervento è una lunga aggiunta esplicativa, che illustra le conseguenze di una nascita fuori dal matrimonio nella legge islamica, aggiungendo particolari piuttosto minuziosi, ma

importanti per abituare il lettore italiano a distinguere fra le usanze dei diversi paesi musulmani. All'interno dell'esplicazione troviamo due inserti trascritti in arabo, che mostrano un sostantivo e una locuzione da esso derivata, una sorta di mini-lezione di grammatica araba.

Ultima, ma non meno importante modifica: nella frase conclusiva in *Divorzio all'islamica* al centro dell'attenzione è posta la società araba nel suo aspetto ingiusto (dal punto di vista di Sofia e dal punto di vista occidentale, che su questo tema coincidono), mentre nel corrispettivo arabo al centro è posta la sofferenza individuale di un singolo bambino. Sulla questione di convivenza Sofia nella versione araba si esprime così: «Che colpa ha il povero nascituro in un peccato che non ha commesso lui?», avvalorando in tal modo l'idea che convivere sia un peccato. Sofia della versione italiana si limita a distanziarsi da questo modo di fare famiglia, mettendosi le mani davanti, senza però condannare nessuno: «Per me è impossibile». La versione araba ci trasmette un messaggio già abbastanza trasgressivo, che il bambino nato fuori dal matrimonio va comunque compatito, ma la società non è condannata: l'autocensura non permette all'autotraduttore di spingersi oltre certi limiti del lecito.

Un altro esempio interessante riguarda il protagonista Issa, il quale al seguito di una discussione con il bengalese Omar, dice a proposito del progetto migratorio di questo ultimo nella versione italiana:

[Omar] non è solo un poveraccio che ha bisogno di assistenza. [...] L'immigrazione pianificata è una specie d'impresa economica, non c'entra niente con la disperazione dei clandestini. p. 47

Noi italiani guardiamo all'immigrato come se fosse un poverino bisognoso di una stanza e non riusciamo a distinguere fra un immigrato e un rifugiato scappato dalle guerre. p. 48

Confrontando queste frasi notiamo che ci sono delle piccole divergenze che modificano il tono e in un certo senso il significato del discorso. L'opinione in arabo è inserita non come un dato oggettivo, ma come l'opinione congiunta di “noi italiani”. C'è una differenza fra due sostantivi che rappresentano il medesimo concetto: “poveraccio” e “poverino”. In arabo è utilizzata la parola “*miskin*” che corrisponde al “meschino” in italiano. Nella lingua araba questa parola non ha una connotazione dispregiativa, anche se allude ad un grado sotto il livello di povertà.

“Meschino” in arabo convoglia il lettore a compatire la persona che si trova in questo stato e quindi è più vicina a “poverino” e non a “poveraccio”, anche se in certi contesti quest’ultima parola può non avere una connotazione peggiorativa. Però, in questo caso si crea un dubbio e il lettore arabo potrebbe non afferrare l’effetto desiderato dall’autore.

Più particolare ancora è l’uso di «rifugiato scappato dalle guerre» al posto di «clandestino». La parola «clandestino» non ha come primo significato quello di «rifugiato di guerra». Se il discorso fosse pronunciato da un esponente dalla Lega Nord (peraltro citato anche in questo romanzo) si sarebbe capito che le due cose possono essere intercambiabili. Nella coscienza degli italiani questa parola ha assunto una connotazione negativa. Invece, lo status del rifugiato include le connotazioni di pericolo di morte e della ricerca della protezione e quindi dell’asilo. Il rifugiato si appella alla legge che deve riconoscergli un diritto, mentre il clandestino si presenta come colui che viola la legge, anche se nella maggior parte dei casi lo fa suo malgrado in assenza di soluzioni legali al bisogno migratorio.

Auto-censura: cancellazioni e sostituzioni

Nonostante l’autore abbia dichiarato nella sua intervista che non opera alcuna auto-censura, l’analisi testuale dimostra che ci sono alcuni argomenti su cui lo scarto fra la versione araba e quella italiana è piuttosto consistente, ed è atto non tanto ad adeguarsi alla competenza dei lettori o a modellare in modo a loro accettabile la realtà descritta, ma a sorvolare sugli eventuali argomenti tabuizzati o a evitare di urtare i sentimenti dei credenti.

Sofia, che per molti aspetti rappresenta l’*alter ego* dell’autore, riesce a dire più verità e ad essere più sincera e disinibita nella versione italiana rispetto a quella araba, pertanto molti tagli e modifiche censorie sono legate proprio a questa donna, che, pur essendo egiziana, pare trovare la sua libertà d’espressione solo all’interno del testo italiano. Certi suoi ragionamenti sulla religione e sui suoi dogmi vengono soppressi nel testo arabo, come il seguente passaggio:

C'è una domanda che mi gira in testa e non riesco a mandar via: perché un musulmano può sposare una cristiana o un'ebrea mentre una musulmana non può sposarsi né con un cristiano né con un ebreo? I cinque pilastri dell'Islam valgono sia per gli uomini che per le donne. Allora perché non devono avere tutti gli stessi diritti e gli stessi doveri? (pp. 85-86)

L'autore ha preferito escludere queste domande dalla narrazione araba, visto che Sofia evidenzia le contraddizioni intrinseche delle regole basilari dell'Islam. Certo, interrogarsi non significa per forza ribellarsi, ma per la tradizione musulmana questo pensiero, per di più espresso da una donna, è trasgressivo. Togliendo questo passo Lakhous ha "rubato" al lettore arabofono un altro tassello necessario per completare il ritratto Sofia, ma ha evitato di creare fastidio fra gli eventuali lettori credenti.

In alcuni casi le cancellazioni riguardano elementi che trasgressivi non sono ma alludono a qualcosa che vagamente richiama l'opposizione. In un ricordo dei tempi di scuola Sofia definisce alcuni fra i suoi ex-compagni di classe «fondamentalisti in erba» (p. 30). Questi allievi avevano considerato il poeta tunisino Abu al-Qasim al-Shabbi un miscredente a causa di un suo celebre verso, in cui inneggia alla ribellione del popolo che deve cambiare il suo destino. Sofia li ha giudicati in un modo ironico; tuttavia, anche questa frase poco problematica scompare dal testo arabo di *Al-Qahira as-saghira*. Altrettanto blanda, eppure soggetta alla cancellazione è l'opinione poco lusinghiera di Said sui media italiani, riportata da Sofia.

Mi raccomanda sempre di non fidarmi dei media italiani. Perché? Ma perché parlano sempre dell'Islam in modo negativo: una religione di odio e di violenza che sa solo incitare alla guerra santa. I musulmani sono tutti dei fanatici terroristi, pronti a farsi esplodere tra la gente senza pensarci due volte. (p. 79)

L'opinione critica nei confronti dei *mass media* potrebbe trovare accettazione positiva fra i lettori arabi, informati già sugli stereotipi negativi che vengono diffusi in Occidente, eppure, per negare lo stereotipo bisogna per forza ripeterlo: Lakhous sceglie di non farlo, a scampo degli equivoci.

Viene tolto anche il brano in cui Sofia riflette sui concetti religiosi senza contestarli, semplicemente offrendo la propria sincera visione degli aspetti etici della religione:

Mi è sempre piaciuta questa interpretazione. Credere nel *maktùb*, prima di tutto, è un atto di fede. Le cose non accadono casualmente, c'è sempre una ragione. L'importante è fare tutto il possibile e assumersi le proprie responsabilità. Mi piace il concetto di fair play nello sport: dare il massimo e accettare il risultato finale. Questo secondo me è un esempio di *maktùb*. (p. 30)

In questo caso insieme alla descrizione della mentalità della protagonista, viene meno anche un'istanza delle similitudini e delle metafore tratte dal mondo sportivo, caratteristiche dell'opera lakhoussiana.

Sofia la ribelle (alias Lakhous il trasgressivo) subisce un'auto-censura ancora più evidente quando si toccano questioni legate all'ambito sessuale e il lessico scurrile, a cominciare da "vaffanculo" inserito in caratteri latini nella versione araba senza traduzione o trascrizione (p. 137). Questo fenomeno s'iscrive nella generale tendenza del *Divorzio all'islamica* a limitare l'uso delle parolacce, che sono per la maggior parte confinati nei dialoghi fra i personaggi, e non nei monologhi interiori dei protagonisti, come succede in italiano. C'è una significativa eccezione, che riguarda un ragionamento interiore di Sofia, in cui, oltre all'inserimento di "vaffanculo", troviamo altri elementi degni di analisi:

So che sono una <u>musulmana</u> col velo e non devo dire parolacce (<u>sono riservate ai maschi, almeno da noi è così</u>). Mi permetto di dirne soltanto una, non in arabo ma in italiano per non sentirmi a disagio. "Vaffanculo!". <u>Che Dio mi perdoni</u> . p. 124	So di essere una donna che porta il velo, e non ho il <u>diritto</u> di pronunciare parolacce, però imprecherò in italiano, senza usare l'arabo questa volta per non sentirmi in imbarazzo: «vaffanculo» [in italiano nel testo, n.d.a.]. p. 137
---	--

Qui Sofia, *alter ego* di Lakhous, in sostanza riassume la posizione dell'autore stesso nei confronti del lessico scurrile: usarlo è imbarazzante ma si può fare uno sforzo e sfogarsi con le parolacce, se si oltrepassano i confini della propria lingua

madre; leggendo la parolaccia in arabo non si può intuire la sua origine e la pesantezza dell'ingiuria. È caratteristica anche le opposizioni mussulmana/donna (dal specifico al generale), non devo/non ho il diritto (decisione individuale vs. decisione imposta da altri). L'inciso «sono riservate ai maschi, almeno da noi è così» viene cancellato in apparenza perché descrive qualcosa di già noto ai lettori arabi, che dovrebbero ben sapere come si fa “da noi”. In realtà secondo le leggi musulmane è vietato imprecare in assoluto a tutti, maschi o femmine, anche se di fatto il divieto è regolarmente trasgredito dai maschi. Lakhous scrittore può affidare a Sofia questa verità, Lakhous auto-traduttore la nasconde. Ultimo tocco: cancellazione di “Che Dio mi perdoni”. Nella versione araba, come vedremo anche più' avanti, il nome di Dio non può trovarsi nelle immediate vicinanze di una parola oscena.

Un'altra particolare pratica religiosa viene messa in ridicolo nel ragionamento di Issa, he la paragona ad un tipo di attività sessuali praticate in Italia:

Non capita tutti i giorni che qualcuno, per giunta musulmano praticante, ti chieda di sposare sua moglie e andare a letto con lei. Sembra più una roba da scambisti. Sarà scambismo islamico? O scambismo all'islamica? Basta così, non diciamo minchiate! (pp. 176-167)

In italiano questa similitudine crea un effetto grottesco, che mette a nudo la stranezza della necessità di consumare un matrimonio temporaneo con la donna altrui; è evidente che per la suscettibilità di un arabofono credente lo stesso identico contrasto creerebbe l'effetto sacrilego, per niente divertente. Anticipando tale reazione negativa l'autore ha preferito togliere del tutto queste frasi.

Nell'autotradurre dall'italiano all'arabo alcune frasi che contengono il lessico osceno, l'autore sceglie frequentemente le espressioni che esprimono gli stessi concetti e le stesse emozioni senza volgarità, abbassando leggermente il grado di emotività ma aumentando la chiarezza. Per esempio «Col cazzo che siamo tutti uguali davanti alla legge» (p. 72) diventa in arabo «Non è vero che siamo tutti uguali davanti alla legge» (p. 78); «Non capisco perché i comuni debbano rompere il cazzo ai venditori» (p. 72) diventa «Perché il comune non solleva la sua maledetta mano da quei poveri vulnerabili venditori?» (p. 78); «Finora non hai scoperto un cazzo!» (p.

Non c'entrano niente con il terrorismo. Non c'entra con il terrorismo. È un Akram è semplicemente un gran donnaiolo, né più né meno. p. 208
donnaiolo. Un vero puttaniere
all'islamica! p. 185

L'accostamento di “puttaniere” e “islamico” non è conservato nella traduzione araba, sostituito con più innocuo “donnaiolo”.

Questa serie di esempi dimostra, come viene applicata la formula di Steven Kellman, secondo la quale «le seconde lingue sono maschere che ci consentono di sentirci più a nostro agio». ⁴²⁵ È proprio quel che succede a Lakhous che si auto-censura nella lingua madre e non all'interno della lingua della migrazione, nella quale invece si sente libero di sfogarsi e di chiamare le pratiche tabuizzate con il loro vero nome.

Lessico religioso

Passando dalle sfere del linguaggio basso ai temi più elevati, possiamo osservare che il terzo romanzo lakhoussiano è pieno di riferimenti religiosi. A volte ci sono delle citazioni dirette dai detti del profeta Maometto e dal Corano, che potrebbero in alcuni casi trarre in inganno il lettore italiano, per esempio quando la protagonista Sofia afferma: «Nulla dura per sempre tranne Dio l'altissimo» (p. 101). Questa espressione all'interno di *Divorzio all'islamica* sembra una frase normale, anche se un po' solenne, ma adeguata per una persona religiosa.

Per un lettore che non conosce la lingua araba e la cultura islamica sarà impossibile capire che questa frase è una citazione dei versetti coranici 26-27 della sura *Al-rahmān (Il misericordioso)*, dal momento che la sua provenienza non è in alcun modo segnata graficamente. Si tratta di un esempio di deterritorializzazione linguistico-culturale. Per un lettore estraneo al mondo musulmano, l'unico modo per cogliere questo riferimento è consultare la versione araba, ammesso che si conosce questa lingua, mentre in *Qahira as-saghira* il passo è immediatamente riconoscibile in quanto versetto coranico (p. 111). L'auto-traduzione italiana di Lakhous di questo

⁴²⁵ S. KELLMAN, *Scrivere tra le lingue*, Troina, Città aperta, 2007, p. 42.

verso invece crea problemi, perché è un po' differente da quella più fedele al testo sacro originale, proposta dal più grande arabista italiano Alessandro Bausani nella sua traduzione del Corano.⁴²⁶

Nella versione araba del romanzo questo esempio rappresenta l'idioletto di Sofia, o meglio la sua abitudine di citare spesso il Corano, visto che questo versetto è già stato da lei recitato pochi capitoli prima della suddetta citazione. Nell'autotraduzione c'era un cambiamento di espressioni, ma il messaggio nel *Divorzio all'islamica* restava uguale: «Tutto finisce e rimane Dio l'Altissimo» (p. 62). Anche in questo caso non c'erano le virgolette o qualche accenno al fatto che si tratta d una citazione coranica.⁴²⁷

Un esempio simile si trovava già in *Scontro di civiltà* con il personaggio di Abdallah Ben Kadour, che diceva «Dio il grande ha ragione»,⁴²⁸ usando la formula fissa con cui si chiudono le sure coraniche. Per un lettore italiano non specializzato in islamistica o in cultura araba, la frase potrebbe suonare strana, e sarà impossibile identificare facilmente in quale contesto si usi abitualmente tale espressione, e percepire quindi le implicazioni ironiche legate all'uso della formula rituale al di fuori del contesto religioso.

Tutto ciò conferma una delle caratteristiche particolare dell'opera di Lakhous: i testi nelle due versioni sono in un certo senso complementari, legati dalla dipendenza reciproca, e solo il confronto fra loro scongiura il rischio del fraintendimento e di una visione semplicistica del complesso tessuto narrativo realizzato dall'autore.

Interferenze fra le lingue

Come già menzionato nel capitolo precedente, nel definire il suo lavoro di autotraduzione/riscrittura Amara Lakhous ha parlato di un'arabizzazione dell'italiano

⁴²⁶ Cfr.: «E tutto quel che vaga sulla terra perisce – e solo resta il Volto del Signore, pieno di potenza e di Gloria» in *Il Corano*, a cura di A. Bausani, Milano, Bur, 1994, p. 404.

⁴²⁷ Non solo le citazioni coraniche sono indicate nel *Divorzio all'islamica* senza che ci sia una dritta sulla loro provenienza, lasciando il lettore italiano all'oscuro laddove un lettore arabofono riconosce immediatamente il riferimento intertestuale. Così nella versione italiana è riportata senza alcun commento esplicativo una canzone della cantante libanese Feyruz, conosciuta in tutto il mondo arabo, cantata in dialetto libanese ma resa con arabo standard in *Al-Qahira as-saghira* (vedi a p. 138).

⁴²⁸ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, cit., p. 161.

«Buongiorno, <i>hagg Akram</i> .»	- Buongiorno, <i>hagg Hanafi</i> .
«Buongiorno, madame. Come va?»	- Buongiorno, madame. Come va?
«Bene. »	- Bene.
«La salute?»	- La salute?
«Grazie a Dio.» p. 57	- Grazie a Dio. p. 57

In questo contesto «Grazie a Dio» è una resa letterale della abituale formula di cortesia “*hamdullilla*”, che si usa per dire che va tutto bene.

Italianismi/arabismi nelle due versioni

Come già rilevato in *Scontro di civiltà*, nelle due versioni sono presenti numerosi inserimenti etero-linguistici, ma il loro funzionamento non è uguale. Intanto, l’inserimento delle parole italiane nel testo arabo è caratterizzato dalla differenza di alfabeto che spezza la lettura del testo: i caratteri latini violano lo scorrere del testo arabo, facendo “inciampare” lo sguardo e forzando il lettore ad invertire, anche se per un breve frangente, la direzione della lettura. Per contro, le parole arabe nel testo italiano sono evidenziate in corsivo, con l’applicazione di una trascrizione non scientifica, molto semplificata, che non tiene conto delle particolarità della fonetica araba. La stessa scelta, come vedremo nel capitolo successivo, riguarda anche la trascrizione dei nomi arabi nella seconda versione di *Pirata piccolo piccolo*, dove, a differenza della prima versione, curata da Francesco Leggio, i segni diacritici e altre indicazioni della pronuncia sono stati cancellati. Insomma, le parole italiane ospiti del testo arabo rimangono senza alcuna modifica, mentre le parole arabe devono sottostare ad una trasformazione.

La seconda differenza riguarda la semantica delle parole lasciate in trascrizione. Se le parole arabe nel *Divorzio all’islamica* sono tutte rigorosamente dei *realia*, riferiti ai concetti culturali o religiosi che non hanno corrispondenza perfetta nel lessico italiano, le parole italiane in *Al-Qahira as-saghira* non appartengono tutte allo stesso campo semantico e, volendo potrebbero senza difficoltà essere sostituite dalle traduzioni arabe.

Sembrerebbe che le due categorie di parole esogene hanno in comune almeno il fatto di essere seguite da un breve commento che ne svela il significato, eppure anche

qui c'è uno squilibrio: alcune parole italiane nel testo arabo si trascinano dietro non solo una traduzione, ma anche una trascrizione letterale.

Vediamo ora di elencare in ordine di apparizione gli “intrusi” italiani nel testo di *Al-Qahira as-saghira*, seguiti da una traduzione: altezza mezza bellezza (p. 26), marocchinate (p. 81), nonno (p. 98), parole, parole, parole (p. 138), il mercato della paura (p. 159), voglio una donna (p. 167), strage (p. 169), macelleria (p. 169). In due casi l'inserito è seguito anche dalla trascrizione in arabo: marocchino (p. 80) e bestione (p. 118). Due sono le espressioni in inglese: *Little Cairo* (p. 18 e altre), *Marcello, come here* (p. 110). Un caso a parte è rappresentato dalla parola scurrile “vaffanculo”, inserita senza trascrizione né traduzione, di cui parleremo più avanti nel contesto degli interventi censori.

Come si può osservare, questi inserti appartengono a vari campi semantici: titoli di canzoni o citazioni da film, nomi, parolacce, modi di dire ecc. È legittimo chiedersi a quale scopo Lakhous abbia inserito queste parole e perché non abbia fatto lo stesso nel testo italiano, visto che non c'è nessuna parola scritta in lingua araba all'interno dei suoi romanzi in italiano. Da questo punto di vista le due versioni non sono speculari: gli inserti dall'italiano sono ammissibili nell'arabo che, pur essendo la lingua madre dello scrittore, è relegato in questo caso al ruolo della lingua dominata. Inoltre, a differenza dei paesi del Maghreb, l'Italia non è abituata al bilinguismo,⁴³⁰ per cui è ancora più difficile pensare che in un testo di narrativa possa esserci spazio per una lingua considerata esotica e difficile da imparare, come l'arabo. Un'altra spiegazione più plausibile e semplice di questa tecnica monodirezionale degli inserti è che l'autore ha cercato di enfatizzare l'ambientazione italiana della narrazione.

Gli inserti trascritti dall'arabo possono essere raggruppati in seguente modo:

- formule rituali e di cortesia: «*Assalamu aleikum – aleikum salam!*» (p. 13), «*Anti tàliq, sei ripudiata!*» (p. 84);

⁴³⁰ In questo caso non prendiamo in considerazione la compresenza di italiano standard e dei numerosi dialetti, ma l'abitudine alla padronanza di un'altra lingua europea anche fra le persone che non hanno fatto gli studi specifici. Su questa condizione riportiamo il commento dello scrittore migrante Abdel Malek Smari: «Gli italiani, per la maggior parte, non sanno un'altra lingua! Non sanno né il francese né l'inglese!», A. M. SMARI, *Fiamme in Paradiso*, Milano, Il Saggiatore, 2000, p. 35.

- modi di dire fissi: «*Wildi ya kebdi*, figlio mio, fegatino mio» (p. 13), «*Ma tkhafish*, non avere paura» (p. 105), «*misk al khitam*, un lieto fine» (p. 146); «*Ya msibti!* Che catastrofe!» (p. 168), «*Jaada ifada*, ripetere è benefico» (p. 170);
- singoli *realia*, principalmente dall'ambito religioso e/o etico: «*maktùb*, il destino», (p. 29), «*hagg*, il pellegrino» (p. 52), «*Abu al-banat*, padre delle femmine» (p. 62); «la *salat*, la preghiera» (p. 67), «*zina*, adulterio» (p. 83), «*ibn zina*, il figlio dell'adulterio» (p. 84), «*bash-mohandes*, architetto» (p. 97), «*haram*, illecita» (p. 102), «una *kafira*, una miscredente!» (p. 108), «fare il *muhàllil*, cioè di sposare la ragazza e ripudiarla» (p. 131), «*sharmùta*, puttana (p. 166);
- proverbi: «“*Waraa kull rajul adhim imraaa*”, dietro ogni grand'uomo c'è sempre una donna.» (p. 25), «“*La tajùz ala al-mayyit illa arrahma*”, dei morti bisogna avere solo pietà.» (p. 123);
- titoli delle canzoni arabe: «*Enta omri*, “Tu sei la mia vita”» (p. 82); «*Betlumùni leh?*, “Perché mi criticate?”» (p. 89), «*Aawwedt aini*, “Ho abituato i miei occhi”», (p. 95, p. 138).

In alcuni casi la traduzione precede la parola araba («un versetto, o *hadith*» (p. 60), «tentazione, cioè la *fitna*» (p. 107)). Ci sono anche dei termini considerati evidentemente già abbastanza comprensibili da essere messi senza un commento, eppure ancora abbastanza esotici da dover essere messi in corsivo (*bey* (p. 17) e *fatwa* (p. 68), *Allahu Akbar* (p. 143), *halal* (p. 171). L'unica parola che non necessita né di commenti, né di corsivo, è inchiallah.

In alcuni casi l'aggiunta esplicativa non segue direttamente la parola araba trascritta, intrecciandosi alle frasi successive:

[...] è una forma di prenotazione, ovviamente dopo aver sborsato un po' di quattrini per la *shebka* della fidanzata. Questa parola si riferisce ai gioielli che si danno alla fidanzata, però assomiglia a *shabaka*, un'altra parola che significa rete, come quella del pescatore.⁴³¹

Spesso nel trascrivere le parole dall'arabo, l'autore indica da quale dialetto le sta trasferendo: «È stato lui a insegnarmi le prime parole in arabo tunisino: *Shishmek*,

⁴³¹ A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica...*, cit., p. 37.

come ti chiami? *Shniahweek*, come stai? *Win meshi*, dove vai? *Yezzi*, basta, *Nhebbek barsha*, ti voglio bene assai.» (p. 17); «In Egitto si dice: *Al makhtùb aggabin, lazem tchufo l'ain!*”, cioè che è scritto sulla fronte gli occhi lo devono vedere per forza!» (p. 29), «In Marocco si dice: “*Annaq u bus wa khelli rahhat laàrus*”, abbraccia e bacia senza toccare ciò che è riservato allo sposo.» (p. 41).

Comunque sia, la presenza delle parole italiane all'interno del testo arabo, come anche la trascrizione delle parole arabe all'interno della narrazione in italiano, non porta a una rivoluzione all'interno delle due lingue e, come sottolinea Galbusera a proposito delle scritture migranti in Italia, «l'inserzione di parole straniere all'interno del discorso non modifica la lingua a livello strutturale».⁴³²

Contaminazioni dei modi di dire

A volte alcune espressioni dell'uso figurato in italiano vengono trasportate dall'autore all'interno del testo arabo in modo innovativo e sorprendente, a volte straniente per il lettore arabo. È il caso dell'espressione «rimango inchiodato al mio posto» (p. 14), che in arabo diventa: «*altazimu mawkiâe kamissmarin thabitin laa yataharrak*» (p. 13) («resto al mio posto come un chiodo fisso irremovibile»). Per tradurre questa frase italiana un arabo utilizzerebbe la semplice frase «*Adallu mutassammiran fi makani*» («Rimango bloccato al mio posto»). Lakhous invece prende l'elemento principale della metafora (il chiodo) e lo adopera in una similitudine che non fa perdere il senso e l'incisività dell'espressione in italiano, che richiama un'altra similitudine italiana: «chiodo fisso» si utilizza per esprimere l'ossessione di un pensiero, di un'idea ecc.

Un altro esempio di adattamento esplicativo in arabo è fornito dalla frase: «Faccio un bel respiro ed entro con passo determinato, sparando le prime parole in arabo della giornata.» (p. 12-13), che in arabo diventa: «Faccio un lungo respiro ed entro con passo determinato sparando la mia prima pallottola, intendo dire le mie prime parole in arabo.»

⁴³² E. GALBUSERA, *La lingua degli scrittori migranti in Italia. Un approfondimento su Igiaba Scego e Ubax Cristina Ali Farah*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010/2011, relat. G. Benvenuti, p. 25.

Un altro modo di dire che non esiste in arabo e aggiunge un elemento di italianizzazione nel linguaggio espressivo arabo:

[...] quando hai le spalle al muro, Quando sei circondato, cerca di
pensa solo a salvarti il culo! p. 183 salvarti il culo a qualsiasi costo, p. 205

Un altro uso straniante e innovativo per l'arabo è l'espressione «avere il sonno facile». Nel testo italiano Issa dice: «Ho sempre avuto il sonno facile» (p. 64), e in arabo viene tradotta allo stesso modo: «*annawmu assahlu*» (p. 61); ci può essere anche una leggera variazione, come in «Compare nuda come l'ha fatta mamma» (p. 67) che si trasforma in «Compare nuda come la mamma l'ha partorita» (p. 65), invece di essere tradotti con il modo di dire comunemente usato in arabo per descrivere un corpo nudo. C'è poi anche l'espressione «il mio numero fortunato» (p. 13), presente pari-pari anche nel testo arabo (p. 12), anche se in realtà, in arabo bisognerebbe dire «il numero che mi porta fortuna» o «il numero della mia fortuna». Altri due modi di dire italiani, che vengono ricalcati con le parole arabe, creando espressioni che suonano in modo inconsueto rispetto al arabo standard: «Il tempo è una cosa molto preziosa» (p. 80/87); «Non credette alle sue orecchie» (p. 90/91).

Particolare poi è il caso dell'espressione «vedere la luna a mezzogiorno» per indicare qualcosa di impossibile. Questo uso lo troviamo sia nella versione araba che in quella italiana: «È più facile vedere la luna a mezzogiorno che trattare quattro mogli in modo identico». (p. 61/73) Questa espressione non è presente né nell'immaginario linguistico arabo né in quello italiano, ma è comunque più vicina al primo. In arabo esiste l'espressione رؤية النجوم في عز الظهر «vedere le stelle in pieno mezzogiorno» che vuol dire la medesima cosa.

L'espedito della similitudine è caratteristico nella narrativa di Lakhous. Il «come» per l'autore algerino è una delle chiavi con cui si muove per confrontare i due testi, le due lingue e le due culture. All'interno del romanzo in ambedue le versioni troviamo una similitudine più vicina al mondo occidentale ma che comunque arricchisce la cultura araba: «Perché prima o poi arriva il cambiamento, come il sole quando scioglie le montagne del ghiaccio» (p. 74).

In altri casi il trasportare un'immagine dalla lingua dell'immigrazione alla lingua invece di essere innovativo potrebbe indurre una confusione, frutto di un uso improprio dei componenti frasali. Un esempio è riscontrato nel terzo capitolo del *Divorzio all'islamica*: «Ci sono ricordi che rimangono nella memoria come dei tatuaggi incancellabili» (p. 35). Nella versione araba la similitudine è abbreviata: «*honaka zikraiatun laa tumhaa kal-washmi*» (p. 34) («ci sono ricordi che non si cancellano, come i tatuaggi»). L'autore ha cercato di mantenere la similitudine in arabo, ma l'uso che ne fa non regge, poiché lascia spazio ad un fraintendimento: sembrerebbe che tatuaggi siano facili da cancellare. Inoltre, occorre sottolineare che l'idea stessa di una similitudine con i tatuaggi come elemento base del confronto è perfettamente estraneo alla cultura araba, dal momento che tatuarsi è vietato nell'Islam.

Considerazioni conclusive

Le due versioni del romanzo autotradotto da Lakhous sono complementari fra di loro: una completa l'altra, la arricchisce e la chiarisce; riprendendo la metafora suggerita dall'autore stesso, si tratta di due gemelli diversi nati in contemporanea e dalla stessa matrice, che si guardano e si confrontano. La condizione necessaria, per quanto impossibile, per capire in fondo *Divorzio all'islamica* e *Al-Qahira as-saghira* è di leggerli entrambi in una sorta di visione stereoscopica, di modo da vedere completate a vicenda tutte le lacune e le omissioni operate nell'atto di trasferimento da una lingua ad altra. Diversamente dalla traduzione normale, qua il processo della creazione non si ferma alla stesura del testo originale, e la rende solo una delle bozze possibili, a riprova della visione borghesiana descritta nel Capitolo I, secondo la quale ogni testo pubblicato è solo l'ultima bozza fra le infinite versioni possibili.⁴³³ Solo mettendo insieme i due testi si potrebbe avere una visuale completa, ancorché contraddittoria, che permette di avere un quadro esauriente soprattutto sull'identità dei personaggi.

Forse il romanzo che più illustra questi aspetti nell'opera lakhoussiana è proprio *Divorzio all'islamica* che dialoga con *La piccola Cairo*. In questi due romanzi

⁴³³ Per approfondimento vedi A. CALVANI, *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale*, Padova, libreriauniversitaria.it ed., 2012, p. 106.

avviene un'infra-autotraduzione, secondo la classifica della verticalità delle autotraduzioni ipotizzata da Grutman perché il passaggio avviene dall'alto in basso, ovvero dalla lingua posizionata meglio.

Possiamo asserire che l'autotraduzione *in between* rappresentata da questo romanzo, fa sì che il lettore arabo percepisca alla fine della lettura impressioni diverse rispetto al quadro che andrà creandosi nella percezione del lettore italiano. Infatti, solo quest'ultimo potrà condividere le divagazioni filosofiche di Sofia o le sue comiche imitazioni dell'italiano "arabizzato" del suo marito: tutto questo è assente dalla versione araba. Il lettore arabo, invece, dovrà leggere un testo fortemente censurato, in cui vengono aggirati i temi come sessualità o religione, dove i personaggi perdono le caratterizzazioni dialettali e/o idiolettali, in più dovrà cimentarsi con le parole italiane trascritte in caratteri latini, che, pur essendo quasi sempre spiegate in arabo, rimangono come una sorta di "pietra d'inciampo" nella sua esperienza di lettura. Però ci sarà anche qualche vantaggio: troverà alcune espressioni metaforiche calcate sui modelli italiani, che arricchiscono l'arabo con l'immaginario italiano. Potrà anche sentire la voce autentica di immigrati tunisini ed egiziani che si esprimono direttamente in dialetto corrispondente, e non nella trascrizione, compensando in questo modo la scomparsa dei dialetti italiani. Infine, per questo lettore non sarà difficile cogliere gli accenni intertestuali, che collegano la narrazione alle fonti alte, come il Corano, o all'arte popolare, come le canzoni di Feyruz, che vengono citati nel testo italiano senza alcuna indicazione della loro origine.

Il lettore italiano, oltre ad avere fra le mani un testo ricco di introspezioni e divertente in cui l'autore si è sentito più libero nell'esprimere la propria visione del mondo, avrà una esperienza di lettura diversa, anche grazie alle numerose trascrizioni di frasi arabe in corsivo, che gli faranno conoscere titoli delle canzoni, formule rituali e termini legati alla religione. Anche le aggiunte esplicative lo aiuteranno ad orientarsi fra i riferimenti culturali del mondo islamico.

Ovviamente, l'esistenza delle forti differenze fra le due edizioni è dovuta a livello pratico alla necessità di essere rivolta a due pubblici distinti. Tuttavia, al livello

teorico, pare che questi testi richiamino l'attenzione di un «ideale lettore bilingue»⁴³⁴ in grado di andare oltre le barriere culturali e linguistiche per poter conoscere al meglio la «verità», parola fondamentale nella ricerca narrativa di Lakhous da *Scontro di civiltà* fino a *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*,⁴³⁵ dei (e sui) personaggi e le scene nella loro interezza.

Il processo di auto-traduzione e riscrittura si basa sull'adattamento alla competenza del lettore implicito, tuttavia, all'interno di tale processo l'autore riesce a trovare un ampio spazio di libertà che gli permette di raggiungere alcune soluzioni innovative che fanno sì che la sua produzione autotradotta s'inserisca bene nella categoria definita da Michaël Oustinoff «l'autotraduction ricreatrice», all'interno della macro-categoria che abbiamo creato in questa ricerca ovvero “*autotraduzione in between*”.

Si pensa che l'abbondanza delle modifiche d'autore sia caratteristica per le autotraduzioni fatte a lunga distanza temporale dopo la stesura della prima versione, invece qui non incide tanto il tempo quanto il fatto che il successo della prima autotraduzione ha dato all'autore maggiore fiducia e una sorta di “carta bianca” nell'esprimersi, anche se va osservato che la versione italiana sembra predominare su quella araba per quanto concerne l'espressività e la completezza, perché il romanzo era pensato in primo luogo in italiano.

III.2.3 Da *Cimici e il Pirata* a *Un pirata piccolo piccolo*

La storia del romanzo d'esordio di Amara Lakhous è un'epopea singolare. A ventitré anni l'autore aveva scritto البق و القرصان (*Le cimici e il pirata*) in un contesto abbastanza stressante, quello dell'estremismo fondamentalista rivolto contro l'élite culturale algerina dei primi anni Novanta. L'autore volgeva nel libro uno sguardo lucido e disincantato sulla realtà quotidiana del paese. La trama del romanzo ripercorre tre giorni della vita di Hassinu, uno scapolo prossimo ai quarant'anni. La quotidianità e i pensieri di questo personaggio, tipico esempio dell'antieroe, forniscono un ritratto secco dell'Algeri alla fine degli anni Ottanta in la

⁴³⁴ L. POLEZZI, *La mobilità come modello: ripensando i margini della scrittura italiana*, cit., p. 123.

⁴³⁵ A. LAKHOUS, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Roma, Edizioni e/o, 2013.

disoccupazione e le disillusioni la fanno da padrona e in cui solo la regione si presenta come ancora di salvezza per il futuro.

Pur rendendosi conto delle cattive acque in cui navigava la società algerina, l'autore ha fatto un tentativo audace di pubblicare il romanzo presso un editore locale. La risposta fu negativa, ma motivata dal pericolo che avrebbero corso entrambi se il libro fosse uscito. Dopo la laurea l'autore lavorò presso un giornale, ma presto dovette rendersi conto che non avrebbe potuto scrivere liberamente senza ricevere minacce di morte e così decise nel 1995 di emigrare in Italia portando con sé il manoscritto del romanzo. Dopo tre anni in Italia Lakhous conobbe il traduttore Francesco Leggio che all'epoca stava preparando una tesi di dottorato sull'uso del dialetto nel romanzo maghrebino.

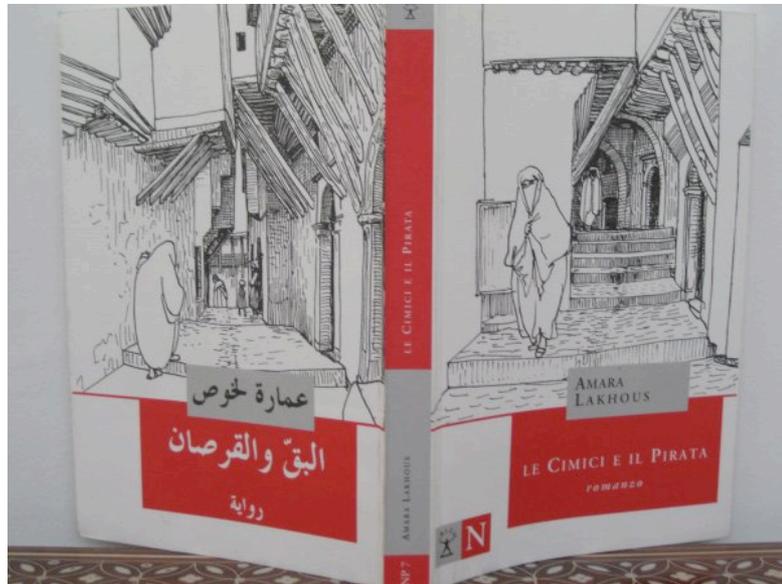
Questa conoscenza permise a Lakhous di riprendere in mano il progetto di pubblicazione, visto che le competenze specifiche di Leggio gli davano una ragionevole speranza di rendere in italiano quello che era il tratto saliente della sua opera prima, ovvero l'uso del dialetto e delle espressioni colloquiali. Dall'altro canto, per Leggio tradurre il romanzo di Lakhous, oltre a diventare un banco di prova per la sua competenza linguistica, era una preziosa occasione per raccogliere maggiori informazioni per la sua ricerca. Bisogna ricordare, però, che Leggio aveva già alle spalle l'impegnativa esperienza di aver tradotto in italiano uno dei capolavori della letteratura araba, ovvero *La stagione della migrazione a Nord*⁴³⁶ dello scrittore sudanese Tayeb Salih. Questo creava le premesse per un'eventuale squilibrio di *agency* a favore dell'affermato traduttore, forte anche del suo essere madrelingua italiano che gli dava un vantaggio rispetto a un immigrato di recente data e che lui ammise in un'intervista che all'epoca «non ero in grado di tradurre».⁴³⁷ Tale vantaggio come verrà spiegato nel presente capitolo ha determinato alcune scelte traduttorie. La collaborazione fra l'autore il traduttore al posto di presentarci «an element of subordination on the part of the translator»⁴³⁸ si è configurata in una situazione atipica, lasciando poco margine di influenza all'autore rispetto alla consuetudine.

⁴³⁶ T. SALIH, *La stagione della migrazione a Nord*, Palermo, Sellerio, 1992.

⁴³⁷ A. LAKHOUS, *Da una lingua a un'altra. Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 6.

⁴³⁸ S. ZANOTTI, *The translator and the author: two of a kin?*, in *The translator as an author*, a cura di C. Buffagni, D. Garzelli, S. Zanotti, Berlino, Lit Verlag, 2011, pp. 79-89.

Nel 1999 la traduzione era completata e il libro è uscito presso un piccolo editore di Roma in una versione bilingue arabo-italiana.⁴³⁹ La modalità di pubblicazione stessa sottolinea già dal punto di vista grafico che si tratta di una traduzione.⁴⁴⁰



Si tratta di un romanzo bifronte in cui, come spiega Loredana Polezzi, «due lingue rifiutano di cedere reciprocamente il passo, invocando l'attenzione di pubblici multipli e almeno apparentemente separati».⁴⁴¹ Il libro stampato ospita due testi e insieme due lingue senza che ci sia una precedenza di una versione sull'altra, poiché l'italiano e l'arabo si leggono specularmente, da sinistra e da destra rispettivamente.

A prescindere dalla qualità della traduzione, visto lo scarso spesso dell'editore la tiratura di sole mille copie, il libro ha avuto una distribuzione insignificante, tanto è vero che attualmente le copie di questa edizione non sono più reperibili. Nonostante l'apparente fallimento Lakhous non si è lasciato scoraggiare e ha imparato una lezione che le è tornata utile per lo sviluppo della sua carriera letteraria. La collaborazione con Leggio è stata per lui un banco di prova per confrontarsi con gli

⁴³⁹ A. LAKHOUS, البق و القراصان (*Le cimici e il pirata*), trad. di F. Leggio, Roma, ARLEM, 1999.

⁴⁴⁰ Vedi L. POLEZZI, *Questioni di lingua: fra traduzione e autotraduzione*, in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa e I. Rossini, Bologna, Clueb, 2011, pp. 15-31: 23.

⁴⁴¹ L. POLEZZI, *La mobilità come modello: ripensando i margini della scrittura italiana*, cit., pp. 115-128: 123.

scogli nascosti della traduzione, del trasferimento di un testo da una cultura ad un'altra.

Ma la storia del primo romanzo di Lakhous non è finita nel 1999. Dodici anni dopo, il libro si è ripresentato sotto una nuova veste e con un editore più importante. Questa nuova edizione esce quando Lakhous è ormai un autore affermato grazie soprattutto al suo romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* che gli ha permesso di vincere ben due premi letterari.⁴⁴² Lakhous prima di questa nuova edizione del suo primo romanzo è diventato nel frattempo un autotraduttore e nel suo terzo romanzo *Divorzio all'islamica a viale Marconi* ha sperimentato anche l'autotraduzione simultanea fra l'italiano e l'arabo.

La nuova versione del romanzo di Lakhous si presenta come se fosse un quarto romanzo dell'autore e non una traduzione altrui. Innanzitutto, assistiamo a un cambio del titolo rispetto alla prima versione. Il libro s'intitola, infatti: *Un pirata piccolo piccolo*.⁴⁴³ La nuova edizione si presenta monolingue con la scomparsa della versione araba originale. Così scompare anche l'apparente intenzione iniziale di rivolgere il testo a un pubblico bilingue. Però, nel frontespizio viene indicato che si tratta di un traduzione dall'arabo realizzata da Francesco Leggio. Solo grazie a questa indicazione e ad altri elementi del paratesto, quali terza di copertina, introduzione e postfazione, i lettori possono capire che si tratta di una nuova edizione delle *Cimici e il pirata*, e non di un nuovo romanzo di Lakhous.

Tuttavia, questi cambiamenti fanno supporre ulteriori modifiche rispetto alla prima traduzione. È quindi fanno pensare ad una dinamicità all'interno del testo. Nella postfazione di Leggio alla nuova edizione si parla di «revisione del testo originale in funzione della traduzione» atta a mitigare «le difficoltà di lettura che il testo poneva all'eventuale lettore dieci anni fa»⁴⁴⁴. Ma la domanda che si pone è: fino a che punto si è trattato di una revisione e quale è l'entità e l'identità dei cambiamenti apportati? Qual è il rapporto fra la prima edizione araba e le due traduzioni? E considerando il

⁴⁴² Il romanzo di Lakhous ha vinto nel 2006 il premio Recalmare-Leonardo Sciascia e il premio Flaiano. È importante notare che, in seguito alle premiazioni italiane, Lakhous ha avuto un riconoscimento letterario in patria nel 2008: il potere del successo in Italia ha fatto sì che il suo valore venga riconosciuto e premiato anche in Algeria.

⁴⁴³ A. LAKHOUS, *Un pirata piccolo piccolo*, Edizioni e/o, Roma, 2011.

⁴⁴⁴ F. LEGGIO, *Postfazione*, in A. LAKHOUS, *Un pirata piccolo piccolo*, cit., p. 23.

nuovo status dell'autore possiamo chiederci che ruolo ha avuto in questa nuova traduzione/revisione?

Per rispondere a questi interrogativi riteniamo giusto confrontare le tre versioni, con particolare attenzione ai cambiamenti riscontrati fra la vecchia e la nuova traduzione. La nostra analisi partirà dal paratesto, per poi focalizzarsi su diversi livelli strutturali dei testi, a partire dalle unità minime come i segni di punteggiatura, la grafia, la trascrizione, per poi passare agli elementi grammaticali, sintattici e lessicali, con particolare attenzione alle omissioni e alle aggiunte.

Paratesto

L'analisi delle tre versioni inizia dal paratesto, cornice indispensabile di genettiana memoria, «zona non solo di transizione, ma di transazione: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati.»⁴⁴⁵ Infatti, è il paratesto della seconda versione a orientare il potenziale lettore, informandolo sui punti salienti del libro indirizzando la sua percezione in una direzione diversa rispetto alla prima versione: più attuale, più chiara, più italiana.

Titolo

La modifica più evidente, che salta immediatamente all'occhio, è la sostituzione del titolo: *Le Cimici e il pirata* diventa *Un pirata piccolo piccolo*.⁴⁴⁶ Pare che questo cambio sia dovuto alla volontà esclusiva dell'autore, con la benedizione dell'editore, e in contrasto con il traduttore, come Lakhous stesso aveva chiarito in un'intervista:

Per quanto riguarda *Le cimici e il pirata* ho litigato con il traduttore, che è un mio grande amico. Francesco Leggio non era molto contento di *Un pirata*

⁴⁴⁵ G. GENETTE, *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989, p. 4.

⁴⁴⁶ In seguito, per comodità e brevità, indicheremo le citazioni dalle due versioni del romanzo rispettivamente come *Cimici e Pirata*, e li inseriremo senza ulteriori note a piè di pagina, uno a fianco ad altro nei confronti fra le due versioni: a sinistra sarà riportata la citazione da *Le cimici e il pirata*, a destra la corrispondente citazione di *Un pirata piccolo piccolo*, con a fianco l'indicazione della relativa pagina. Nei casi dove le due versioni sono confrontate nel testo del paragrafo, le relative pagine sono separate con /, ad es. indicazione p. 87/118 si riferisce a *Cimici e Pirata* rispettivamente.

piccolo piccolo, però penso che sia stato un bellissimo titolo che mi ha risolto un po' di problemi. [...] ⁴⁴⁷

Questo potere di modificare così fortemente il titolo è stato conferito a Lakhous dal successo editoriale precedente, e dalla fiducia dell'editore, come indica lui stesso: «Dopo *Scontro di civiltà* l'editore si è fidato di me.»⁴⁴⁸

La libertà di scelta acquistata permette all'autore di continuare il filone dei titoli articolati e legati ironicamente alla storia del cinema italiano, rifacendo il verso al *Borghese piccolo piccolo* di Mario Monicelli, tratto dal omonimo romanzo di Vincenzo Cerami. Assistiamo dunque a una creazione autoriale, e non traduttoriale, ma non del tutto scevra da limitazioni. È la lingua stessa a dettare legge, perché “Cimici” del titolo iniziale poteva essere fraintesa, collocando il libro nell'ambito dei romanzi di spionaggio, o comunque, oscurarne la collocazione già abbastanza complessa. Lakhous così commentava la necessità di disambiguazione:

È un esempio interessante di come bisogna muoversi fra le lingue. Mi spiego. Una cosa in una lingua non vuol dire esattamente la stessa cosa in un'altra lingua. Le cimici in arabo البق (al-baq) hanno un solo significato: insetti che nascono e crescono in posti dove c'è l'umidità, lo sporco, succhiano il sangue ecc. Invece in italiano le cimici hanno anche un altro significato: sono degli apparecchi piccoli che si usano nello spionaggio. Hai visto che nei film mettono una cosetta piccola dentro il telefono? Quelle in italiano si chiamano cimici. Allora quando è uscito *Le cimici e il pirata* nella prima versione ho avuto degli scontri con i lettori italiani. Loro chiedevano: cimici che cosa vuole dire: spionaggio, insetti?⁴⁴⁹

Epigrafe

La prima versione è stata preceduta da due epigrafi: una era tratta da Jacques Derrida e riportata in francese, l'altra era un detto del profeta Maometto. Nella seconda versione scompare la citazione del filosofo francese: l'accostamento fra la

⁴⁴⁷ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 5.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 6.

⁴⁴⁹ *ibidem*.

tradizione laica e quella religiosa sembra eccessivo per presentare un prodotto editoriale rivolto a rivelare le verità nascoste sulla mentalità araba. Escludendo la citazione colta, il paratesto non cancella la necessità di sottolineare l'alto livello culturale dell'autore, ma la esprime tramite un elemento del paratesto più nascosto, ovvero la *Nota sull'Autore* inserita alla fine del libro.

Lakhous usa l'*Introduzione* per spiegare la presenza anche dell'unica epigrafe rimasta, chiarendo il motivo dell'inclusione quasi a fugare ogni sospetto di un'eccessiva religiosità, chiarendo il motivo dell'inclusione:

Quasi per dare una chiave di lettura ho citato in epigrafe la tradizione di Maometto che dice “Tre sono quelli su cui è sospeso ogni giudizio. Il dormiente, finché non si sveglia, il bambino finché non raggiunge la pubertà e il pazzo finché non rinsavisce.” Hassinu, non riuscendo a fare i conti con la realtà di un paese dove la corruzione e la repressione la fanno da padrone, indossa tre maschere – del dormiente, del bambino e del pazzo – che sono le tre condizioni per cui nessun'essere umano può essere sottoposto a giudizio, e di conseguenza a punizione, nel momento in cui vengono a mancare i presupposti della libertà di scelta e di decisione.⁴⁵⁰

Nell'esplicitare il significato dell'epigrafe Lakhous toglie al lettore la possibilità di interpretare, proteggendolo da eventuali fraintendimenti.

Introduzione, Postfazione, Nota sull'autore

Il paratesto della prima edizione è parco di informazioni: si limita ad aggiungere una breve nota sull'autore e un riassunto del romanzo in quarta di copertina. Invece la seconda edizione è corredata da una *Introduzione* di Lakhous, da una *Postfazione* di Leggio e da un'anonima *Nota sull'Autore*, preceduta dai ringraziamenti, elemento presente nei libri di Lakhous a partire da *Divorzio all'islamica a viale Marconi*. La *Nota sull'Autore* è molto dettagliata nel specificare i suoi raggiungimenti accademici ed editoriali, di modo da sottolineare la sua preparazione intellettuale. In questo caso viene presentato non un 'testimone nativo' o 'scrittore migrante' che condivide il proprio vissuto, ma uno scrittore a pieno titolo che pubblica l'ennesimo successo.

⁴⁵⁰ A. LAKHOUS, *Introduzione*, in A. LAKHOUS, *Un pirata piccolo*, Edizioni e/o, 2011, p. 15.

La prefazione parla in primo luogo della genesi del libro, evocando l'esistenza della prima edizione, il sodalizio creativo con Leggio, per passare poi ad aggiornare la pubblicazione collegandola alla Primavera araba. Non è da escludere che questo riferimento ai recenti eventi sia dovuto alla volontà dell'editore, ma è probabile anche che Lakhous stesso ha voluto sottolineare l'universalità del personaggio da lui creato, la sua autenticità, il suo essere rappresentante di una categoria sociale e non solo un individuo eccentrico. Non a caso sceglie un termine di parentela per spiegare l'importanza del personaggio e per colmare la distanza temporale: «Hassinu può essere considerato il padre dei giovani arabi che oggi hanno trovato il coraggio di fare la rivoluzione in Tunisia e in Egitto, anche se il contesto è cambiato rispetto agli anni passati».⁴⁵¹

La postfazione di Francesco Leggio è prettamente tecnica, e ci tornerà utile più avanti, nell'analisi dettagliata delle differenze fra le tre versioni.

Punteggiatura e grafia

Le regole che gestiscono la punteggiatura e la grafia dell'arabo standard sono molto diverse, e in generale meno rigide di quelle italiane. Ad esempio, non è considerato sbagliato mettere più di un punto esclamativo e/o interrogativo, uno dopo l'altro; è molto diffuso l'uso dei puntini di sospensione; sono assenti le maiuscole; per enfatizzare una parte del testo si usa il grassetto laddove si userebbe corsivo in una situazione analoga nel testo italiano; il corsivo, pur esistendo, è applicato poche volte. Tutta questa diversità di approccio ha trovato due diverse chiavi di trasmissione nelle versioni di Leggio e di Lakhous.

Cancellazione dei segni di punteggiatura

Nella prima edizione apparivano frequentemente combinazioni dei segni di punteggiatura non regolamentati, come ad es. varie combinazioni di punto di domanda e punto esclamativo, spesso ripetuti più di una volta, che davano l'impressione di una scarsa professionalità e di uno scarso rispetto per le regole

⁴⁵¹ Ivi, p. 19.

dell'italiano. In questo, seguiva in modo letterale l'originale arabo, mentre nella seconda versione è diventato tutto più regolare. Riportiamo due fra i tanti esempi della triplicazione dei punti esclamativo e interrogativo, resi singoli nella versione di *Un pirata piccolo piccolo*.

Ci sto facendo notte!!! p. 42

Ci sto facendo notte! p. 60

...o allo zio Rabah, il padre di
Yasmina??? p. 49

...o allo zio Rabah, il padre di
Yasmina? p. 71

Nei confronti dei punti esclamativi moltiplicati Leggio cerca di salvare il salvabile, a volte riportandone quattro al posto dei cinque, ma mantenendone comunque una quantità eccessiva per le regole italiane. Lo stesso meccanismo si ripete nella riduzione allo standard italiano delle fantasiose combinazioni arabe dei segni di punteggiatura:

Meccanico droghiere!...!...!...! p. 46

Architetto droghiere! p. 68

Come della parabolica????!!! p. 64

Come della parabolica? p. 90

Ma come vuoi che io adori il mio
Signore????!!! p. 78

Ma come vuoi che io adori il mio
Signore? p. 106

In *Un pirata* troviamo l'uso dei puntini di sospensione per interrompere non la frase, ma una singola parola, fermata a metà: tale uso non si riscontra nel *Cimici*. Nel riprodurre una noiosa trasmissione televisiva, troncata a metà parola dai pensieri del protagonista, la prima traduzione completa la parola, ritenendo sufficiente l'interruzione della frase. Nella seconda versione si sceglie di troncare la parola, una decisione che può essere presa dall'autore più che dal traduttore.

[...] tavola rotonda sull'argomento in
questione... p. 43

[...] tavola rotonda sull'argomento in
questio... p. 61

Inserimento o cancellazione delle virgole

Nella prima versione è frequente la separazione delle parole introduttive con una virgola, ma questa situazione non è consistente e a volte avviene l'esatto contrario.

Al ritorno a casa₂ trovavo Slimàn e i suoi amici ad attendermi. p. 57 Al ritorno a casa trovavo Slimàn e i suoi amici ad attendermi. p. 81

Venerdì l'altro₂ io stesso ho visto un litigio [...] p. 61 Venerdì l'altro io stesso ho assistito a un litigio [...] p. 87

Forza si affidi a Dio. p. 101 Forza, si affidi a Dio. p. 133

Spesso la diversa distribuzione delle virgole si trova nelle onomatopee, ad es., “ha ha ha” di solito non è separato dalle virgole nella prima versione, invece lo è nella seconda. (p. 87/118).

Diversi modi per indicare il discorso diretto

Il discorso diretto In *Cimici* è segnalato da un trattino iniziale, nel *Pirata*, invece, le battute sono virgolettate. Si tratta di diverse norme redazionali, e non avrebbe molta importanza parlarne, se non ci fosse nei dialoghi della prima versione un elemento particolare, usato frequentemente dall'autore nel testo arabo, che abbiamo definito “battute mute”, ovvero le risposte mancate, indicate solo con puntini di sospensione (es. a p. 35, o a p. 97) all'interno di un dialogo. Il carattere burbero del protagonista lo porta spesso ad ignorare le battute che gli vengono rivolte, e l'intento iniziale era quello di rappresentare graficamente questi silenzi. A volte ai tre puntini “muti” vengono aggiunti il punto di domanda o il punto esclamativo, di modo da ricostruire l'emozione della battuta mancata. Questo tipo di visualizzazione grafica non è consueta, ed è una sorta di invenzione. Nella seconda edizione tutte queste “battute mute” sono state cancellate e di conseguenza, le frasi in origine distanziate vengono riunite in una sola.

Cambiamento di maiuscole e minuscole

L'assenza di maiuscole nell'alfabeto arabo fa sì che nell'originale non c'era alcuna parola, oltre agli inserti in francese, ad avere la lettera maiuscola. Nella prima versione, però, si possono rintracciare alcune c'è stato qualche aggiunta della maiuscole, ad esempio nei nomi dei mesi (pesce d'Aprile – pesce d'aprile p. 119/152, primo Marzo – primo marzo p. 137/171); al contrario, i nomi degli enti statali sono prima in minuscolo, poi in maiuscolo (ministero della gioventù e dello sport v ministero della Gioventù e dello sport p. 46/68; ministero degli affari religiosi – ministero degli Affari religiosi p. 67/94).

Uso del corsivo

Nel testo originale arabo alcuni passi, ad esempio le citazioni di canzoni o poesie, sono evidenziate in grassetto, come da consuetudine. Nella prima traduzione questa evidenziazione viene resa con il corsivo, nella seconda, le parole delle canzoni sono disposte a scaletta, come d'abitudine si fa con un testo poetico. Ad esempio, le righe che nell'originale arabo erano in grassetto:

...- ما توجدي انسان بحالي يشبهني و يكون بحالي \ ولو قطعي بحور ووديان

diventano in *Cimici* «...dovessi attraversare fiumi e mari / di me non vedrai neanche ombra...», e in *Pirata* sono posizionate a scaletta e in tondo (p. 35):

...dovessi attraversare fiumi e mari

Di me non vedrai neanche l'ombra...

La stessa scelta è applicata ad altri testi poetici. Per quanto riguarda la prima versione, il corsivo a sostituzione del grassetto va a mescolarsi con il corsivo adoperato per segnalare, ad esempio, alcune parole che erano scritte in caratteri latini nell'originale arabo.

Riassumendo, le principali funzionalità del corsivo in *Cimici* sono le seguenti:

- evidenziare i soprannomi (*Malica la bionda*, *Khira la negretta*, *Quada il guercio*, *Halima la veggente*);⁴⁵²
- contrassegnare le parole delle canzoni, gli annunci ferroviari o le preghiere che risuonano nell'ambiente intorno al protagonista;
- sottolineare alcune parole in francese o in inglese (*bordels*, *business*);
- rendere alcune parole arabe: *reis*, *gelbab*.

Nella seconda versione il corsivo è per lo più usato per le parole trascritte dall'arabo, ad esempio *zagharid* (p. 55, p. 146), *fatwa* (p. 87), *zerda* (p. 89), *niquab* (p. 91, p. 139), *uri* (p. 95), *harrasci* (p. 154), in fattispecie nella trascrizione dei piatti tipici: «Il *cuscus*, la *sciacsciuca*, il *metlua*, il *burak*» (p. 41). Inoltre, il corsivo è usato per indicare:

- i testi di alcune canzoni;
- le battute della TV;
- i titoli delle trasmissioni francesi.

Livello fonetico

Trascrizione dei nomi propri, toponimi e realia

Nella prima versione, Leggio cerca di rispecchiare in modo più preciso possibile la pronuncia araba, adoperando vari segni diacritici e strutturando diversamente le parole. Nella seconda versione, la grafia dei nomi propri, dei nomi geografici e dei reali è semplificata al massimo. Cerchiamo di riassumere le principali differenze di trascrizione, illustrate sull'esempio di alcuni nomi:

⁴⁵² In alcuni casi, in *Cimici* si indica il soprannome fra virgolette, che scompaiono nel *Pirata*: “Bu ‘Além “lo spiantato”, detto anche Bu ‘Além “il malaugurio” (p. 30) diventa «Buaalem lo spiantato. Buaalem del malaugurio.» (p. 48). Tale utilizzo di virgolette al posto del corsivo diventa più frequente verso la fine del libro, ad. es. ‘Aziz “il sindacato” (p. 103), Yusef “culo” (p. 113). Un altro modo di rendere il nomignolo si trova a p. 106, dove la trascrizione della parola araba è seguita dalla traduzione esplicativa: «Slim el-qurda... Slim il corto». In *Pirata* si mantiene la stessa identica combinazione, con la differenza che il nome è trascritto come Salim e il nomignolo in arabo è al corsivo (p. 138). Un caso particolare riguarda il personaggio di Halima, definita in modo incostante ‘la veggente’ (p. 76) o ‘la maga’ (p. 52) in *Cimici*, che diventa semplicemente ‘la strega’ in *Pirata* (p. 75).

- il fonema [‘a] ع è reso nel *Pirata* con una semplice [a], in questo modo si confondono nella lettura italiana una vocale con una consonante ben distinte nella pronuncia araba: ‘Amor Zehi – Amar Zahi, ‘Azzùz – Azuz, Azzuz,

- la provenienza geografica che in arabo è segnalata tramite un suffisso che forma il soprannome, viene esplicitata con una preposizione aggiunta al nome geografico che viene scorporato dal soprannome. Questo meccanismo è applicato senza alcuna consistenza, ora nella prima, ora nella seconda versione: Mokhtàr Stéifi – Mokhtar di Sètif; Ahmed il Mozabita – Ahmed el-Mozabi; Hosìn El-‘Annàbi – Hosin di Annaba. Secondo la spiegazione di Leggio, la decifrazione del prefisso indicato con un esplicito riferimento alla zona geografica è funzionale per «trasparire il fenomeno dell’esodo rurale di dimensioni colossali che ha moltiplicato popolazione delle principali città del mondo arabo, aumentandone la densità e mutando in certi casi radicalmente la composizione demografica.»;⁴⁵³ ristorante

- alcuni nomi composti vengono riuniti in una sola parola: Bu Jem’a – Boujemaa, Bu ‘Além – Bualem, Bu Scenàq – Bouchenak, Bu Kharis – Boukheris ecc.;

- nel *Cimici* sono segnati gli accenti per indicare la corretta pronuncia del nome, nel *Pirata* questi segni diacritici scompaiono, probabilmente per non appesantire la lettura: Fadhìla, Hasìba e Malika diventano Fadhila, Hasiba e Malika;

- uno dei nomi arabi più noti e diffusi, frequente anche nel libro, è riportato nella prima versione in modo più appropriato, vicino all’arabo classico (Muh, Muhammad), mentre in *Pirata* si propone la versione francesizzata e più diffusa (Moh, Mohammed).

- segno diacritico sulla “u” serve a indicare la lunghezza della corrispondente vocale araba, ma viene livellato nella seconda versione: Marzùqa, Farrùgia – Marzuqa, Farrugia;

- in *Cimici* la pronuncia della vocale [a] viene resa con [e], e poi rettificato andando verso la norma dell’arabo standard. Questa preferenza nella prima traduzione è

⁴⁵³ F. LEGGIO, *Postfazione*, cit., p. 178.

dovuta all'influenza della formazione di Leggio, il quale, secondo quanto svelato da Lakhous, si è formato sulla pronuncia tunisina.⁴⁵⁴ Così abbiamo nella prima versione Selima, Hedi e Sémia e nella seconda Salima, Hadi e Samia.

Anche i toponimi o nomi dei luoghi noti sottostanno ad un procedimento simile: Harràsh – Harrach, Sa'ada – Saada, Girgira – Djurdjura, Bab el'Ued – Bab El'Oued, Begiàia – Bèjaïa, Caaba – Ka'ba, Thnia – Tenia, 'Ayn el-Na'gìà – Ain Naadja. Un caso particolare di esplicitazione tocca al deserto d'El-Rub' el-Khali, che diventa molto più identificabile con il nome “deserto d'Arabia”. Fra i *realia*, solo due hanno trascrizione abbastanza diversa: lo stile della musica popolare (الشعبي) *scia'bi* diventa *chaabi*, e il titolo dei cantanti si trasforma da *scebb* a *cheb*. In un altro caso ad essere sostituita è la denominazione colloquiale della valuta locale: “franco” diventa “soldo” (p. 122/155).

Ci sono alcuni casi, in cui la modifica è dovuta ad un palese fraintendimento del testo originale, corretta nella seconda versione. In teoria, non dovrebbero essercene, visto che, come afferma Lakhous nell'introduzione al *Pirata*, «Io gli feci da consulente, soprattutto per alcune espressioni del dialetto algerino di cui il romanzo è pieno [...]».⁴⁵⁵ Eppure, in due casi del *Cimici* questa consulenza o non è stata precisa, o è venuta meno: decifrando il testo arabo, Leggio sbaglia a leggere i toponimi; è difficile dargliene colpa, visto che nella fonetica araba è assente la consonante [p], e i segni semi-vocalici non sempre sono segnati. Proprio questa caratteristica comporta il fraintendimento sul nome di un quartiere poco noto, che, se letto in arabo algerino, dovrebbe pronunciarsi come [blam] بلام. Di fronte a qualcosa di così indefinito, non riuscendo a ricostruire la pronuncia corretta, Leggio intravede il suono vagamente francese e lo divide in due parole, tornando poi alla maggiore precisione nella versione rivista:

- Abita a “Belle Ame”, nei dintorni di El-Harràsh. “Abita a Pilème, nei dintorni di El-Harrash.”
- “Belle Ame” non è rione mio. p. 121 “Pilème non è rione mio.” p. 154

⁴⁵⁴ Cfr.: «Padroneggiava non solo l'arabo classico, ma anche i dialetti, anche il marocchino. Lui ha studiato l'arabo a Tunisi e ha comunque l'accento tunisino.» A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 7.

⁴⁵⁵ A. LAKHOUS, *Introduzione*, in A. LAKHOUS, *Un pirata piccolo piccolo*, Edizioni e/o, 2011, p. 13.

Il secondo caso in cui Leggio cerca di colmare le lacune basandosi sulla verosimiglianza e il contesto generale, propone un nome del caffè dal suono vagamente anglofono: «Quale preferisci: il caffè Mauritania o il Rodsley?» (p. 95). Nella seconda versione il nome del luogo viene chiarito: «Dove preferisci andare, a Mauritania o in qualche posto a rue d'Isly?». Nella versione araba abbiamo una trascrizione dal francese del nome del caffè: «رودزلي». Questa via non è un luogo qualsiasi, ed è legata ad un evento tragico, accaduto nel 1962 proprio davanti alla Grande poste dove lavora il protagonista: un massacro dei civili perpetrato dall'esercito francese, uno degli ultimi accordi della guerra d'indipendenza, dunque, è l'esempio di un perfezionamento di una competenza sulla storia locale che, probabilmente, mancava a Leggio all'epoca della prima versione, ed è stata invece acquisita da lui negli anni trascorsi fra le due versioni, oppure, semplicemente corretta dall'autore, per il quale “rue d'Isly” e “Grand poste” sono indissolubilmente legati all'episodio della cosiddetta “fucilazione dei rue d'Isly”. Va detto anche che dopo l'Indipendenza questa via è stata ribattezzata con il nome di uno dei capi del FLN; quasi trent'anni dopo, gli abitanti di Algeri nelle conversazioni informali la chiamano ancora con il vecchio nome coloniale. Tutte queste sfumature di significato vengono cancellate nella prima versione a causa di un fraintendimento.

Livello grammaticale

Rettifica delle espressioni grammaticalmente scorrette

In generale, nella prima versione Leggio tendeva ad ‘arabizzare’ il testo italiano, creando costruzioni che sono abbastanza comprensibili per quel che riguarda il significato, ma non del tutto corrette dal punto di vista grammaticale. Nella seconda versione tutte queste ‘licenze poetiche’, scelte per conservare l'equivalenza più precisa possibile con il testo di partenza, sono state normalizzate. Chi non conosce la lingua araba difficilmente potrà immaginare che tutte queste formule scorrette sono un tentativo di fare un calco delle costruzioni arabe. Vediamo l'esempio seguente:

Ha problemi a mai finire. p. 30

Ha problemi a non finire. p. 48

Nella versione araba leggiamo invece a p. 25:

Anche qua abbiamo una chiara arabizzazione: la parola finale in arabo ابدا (*abadan*) significa letteralmente “mai”, e nel tentativo di conservarla, Leggio si è inventato una costruzione che pur essendo inusuale in italiano il suo significato è chiaro e sembra dare di più l’idea rispetto all’uso della negazione. In realtà la seconda traduzione ha tenuto conto solo delle prime tre parole in arabo: مشاكله لا تنتهي (i suoi problemi non finiscono), ma non della parola ابدا (mai). In realtà in arabo anche senza questa parola la frase avrebbe un senso compiuto, ma non ci sarebbe l’iperbole e l’esagerazione del tutto usuali, visto che che la ridondanza è una delle caratteristiche di questa lingua. Nella prima traduzione si è cercato di approfittare di questo uso per creare un’espressione originale e che sia soprattutto la più vicina a quella presente nel testo di partenza.

Lo so che è sbagliato, anzi, peccato.
p. 35

Lo so che è sbagliato, anzi, che è
peccato. p. 53

Qua è stato ommesso l’uso della terza persona del verbo essere come era nell’originale arabo. Nella nuova traduzione si è cercato di essere fedeli alla grammatica italiana ma però la frase sembra più pesante e ripetitiva.

Cosa che succede spesso coi drogati.
p. 46

Cosa che succede spesso ai drogati.
p. 68

In arabo p. 40: لم اسمع في حياتي كلها عن نائم وقع في قبضة البوليس • الامر الذي يقع كثيرا مع المدمنين

Nella prima frase vediamo una precisa riproduzione della preposizione araba مع (m’a) mentre nel secondo caso si effettua una correzione necessaria per corrispondere alla lingua italiana standard.

La routine e la solitudine. p. 47

Routine e solitudine. p. 69

Anche se il significato della frase si riferisce ad una situazione indefinita, che si ripete spesso, e non ad una situazione concreta, riprendendo l’articolo definitivo

arabo 'al', nel primo caso Leggio inserisce due articoli determinativi, cancellati poi in accordo con le regole grammaticali italiane.

...molto addentro alle questioni ...molto addentro alle sue questioni
matrimoniali, la mentalità del marito, matrimoniali e alla mentalità del
della suocera, della cognata, del marito, della suocera, della cognata,
suocero, dei parenti del marito, i del suocero, dei parenti del marito, dei
nemici, gli amici del marito. p. 48 nemici, degli amici del marito. p. 71

Il confronto con il testo arabo dimostra che non c'era alcuna irregolarità nell'uso delle preposizioni articolate, pertanto si può ipotizzare che si tratta di una semplice svista del traduttore, come anche nell'esempio successivo:

Occorrerebbe occuparsi delle famiglie Occorrerebbe occuparsi delle famiglie
non numerose in generale. E agli non numerose in generale. E degli
scapoli in particolare. p. 51 scapoli in particolare. p. 74

L'esempio successivo invece vede un altro tentativo di avvicinarsi il più possibile al testo originale.

Statti bene, zio Ahmed. p. 53

Stammi bene, zio Ahmed. p. 77

In arabo: (p. 45) تبقى على خير عمي احمد

Questo errore, al limite di un'espressione dialettale, si ripete anche più avanti, sempre in chiusura di una conversazione amichevole (p. 56), ma in *Pirata* è scomparso. Qui stiamo di fronte ad un audace tentativo del traduttore di rendere una particolare formula verbale araba, che è rivolta alla seconda persona. Nell'esempio successivo assistiamo invece ad un tentativo di correzione dei tempi verbali in italiano.

Chi vede quest'immensa folla piegarsi Chi vede quest'immensa folla piegarsi
tutta insieme potrebbe credere che il tutta insieme potrebbe credere che il
bene ha vinto il male. E che gli angeli bene abbia sconfitto il male. E che gli
hanno sconfitto i diavoli. p. 67 angeli abbiano sconfitto i diavoli. p. 94

Passando ai sostantivi, vediamo che la correzione a volte è di difficile interpretazione, e coinvolge sia la grammatica che la semantica:

Accidenti, ho passato vent'anni della mia vita fra questi vecchi muri. p. 104 Accidenti, ho passato vent'anni della mia vita fra queste vecchie mura. p. 135

È difficile interpretare il passaggio da una forma corretta, riferita ai muri di un ufficio, con le mura, di solito riferite ad una cinta muraria intorno alla città. È possibile che il cambiamento sia intenzionale, e che si voglia sottolineare l'importanza di questo edificio, che racchiude tutta l'esistenza di Hassinu? È improbabile che un traduttore possa prendersi tali libertà in autonomia. In arabo il riferimento è ai muri: الجدران.

Siete i meglio. p. 121

Siete i migliori. p. 154

Un'espressione volgarmente sgrammaticata viene rettificata con l'espressione corretta e comunque colloquiale.

Completamento delle frasi ambigue o incomplete

La scelta di Leggio di rimanere fedele alle particolarità della sintassi e della grammatica araba ha creato nel testo di arrivo numerose frasi che, pur essendo comprensibili in italiano, danno l'impressione di essere ambigue e incomplete. In realtà è un tentativo cosciente di arabizzazione dell'italiano. Il traduttore sta sondando i margini del lecito e dell'illecito, forzando la grammatica e la sintassi consueta dell'italiano moderno quel tanto che serve per non oscurarne del tutto il significato e mantenere fede al testo di partenza. Nella seconda versione si opta per un maggiore distacco dalla lingua di partenza, nel nome di una scorrevolezza di lettura.

Ma un mare senza coste. p. 15

Ma è un mare senza coste. p. 33

In arabo (p. 12): الدنيا كالبحر • لكن بحر بلا شواطئ

Qua la prima traduzione ricalca la frase nominale in arabo, costruita senza il verbo ausiliare ‘essere’. Nella seconda traduzione abbiamo una costruzione più italiana.

Che vuole da noi il governo e la dogana! p. 15 Che vogliono da noi il governo e la dogana! p. 33

In arabo (p. 12): واش تحب منا الحكومة و الجمارك

La frase araba è dialettale, e il verbo è messo al singolare, dunque abbiamo un altro tentativo di arabizzare l’italiano. Nella seconda versione si opta per una maggiore correttezza nel coordinamento fra la coniugazione del verbo e il numero del sostantivo, come anche nel seguente esempio:

Non si sente il clacson delle macchine né il chiasso dei bambini. p. 45 Non si sentono i clacson delle macchine né il chiasso dei bambini. p. 67

Si era fermato a “finché” senza finire. p. 48 Si era fermato a “finché” senza completare la frase. p. 70

Nel caso citato sopra, la prima traduzione non bada all’ambiguità ma a rispettare la frase dell’originale arabo, mentre nella seconda traduzione viene più chiarita l’idea espressa.

Ma allora perché l’hai sposata cinque mesi dopo la mia richiesta di fidanzamento?! p. 50 Ma allora perché l’hai mandata in sposa nemmeno cinque mesi dopo la mia richiesta di fidanzamento? p. 72

In arabo (p. 43): لكن علاش زوجتها بعد خمسة شهور من تقدمي لخطبتها

Leggendo la frase italiana della prima traduzione fuori dal contesto si può supporre che si tratti dell’uomo che ha sposato la ragazza in questione, mentre in realtà la battuta è rivolta al padre della ragazza data in sposa. Nella seconda traduzione l’ambiguità è ricorretta e modellata secondo le regole dell’italiano.

Ero disperato per lei. p. 50 Ero un caso disperato per lei. p. 73

In arabo (p. 43): حالتي ميؤوس منها

In questo esempio abbiamo un errore nella prima traduzione che causa una distorsione del significato. In arabo si parla proprio di un caso disperato e non di una persona disperata, come si lascia intendere in *Cimici*. È la seconda traduzione ad essere corretta e a rispettare in pieno il significato dell'originale arabo anche perché già la stessa espressione "ero un caso disperato" esiste nella lingua italiana.

- Non mi fai paura, povera vecchia! "Non mi fai paura, povero vecchio!"
- Povera vecchia a me? Oggi non la "Povero vecchio a me? Stavolta non
passi liscia! p. 125 la passerai liscia!" p. 159

In arabo (p. 114): - انا لا اخافك يا عجوزة •
- انا عجوزة!!! اليوم ما تفراش!!

L'originale arabo corrisponde alla prima traduzione: l'offesa non è solo nelle parole di sfida, ma anche nel volgerle al femminile. Nella seconda versione è stato considerato che al lettore arabo sembrerà un errore, e si è preferito una normalizzazione.

- Sono stato salvato dalle sirene a una Le sirene mi hanno salvato da una
morte certa. p. 135 morte certa. p. 169

In arabo (p. 123): لقد انقذتني عرائس البحر من الموت الاكيد •

In questo caso la costruzione della frase passiva è una ripresa dal originale arabo, e così nella versione di *Pirata* abbiamo la forma attiva in cui le sirene sono il soggetto che svolge l'azione.

Modifica dei tempi e aspetti verbali

Il sistema dei tempi verbali arabo è diverso da quello italiano, in quanto la divisione è fra soli due tempi, perfettivo ed imperfettivo. Pertanto, le differenze nel rendere i tempi verbali fra la prima e la seconda versione non sono legate al testo originale, ma solo all'affinamento della resa dell'italiano. Come dimostrano i seguenti esempi, nella maggior parte dei casi si tratta di un perfezionamento,

espresso nel passaggio dal passato prossimo al passato remoto, all'interno della generale strategia di rendere il testo più letterario:

Mangiare al ristorante è stata la causa, Mangiare fuori è stata la causa, così
così mi hanno detto i dottori allora. p. 21 dissero i dottori. p. 39

L'autore della scoperta era un soldato L'autore della scoperta fu un soldato
semplice. p. 24 semplice. p. 43

A volte il perfezionamento riguarda l'uso del congiuntivo e del condizionale:

È maledetto fino al giorno della Sia maledetto fino al giorno della
resurrezione dei corpi. p. 30 resurrezione dei corpi. p. 48

Invece invito ad istituire una nuova Piuttosto inviterei a istituire una nuova
gara. pp. 46-47 gara. p. 69

...mi dia il mestolo. p. 59 ...mi dà il mestolo? p. 84⁴⁵⁶

Si dovrebbe premiare gli scapoli. p. 51 Si debbono premiare gli scapoli. p. 73

Se molti dei reggessero il mondo [...] Se ci fossero molti dèi a reggere il
le cose si metterebbero male. p. 84 mondo [...] le cose si metterebbero
male. p. 111

E qual è la ragione? p. 98 E quale sarebbe la ragione? p. 129

Livello sintattico

Inversioni e altri cambiamenti dell'ordine di parole

In numerose occasioni, la disposizione dei sintagmi all'interno di una proposizione è stata invertita, allontanandosi dall'ordine di parole caratteristico per la lingua araba, che era seguito fedelmente in *Cimici*, e modificandolo per una

⁴⁵⁶ La sostituzione di “dia” con “dà” è sistematica e ricorre altre volte.

maggior scorrevolezza, pur essendo anche la prima versione sufficientemente comprensibile:

E che poi si lasciano andare su parenti e vicini a botte, insulti e offese. p. 23 E che poi si lasciano andare a botte, insulti e offese su parenti e vicini. p. 40

Già è un pezzo che me la sono dimenticata. p. 36 Me la sono dimenticata già da un pezzo. p. 53

Ancora non l'abbiamo affisso. p. 90 Non l'abbiamo ancora affisso. p. 121

Si fa tutto alla rinfusa in questo paese. p. 90 In questo paese si fa tutto alla rinfusa. p. 121

Sono accerchiato in questo posto. p. 91 In questo posto sono accerchiato. p. 122

Riunione o divisione delle frasi

Per agevolare la lettura, in molti casi nella seconda versione le frasi sono state riunite in una.

Già le operazioni più semplici mi fanno girare la testa. Pensa a quelle più complicate. pp. 29-30 Già le operazioni più semplici mi fanno girare la testa, figurati quelle più complicate. p. 47

Da quanti anni aspetto, e la felicità non è arrivata? E non arriverà mai. p. 36 Da quanti anni aspetto una la felicità che non è arrivata e non arriverà mai. p. 53

Non potevo credere a quel che era accaduto. Ero percorsa da molti impulsi. p. 38 Non potevo credere a quel che era accaduto, ero percorsa da molti impulsi. p. 55.

Non una parola di reazione, e invece si mise a piangere in silenzio presentando il futuro. p. 39 Non una parola di reazione. Si mise a piangere in silenzio presagendo quanto sarebbe accaduto. p. 56.

Quando ci riunimmo dibattemmo di nuovo la questione della vecchia. La vecchia uscì dal suo silenzio. Si mise a piangere. p. 51

Quando ci riunimmo dibattemmo di nuovo la questione della vecchia, che a un certo punto uscì dal suo silenzio e si mise a piangere. p. 73

Avrei bisogno di un martello per un minuto solo. La macchina... p. 77

Avrei bisogno di un martello per un minuto solo perché ho la macchina che... p. 105

È un'occasione per fare pressione. Un'occasione per reclamare vecchi diritti. L'aumento degli stipendi. Le gratifiche. Gli alloggi.... p. 104

È un'occasione per fare pressione, per reclamare vecchi diritti. L'aumento degli stipendi, le gratifiche, gli alloggi.... p. 135

Ho recitato le preghiere canoniche. Ho fatto il digiuno di Ramadan. Ho fatto la carità. p. 137

Ho fatto le mie cinque preghiere canoniche quotidiane, il digiuno di Ramadan, l'elemosina ai poveri. p. 171

Eliminazione delle ripetizioni

La prima versione era caratterizzata da numerose ripetizioni, atte a enfatizzare l'importanza dell'enunciato, a caratterizzare il parlante e a riprodurre la ridondanza della lingua araba. Spesso si trattava di formule rituali oppure di intere frasi, comunque emotivamente caratterizzanti.

Nella seconda versione le ripetizioni sono state snellite in modo drastico, permettendo di restringere il testo. Ad esempio, i modi di dire quotidiani legati alla religione, come "lode di Dio", o "Dio lo benedica e lo salvi" nella prima versione si ripetevano due volte, come nell'originale arabo, mentre nella seconda appaiono una volta sola; "Dio mi perdoni e mi assolva" invece di tre volte è ripetuto due (p. 44-62); "Dio ti maledica" passa da quattro volte a una sola p. 49-72. Il giuramento "per quant'è vero Dio onnipotente" da tre ripetizioni passa a una sola. (p. 57-82). Nella trascrizione del rituale di preghiere, la parola "amen" nella prima versione è ripetuta tre volte, nella seconda solo una (p. 68-95, p. 70-95-96)

La stessa sorte tocca alle ridondanze del monologo interiore, quando ad esempio “non importa” si ripete una sola volta e non tre (*Cimici*, p. 8), oppure “lungi da me”, ripetuto tre volte nel *Cimici*, rimasto solo uno nel *Pirata* (p. 69). A volte a ripetersi sono frasi estremamente espressive, come “Lasciatemi andare!” che ricorre 8 volte nel *Cimici* e solo quattro (in corsivo) nel *Pirata* (p. 136-170). Questo accorato richiamo era seguito sulla stessa pagina in *Cimici* da un triplice “Chiedo perdono a Dio”, cancellato nel *Pirata*.

Fra i personaggi maggiormente propensi alle ripetizioni spicca l’anziana madre del protagonista, la quale tende a ripetere le frasi da enfatizzare tre volte: questa caratteristica è semplificata nel *Pirata*. La frase «Sia come sia, Hassinu, figlio mio», è ripetuta tre volte (p. 50), ne rimane una sola nel *Pirata* (p. 73). Più avanti, lei si rivolge al figlio: “Non si fa”, ripetendolo tre volte (p. 58), ne resta una nel *Pirata* (p. 83).

Le <u>sue</u> parole, le <u>sue</u> provocazioni, le <u>sue</u> suppliche, svegliano il morto nella bara. p. 42	Le parole, le provocazioni, le suppliche di Malika la bionda sveglierebbero il morto nella bara. p. 60
---	--

Spesso ad essere eliminate sono le anafore che invece c’era nel testo arabo come nell’esempio seguente:

Non riesco a immaginare una donna che non abbia il sorriso di Yasmina. <u>Che non abbia</u> i suoi capelli lunghi pettinati in quel modo. <u>Che non abbia</u> il suo sorriso timido. <u>Che non abbia</u> il suo incedere. Che non abbia... p. 74	Non riesco a immaginare una donna che non abbia il sorriso di Yasmina. I suoi capelli lunghi pettinati in quel modo. Il suo sorriso timido. Il suo incedere. p. 101
---	---

Complotta con i lavoratori contro i sindacalisti. Complotta con i sindacalisti contro i lavoratori. <u>Complotta</u> con i lavoratori contro il direttore. <u>Complotta</u> con il direttore contro i lavoratori. p. 100	Complotta con i lavoratori contro i sindacalisti. Complotta con i sindacalisti contro i lavoratori. Con i lavoratori contro il direttore. Col direttore contro i lavoratori. p. 131-132
--	---

Ahmed Bascia è stato assassinato. ‘Ali	Ahmed Pascia assassinato. Ali Pascia è
Bascia è stato assassinato. El-Hadj ‘Ali	assassinato. Hagg Ali Pascia
Bascia è stato assassinato. Mohammed	assassinato. Mohammed Pascia
Bascia è stato assassinato. Mustafa	assassinato. Mustafa Bascia
Bascia è stato assassinato. p. 133	assassinato. p. 167

Nelle canzoni riportate nella prima versione, alcuni passaggi si ripetono, com'è naturale per il testo cantato, ma nella seconda versione queste ripetizioni vengono meno. A volte sono intere citazioni di canzoni a scomparire (cfr. p. 83).

Un altro elemento soggetto a sistematiche soppressioni nel *Pirata* sono le numerose onomatopoeie, un tentativo dell'autore di riprodurre le emozioni o i rumori ambientali:

- i riferimenti ad un pianto “ah, ah, ah” sono soppressi, il che da un lato snellisce il dialogo, dall'altro priva il personaggio della possibilità di esprimere le sue emozioni in modo non-verbale (p. 40, p. 126-127);

- “ronf ronf”, il riferimento al russare che segnala l'addormentarsi del protagonista in *Cimici* è ripetuto ben dieci volte (p. 44), mentre nel *Pirata* sono sufficienti solo tre (p. 63, p. 127);

- la risata, resa con “ha ha ha” è ripetuta sei volte in *Cimici*, mentre ne rimangono solo tre nel *Pirata* (p. 50/72), più avanti nel testo quattro “ha” si trasformano in un solo “aha” (p. 111/143, p. 127).

- il bussare alla porta “toc toc” è ripetuto 12 volte in *Cimici*, ridotto a soli nove in *Pirata* (p. 77/104);

- la parola che esprime il disgusto, “puah” passa da tre a un'occorrenza (p. 106/137);

- in controtendenza, all'inizio della terza parte di *Pirata* il suono della sveglia (“trrrrr”... ecc.) è protratto per ben due righe, a differenza di una sola della prima versione.

Livello lessicale

Scelta dei sinonimi

Il confronto fra le due versioni della traduzione evidenzia numerose sostituzioni di singoli lessemi, che, messi a confronto, denotano alcune tendenze piuttosto continue:

- passaggio da un concetto più generico ad uno più concreto: parlato – suggerito (p. 54/78), panini – baguette (p. 51/74) e altre.

- precisazione: perdere il treno – perdere la coincidenza (p. 15/33), pedaggio – tangente (p. 16/33), monumento del milite ignoto – monumento al martire, (p. 95/127);

- dal linguaggio letterario al colloquiale: completamente errata – sbagliatissima (p. 46/68, per una sola volta – a botta ()), una bella partita – un partitone (p. 54/78), pisolino – pennichella (p. 73/101), sconfitto – battuto (p. 94/127);

- dal lessico comune a lessico più ricercato: nella sua stanza da letto – nella propria alcova (p. 26/44), matrimonio – nozze (p. 50/73), seno pesante – seno procace (p. 24/42), passati – trascorsi (p. 39/57), minacciata – afflitta (p. 47/69), speso – dilapidato p. (132/166).

In alcuni casi si passa da un calco letterale dall'arabo, che oscura però l'interpretazione del testo, ad una espressione italiana equivalente: figlie di famiglia – brave ragazze (p. 97/129, p. 114/145). Dietro questa piccola sostituzione lessicale sta una diversa concezione del concetto di “per bene”: nel mondo arabo una ragazza è considerata a posto se è sotto tutela/controllo della propria famiglia di appartenenza, per passare più avanti, dopo il matrimonio, sotto la tutela del marito e della sua famiglia. Le ragazze non “di famiglia” sono le donne ripudiate o le prostitute. Ovviamente, un lettore italiano può sospettare il significato dell'espressione “figlie di famiglia”, ma difficilmente potrà ricostruire tutte le allusioni che per un lettore arabofono sono evidenti.

Anche le numerose espressioni colloquiali sono state rimodellate, passando quasi sempre dalla maggiore aderenza al originale arabo, una sorta di “arabizzazione”, alla scorrevolezza nella seconda versione:

Perché?	–	Com'è stato possibile? p. 15
Grosso modo	–	Tutto sommato p. 21/39
Dio onnipotente!	–	Ma benedetto iddio! p. 28/46, p. 108/140
Che ci vuoi fare.	–	Roba dell'altro mondo. p. 34/52
Dio vi renda infelici.	–	Che vi venga un accidente. p. 36/54
Razza di maiale!	–	Che porco! p. 50/72
Di sani principi	–	Brava ragazza p. 50/73
Aspettami che arrivo!	–	Reggete il moccolo! p. 50/73
È cascato il mondo!	–	Roba dell'altro mondo! p. 52/76
Ora su ora giù.	–	Alti e bassi! p. 53/77
Non si rassegnava	–	Non si faceva mettere sotto da nessuno. p. 62/88
Dio onnipotente!	–	Buon Dio! p. 64/89, p. 102/132
Buon pro vi faccia!	–	Statemi bene. p. 95/126
Non c'è più il mondo!	–	Roba dell'altro mondo! p. 115/146
Spiegazioni necessarie	–	Spiegazioni del caso. p. 54/78.

Come possiamo affermare su base degli esempi sopracitati, la prima traduzione badava non tanto alla scorrevolezza dello stile, quanto alla fedeltà al testo di partenza. Invece nella seconda traduzione si assiste a una scelta più curata delle espressioni, a volte anche più precisa e/o più pertinente al registro stilistico dell'italiano. Il tentativo di alleggerire il testo e di renderlo più scorrevole rispetto alla prima versione porta all'allontanamento dal significato inizialmente espresso nel testo arabo, come ad esempio la sostituzione di ‘danno’ con ‘problema’, laddove in arabo c'era مصيبة (p. 19).

Sostituzione dei nomi propri

La modifica dei nomi propri riguarda in primo luogo l'“alter ego” del narratore, ovvero il suo membro virile, al quale spesso si rivolge mentalmente.⁴⁵⁷ Nella prima

⁴⁵⁷ Curiosamente, anche nel romanzo di Alberto Moravia *Io e lui* (1971) il protagonista Federico si trova a colloquiare continuamente con il proprio pene; da questo romanzo è stato tratto nel 1973 anche un film di Luciano Salce, che si iscrive nel filone della commedia italiana, tanto caro a Lakhous.

versione si chiamava “Shkuppi”, nella seconda diventa “Fertas”, con il nomignolo corrispondente inventato anche per l’organo femminile (Shkuppia vs. Fertasa). In *Cimici* l’uso di questo eufemismo non è costante, e si trovano anche espressioni più esplicite, come “passere pelose” (p. 25 e 26), che si trasformano con costanza in “Fertase” nel *Pirata* (p. 43).

Questa sostituzione non è stata del tutto pacifica, a partire dalla prima traduzione, visto che rendere in modo corretto termini scurrili è questione delicata. In sostanza in entrambe le versioni si è scelto di nascondere il significato letterale della parola araba, che nel primo caso corrisponde a “testa del c...”, nel secondo a “calvo”. Dal momento in cui le relative parole esplicite sono sostituite dalla trascrizione, sta al lettore indovinare dal contesto a cosa si riferisce Hassinu nei suoi costanti dialoghi a senso unico con sé stesso. Ma da chi è stata presa questa decisione così importante? Non è certo di competenza del traduttore: anche se è lui a firmare la traduzione, l’influenza dell’autore è già in parte presente dalla prima versione. Così descrive Amara Lakhous il processo di collaborazione con Francesco Leggio su questo argomento:

Nella versione iniziale, *Le cimici e il pirata*, il protagonista chiamava il suo membro virile Shkoupi, ch’è un termine usato soprattutto ad Algeri. Francesco Leggio voleva tradurlo nella prima versione con il termine “uccello”. Gli ho detto di no, perché Shkoupi è il nome di un personaggio. Perché tu quando traduci il nome di un personaggio non devi cambiargli il nome.⁴⁵⁸

L’autore impone la sua scelta già la prima volta, anche se con un risultato parziale: “Shkoupi” in alcuni casi ridiventa “passera”. Nell’editare la seconda versione, l’autore riprende in mano le redini della situazione e, come degli stesso spiega nella suddetta intervista, “fa” (e non suggerisce) i cambiamenti che considera giusti. La sostituzione a primo acchito arbitraria di una incomprensibile parola algerina con un’altra è in realtà motivato da un sottile collegamento con la poesia dialettale di Giuseppe Gioacchino Belli, ed è dunque, anche se in modo molto velato, un’ulteriore passo verso la cultura italiana:

⁴⁵⁸ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un’altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 7.

Così ho detto a Leggio un nome non si può cambiare e abbiamo litigato su questo. Invece in *Pirata piccolo piccolo* l'avevo cambiato da Shkoupi è diventato Fertas. L'ho fatto perché? Perché avevo letto una bellissima poesia di Belli dove c'erano i nomi del cazzo e uno di questi il calvo. Allora ho detto "perfetto", perché in arabo uno dei nomi del قضيب (kadhib) (cazzo) è فرطاس (fertas). Nel dialetto algerino 'fertas' è un calvo. Mi piaceva questa metafora e l'ho cambiata.⁴⁵⁹

Non è un cambio scelto dal traduttore bensì dall'autore, che torna a distanza di tempo, e con maggiore autorità e maestria a perfezionare e a plasmare il proprio testo. Questa tendenza è sostenuta anche dal frequente cambio dei nomi, già applicato da Lakhous nelle due autotraduzioni riconosciute, precedenti alla seconda edizione di *Pirata*, in particolar modo come abbiamo visto in *Divorzio all'islamica*. Infatti, nel in *Pirata* troviamo numerosi cambiamenti dei nomi dei personaggi, di cui è difficile tracciare il motivo, essendo entrambe le opzioni abbastanza "esotiche" e ugualmente estranei al lettore. Così, El-Hadj diventa El-Anka, Mes'ud di Jijell diventa Magid di Djidjel, 'Arfaui diventa Matari, 'Aziz – Abdallah, Sèlim – Salah. Questi cambiamenti riguardano sia i personaggi ricorrenti, che le menzioni singole di persone irrilevanti per lo svolgimento della narrazione. L'unico nome di cui sostituzione si potrebbe spiegare con il desiderio di variare e di distinguere un personaggio dall'altro riguarda il nome Giamal/Giamila, che in effetti nel testo di partenza era ripetuto varie volte in riferimento a personaggi di scarsa importanza: così Giamila diventa Nadia, Giamàl e Giamila – Nabil e Nabila, Giamàl Slimàni – Samir Slimani.

Resa dei modi di dire e dei proverbi

Il testo originale è costellato di modi di dire e di proverbi sia derivanti dall'arabo standard, sia appartenenti alla realtà prettamente algerina, ostici da decifrare anche per un madrelingua arabo non algerino. Ancor più difficile sarà per un traduttore non madrelingua, anche se molto preparato e specializzato, oltre a decifrare il significato del proverbio, dover trovare l'equivalenza italiana adeguata. Ad esempio, il proverbio tipico algerino «mangia col lupo e piange col pastore» (testo originale p. 33, *Cimici* p. 39) è rimasto inalterato nelle due versioni italiane, in quanto evoca

⁴⁵⁹ *ibidem*.

un'immagine abbastanza eloquente. Un altro proverbio algerino (ma che si usa anche in Tunisia) lo troviamo al primo capitolo:

Pesce mangia pesce e il più debole muore. p. 16 Pesce mangia pesce e chi non è forte vivo non esce. p. 33

In arabo p. 13: حوت ياكل حوت وقليل الجهد يموت

Nella prima versione si resta fedeli al proverbio dell'originale testo arabo. Nella seconda traduzione non solo è riportato in modo corretto, ma viene anche migliorato con l'aggiunta della rima.

A ciascuno il suo. p. 31 Ognuno ha i suoi gusti, p. 49

Hai voluto la bicicletta, e allora pedala. p. 32 Hai voluto la bicicletta? E allora pedala. p. 50

In arabo non si trattava di bicicletta (testo originale p. 26): «chi ama il bello non deve dire “ah”», nel senso che per godere della bellezza bisogna accettare anche le difficoltà contingenti. Ne esiste un altro simile, che recita: «chi ama le perle non dormirà tutta la notte». La resa in italiano è una sorta di addomesticazione. Se il proverbio fosse lasciato nella sua forma originale, sarebbe più difficile coglierne il senso, per questo il traduttore ha optato per l'analogo italiano. Anche negli esempi successivi spesso un proverbio viene ridotto ad una frase semplice.

La tua lingua è la tua bilancia. p. 48 Bada a come parli. p. 70

Ciò che è bene non si perde mai. p. 88 Quel che è bene finisce sempre bene. p. 118

Chiedi a chi ha esperienza e non chiederai al dottore. p. 115 Da' retta a chi ha esperienza. p. 147

Occhio per occhio e chi sbaglia ha già torto. p. 119 Occhio per occhio e chi comincia è quello che ha torto. p. 151

Lo scia'bi mi piace da morire p. 17

Vado pazzo per lo chaabi. p. 35

In arabo p. 14: أنا نموت على الشعبي •

Confrontando le due versioni traduttorie con l'originale arabo, vediamo che solo nella prima versione si mantiene l'immagine della morte, contenuta nell'espressione originale: «io muoio per il chaabbi».

Nell'esempio successivo un'altra immagine metaforica, quella del “semaforo verde” che c'era nella versione originale e viene conservata in *Cimici* ma scompare nella seconda traduzione:

Tutto questo gli dà il verde per
intervenire comunque... p. 18

Solo per questo si sente in diritto di
intervenire su ogni cosa... p. 36

In arabo p. 15: كل ذ يمنحه الضوء الاخضر للتدخل في كل مكان •••

Livello dei contenuti

Cancellazione / aggiunta delle singole parole

Nella maggior parte i numerosi casi di aggiunte o cancellazioni isolate non escono dai limiti di un consueto lavoro editoriale, come si evince da alcuni esempi selezionati riportati qui sotto:

Credo che la sua smisurata passione di riportare notizie sia una specie di passatempo e di svago. p. 30

Credo che la sua smisurata passione di riportare notizie sia una specie di passatempo. p. 48

In arabo p. 25: اعتقد ان هوايته المفرطة في نقل الاخبار هو نوع من الترفيه و الترويح عن النفس •

La prima versione segue fedelmente il testo arabo in cui in generale sono più accettati i sinonimi messi di fila, laddove in italiano sembrano ridondanti.

Sono proprio rintronato. p. 45

Sono rintronato. p. 67

Il primo richiamo alla preghiera! p. 63 Il primo richiamo! p. 88

È ora del discorso religioso del venerdì alla televisione. p. 78 È ora del discorso del venerdì alla televisione. p. 106

Questa è un'occasione d'oro per completare il suo dossier nero. p. 107 Questa è un'occasione d'oro per completare il suo dossier. p. 139

In arabo (p. 95): هذه فرصة ثمينة لتكملة ملفه الاسود

In questo passo si parla di Yussuf, un personaggio sul quale Hassinu doveva raccogliere delle informazioni. Nella seconda traduzione scompare l'epiteto "nero" che avrebbe dovuto caratterizzare tutte le malefatte di questo personaggio. Forse è stato deciso che il sostantivo dossier è già sufficiente per alludere al fatto che contiene solo informazioni negative?

Sono meno numerosi i casi di inserimento, di solito atti ad una precisazione o maggiore naturalezza del enunciato colloquiale:

Monopolizzano il grano e i cereali.
p. 132

Monopolizzano il commercio del grano e dei cereali. p. 166

Quanto costa un taxi? p. 17

Quanto costerà mai un taxi? p. 35

Soppressione dei brani e/o rifacimenti significativi

Questa operazione riguarda porzioni piuttosto ampie del testo, spesso pagine intere, a partire dalla primissima pagina. Nella prima versione, la narrazione apre con una sequenza di frasi sconnesse, rivolte al protagonista da voci ignote, una sorta di polifonia di rimproveri, che anticipano i temi principali del libro, le paure e le passioni del protagonista. Tale prologo era funzionale nella prima edizione priva di prefazioni o altri elementi di paratesto che possano inquadrare la narrazione e indicare al lettore i concetti-chiave che verranno trattati. Per questo le voci sconosciute indicano immediatamente concetti come fornicazione e punizione divina, disoccupazione e miscredenza, moschea e ufficio, film erotici e pentimento. Nella

seconda versione tutto questo scompare, per dare spazio alla voce interiore del personaggio.

Ulteriori soppressioni riguardano spesso gli argomenti che si riferiscono alla religione, come ad esempio una lunga trascrizione delle frasi dette durante la celebrazione rituale in moschea, caratterizzata da numerose ripetizioni al suo interno. Tale linguaggio è visto come qualcosa di superfluo, e se nella prima traduzione Leggio si atteneva alla massima fedeltà del testo di partenza anche nel rendere la ridondanza, nella seconda si è preferito intervenire in modo radicale proprio su quello che lui ha definito nella *Postfazione*, «una vistosa, in arabo ancora più vistosa, invadenza del linguaggio religioso nel vissuto quotidiano».⁴⁶⁰ Ecco un esempio di frammento piuttosto esteso, poi cancellato, che si trovava in apertura del quinto capitolo di *Cimici* e presente nell'originale arabo:

Dio perdonami. Dio perdonami. *Allahu akbar*. Lode a Dio signore dei mondi. Clemente e misericordioso. [seguono tre righe di puntini] La pace e la misericordia di Dio siano su di voi. Signore nostro perdonaci e abbi pietà di noi. Signore nostro sostienici. Signore nostro fa che la nostra ricompensa sia immensa. Amen e lode a Dio signore dei mondi. Ho compiuto le preghiere canon... p. 66

Si osserva che la parte ritenuta non rilevante per la seconda edizione contiene molti elementi che sono stati “normalizzati” in altre sezioni del testo: ripetizioni di formule rituali, anafore, spazi vuoti segnalati graficamente, interruzione di una parola a metà segnata tramite i puntini di sospensione, già analizzata sopra. Inoltre, *Allahu akbar* è corredato da una nota che ne indica la traduzione («Dio è grandissimo»). Le caratteristiche molto simili si riscontrano nel brano saltato a pp. 71-72 e a pp. 78-79.

Altre volte scompaiono i passaggi che esprimono il malcontento del personaggio nei confronti della realtà circostante. Così è eliminato il seguente brano: «I prezzi lievitano. Le banane a duecento dinari al chilo. Mammamia! È tutto d'importazione. Tipi e tipi di frutta. Il cioccolato. La halwè, il formaggio.» (p. 31). Oppure, nel dialogo con una amica di Hassinu, scompaiono le seguenti battute:

⁴⁶⁰ F. LEGGIO, *Postfazione*, cit., p. 181.

- Perché dovremmo farci giudicare dagli altri? Chi sono loro?
- ...
- Non è colpa tua, Malika. Società del cazzo. Io sono con te contro di loro. p. 41

In alcuni casi da *Cimici* vengono cancellate frasi che non hanno alcun seguito e non sono pertinenti all'argomento che viene trattato. Ad esempio, mentre il protagonista è al lavoro, ad un certo punto esclama: «Dio onnipotente! Quello che sta davanti allo sportello numero tre assomiglia a zio Isma'il.» (p. 100). Non sappiamo, se è davvero lo zio o un altro che gli assomigli, ma questo dettaglio non ha alcuna rilevanza per lo svolgimento della narrazione. Per questo motivo l'autore lo cancella dalla seconda versione.

La seconda tipologia di soppressioni riguarda numerosi dialoghi quotidiani di *Cimici*. In alcuni casi sono cancellati del tutto (ad es. a p. 24, p. 30-31, p. 31 in fondo, p. 112). È difficile capire, con quale criterio era stata fatta la scelta. Alcuni di questi dialoghi possono essere giudicati ridondanti, altri invece contengono elementi utili per lo svolgimento della trama e dunque la loro scomparsa impoverisce il tessuto narrativo, come si può vedere nel seguente passaggio, cancellato nel *Pirata*:

- Ho mangiato troppo.
- Alla salute, Hassinu.
- Ti ringrazio. Su, andiamo che abbiamo fatto tardi.
- Con calma, con calma. Fammi almeno finire la sigaretta.
- Questo non è un pranzo, è un banchetto.
- Banchetto, hai detto? Ancora non hai visto niente. Se dio farà andare le cose come si deve e Suria la ragazza del tuo quartiere sarà mia, al mio matrimonio vedrai cose mai viste. p. 112

In altri casi i dialoghi sono semplificati e ridotti a poche battute, ad esempio:

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| - Va a El-Qubba? | “Vai a piazza dei Martiri?” |
| - No. | “Salga” p. 36 |
| - Portami fino a Piazza dei Martiri! | |
| - Salga! p. 18 | |

In questo caso la semplificazione non è dovuta solo al desiderio di accorciare, ma anche al desiderio di evitare di alludere ad un meccanismo di trattativa con i tassisti, sconosciuto agli italiani, i taxi nel mondo arabo spesso sono in condivisione, e il tassista si ferma per prendere il secondo o terzo passeggero, a patto che quello vada nella stessa direzione dei primi clienti. Per questo è il cliente a chiedere al tassista dove sta andando. Per esplicitare la situazione, l'autore ha aggiunto un intero paragrafo esplicativo, assente nella prima versione, che compensa le battute del dialogo cancellate, trasformandole in una spiegazione esplicita: «Che paese! Scappo dal treno per finire con un tassì collettivo. I tassisti imbarcano tutti i passeggeri che vogliono, senza chiederti neanche se sei d'accordo.» (p. 36).

- Lo stato che non è regolato da quanto rivelato da Dio è infedele e primitivo.	“Lo stato che non è regolato da quanto rivelato da Dio è infedele e primitivo. Chi permette l'esistenza delle discoteche, dei bar e dei <i>bordels</i> ?”
- Ma, vedi, figliolo, non è solo colpa dello stato ma anche di tutti noi.	
- Allora dimmi: chi permette l'esistenza delle discoteche, dei bar e dei <i>bordels</i> ? p. 19	p. 37

Nella seconda versione il tassista non entra nel dialogo, non contraddice il passeggero religioso, non critica né il governo né la società.

- Io scendo qua	“Io scendo qua”.
- Ma non siamo ancora arrivati alla <i>grande poste</i> !	“Ma non siamo ancora arrivati alla posta centrale!”
- Lo so.	
- Come vuole.	“Lo so. Eccoti quaranta dinari e tieniti il resto”.
- Quanto viene, capo?	
- Trentasei dinari.	
- To' quaranta e tieni il resto.	p. 39
- La ringrazio. Dio la ricompensi.	
- La pace sia con voi.	
- Dio ti guardi.	
- Su di voi sia la pace, la misericordia di Dio onnipotente, la benedizione e il perdono. p. 21	

Come si evince dal confronto, sono state eliminate le formule di cortesia legate all'ambito religioso.

- Ragazzo... ragazzo...	“Ragazzo, ragazzo... mi porti una bottiglia di vino piccola?”
- Sì?	
- Una bottiglia di vino piccola.	“Subito”. p. 40
- Subito. p. 22-23	

In questo caso si accorpano le battute senza modificare la sostanza del discorso.

- | | |
|--|--|
| - La pace sia con te. | “E allora, Hassinu, che ci fai qui a Bab El-Oued?”. |
| - E con te. | |
| - E allora, Hassinu, che fai qui a Bab el-Ued? | “Ho... ho un <u>impegno</u> ...” |
| - Ho... ho un <u>appuntamento</u> ... | “Ah, un <u>impegno</u> . Ha ha ha.” |
| - Ah, un <u>appuntamento</u> . Ha, ha, ha. | “Un <u>appuntamento</u> dal <u>dottore</u> .” |
| - Un <u>appuntamento</u> col <u>dentista</u> . | “Sì, dal dottore... il primo giorno di weekend!” p. 46 |
| - Chi ti vede così conciato direbbe che stai... | |
| - Ma fammi il piacere! Non sono uno che va con le donne. p. 28 | |

Se fossero saltate solo le formule convenzionali di saluto, si potrebbe dire che il dialogo non è cambiato molto, ma di fatto viene del tutto oscurato il senso dell'equivoco: incontrando Hassinu vestito di tutto punto, in un giorno festivo è difficile credere che vada davvero dal dentista; lui stesso, messo alle strette, comincia a schernirsi, negando l'ovvio, e suscitando l'ilarità del interlocutore. Infatti, confrontando la prima versione con il testo arabo, scopriamo che c'era letteralmente «Che dio ci protegga! Non sono un uomo che va con le donnine» (testo originale p. 23), per la precisione si usa l'espressione gergale “*madamette*”, trascrizione araba di una della parola francese distorta. Tutto questo scompare, cancellato. L'ulteriore difficoltà nel comprendere l'assurdità delle scuse viene provocata dalla sostituzione di “dentista” (in francese nel testo arabo) con più generico “dottore”: nel giorno festivo, un dolore ai denti acuto è più plausibile di una visita medica pianificata.

Nei casi seguenti i dialoghi sono accorciati drasticamente, con la conseguente perdita delle formule di cortesia consuete e delle lungaggini, caratteristiche per il parlato:

- | | |
|---|--|
| - ... | “La sai l'ultima della posta centrale?”. |
| - La sai l'ultima? | |
| - L'ultima? | “Non so niente”. p. 47 |
| - Voglio dire, l'ultima notizia della <i>grande poste</i> . | |
| - Non so niente. p. 28 | |
| - Beh, si è fatto tardi. Devo scappare... | “Beh, si è fatto tardi. Devo scappare...”. |
| - Auguri. | “Ci si vede sabato.” p. 46. |
| - Stammi bene. | |
| - La pace sia con te. | |
| - E con te. | |
| - Ci si vede sabato. | |
| - D'accordo. p. 29 | |

- che la moglie del fratello di ‘Algiàui è “Dài, andiamo a lavorare.” p. 130
 primario di chirurgia all’ospedale di
 ‘Ayn el-Na’gia.
 - !!!...
 - Io vado. Dio ti aiuti. Ci vediamo
 dopo. Bye-bye.
 - Bye-bye. p. 99

Una conversazione a tre voci si riduce ad un solo parlante, le ripetizioni e i salamelecchi vengono esclusi dal testo finale, trasformando la trascrizione dei dialoghi autentici in un’unica battuta, più leggibile e concisa. Allo stesso modo, vengono sistematicamente eliminate le formule di cortesia consuete di stampo religioso:

- Cinque minuti, non di più. “Cinque minuti, non di più.” p. 132
 - È tutto quel che chiedo
 - Non ritardare.
 - Non aver paura. Dio ti benedica.
 - E benedica anche te. p. 100

Il terzo gruppo dei casi riguarda passaggi poco chiari della prima versione, che il traduttore ha giudicato forse troppo ostici per i lettori.

Non è escluso che uno possa spendere trecento milioni fra *bordels* e discoteche nel caso in cui il vincitore, indicato con la sigla M.P. o M.S e che potrebbe chiamarsi benissimo Mulo Parlante o Mulo Sventurato, non so esattamente come. Naturalmente nel caso in cui non sia avvezzo alla grazia di Dio. p. 14.

Magari il vincitore può spendere trecento milioni fra *bordels* e discoteche, se non è uno degno della grazia di Dio. p. 31.

Nella seconda versione il riferimento all’usanza di indicare il vincitore di una lotteria con le iniziali, e le elucubrazioni successive, è scomparsa, insieme alla relativa battuta. A volte il rifacimento della frase è dovuto alla differenza nelle formule di cortesia:

- Come se avessi accettato, Hassinu. Ho preso già un caffè a casa. p. 95
 Grazie, Hassinu, ma ho già bevuto un caffè a casa. p. 127

Nell'esempio seguente, invece di inserire una parola onomatopeica com'era nell'originale, si indica con un verbo che indica l'emozione corrispondente:

Ha ha ha. Ho dimenticato la sigaretta. A forza di ridere mi sono dimenticato
p. 96 di fumare. p. 128

Nella descrizione della carriera di un sindacalista, troviamo una completa riformulazione dello stesso percorso, che, in controtendenza ad altre istanze, in cui le ridondanze venivano cancellato, diventa più ampio e dettagliato:

Afferrate le regole del gioco, gettò il suo secchio nello stagno. Fece commercio degli interessi dei lavoratori. Commise ipocrisie. Intrigò. Scese a compromessi. Tradi, eccetera. Passò sopra tutti. Cavalcò tutti per arrivare all'oggetto dei suoi desideri. p. 105

Una volta comprese le regole del gioco si è gettato anche lui nella mischia. Ha fatto mercato degli interessi dei lavoratori. Ha fatto i suoi voltaggiocia. Ha intrigato. È sceso a compromessi. Ha tradito, eccetera. È passato sopra tutto e tutti. Si è servito di tutte le persone per arrivare all'oggetto dei suoi desideri. p. 136

L'ultimissimo paragrafo di *Pirata* è ricco di cancellazioni. Ad esempio, scompare il seguente riferimento al folclore: «Io resterò come il chiodo di Giufà!» (p. 138). In effetti, per un lettore del testo originale il rimando al più famoso *trikster* del mondo arabo, e alla casa che lui aveva venduto, riservandosi il diritto di essere proprietario di un solo chiodo all'interno, è comprensibile in maniera immediata, mentre al lettore italiano è necessario spiegare sia chi è Giufà, sia a quale storia in particolare si riferisce il protagonista. Tale spiegazione è rilegata in nota, che però appesantisce effettivamente la percezione di un passaggio così emotivamente carico.

Aggiunte esplicative ed emotive

In alcuni casi la prima versione conteneva dei puntini di sospensione che alludevano ad argomenti “scottanti”, probabilmente legati al concetto di حشومة “*hchouma*” (“vergogna”), mentre in *Pirata* troviamo chiarito il contenuto omesso in

precedenza. L'autocensura, indispensabile nel testo arabo, non è più d'obbligo e i temi proibiti sono descritti senza veli:

Una haggia che fa la... che ci vuoi fare. p. 31 Una haggia che gestisce un bordello, che ci vuoi fare. p. 49.

È andata in pellegrinaggio più di una volta coi soldi guadagnati da... p. 34 È andata in pellegrinaggio più di una volta coi soldi fatti con la prostituzione. p. 52

Popolo del cazzo. Dio mi perdoni e mi assolva. p. 44 Popolo del cazzo. Mi state su Fertàs. Dio mi perdoni e mi assolva. p. 62

Va sottolineato, che nell'esempio precedente assistiamo ad una italianizzazione nella seconda traduzione che si manifesta con l'uso di "mi state sul...". Questo modo di dire non esiste nella lingua araba.

In controtendenza, che denota un trattamento del testo che supera i limiti della libertà, di solito concessi al traduttore, e proprio nel formulare i riferimenti sessuali, la prima versione è più esplicita della seconda in due occorrenze:⁴⁶¹

Ognuna di esse ha una passerina pelosa. p. 83 Ognuna di esse ha la sua liscia Fertasa. p. 110

Quella dei baci, dei culi e delle passere pelose. p. 54 Quella dei baci e dei corpi nudi. p. 78

Un altro esempio del superamento della censura, inizialmente applicata alle parole "non auspicabili", "di malaugurio", indicate nella prima versione con puntini di sospensione continuamente presenti nell'originale:

⁴⁶¹ In contraddizione con la generale tendenza all'esplicitazione delle parole "scottanti", troviamo un caso in cui le versioni italiane sono entrambe meno esplicite dell'originale arabo: decidendo se andare o meno al bordello con i suoi commilitoni, il protagonista ragiona così: «Sarebbe stato lesivo della mia immagine. E mi avrebbe attirato il sospetto di essere un impotente, o un "diverso", cosa assolutamente inaccettabile.» (testo originale p. 21). Sia in *Cimici* che in *Pirata* è rimasto sempre "diverso", mentre nel originale arabo c'era un termine esplicito e offensivo per indicare omosessuale شذوذ ("perversione, devianza")

Dio onnipotente ed eterno ordina il bene e proibisce il... p. 67 Dio onnipotente ed eterno ordina il bene e proibisce il male. p. 94

Nel caso seguente il traduttore, al contrario, ha ristretto ad una sigla il nome del partito politico:

Prima i combattenti del partito del Fronte di Liberazione Nazionale e tu non sei un combattente del nostro partito rivoluzionario.” p. 62
partito rivoluzionario.” p. 43

In altri casi l’aggiunta serve a chiarire un riferimento culturale tipico del mondo arabo o una situazione sociale particolare:

Perfino ‘Azra’il evita la mia anima marcia. p. 35 Perfino l’angelo della morte ‘Azra’il evita la mia anima marcia. p. 53

Neanche Sciams el-Barùdi né le Miss Mondo ne possono eguagliare la bellezza. p. 75 Nemmeno l’attrice egiziana Sciams el-Barudi o le Miss Mondo possono eguagliare la bellezza delle uri. p. 75

Il governo deve provvedere. Sette panini e un paio di litri per ogni casa. p. 51 Il governo si dovrebbe dare una mossa, come per esempio fissare un quantitativo massimo di consumo: sette baguette e un paio di litri di latte per ogni famiglia. p. 74

In arabo (p. 44):

بجب على الحكومة ان تتحرك • كأن تحدد كميات الاستهلاك • سبع خبزات و زوج لترات حليب لكل بيت •

L’espressione “per ogni casa” suona strana in italiano, ma è un calco della corrispondente espressione araba; anche questo tentativo di arabizzazione viene meno nella seconda versione. Invece la sostituzione della parola “panini” con “baguette” è un esempio disambiguazione. La parola “panini” nel linguaggio italiano è più usata per indicare un pane farcito, per cui, onde evitare di creare un’immagine

fuorviante, è stata sostituita con un'espressione molto più precisa e di uso quotidiano in italiano.

Nel caso seguente, il riferimento a una località è sostituito con l'indicazione della causa di viaggio:

...mi disse che subito dopo la mia <u>partenza per Tindouf</u> una nuova famiglia era venuta ad abitare nel nostro caseggiato. p. 58	...mi disse che subito dopo il mio <u>arruolamento</u> una nuova famiglia era venuta ad abitare nel nostro caseggiato. p. 83
--	--

Io non sopporto quelle che <u>se la tirano</u> . p. 60	Io non sopporto quelle che <u>girano senza velo</u> . p. 85
--	---

L'espressione adoperata in arabo, متبرجات (p. 52) indica l'esibizionismo, inteso come un modo di truccarsi e vestirsi appariscente e provocante. Pertanto la seconda traduzione sembra vicina dal punto di vista del significato rispetto alla prima.

Al momento è impossibile. Le richieste sono tante. Comunque vedrò quello che posso fare. Dio <u>provv...</u> p. 64	Al momento è impossibile. Le richieste sono tante. Comunque vedrò quello che posso fare. <u>Sai bene che alla posta centrale abbiamo una lista d'attesa che si allunga di giorno in giorno per le nuove utenze telefoniche.</u> p. 90
--	---

È necessario spiegare al pubblico italiano, avvezzo a una certa velocità nell'assegnazione delle linee telefoniche, che in un paese come l'Algeria, dove i servizi telefonici sono sotto controllo dello stato, aprire una nuova linea può richiedere lunghe attese, in quanto gestito non dalle strutture commerciali ma da quelle statali. Nel testo arabo, si parte dal presupposto che tutti conoscono la situazione e che parlarne apertamente equivale criticare apertamente il governo, per questo l'autore si auto-censura interrompendo il discorso a metà parola.

In un caso la prima versione nel descrivere un abito tradizionale usa una parola meno nota, seguita dal commento esplicativo, rafforzato anche da una nota a piè di

pagina (velo molto lungo diffuso nei Paesi Medio Orientali), che nella seconda versione viene reso in modo più stringato:

Ha imposto [...] il *gelbab* all'iraniana. Ha imposto [...] il *niquab*. p. 91
p. 65

In alcuni casi l'aggiunta è funzionale per identificare il parlante:

Lode a Dio signore dei mondi... p. 67 Lode a Dio signore dei mondi... Ora comincia la predica di Hagg Tahar. p. 93

L'islam condanna ciò che lo ha preceduto. p. 69 L'Islam cancella tutto ciò che lo ha preceduto. p. 96

In arabo (p. 60): والاسلام يشجب ما قبله •

In questo esempio la seconda versione della traduzione è più precisa e corretta perché il riferimento nel contesto del sermone dell'imam che dice questa frase riguarda il pentimento e il fatto che se una persona si pente sinceramente, le sue colpe e i suoi peccati precedenti vengono cancellati.

Il difetto degli uomini, Hassinu figliolo, sono le tasche. p. 81 Il difetto degli uomini. Hassinu figliolo, è quando non hanno un soldo in tasca. p. 108

In arabo (p. 71): عيب الرجل يا حسينو يا وليدي جيبه

Anche in questo esempio la prima versione fa una traduzione fedele dall'arabo in cui abbiamo una sineddoche in cui viene indicato il tutto per la parte. Invece nella seconda versione si preferisce esplicitare aggiungendo la parola "soldo".

[...] ma fumare è peccato secondo il Quiyas e l'Igmaà. p. 93 [...] ma fumare è peccato per analogia e per unanimità dei giureconsulti. p.

124

I due concetti trascritti sono descritti nella nota 57 (p. 93), come «due fondamentali principi della giurisdizione islamica dopo il Corano e la Sunna».

Pensare al male è come peccare. p. 96 A pensare male si fa peccato. p. 128

Il detto coranico, segnalato come tale tramite una nota nella prima versione, è reso in modo diverso, non è indicato né con il corsivo né in altro modo come formula religiosa precostituita. In questo modo viene recepito come un modo di dire privato di esplicite connotazioni religiose.

Una cospicua aggiunta, del tutto assente nella prima versione, segue il ricordo della nonna e dei suoi racconti sui pirati:

Nei libri di storia, invece, si narra che Reis Hamidou è morto nel 1815, in seguito alle rappresaglie americane. Per anni gli Stati Uniti avevano pagato pedaggi ai corsari di Algeri per proteggere le loro navi nel Mediterraneo. Il presidente Thomas Jefferson decise di interrompere il pagamento. Così ripresero le operazioni di pirateria ai danni degli americani. È stata questa la motivazione di quella spedizione punitiva sulle coste di Algeri in cui è morto il mio antenato Reis Hamidou. pp. 111-112

In controtendenza rispetto alle massicce cancellazioni precedenti dei passaggi simili, l'ultimissimo capitoletto comincia con un'aggiunta: «No, basta, basta, basta. No... no... Dio mi protegga da Satana. Lode a Dio. *Niente ci colpirà che Dio non avrà destinato a noi.* Parola di Dio.» (p. 170).

Cancellazione delle note

Nella seconda versione le note sono molto meno numerose, in particolare, laddove prima si indicava che le parole citate sono tratta dal Corano, viene inserito nel testo l'espressione "Parola di Dio", e la nota viene tolta. (*Cimici*, p. 14, p. 18, p. 19, p. 36, 100 ecc.). Questo modo di segnalare la sacralità del testo riportato è già presente nel testo di *Cimici* a p. 24, dove c'è sia "parola di Dio" che la nota a piè di pagina.

La cantante egiziana Umm Khalthum era indicata con una nota, nella seconda non lo era. La società Sonatrac, menzionata nel primo caso con una nota esplicativa (p. 47), non viene in alcun modo spiegata nel *Pirata*. Anche un concetto religioso come *fatwa* non è più corredato con alcuna nota, semplicemente lasciato in corsivo.

A volte la nota si sposta all'interno del corpo del testo principale, ad esempio «*halal*, religiosamente lecito» entra direttamente nel testo nel *Pirata* (p. 31). In altri casi l'integrazione della nota direttamente nel testo è più articolata: la frase «[...] in una delle battaglie notturne del mese di Ramadan avevamo innalzato la bandiera dei pirati». (*Cimici*, p. 16) è accompagnata da una nota che, in effetti, è superflua: «Le battaglie dei bambini organizzate per quartiere sono una tradizione delle animate notti di Ramadan». Nella seconda versione invece troviamo direttamente nel testo: «[...] in una delle battaglie notturne fra ragazzini dei vari quartieri, tipiche del mese di Ramadan, avevamo innalzato la bandiera dei pirati» (*Pirata*, p. 34).

Esclamazione «*Miziàn! Miziàn! Miziàn!*» nella prima versione era spiegata in nota; «Bello in marocchino», (p. 26), invece nel *Pirata* è seguita nel testo da: «Bene, bene, bene in marocchino.» (p. 44).

Le scelte legate alle regole della trascrizione a svolte trovano riscontro nelle note della prima versione. Per spiegare la propria strategia. Leggio affida a una nota la spiegazione di una discrepanza che, se non spiegata, potrebbe confondere un lettore italiano. Così, nel rendere il titolo onorifico “*pascià*”, del tutto integrato nell'uso italiano, il traduttore preferisce tenere fede alla pronuncia araba, che non distingue fra [b] e [p], come è stato spiegato anche nella nostra analisi del *Divorzio all'italiana*. La nota recita: «Pronuncia araba di Pascià, titolo principesco ottomano.» (nota 62, p. 127). Nel *Pirata* la trascrizione è quella consueta e di conseguenza la nota scompare.

Inserimento di parole arabe in trascrizione

Il trattamento dei *realia* arabi fra le due versioni è incostante; ad es. in *Cimici* abbiamo la menzione di un certo «sceikh Tàhar, imam della moschea» (p. 15), esattamente come nell'originale arabo, ma più avanti lo chiamano sceicco Tàhar (p.

49); invece in *Pirata* diventa rispettivamente «imam Tahar» (p. 72) e «Hagg Tahar» (p. 93). In *Cimici* la festa di 'Id el'Kebir (p. 51) rimane trascritta, in *Pirata* si traduce in «festa del Sacrificio» (p. 73).

Nella prima versione si ripeteva la formula di cortesia con cui Malika si rivolge al protagonista, *Si Hassinu*, dove “si” era messo con la maiuscola e in corsivo per disambiguarlo con l’omonima particella italiana. Nella seconda edizione è scomparsa del tutto. In un altro caso, *Si Rabah* diventa signor Rabah (p. 59/84). Sulla stessa pagina, la stessa parola è trattata in modo diverso: *Si Mohammed* diventa semplicemente un generico “signore” senza nome. Nel *Cimici* ‘Casba’ è sempre con la maiuscola, come un toponimo, nel *Pirata* è ‘casbah’.

Un caso particolare rappresenta la parola “inschialla”: nella prima versione si era scelto di tradurla, inventando vari modi per renderla, oppure di cancellarla. Questa apparente discontinuità di equivalenza in realtà illustra i vari sottointesi che, volta per volta, questa espressione quotidiana diffusissima ricopre, a seconda del contesto, dimostrando la maestria di Leggio nel interpretare le sfumature del significato. Nella seconda versione questa parola è semplicemente trascritta, e indicata in tondo, a differenza da *Divorzio all’islamica*, dove la stessa espressione è ripetuta numerose volte e indicata in corsivo. Probabilmente, nel valutare l’opportunità di tale inserimento il traduttore e l’autore hanno considerato che questa espressione è già abbastanza familiare per un lettore italiano medio. Pertanto, la differenza fra la prima e la seconda versione è molto netta:

La via di inferno vi si spiani davanti. p. 17	La via di inferno vi si spiani davanti, inchialla. p. 35
D’accordo. p. 29	Inciallah p. 47
Speriamo per l’anno prossimo. p. 32	L’anno prossimo, insciallah. p. 50
Domani, a Dio piacendo, il cielo sarà sereno con... p. 42	Domani, insciallah, il cielo sarà sereno con... p. 61
Ti ho detto speriamo di vincere, <i>in</i>	Ti ho detto, speriamo di vincere,

In questo caso la formula araba appare per la prima volta, con la divisione in tre parole e la nota in calce che la traduce «Se Dio lo vuole». Subito dopo, nello stesso dialogo, invece, il traduttore torna a proporre dei sinonimi a sostituzione dell'espressione araba:

Ti ringrazio. Magari un'altra volta.
p. 54

Ti ringrazio. Insciallah un'altra volta.
p. 77

Speriamo di vincere, caro Muh. p. 56

Insciallah vinciamo, caro Muh. p. 80

Dio la faccia durare a lungo, speriamo.
p. 73

Dio la faccia durare a lungo,
insciallah. p. 100

Quando deciderai di sposarti, se Dio
vuole, mi troverai a tua disposizione.
p. 81

Quando deciderai di sposarti,
insciallah, mi troverai a tua
disposizione. p. 108

Sarà per un'altra volta, a Dio piacendo.
p. 95

Sarà per un'altra volta, insciallah. p.
126

Una catastrofe venga a te, voglia iddio.
p. 104

Una catastrofe si abbatta su di te,
insciallah. p. 135

Verso la fine di *Cimici*, quasi per trascuranza, incontriamo una trascrizione, “in scia'a allah” (p. 113), e dopo questa prima occorrenza ne troviamo subito un'altra (p. 118).

Nel *Pirata* le formule di saluto sono rese con la trascrizione, laddove nel *Cimici* si preferiva tradurle:

- La pace sia con te, Hassinu.
- E con te, 'Azùz. p. 42

“Assalamu aleikum, Hassinu.”
“Aleikum assalam, Azuz”. p. 60

- Salve Hassinu.
- Salve. p. 63

“Assalamu aleikum Hassinu.”
“Aleikum assalam”. p. 89

- Salve Hassinu. "Assalamu aleikum, Hassinu."
- Salve, Bascir. p. 92 "Aleikum assalam, Naser". p. 123

- Ci vediamo dopo. La pace sia con voi. "Ci vediamo dopo. Assalamu aleikum."
- E con te. p. 95 "Aleikum assalam". p. 89

- La pace sia con te Hassinu. "Assalamu aleikum Hassinu."
- E con te, 'Aziz. Qualcosa non va? p. 103 "Aleikum assalam, Abdallah. Tutto a posto?". p. 134

- Arrivederci. "Assalamu aleikum."
- Arrivederci. p. 115 "Aleikum assalam." p. 147

Anche il termine "*haram*" ('proibito') viene integrato in trascrizione nel *Pirata*:

- So che il suicidio è peccato. Ma... non è un peccato che una ragazza si perda nel fiore degli anni? Non è peccato che nasca un neonato senza trovare un nome legittimo ad aspettarlo? pp. 33-34
- So che l'aborto è *haram*. Ma... non è forse *haram* che una ragazza si perda nel fiore degli anni? Non è *haram* che nasca un neonato senza trovare un nome legittimo ad aspettarlo? p. 51

Nel primo caso il traduttore fraintende il senso e al posto di "aborto" (uccisione di un feto) inserisce il suicidio, rendendo poco logico il passaggio al tema della nascita di un bambino illegittimo. "Perdersi" per una ragazza non è suicidarsi, secondo la logica della tenutaria del bordello, ma rinunciare all'aborto e mettere la mondo un figlio indesiderato. Nella seconda versione la traduzione è più precisa.

- È peccato che io abbia dei figli e una casa e...? p. 40
- È *haram* che io abbia dei figli e una casa e... p. 57

- Giuro su Dio onnipotente, questo gelbàb è peccato. "Per quant'è vero Iddio, questo il *niquab* è *haram*."
- Peccato?! "Haram?"
- Sì, peccato. p. 108 "Sì, *haram*." p. 140

Un caso particolare è rappresentato dall'esclamazione "*haila, haila, haila*" che viene usata molte volte ma sempre attribuita ad un comico. In *Cimici* l'espressione è

tradotta, e viene per la prima volta usata da Malika, in traduzione. Nella *Pirata* la battuta di Malika è saltata, mentre il protagonista la usa ogni volta che vuole sottolineare che qualcosa lo colpisce negativamente. La prima volta l'espressione "haila" è messa in corsivo e seguita dalla traduzione esplicitiva:

Questa è bella bella bella! Come diceva il comico Bubàqra. p. 43	Questa è <i>haila, haila, haila!</i> Buona questa, proprio buona, come diceva il comico Boubagra. p. 61
--	---

Buona questa. Buona. Buona. Come dice Bu Baqra, il comico, che riposi in pace. p. 52	<i>Haila, haila, haila.</i> Come dice Boubagra, il comico, che riposi in pace. pp. 74-75
--	--

Si nota l'inconsistenza nella resa del nome e nella traduzione presente nel *Cimici*.

Questa è bella bella bella! Come diceva Bu Baqra, il comico, che riposi in pace. p. 65	<i>Haila, haila, haila!</i> Come diceva Boubagra il comico, che riposi in pace. p. 90
--	---

Questa è bella bella bella, come diceva il povero Bu Baqra. p. 78	<i>Haila, haila, haila!</i> , come diceva il povero Boubagra. p. 106
---	--

Una canzone bella bella bella, come direbbe Bu Baqra. p. 84	Una canzone <i>haila, haila, haila</i> , come direbbe Boubagra. p. 111
---	--

Sostituzione del francese con l'italiano

A partire dall'epigrafe in francese, tratta da Jaques Derrida, sono numerosi nell'originale arabo gli inserimenti di parole francesi, indicate per la maggior parte in caratteri latini, in altri casi in trascrizione araba. Queste numerose tracce di interferenze coloniali in parte scompaiono nella traduzione, rese con le analoghe espressioni italiane. Molte volte la cancellazione delle tracce del francese si riscontra in egual misura sia nel *Cimici* che nel *Pirata*, dove "toute de suite" (p. 19) si trasforma in "subito" (p. 23/40); "la purée" (p. 19) diventa "il purè" (p. 23/40); a volte c'è una certa discrepanza fra le due traduzioni italiane, così le "serviettes" del

testo originale (p. 44) diventano “asciugamani” in *Cimici* (p. 51) e “asciugamano” in *Pirata* (p. 74); altre volte le parole francesi sopravvivono in *Cimici* e scompaiono del tutto in *Pirata*, come “les fromages” a p. 26 del testo originale diventa in *Cimici* “formaggio” (p. 31) e scompare nel *Pirata*.

Ci sono anche alcune sostituzioni continue; ad esempio, la denominazione dell’ufficio in cui lavora il protagonista, indicata come “*grande poste*” nella prima versione, e come “posta centrale” nel secondo. Questa sostituzione rende più scorrevole il testo per un lettore italiano, cancellando la traccia del periodo coloniale, così evidente nel testo arabo. Nella prima traduzione invece si è preferito mantenere l’eterogeneità linguistica dell’originale, visto che le parole sono comunque di facile comprensione per il lettore italiano.

Courage, Hassinu, *courage!* p. 42

Courage, Hassinu, coraggio! p. 60

- E il *courage*, Hassinu mio caro, il rimasto uguale a p. 77
courage.

- Hai ragione, la salute e il *courage*. p. 53

Un modo di dire francese, citato nella prima edizione («*Ne touche pas à mon gason*»), nella seconda è messo in corsivo completato con una traduzione, “non toccare il mio orticello” (p. 37). Lo stesso accade a «*sauve qui peut*, come dicono i francesi», che è riprodotto in francese nel testo arabo (p. 17) e nella traduzione di Leggio, ma nella seconda versione è italianizzato in “si salvi chi può” (p. 20/38). Più avanti incontriamo un famoso detto francese come «*après moi le deluge*» (p. 22) era accompagnato nella prima versione da una nota con la traduzione, mentre la seconda volta è lasciato senza alcuna esplicitazione. In un altro caso, un modo di dire «*On n’est pas sorti de l’auberge*» era accompagnato da una nota che ne esplicitava il significato (in italiano ha il senso di «non è ancora finita!») (p. 27, nota 25), mentre nel *Pirata* lo troviamo semplicemente tradotto in italiano: «Non è ancora finita!» (p. 45).

In una sola situazione l’uso del francese è ostentato: due personaggi vanno in un ristorante di lusso e il maître si rivolge a loro in francese. In tale circostanza numerosi “*monsieur*”, “*merci*”, “*bien sûr*” restano senza traduzione, ma evidenziate in corsivo nel *Pirata* (p. 141 e ss.), mentre il passaggio più lungo come «*Je suis*

toujours a votre service», nella prima versione accompagnato da una nota, è tradotto con «Sempre a sua disposizione» nella seconda (p. 142). Altre frasi di circostanza francesi (come “bonne appétit”) sono cancellate nel *Pirata*. Il traduttore è ben conscio dell’importanza di questo passaggio da una lingua ad altra per caratterizzare lo status sociale degli interlocutori, come lui stesso specifica nella *Postfazione*: “In altri casi l’uso del francese è indice di prestigio o di status sociale o di particolare rispetto o di gusto per la modernità”.⁴⁶² Questa sua comprensione dei codici convenzionali, però, non si traduce in una costanza nel conservare il francese nella seconda versione.

In un solo caso la prima versione traduce in italiano una frase che nella seconda è ripristinata come francese: *L’Algérie avant tout*⁴⁶³ (p. 169): ripetuto tre volte, questo slogan del presidente Mohamed Boudiaf, come specifica la nota, assente nel *Cimici*, è ripetuto altre due volte, in italiano. La prima versione aveva lasciato questa frase tre volte in italiano, senza alcuna indicazione al fatto che era uno slogan politico ben noto.

Invece per un altro slogan, citato poco prima, il trattamento è diverso. Nel primo testo «Où va l’Algerie» è lasciato in francese, in tondo, e ripetuto tre volte, con la traduzione nella nota e piè di pagina e la spiegazione della paternità di questo slogan (p. 134), mentre nel *Pirata* la prima occorrenza è riportata in francese, ma è seguita da traduzione, ripetuta due volte: «Dove va l’Algeria?» (p. 167).

Chiarimento di passaggi oscuri

In molti casi si riscontra nel *Pirata* la riformulazione delle frasi, atta alla maggiore chiarezza del messaggio ivi espresso.

Tutto questo li dà il verde per intervenire ovunque... p. 18	Solo per questo si sente di intervenire su ogni cosa... p. 36
---	--

È una realtà che non ignoro. p. 27	Non posso negarlo. p. 45
------------------------------------	--------------------------

⁴⁶² F. LEGGIO, *Postfazione*, cit., p. 176

⁴⁶³ Questa frase è collocata all’interno di un lungo brano che descrive un sogno o una visione narcotica, pertanto all’interno del corsivo è messa, a contrasto, in tondo.

Si fa presentare soldi dalla gente come respira. p. 30	Prendere i soldi in prestito dalle persone per lui è come respirare. p. 48
Ma come puoi mantenere un buon carattere in questo paese? p. 31	Ma come si fa a rimanere di buonumore in questo paese, mi chiedo? p. 49
Di mattina presto scappai di nascosto. p. 39	La mattina seguente all'alba scappai. p. 57
La mia situazione è strana davvero. p. 45	Sono proprio un tipo strano. p. 67
Prima s'intromette nell'ignoto e poi dice "lo sa solo Dio". p. 43	Prima si mette a predire il futuro e poi dice: "lo sa solo Dio". p. 61
Dopo venivo quasi sempre punito per aver replicato in maniera così sfrontata. p. 56	Poi mi punivano quasi sempre per aver risposto in maniera così sfrontata. p. 81
L'amministrazione ha deciso di licenziare trentacinque dipendenti! p. 103	Hanno decretato trentacinque licenziamenti! p. 103

Sostituzione completa o consistente dei brani

Oltre alle differenze analizzate finora, ci troviamo di fronte ad una massiccia presenza dei brani totalmente rifatti, ricostruiti, riscritti, a volte pressoché irriconoscibili. L'entità e la quantità di queste sostituzioni lascia spazio ad un ragionevole dubbio sulla reale influenza dell'autore e sulle sue interferenze con il lavoro di traduttore. Nella maggior parte dei casi si va verso il restringimento del testo, spesso a scapito della spontaneità della riproduzione del parlato dialettale algerino.

- | | |
|---|-------------------------------------|
| - ... | “Ma sì, che se ne vada a fare... il |
| - Non reclamerà la tariffa? | pellegrinaggio.” |
| - Che tariffa? | |
| - La tariffa della prestazione. Te la sei | “Buona questa! Sei riuscito a farmi |

- | | |
|--|---|
| dimenticata?
- La tariffa della prestazione. Ha, ha, ha. Questa è bella bella bella! Come diceva quel comico, Bu Baqra, pace all'anima sua. Ha, ha, ha!
- Ridi, ridi! Ridere ti fa più bella. Non mi piace vederti in lacrime. Oscurano la luce dei tuoi occhi magici. p. 41 | ridere!"
"Ridi, ridi, Ridere ti fa più bella, non mi piace vederti in lacrime. Il pianto oscura la luce dei tuoi occhi magici."
p. 58 |
| -... La mia famiglia, come vedi, conta <u>quindici</u> bocche da sfamare. p. 44 | "...la mia famiglia, come vedi, conta <u>dieci</u> bocche da sfamare." p. 62 |
| Il messaggero di Dio crede in ciò che gli è stato rivelato dal suo Signore...
p. 44 | Amen per l'inviato e per quel che gli è stato rivelato da Dio e da tutti gli angeli, amen... p. 63 |
| - Hai visto Brasile-Argentina mercoledì sera?
- No, non stavo bene. p. 54 | "Hai visto Brasile-Argentina mercoledì sera?"
"Me la sono persa, che ci posso fare?" p. 78 |

In arabo (p. 47) la risposta è: لا • كنت مريض • (No. Ero ammalato.).

Fra le due versioni è quella di *Cimici* più vicina all'idea espressa in questa risposta nel testo originale arabo, invece in *Pirata* la frase è totalmente diversa. Possiamo affermare con certezza che siamo di fronte ad una creazione e non una traduzione anche perché in questo caso non è difficile tradurre il passo e rendere l'idea del testo originale. La nuova proposta modifica il senso del dialogo, perché Hassinu si inventa all'improvviso la scusa di un malessere inventato, per nascondere il fatto che alla partita ha preferito una trasmissione erotica. Nella versione del *Pirata* questa menzogna scompare, e quindi non viene esplicitato l'imbarazzo del personaggio.

- | | |
|--|--|
| - Lasciati i soldi in tasca, Hassinu. Devo pagare io, giuro! | "Lasciati i soldi in tasca, Hassinu. Devo pagare io, e basta." |
| - Ma perché giuri...? p. 56 | "Ma dai..." p. 80 |

In arabo algerino è uguale alla prima traduzione:

- خل دراهمك في جيبك حسينو • و الله انا نخلص •
- علاش تحلف •••

Assistiamo ad un vero cambio arbitrario, che potremmo benissimo definire “un cambio d’autore”, nel senso che la sostituzione dell’espressione che si riferisce al giuramento (تحلف / giuri) non sembra realmente atta a migliorare la traduzione, ma piuttosto a italianizzare il testo della prima traduzione, orientata verso l’equivalenza. Come già specificato in precedenza, la ridondanza dei giuramenti nel parlato è consueta nell’arabo, in italiano invece si preferisce limitarne l’uso. Verso la fine del romanzo avverrà una scena molto simile alla precedente, questa volta fra Hassinu e Yussuf, quando quest’ultimo insisterà per invitare il protagonista a pranzo. Di nuovo ci sarà un giuramento ma in questo caso nella seconda versione verrà tradotto correttamente. L’incostanza della traduzione dei passi nello stesso modo influenza molto il testo e anche la caratterizzazione dello stile e del linguaggio dei personaggi. E la stessa situazione è presente anche in altri dialoghi che riportiamo di seguito nelle due versioni italiane:

- Non mettere mano al portafogli, Bascir.	“Non mettere mano al portafogli, Naser.”
- No, no, no...	
- Per quant’è vero Iddio...	“Caro mio, la vita è ancora lunga.
- Perché giuri, Hassinu?	Un’altra volta paghi tu.” p. 128
- Caro mio, la vita è ancora lunga. Un’altra volta paghi tu. p. 97	

Giuro su Dio! Non lo conosci? p. 96	Ma dici sul serio, non lo conosci? p. 128
-------------------------------------	--

Come si vede in questi dialoghi, il momento in cui uno degli interlocutori arriva a giurare in un contesto tutto sommato quotidiano, l’altro sente il suo dovere di intervenire e di bloccarlo, per evitare l’abbondanza dello spergiuro, non visto bene dalla religione mussulmana. Nella seconda traduzione si è deciso di semplificare lo scambio delle battute, togliendo il riferimento al giuramento.

Quella che ricordo bene è il giorno del mio <u>ritorno</u> da Tindouf, dopo <u>dieci</u> mesi di caserma. p. 58	Quella che ricordo bene è il giorno della mia <u>prima licenza</u> da Tindouf, dopo <u>sei</u> mesi di caserma. p. 83
---	---

Ancora una volta assistiamo ad un cambio inspiegabile. Nella versione araba (p. 50) si parla di “dieci mesi di caserma” e non di sei come viene tradotto nella seconda traduzione.

Vero è che il *tayammum* può sostituire le abluzioni. Ma le regole di *tayammum* sono complesse. pp. 87-88
Vero è che si possono fare le abluzioni con della sabbia fine se non c'è acqua, ma quelle sono regole talmente complesse! p. 118

La prima versione rafforzava con una nota la spiegazione di questo particolare tipo di abluzione. Nel secondo caso la nota è stata integrata nel corpo del testo. In tal modo il concetto è più chiaro ma non è introdotto il termine arabo specifico per indicarlo.

Io grido ma nessuno mi ascolta. p. 133 Ma non ha più vita colui che chiami. p. 167

In questo caso invece è la versione del *Pirata piccolo piccolo* a rispecchiare letteralmente l'originale arabo: ولكن لا حياة لمن تنادي. Questo è un modo di dire arabo che si usa proprio per indicare che non c'è ascolto da parte di colui a cui è rivolto il discorso. Nel mondo arabo si usa spesso nelle manifestazioni e nelle proteste contro i governi. In *Cimici* il traduttore ha preferito trasferire il senso, dopo aver valutato che una traduzione letterale che sarebbe incomprensibile per il lettore italiano. Invece nella seconda versione si torna alla traduzione letterale, che pare più poetica ma non molto chiara.

Fra l'altro la legge – come dicono – non protegge gli imbecilli... p. 62
Fra l'altro la legge – dicono – ammette ignoranza. p. 89

In arabo (p. 55): ... «القانون كما يقولون لا يحمي المغفلين»...

In latino esiste la locuzione *ignorantia legis non excusat*, e nella seconda versione della traduzione del *Pirata* probabilmente si è cercato di riprodurre questo esempio diversamente dalla prima traduzione, che in questo caso era più o meno letterale, ma almeno corretta e comprensibile. Nella seconda traduzione, come si vede sopra, è scomparso il “non” della negazione, il che comporta inevitabilmente una distorsione del significato della locuzione. È difficile affermare con certezza, se si è trattato di

una svista o meno, ma il risultato è che qualsiasi lettore che non conosce il detto latino resterà disorientato. È molto difficile supporre che un traduttore possa prendere tale libertà di scelta.

L'ultimo caso rilevante di discrepanza fra *Cimici* e *Pirata* si trova nelle ultimissime righe del testo in cui di nuovo è la prima traduzione ad essere fedele al testo originale:

E a voi figli di puttana dico:	E a voi figli di puttana dico: ride
- Prendete in mano Shkuppi! Prendete	bene chi ride ultimo. Io e Fertàs non
in mano Shkuppi! Prendete in mano	alzeremo mai bandiera bianca. p.
Shkuppi! Prendete in mano Shkuppi!	172
Prendete in mano Shkuppi! Prendete in	
mano Shkuppi!... p. 138	

Come si può osservare, al posto di un'esclamazione emotiva e scurrile, ripetuta ben sei volte, troviamo una stringata e più sobria dichiarazione d'intenti.

Considerazioni conclusive

Il confronto fra il testo arabo e le due versioni italiane ci ha rivelato che sono presenti delle variazioni consistenti e sistematiche fra le due traduzioni. Le modifiche si riscontrano pressoché in ogni paragrafo, e in molti casi non esulano dai limiti di un normale lavoro editoriale sul testo. Nello stesso tempo, ci sono alcune alternazioni significative, derivanti da una certa strategia traduttiva.

Dall'analisi si evince che la prima traduzione è quella che si avvicina di più al testo originale. Anche se i testi analizzati appartengono a due sistemi linguistici abbastanza diversi, nella prima traduzione si è cercato al massimo di essere fedeli al testo originale, a costo anche di influenzare la lingua di arrivo. Sorprendentemente, nella prima traduzione abbiamo notato una serie di esempi di arabizzazione della lingua italiana, sia al livello grammaticale che lessicale. Anche a livello stilistico si è cercato di mantenere gran parte delle ridondanze presenti nel testo arabo. Ovviamente, in molti casi questa strategia aveva creato una discordanza con le regole della lingua italiana. Pertanto, né è risultata una certa ambiguità nella interpretazione del significato, suscitando nel lettore italiano l'effetto di incertezza e disorientamento. L'intenzione di Lakhous di arabizzare l'italiano e di italianizzare

trova nella prima versione della traduzione di Leggio maggiore applicazione rispetto all'incidenza di questa strategia nei romanzi successivi di Lakhous stesso.

A distanza di quasi dieci anni dall'uscita della prima versione bilingue, il passaggio dalla prima alla seconda versione ha prodotto un risultato assai diverso rispetto alla prima operazione traduttoria. La lingua del *Pirata piccolo piccolo* è soggetta ad una normalizzazione, una standardizzazione, anzi, una italianizzazione. Tale metodologia, anticipata già dalla modifica del titolo, è confermata in larga misura anche dal testo, a tal punto che chi non ha fatto attenzione ai dati indicati nel paratesto, potrebbe sospettare che si è trattato di traduzioni fatte da due persone diverse, o al limite che un nuovo traduttore si è basato su una traduzione preesistente per fare una sua traduzione personale, basata su una nuova strategia traduttoria. Questo ci porta a chiederci se il problema non fosse proprio nel paratesto. *Pirata piccolo piccolo* ci è presentato come una traduzione di Francesco Leggio. L'autore del libro tradotto è Amara Lakhous. Il paratesto distingue fra questi due ruoli, ma l'analisi testuale dettagliata dimostra che in realtà si tratta non di una traduzione trasparente, bensì di una tipologia di autotraduzione mascherata.

L'intervista con Lakhous ci fornisce ulteriori chiarimenti, a sostegno di questa ipotesi. Da una parte l'autore aveva affermato nell'intervista di avere avuto carta bianca sui titoli e quindi di aver scelto lui il titolo per la nuova versione, pur non avendo il consenso del traduttore ufficiale del testo; dall'altra sostiene anche di esercitare la sua funzione di autore nella collaborazione con Leggio. Alla domanda: «Perché non è stata una pubblicazione bilingue?», l'autore ha risposto:

Bella domanda... Ci ho pensato soprattutto quando abbiamo lavorato sul testo con Francesco. L'abbiamo ripreso, l'abbiamo letto, abbiamo litigato. Litigato nel senso proprio, sul serio. Non siamo arrivati alle mani ma... lì si capisce anche il ruolo del traduttore, dove inizia, e dove finisce e inizia il lavoro dell'autore.⁴⁶⁴

Se la prima traduzione pare, tutto sommato, che sia stata frutto delle «connections that come to link author and translator, the shared passion for careful prose and love

⁴⁶⁴ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 6.

for words»,⁴⁶⁵ nella seconda traduzione invece si potrebbe parlare di una vera e propria contesa, per via di una «ingérence décisionnelle»⁴⁶⁶ nel processo della traduzione da parte dello scrittore. Se nella prima traduzione, a detta dell'autore, Francesco Leggio aveva tradotto il romanzo e lui ha fatto solo da «consulente, nel senso che gli spiegavo cosa vogliono dire le cose»,⁴⁶⁷ nella seconda invece i due hanno collaborato in modo così intenso da arrivare ad un conflitto aperto:

Quando ha finito di tradurre il terzo capitolo, dovevamo dare il libro alla tipografia, e lui è venuto a Roma. All'epoca abitavo a Monte Sacro, avevo là una stanza in affitto. Avevo un letto matrimoniale. Abbiamo lavorato per tre giorni e tre notti perché dovevamo veramente finire, e uscivamo solo per andare a mangiare e bere qualcosa. In tutti i tre giorni abbiamo litigato e fatto pace, ci siamo mandati a quel paese. Abbiamo trovato i compromessi su alcune cose.⁴⁶⁸

La situazione nella collaborazione è cambiata per varie ragioni, fra cui il fatto che nel frattempo lo status di Amara Lakhous è cambiato, come abbiamo spiegato precedentemente: da studente emigrato da poco si è trasformato in un affermato scrittore, che poteva sentirsi nel diritto di riappropriarsi del testo tradotto, ed essendo lui ormai da tempo un autotraduttore, provava il desiderio irresistibile «to revise and reshape»⁴⁶⁹ la sua opera, trasformando la traduzione in una specie di seconda scrittura creativa. Ovviamente in questi casi è poco probabile che il traduttore possa avere la stessa visione che ha l'autore, proprio perché ciascuno vede diversamente il processo della traduzione, come ha constatato anche Valeria Sperti:

Dans sa fonction de contrôle, le traducteur vise à respecter la cohésion de sa méthode traductive, alors que, par son privilège, l'auteur vise à offrir une image homogène de son œuvre, modifiant la traduction ou cela est nécessaire, c'est -à-dire en accomplissant ce qu'un traducteur ne peut pas se permettre sans abdiquer à son étique professionnelle.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ S. SIMON, *Introduction*, in *Translation Honouring Sheila Fischman*, a cura di S. Simon, Montréal, Mc Gill-Queen's University Press, 2013, pp. ix-xx: x.

⁴⁶⁶ V. SPERTI, *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, in *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Parigi, Classiques Garnier, 2016, pp. 140-167: 141.

⁴⁶⁷ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 7.

⁴⁶⁸ *ibidem*.

⁴⁶⁹ S. BASSNETT, *Rejoinder*, in «Orbis Litterarum», vol. 68, n. 3, 2013, pp. 282-289: 287.

⁴⁷⁰ V. SPERTI, *La traduction littéraire collaborative...*, cit., p. 144.

Infatti, *Un pirata piccolo piccolo*, con tutte le modifiche realizzate rispetto all'originale e alla prima traduzione, si inserisce meglio nel quadro dell'intera opera lakhoussiana. L'originale arabo del primo romanzo di Lakhous e le traduzioni in arabo dei successivi due apparivano postmoderni dal punto di vista dello stile e del linguaggio adoperato; invece la seconda traduzione dell'opera prima dello scrittore italo-algerino ha perso molto del suo aspetto originale, avvicinandosi al resto dei romanzi di Lakhous, scritti dopo l'emigrazione. Proprio questo forse è il punto che crea la differenza. Sia *Scontro di civiltà* che *Divorzio all'islamica* in italiano e in arabo sono stati scritti quando l'autore aveva già vissuto l'esperienza migratoria. Nella prima traduzione di *Cimici e il Pirata* era ancora un esordiente e non poteva esercitare nessun potere sul traduttore, in quanto non aveva ancora acquisito una completa e sicura padronanza della lingua italiana. Con il passare degli anni la situazione è cambiata e nel iniziare il lavoro dell'autotraduttore, l'autore doveva scegliere una nuova strategia da seguire, che in più doveva combaciare almeno in parte con le esigenze dell'editore, ed è anche in questo che si spiega l'impossibilità di pubblicare di nuovo il romanzo nell'edizione bilingue.

Dall'altro canto, Francesco Leggio, che avrebbe probabilmente fatto a meno dei tanti cambiamenti che l'autore ha voluto introdurre nel testo, si è trovato nella situazione di sottomissione, in una sorta di inversione dei ruoli rispetto a come era partita inizialmente la collaborazione. Come si è visto nella prima traduzione, Leggio aveva come scopo non solo quello di essere fedele, ma di avvicinare il lettore al massimo al testo di partenza e farlo entrare nel mondo algerino descritto, cercando, da arabista vero e proprio, di riprodurre anche la fonetica araba tramite una trascrizione dei nomi per una pronuncia corretta. Pertanto, lo *skopus* di Leggio non era tanto quello di facilitare la lettura per avere più pubblico, quanto quello di far in modo che chi legge il testo italiano non perda nulla rispetto a chi legge l'originale. Per Lakhous, invece, l'importante era venire incontro al lettore di massa, pertanto la trascrizione dei nomi doveva entrare a far parte del sistema standard adoperato dall'autore per gli altri suoi romanzi, caratterizzato dalla semplicità per la lettura, proprio perché lo *skopus* della traduzione per Lakhous era diverso rispetto a Leggio.

Questa collaborazione può essere considerata un esempio di *autotraduction assistée*. Come abbiamo visto nel primo capitolo, secondo la categorizzazione delle

traduzioni in collaborazione realizzata da Valeria Sperti, si possono distinguere tre tipologie di collaborazione. L'autotraduzione assistita è la categoria in cui l'autotraduttore esercita maggior potere autoriale, da cui risulta una riscrittura alloglotta che rispecchia le strategie creative dell'autore. In questo tipo di collaborazione il traduttore si pone al servizio dell'autore, diventando soltanto un consulente: «Le traducteur assiste l'auteur dans la réélaboration qui en reprend l'originalité de composition, en réélaborant e en réécrivant à fond le texte original».⁴⁷¹

Secondo Valeria Sperti tale collaborazione può essere sia trasparente che opaca. Nel nostro caso le dinamiche editoriali hanno complicato l'operazione e l'hanno resa abbastanza ambigua, basti pensare che, se si è trattato di una collaborazione come abbiamo dimostrato con l'analisi, sarebbe stato corretto inserire un'indicazione che dimostri il patto della collaborazione. In tal caso, sul frontespizio avremmo dovuto leggere la dicitura: *Tradotto da Francesco Leggio in collaborazione con l'autore* come si fa in molti casi. La mancanza di questa indicazione, e gli altri aspetti di questa collaborazione ricordano in un certo senso le prime collaborazioni della letteratura migrante, quando era diffusa la scrittura a quattro mani, che spesso lasciava spazio all'ambiguità sulle dinamiche dell'operazione, come accadde nel caso di *Immigrato* di Mario Fortunato e Salah Methnani, romanzo autobiografico conteso fra i due coautori.⁴⁷² La differenza sta nel fatto che fra Lakhous e Leggio la bilancia pesa a favore dell'autotraduttore.

Abbiamo litigato. Ah, mi sono scordato una cosa: in quei tre giorni in cui abbiamo lavorato sul testo e litigato, è arrivata poi la notte. Lui doveva andare da amici e non è andato, abbiamo alla fine condiviso un letto matrimoniale. Non avevo mai dormito prima in vita mia con un uomo. E su questo ci scherziamo spesso. Abbiamo condiviso anche un letto. In realtà quel letto era il testo. Era il testo conteso fra l'autore e il traduttore. È diventato un corpo di una donna condiviso.⁴⁷³

⁴⁷¹ Ivi, p. 147.

⁴⁷² Per un approfondimento su questa collaborazione vedi I. AMID, *Can the migrant speak? Problemi di co-autorialità in Immigrato di M. Fortunato e S. Methanani*, «Scritture migranti», n. 7, 2013, pp. 95-123.

⁴⁷³ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, p. 7.

Il confronto fra la versione araba e le due varianti della traduzione ricorda in parte la storia delle traduzioni del romanzo *Il pane nudo* dello scrittore marocchino Mohamed Choukri. Questo libro è nato in un contesto singolare e anch'esso non risparmia le ambiguità. Choukri era un analfabeta, che ha imparato a leggere e scrivere solo all'età di vent'anni. *Il Pane nudo* è un romanzo autobiografico picaresco, in cui viene raccontata la vita di Mohamed da quando era bambino fino a quando ha cominciato a studiare. Molto probabilmente il libro non sarebbe nato se l'autore non avesse conosciuto lo scrittore americano Paul Bowles e l'editore Owen, che l'hanno stimolato a descrivere la sua storia. Choukri ha scritto la sua storia in arabo standard con il dialetto marocchino e la stesura avveniva simultaneamente con la traduzione del testo per mano di Bowles, al quale Choukri dettava il testo in dialetto marocchino perché lo scrittore inglese non conosceva l'arabo standard. Così il libro è uscito per la prima volta in inglese nella traduzione di Bowles.⁴⁷⁴ Dovevano passare molti anni prima che venga pubblicata in arabo, anche a causa della censura, che aveva ostacolato la diffusione del libro nel mondo arabo. Fra la versione araba e quella inglese c'era di mezzo quella francese, realizzata da Tahar Ben Jelloun che ha ottenuto un grande successo editoriale.⁴⁷⁵ E qua arriviamo al punto che collega questo romanzo alla questione Lakhous-Leggio.

La versione francese del *Pane nudo* ha tenuto molto conto del pubblico francese. Tahar Ben Jelloun ha francesizzato molti riferimenti dell'originale arabo. Diverso era l'atteggiamento di Paul Bowles che visto il suo grande interesse per il folclore per la tradizione marocchina ha fatto di tutto per rispecchiare ciò nella sua traduzione, a tal punto che la sua stesura è stata considerata esoticizzante. L'approccio adottato nella prima traduzione del romanzo di Lakhous si orienta più nella direzione della traduzione di Bowles (senza esotismo però), invece la versione di *Pirata piccolo piccolo* assomiglia di più all'approccio adottato da Tahar Ben Jelloun nella sua traduzione del *Pane nudo*.

Ovviamente, il confronto può sembrare impreciso perché nel caso delle traduzioni del *Pane nudo* parliamo di traduttori distinti, ma le due traduzioni del romanzo di Lakhous possono essere considerate come due traduzioni fatte da due persone diverse e non dalla stessa persona. La seconda versione della traduzione di Leggio

⁴⁷⁴ M. CHOUKRI, *For Bread Alone*, Londra, Telegram Books, 1973.

⁴⁷⁵ M. CHOUKRI, *Le Pain nu: récit autobiographique*, trad. di T. Ben Jelloun, Paris, F. Maspero, 1980.

avrebbe dovuto essere solo un'occasione per correggere gli errori e di restituire una visione più vicina possibile a quella del testo fonte, come per esempio aveva tentato di fare Mario Fusco con *La coscienza di Zeno*, ritraducendo il romanzo in francese sessant'anni dopo la prima traduzione; qui invece si è creata una riscrittura vera e propria, perché Lakhous-consulente nella traduzione del proprio romanzo dei primi anni Novanta è diverso da Lakhous-scrittore che ha collaborato con Leggio alla ritraduzione nel 2011. La lettura è importante e se i due collaboratori leggono il testo in modi troppo differenti, allora si ha come risultato una contesa, in cui prima o poi si arriverà a “negoziare”, per dirla ancora una volta alla Eco, con ovviamente dei compromessi reciproci.

Nel caso di Lakhous e Leggio, da *Cimici al Pirata* si è passati dalla scrittura, alla traduzione, alla forma ibrida di autotraduzione a quattro mani. Questi particolari passaggi complessi fra lingue e i metodi meticcici di trasformazioni dei significati si ripetono in misura minore anche nella stesura di altri due romanzi, analizzati nelle prime due parti del presente capitolo, nei quali sono confluiti consigli e correzioni degli amici e consulenti dell'autore.

Possiamo ipotizzare che l'autore preferisce queste forme aperte di collaborazione, non perché gli manchi la capacità di fare tutto da solo, ma proprio perché i contenuti dei suoi romanzi, che puntano a riflettere la poliedrica realtà dei quartieri popolari, nel permettere di esprimersi alle persone che di solito non hanno voce, ai personaggi minimi che raramente vengono assurti al ruolo di protagonisti, dalla portinaia al impiegato delle poste, dal proprietario di call center alla colf. È vero che alcuni personaggi in parte possono essere interpretati come rappresentanti dell'autore stesso, ma più volte l'elemento biografico è oscurato dalla moltitudine di presenze. E per renderla in modo adeguato l'autore, a prescindere dal suo essere non-madrelingua, ha bisogno di una squadra di persone con cui trattare per arricchire il testo, per poter poi prendersi la responsabilità della stesura finale.

PER (NON) CONCLUDERE

L'autotraduzione letteraria è diventata una disciplina di estrema attualità agli albori del XXI° secolo grazie anche alle continue ondate di migrazione che fanno sì che molti scrittori bilingui adoperino questa pratica. Questo però non esclude il fatto che l'autotraduzione ha una lunga e larga storia riscoperta solo negli ultimi decenni dagli studiosi.

La definizione di tale disciplina è ancora oggetto di studio e il dibattito teorico è ancora aperto. In questa ricerca abbiamo tentato di dare un contributo teorico rinnegando le posizioni binarie che vedono nell'autotraduzione o una traduzione o una riscrittura. Nella nostra ricerca l'autotraduzione si presenta come macro categoria inglobante la traduzione e la riscrittura esercitate dall'autore che ha il doppio ruolo creativo, ricreativo e traduttorio. Si tratta dell'autotraduzione *in between*.

L'autotraduzione esiste nel mondo arabo, e dal Novecento fino ai nostri giorni ha avuto una grande fioritura dovuta principalmente agli esili. La scelta del Novecento come periodo di interesse per la nostra ricerca è stata anche determinata dalla contemporaneità dell'autore a cui ci siamo interessati di più, visto ch'è nato negli anni Settanta e ha cominciato ad autotradursi solo negli anni zero. Occorrerebbe nel futuro fare delle ricerche specifiche sui secoli passati per vedere quanta diffusione ha avuto l'autotraduzione nel mondo arabo.

L'autotraduzione nasce spesso come una conseguenza di cambiamento culturale, e dunque deve fare i conti con il passaggio da un ambiente familiare al nuovo mondo, a cui il testo deve essere adattato per essere recepito. Tale adattamento è in sostanza il metodo principale adoperato da Amara Lakhous: a prescindere da pochi e insignificanti tentativi di forzare la lingua in cui si autotraduce, nel suo ruolo di autotraduttore Lakhous si preoccupa soprattutto della correttezza dell'enunciato in funzione del pubblico a cui si rivolge, e misura le sue scelte, prendendo in

considerazione lo *skopos*. Durante un convegno svolto a Firenze nel 2012, l'autore ha dichiarato che:

Scrivere nella lingua dell'altro è un processo dinamicamente biunivoco che fa sì che l'identità dell'emigrante si incontri con quella dell'immigrato anche perché lo scrittore immigrato non entra nella letteratura italiana a mani vuote, ma con un suo bagaglio linguistico⁴⁷⁶

Il bagaglio non riguarda nel suo caso solo quel che ha portato con sé per aggiungerlo alla lingua e cultura italiana, ma anche ciò che ha imparato nel suo percorso migratorio, e che a sua volta è stato trasportato nell'immaginario linguistico e letterario arabo. In modo poetico, tramite il protagonista *alter ego*, l'autore asserisce in *Scontro di civiltà a Piazza Vittorio*:

Io, invece, amo il mio lavoro di traduttore. La traduzione è un viaggio per mare da una riva all'altra. Qualche volta mi considero un contrabbandiere: attraverso le frontiere della lingua con un bottino di parole, idee, immagini e metafore.⁴⁷⁷

Tuttavia il *trasfert* a cui accenna l'autore per tramite del suo personaggio non deve trarre in inganno, come spesso è successo agli studiosi e ai critici che si sono cimentati nell'affrontare le particolarità dell'opera lakhoussiana insistendo a cercare le conferme dell'applicazione dello slogan diffuso dall'autore, ovvero quello di "arabizzare l'italiano e italianizzare l'arabo", cercando di vedere nel suo lavoro di autotraduttore la possibilità per un'inesauribile arricchimento della lingua italiana e di influenti modifiche anche nella struttura della lingua (grammatica, sintassi ecc.).

Nella nostra ricerca, dopo aver analizzato in dettaglio i romanzi autotradotti, sia nella versione araba che in quella italiana, possiamo dichiarare che i processi di contaminazione linguistica sono sporadici, e vanno per lo più nella direzione che porta dall'italiano all'arabo e non viceversa, a conferma del fatto che le opere di Lakhous, nate dopo il suo esilio, sono il frutto di una mente che pensa in italiano e poi scrive o autotraduce in arabo.

⁴⁷⁶ A. LAKHOUS, *Italianizzare l'arabo e arabizzare l'italiano*, in *L'italiano degli altri*, La piazza delle lingue, Firenze, 27-31 maggio 2010, «Atti dell'Accademia della Crusca», Firenze, pp. 321-322: p. 321.

⁴⁷⁷ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà*, cit., p. 155.

Eventuali tentativi di innovazione linguistica tramite l'innesto degli elementi della lingua araba nelle versioni italiane dei romanzi di Lakhous sono entrati in conflitto con le esigenze editoriali e con l'inevitabile omologazione, necessaria per entrare nel canone linguistico-letterario italiano, seguendo un destino comune a molti suoi colleghi:

Nel momento stesso in cui la penna del migrante si dimostra autonoma e matura, libera dall'assistenzialismo mediatorio, la situazione rivoluzionaria che prevede gli autoctoni quali allievi per il loro linguaggio materno di una voce estranea, costringe lo straniero alla rinuncia dei potenziali innovativi, attenendosi a una scrittura tutta normalizzata, distante da soluzioni ibride negli impasti costruttivi e nelle sonorità estranee risignificate.⁴⁷⁸

Questo modo di procedere si è visto anche nella ritraduzione/autotraduzione del romanzo *Un pirata piccolo piccolo*, un testo nato in arabo (o meglio arabo/algerino), per poi uscire in Italia con la traduzione italiana a fronte e giungere molti anni più tardi ad una nuova edizione solo italiana, molto normalizzata dal punto di vista linguistico, inserendosi e incastrandosi bene nella standardizzazione della lingua che è diventata una caratteristica dell'opera di Lakhous. L'aspetto paradossale di tale pubblicazione, come abbiamo cercato di dimostrare, è che è nata all'interno di una collaborazione controversa fra Lakhous e il traduttore Francesco Leggio. Nella prima pubblicazione delle *Cimici e il pirata* questa collaborazione vedeva un tentativo trasgressivo da parte del traduttore-arabista di far sottomettere il testo italiano all'originale arabo con delle strane, trovate linguistiche, talvolta fortunate talvolta no; nella seconda versione italiana si è tornati ad una lingua che prende in considerazione solo il pubblico di arrivo, quello italiano, tentando di agevolarlo al massimo nella lettura, addomesticando un testo che per sua iniziale natura linguistica era postmoderno nell'originale e poi nella prima traduzione.

Fulvio Pezzarossa descrive così l'attuale stato della produzione lakhoussiana, dopo l'uscita degli ultimi due romanzi dell'autore scritti solo in italiano:

⁴⁷⁸ F. PEZZAROSSA, *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di C. Montini, Bologna, Bononia University press, 2014, pp. 135-162: 142.

[...] si adegua la rinuncia a spunti di innovazione linguistica: troppo disinvoltamente esaltati nella prima prova, qui essi rientrano tutti nell'involucro narrativo di totale scorrevolezza, a beneficio di un pubblico medio, ponendo fine a una possibile dialettica tra originalità creativa ed esigenze editoriali.⁴⁷⁹

La questione invece dell'arabizzazione dell'italiano è da intendersi soprattutto dal punto di vista culturale e delle tematiche trattate nella produzione autotradotta, anche se come abbiamo cercato di dimostrare, sono soprattutto i modi di dire l'ambito dove l'autore poteva influire di più tramite il suo doppio bagaglio linguistico, molto meno sulla grammatica e la sintassi; ed è proprio per questo che l'operazione dell'autotraduzione sua può essere definita un'operazione di adattamento asimmetrico al pubblico arabo e al pubblico italiano. In questo percorso di passaggio nell'autotraduzione da una lingua ad un'altra l'adattamento comporta la perdita di molti elementi a volte importanti per la caratterizzazione dei personaggi. Ciò accade soprattutto per le versioni arabe della produzione lakhoussiana, sulle quali, oltre alla volontà creativa dell'autore, agisce in modo inconscio la necessità dell'autocensura.

L'autocensura non è solo una strategia di Lakhous: è caratteristica per molti autori arabofoni che si autotraducono e che vivono un rapporto conflittuale con la loro lingua madre. Il fatto paradossale è che Lakhous non aveva inibizioni nella stesura quando era ventenne e componeva la versione araba del suo primo romanzo in Algeria dal momento che il primo testo, *Le cimici e il pirata* era più che altro rivolto al pubblico algerino. Nel modificarsi del suo atteggiamento verso il testo ha giocato un ruolo importante anche la questione delle esigenze del mercato editoriale, e l'impossibilità di trattare alla pari con un editore italiano. Come ammette l'autore stesso, la sua proposta di "arabizzare" è stata respinta:

Un editore ha anche una linea editoriale, non può aggiungere passaggi scritti in arabo o la trascrizione in arabo. Non vuole fare un'eccezione, altrimenti dovrà farlo anche per altri autori o traduttori.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ F. PEZZAROSSA, "Al finire di esigue narrazioni. Come evapora la letteratura migrante", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, a cura di S. Albertazzi et al., «Between», vol. X, 2015, pp. 1-31:17, <<http://www.Betweenjournal.it/>>

⁴⁸⁰ A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, pp. 1-16: 5.

L'autore è sceso a patti con la realtà e si è adeguato alle richieste del proprio editore italiano, mentre con quelli arabi aveva maggiore potere di trattativa, forte della reputazione costruita in Italia. Eppure, per raggiungere un maggiore target ed essere letto da parte anche di altri lettori arabofoni l'autore ha dovuto adeguarsi alle attese anche di quel pubblico, o meglio, di coloro che indirizzano l'opinione pubblica. Il risultato di tale modo di operare è la presenza di lacune e aggiunte esplicative nella versione araba della produzione autotradotta di Lakhous. I suoi romani possono trovare completezza solo se sono lette entrambe le versioni, visto che anche la versione italiana può presentare delle omissioni, legate non tanto all'autocensura quanto ad altri aspetti che la versione araba colma. Questo ci porta a constatare che l'opera autotradotta di Lakhous è basata sulla complementarità fra le versioni, in cui i testi e le autotraduzioni sono solo delle ultime bozze, come diceva Borges, e non solo nel senso metaforico ma anche nel senso stretto del termine, perché in vari esempi analizzati abbiamo trovato che l'autore rettificava degli errori da una versione ad un'altra e questo succedeva più spesso nelle versioni italiane, che si presentavano più chiare e scorrevoli rispetto alle versioni arabe, in cui spesso si riscontrano ripetizioni inutili ed errori logici.

La domanda che resta aperta ma che può trovare già delle risposte è legata al futuro. In quale direzione si svilupperà la produzione di Amara Lakhous? Questa domanda ci porta alla questione del mercato mondiale delle lingue e delle letterature. L'inglese, che rappresenta il centro di questo mercato, o se vogliamo chiamarla con Calvet galassia mondiale delle lingue, è la prossima tappa nella scrittura di Amara Lakhous. Intanto difficilmente è ipotizzabile che l'autore realizzi ancora, almeno in tempi recenti, delle autotraduzioni. Come diceva Grutman, «est en effet curieux de voir que tante d'auteur tentes per l'expérience s'arrêtent après un ou deux essais».⁴⁸¹ Nel caso di Lakhous si è infatti trattato finora di due tentativi, a cui va aggiunta la ritraduzione/autotraduzione assistita di *Un pirata piccolo piccolo*.

Si può parlare di una graduale italianizzazione della scrittura dell'autore che lo ha portato poi a diventare uno scrittore monolingue, almeno al giorno d'oggi, come si è visto nella pubblicazione dei suoi due ultimi romanzi, usciti soltanto in italiano e non tradotti in arabo. Non è casuale, che nell'ultimo romanzo *La zingarata della*

⁴⁸¹ R. GRUTMAN, *L'autoraduction: de la galerie de portraits à la galaxie des langues*, «Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne», 25 gennaio 2015, pp. 14-30:18.

verginella di viale Ormea scompare quasi del tutto ogni riferimento al mondo arabo, sostituito dal più ampio quadro della società italiana con i suoi scontri e incontri; quindi, l'autore si è emancipato non solo a livello linguistico, ma anche a livello tematico.

Dicevamo però che il passaggio all'italiano probabilmente non sarà l'ultima tappa. L'autore ambisce ad avvicinarsi e ad insediarsi coraggiosamente nel centro del mercato mondiale delle lettere, riconoscendo, al di là delle esperienze con le lingue del bacino mediterraneo, l'inglese come la lingua del dominio e del futuro. Intanto questo lo si può intuire dal percorso biografico dell'autore, che dopo la stesura del quarto romanzo è andato in Francia per un anno per poi emigrare negli Stati Uniti dove ha tenuto varie conferenze in lingua inglese presso prestigiose università sui temi dell'interculturalità e del bilinguismo. L'autore inoltre ha cominciato di fatto già a scrivere direttamente in lingua inglese degli articoli sulle riviste e fra i quali un articolo che presenta un titolo abbastanza eloquente: *On the quest to write in a third language*.⁴⁸²

In questo articolo, scritto direttamente in inglese, l'autore spiega il suo rapporto con le lingue che conosce e che ha adoperato finora e rivela in quale prospettiva si muove il suo interesse per l'America:

The most important challenge for me is to understand the American worldview: the references, the information, the automatic understanding we use to give sense to our lives. To do this I must master the language that gives life to these worldviews.⁴⁸³

Una volta raggiunta la profonda conoscenza della realtà americana, del nuovo target dei lettori e delle loro esigenze potrà l'autore dedicarsi al suo progetto, o meglio, al suo sogno americano, quello di diventare uno scrittore anglofono come egli stesso ha specificato:

⁴⁸² In questo Lakhous ripete il percorso di molti altri autori migranti, per i quali l'Italia è stato solo un periodo di passaggio, per quanto lungo e fruttuoso possa essere, dopo il quale hanno scelto di trasferirsi altrove, di solito andando verso i paesi che offrono maggiore possibilità di espressione oppure, in rari casi, rientrando in patria. Cfr.: F. PEZZAROSSA, *“Al finire di esigue narrazioni...”, cit.*, p. 3.

⁴⁸³ A. Lakhous, *On the quest to write in a third language*, in *Literary Hub*, <<http://lithub.com/on-the-quest-to-write-in-a-third-language/>>

So now I am raising my standards: I'd like to make English my third working language. In translation, this means I am working hard to become a trilingual writer: my personal version of the American dream.⁴⁸⁴

Ricapitolando lo sviluppo della produzione di Lakhous, possiamo vedere in sostanza due direzioni su cui si sviluppa il *corpus* dei suoi testi: la prima linea vede il passaggio dalla scrittura (البق و القرصان) alla traduzione (*Le cimici e il pirata*), all'autotraduzione *in between* (*Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* القاهرة الصغيرة e *Divorzio all'islamica a viale Marconi* كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك), per poi arrivare alla scrittura originale monolingue (*Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* e *La zingarata della verginella di Viale Ormea*).

La seconda linea vede invece il passaggio dell'autore dalla periferia (arabo) alla semiperiferia (italiano) per arrivare infine, come si può già prevedere, al centro (inglese). Questa seconda direzione di sviluppo della produzione lakhoussiana dimostra che il campo delle lingue e delle letterature nel mondo è gerarchizzato. Lakhous è un buon rappresentante di quel tipo di autori più ambiziosi e capaci, che colgono la necessità di compromesso, anche a costo di rinunciare alla lingua madre e ad abbandonare i tentativi di sperimentazione linguistica, e cercano di adattarsi per trovare maggiore riconoscibilità su scala planetaria ed uscire dalle ristrette categorie basate più sulla loro origine che sulla loro effettiva bravura.

⁴⁸⁴ *ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli scritti di Amara Lakhous

البق والقرصان (*Al-baq wa al-qursan*) (*Le cimici e il pirata*), trad. di F. Leggio, coll. Narrativa, Roma, ARLEM, 1999.

كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك (*Kayfa tarda ù min ad-dhi 'ba dūna 'an ta'uddaka*) (*Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda*), Algeri, Manshurat al-Ikhtilef, 2003; 2° edizione: Beirut/Algeri, Manshurat al-Ikhtilef, Dar al-'arabiya li-'ulum, 2006.

Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio, coll. Assolo, Edizioni e/o, Roma, 2006. Edizioni successiva. 2007, 2008, 2009, 2010, 2011.

Choc des civilisations pour un ascenseur à Piazza Vittorio, trad. di E. Gruau, Paris, Actes Sud, 2007.

Choc des civilisations pour un ascenseur à Piazza Vittorio, trad. di E. Gruau, Alger, Barzakh, 2008.

Clash of civilizations over an elevator in piazza Vittorio, trad. di A. Goldstein, New York, Europa Editions, 2008.

De lift op piazza Vittorio: een satire, trad. di Karoline Sabbatino-Heybroek, Amsterdam, Mistral, 2009.

Krach der Kulturen um einen Fahrstuhl an der Piazza Vittorio, trad. di Michaela Mersetzky, Berlin, Wagenbach, 2009.

Divorzio all'islamica a viale Marconi, Roma, Edizioni e/o, 2010.

القاهرة الصغيرة (*Al-Qahira as-saghira*) (*La piccola Cairo*), Beirut/Algeri, Manshurat al-Ikhtilef, Dar al'-arabiya li-'ulum, 2010.

Un pirata piccolo piccolo, trad. F. Leggio, intr. A. Lakhous, Roma, Edizioni e/o, 2011.

Divorce à la musulmane à viale Marconi, trad. di É. Gruau, Arles, Actes Sud, 2012.

Divorce Islamic style, trad. di A. Goldstein, New York, Europa Editions, 2012.

Scheidung auf islamisch in der Via Marconi, Berlino, Wagenbach, 2012.

ヴェットーリオ広場のエレベーターをめぐる文明の衝突 (*Vittorio hiroba no erebeta o meguru bunmei no shototsu*), trad. di T. Kurihara, Tokio, Michitan, 2012.

Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario, Roma, Edizioni e/o, 2013.

La zingarata della verginella di via Ormea, coll. Dal mondo. Italia, Roma, Edizioni e/o, 2014.

Querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario, trad. di É. Gruau, Arles, Actes Sud, 2014.

Dispute Over a Very Italian Piglet, trad. di A. Goldstein, New York, Europa Editions, 2014.

The prank of the good little virgin of Via Ormea, trad. di Antony Shugaar, New York, Europa Editions, 2016.

Bibliografia primaria

- A. ABODEHMAN, الحزام, Beirut, Dar al-Saqui, 2001.
- A. ABOUDEHMAN, *La Ceinture*, Parigi, Gallimard, 2000, 2° ed. Folio, 2003.
- A. ABOUDEHMAN, قحطاني " من قبيلة "غاليمار" يثير "الفتنة" في فرنسا, a cura di S. Alazaz, «Asharq Al-awsat», 15 giugno, 2000.
- L. ABOUZEID, *Am al-fil (Year of the Elephant)*, Al-Markaz Ath-Thaqafi Al-Arabi, Rabat, 1983.
- L. ABOUZEID, *Return to Childhood. The Memoir of the Modern Moroccan Woman*, Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, Austin, 1999.
- L. ABOUZEID, *Ruju Ila al-Tufulah*, University Books Edition, Casablanca, Al-Madariss, 2000.
- L. ABOUZEID, *The Last Chapter*, Cairo, The American University Press, 2003.
- L. ABOUZEID, *Year of the Elephant: A Moroccan Woman's Journey Toward Independence*, Austin, Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, 1989.
- B. ACHIR, *Nuvole e pietre*, Bedonia, Ed. Rupe Mutevole, 2014.
- B. ACHIR, *Siamo panni appesi e salutiamo il vento*, Bedonia, Ed. Rupe Mutevole, 2004.
- M. AKALAY, *Oppressione*, Perugia, Ed. Umbra cooperativa, 1979.
- M. AKALAY, *Cinque perle d'argilla*, Castelfrentano, Ed. Orient Express, 2005.
- M. AKALAY, *Grinfie d'agave*, Roma, Il ventaglio, 1987.
- M. AKALAY, *Ombre nascoste*, Perugia, Stamperia del comune, 2002.
- A. AL-RIHANI, *The Book of Khalid*, New York, Dodd, Mead and Co., 1911.
- A. AL-RIHANI, *The lily of Ghore (Zabaqat al-ghour)*, Al-Funoun Company, New York, 1914.
- A. AL-RIHANI, *Zabaqat al-ghour*, Beirut, Daar al-Gil, 1934.
- ANTOON S., *Wahdaha Shajarat al-Rumman*, Beirut, al-Mu'assassa al-'Arabiyya, 2010, Dar al-Jamal, 2013.
- S. ANTOON, *Fihris*, Beirut, Dar al-Jamal, 2016.
- S. ANTOON, *Fragmentos de Bagdad*, trad. di M. L. Comendador, Madrid, Turner Libros, 2014.
- S. ANTOON, *I'jaam*, al-Adab, 2003, Beirut, al-Jamal, 2012;
- S. ANTOON, *I'jaam: An Iraqi Rhapsody*, City Lights, 2006.
- S. ANTOON, *Intervista*, «Ar Riyad», 22 gennaio 2015.
- S. ANTOON, *Laylun Wahidun fi Kull al-Mudun*, Beirut, Baghdad, Dar al-Jamal, 2010.

- S. ANTOON, *Mawshur Muballal bil-Hurub*, Cairo, 2003.
- S. ANTOON, *The Baghdad Blues*, Fremont, Harbor Mountain Press, 2007.
- S. ANTOON, *The Baghdad Blues*, Harbor Mountain Press, 2006.
- S. ANTOON, *The Corpse Washer*, Londra, Yale University Press, 2014.
- S. ANTOON, *The Corpse Washer*, Yale University Press, 2013.
- S. ANTOON, *Ya Maryam*, Beirut, Dar al-Jamal, 2012, 2013.
- S. ANTOON, *موشور مبلل بالحروب*, Cairo, Dar Merit, 2003.
- S. ANTOON, *وحدھا شجرة الرمان*, Bagdad, Manshurat al-Jamal, 2013.
- S. ATTAR, *Lina: a portrait of a Damascene girl*, Boulder, L. Rienner Publishers, 1994.
- S. ATTAR, *Lina, fata dimashqiyya*, Beirut, Daar al-‘aafaq al-Jadida, 1982.
- S. ATTAR, *The house on ‘Arnus Square*, Pueblo, Passeggiata Press, 1998.
- J. BACCAR, *Junun*, Éditions Théâtrales, Paris, Passage francophones, 2003.
- J. BACCAR, *البحث عن عايده*, Sud Edition, 2002.
- T. BEKRI, *Au souvenir de Yunus Emre*, Tunisi, Elyzad, 2012.
- T. BEKRI, *Il Rosario degli affetti*, trad. di M. Raccanello, Bulzoni Editore, 1997.
- T. BEKRI, *Je te nomme Tunisine*, Parigi, Ed. Al Manar, 2011.
- T. BEKRI, *La nostalgie des rosiers sauvages*, Parigi, Ed. Al Manar, 2014.
- T. BEKRI, *Poésie de Palestine, anthologie*, Parigi, Ed. Al Manar, 2013.
- T. BEN JELLOUN, *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani*, a cura di E. Volterrani, Torino, Einaudi, 1991.
- T. BEN JELLOUN, *Marocco, romanzo*, Torino, Einaudi, 2010.
- S. BENAÏSSA, *Au-delà du voile: si tu es mon frère, moi qui suis-je?*, Morlanwelz, Lansman, 1991.
- M. BENNIS, *Feuille de la splendeur*, trad. di M. Serhani, Parigi, Cadastre&zéro Editeur, 2010.
- M. BENNIS, *ورقة البهاء*, Casablanca, Edition Toubkal, 2000.
- M. BERRADA, *Lumière fuyante*, Parigi, Actes Syd, 1998.
- M. BERRADA, *الضوء الهارب*, Casablanca, Editions Le Fennec, 1993.
- M. BOUCHANE, *Chiamatemi Ali*, a cura di C. De Girolamo e D. Miccione, Milano, Leonardo, 1991.
- R. BOUDJEDRA *سأهيك غزالة*, trad. di S. Guermadi, Tunisi, Addar attunusia li al-Nachr, 1982.
- R. BOUDJEDRA, *L'insolation*, Parigi, Denoël, 1972.

- R. BOUDJEDRA, *La répudiation*, Parigi, Denoël, 1969.
- R. BOUDJEDRA, *Le démantèlement*, Parigi, Denoël, 1982.
- R. BOUDJEDRA, *Lettres algériennes*, Parigi, Grasset, 1995.
- R. BOUDJEDRA, *Pour ne plus rêver*, Algeri, S.N.E.D, 1965.
- R. BOUDJEDRA, *Timimoun*, Parigi, Denoël, 1994.
- R. BOUDJEDRA, *Un entretien avec Rachid Boudjedra*, a cura di P. Casanova, «Liber», n. 17, marzo 1994, pp. 11-14.
- R. BOUDJEDRA, التفكك, Algeri, Edition Amal, 1980.
- R. BOUDJEDRA, الرعن, Algeri, S.N.E.D, 1982.
- R. BOUDJEDRA, تميمون, Algeri, Edition Al-Ijtihad, 1994.
- N. CHOHRRA, *Volevo diventare bianca*, a cura di A. Atti di Sarro, Roma, edizioni e/o, 1993.
- M. CHOUKRI, *For Bread Alone*, Londra, Telegram Books, 1973.
- M. CHOUKRI, *Le Pain nu: récit autobiographique*, trad. di T. Ben Jelloun, Paris, F. Maspero, 1980.
- A. DACHAN, *Dal quaderno blu*, Lucca, Libertà edizioni, 2009.
- C. DAIF, الترجمة الشخصية, Cairo, Dar al-Maarif, 1970
- A. DEKHIS, *Dopotutto ognuno è solo*, Siena, Barbera, 2013.
- A. DEKHIS, *I lupi della notte*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2008.
- Y. FADEL, حشيش, Casablanca, Le Fennec éditions, 2001.
- Y. FADEL, حشيش, Casablanca, Editions Le Fennec, 2001.
- M. FORTUNATO - S. METHNANI, *Immigrato*, Milano, Bompiani, 2006.
- M. FORTUNATO - S. METHNANI, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.
- P. GELLINGS, *Amsterdam quartier Sud*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.
- P. GELLINGS, *Witte paarden*, Breda, De Geus, 2001.
- S. GUERMADI, *Le frigidaire*, Alif éditions, Tunisi, 1986.
- S. GUERMADI, *Nos ancêtres les bédouins*, P.J. Oswald, Paris, 1975.
- S. GUERMADI, اللحمة الحية, Siras/Anep, Tunisi, 1982.
- S. HAMADI, *La felicità araba: storia della mia famiglia e della rivoluzione siriana*, Torino, Add, 2013, 2° ed. 2016.
- S. HAMADI, *Voci di anime*, Genova, Marietti, 2011.
- HASSAN II, *Le Défi*, Parigi, Albin Michel, 1976.
- M. HEIKAL, *Autumn of Fury: The Assassination of Sadat*, London, Deutsch, 1983.

- M. HEIKAL, *Autumn of Fury: The Assassination of Sadat*, New York, Random House, 1985.
- B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Palermo, La Luna (Archi donna), 1986; 2° ed. La Tartaruga ed., 1987; 3° ed. rivista e ampliata con il titolo *Blu Cina*, Casale Monferrato, Piemme, 2005.
- T. HUSSEIN, *I giorni*, Istituto per l'Oriente, Roma, 1965.
- J. I. JABRA, *صراخ في ليل طويل*, Bagdad, Maktabat as-shark al-awsat, 1955.
- J. I. JABRA, *Hunters in a Narrow Street*, Londra, Henemann, 1960.
- J. I. JABRA, *Hunters in a Narrow Street*, Londra, Heinemann, 1960.
- J. I. JABRA, *Hunters in a Narrow Street*, Washington DC, Three Continents Press, 1990.
- J. I. JABRA, *عرق و قصص اخرى*, Damasco, Manshurat Ittihad al-Kuttab al-'Arab, 1956.
- R. JEBREAL, *Divieto di soggiorno: l'Italia vista con gli occhi dei suoi immigrati*, Milano, Rizzoli, 2007.
- R. JEBREAL, *La sposa di Assuan*, Milano, Rizzoli, 2005.
- R. JEBREAL, *La strada dei fiori di Miral*, Milano, Rizzoli, 2004.
- R. JEBREAL, *Miral*, Milano, Rizzoli, 2010.
- T. LAITEF, *Lontano da Baghdad*, intr. P. Blasone, Roma, Sensibili alle foglie, 1994.
- T. LAMRI, *I sessanta nomi dell'amore*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 2006; 2° ed. Di Salvo editore, Napoli, 2007; 3° ed. Napoli, Mangrovie, 2009.
- T. LAMRI, *Les soixante noms de l'amour*, trad. di G. Zimmermann, Paris, Marsa, 2013.
- M. LAMSUNI, *I colori eterni del cuore e della memoria*, Torino, Ed. Abacus, 2000.
- M. LAMSUNI, *Il clandestino*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002; 2° ed. San Mauro Torinese, Avicenna, 2004.
- M. LAMSUNI, *Inno a Falluja*, Torino, PonSinMor, 2004.
- M. LAMSUNI, *Intifada: poesia araba contemporanea*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2003.
- M. LAMSUNI, *Le città del mondo non dormono più*, Torino, PonSinMor, 2005.
- M. LAMSUNI, *Lontano da Casablanca*, Roma, Datanews, 2003.
- M. LAMSUNI, *Porta Palazzo mon amour*, Napoli, Michele di Salvo editore, 2006.
- W. LAREDJ, *La Gardienne des Ombres*, Parigi, Marsa, 1996.
- W. LAREDJ, *Les ailes de la reine*, Parigi, Actes Sud, 2009.
- W. LAREDJ, *Waciny Laredj, un pont entre deux rives*, «L'Orient Littéraire», a cura di K. Ghosn, n. 10, 2010.
- W. LAREDJ, *حارسة الظلال*, Colonia, Dar al-Jamal, 1999.

- W. LAREDJ, *سيدة المقام*, Colonia, Dar al-Jaml, 1995.
- A. LAROUÏ, *L'Exil*, trad di C. Charruau Parigi, Actes Sud, 1999.
- A. LAROUÏ, *L'idéologie arabe contemporaine*, Librairie Maspero, Paris, 1967.
- A. LAROUÏ, *الغربة*, Casablanca, Dar al-Nashr al-Maghribiyya, 1971.
- A. LAROUÏ, *اليتيم*, Casablanca, Dar al-Nashr al-Maghribiyya, 1978.
- A. LAROUÏ, *أوراق*, Casablanca, Centre Culturel Arabe, 1989.
- A. LAROUÏ, *الإيديولوجيا العربية المعاصرة*, Centre Culturel Arabe, Beirut, Casablanca, 1996.
- M. MELLITI, *Pantanella: Canto lungo la strada*, trad. di M. Ruocco, Roma, Edizioni Lavoro, 1992.
- K. METREF, *Tagliato per l'esilio*, Napoli, Mangrovie, 2008.
- H. MISK - A. AL-ARABI, *La primavera araba*, Tricase, Libellula Edizioni, 2016.
- H. MISK, *Breve storia del colonialismo francese e spagnolo in Marocco*, Roma, Edizioni Associate, 2006.
- H. MISK, *L'albergo del popolo*, Tricase, Libellula Edizioni, 2012.
- H. MISK, *La résurrection de Roméo et Juliette. La risurrezione di Romeo e Giulietta*, Libellula Edizioni, 2013.
- H. MISK, *La rinascita*, Tricase, Libellula Edizioni, 2012.
- H. MISK, *Ogni volta che mi sussurrarono le stelle*, Roma, Edizioni associate, 2007.
- H. MISK, *Un viaggio all'altra Mecca: da Fez alla città eterna in treno*, Roma, Edizioni associate, 2009.
- N. NDJOCK, *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab*, Roma, Ucei, 1989.
- S. SALEM, *Con il vento nei capelli: vita di una donna palestinese*, a cura di L. Maritano, Firenze, Giunti, 1993.
- T. SALIH, *La stagione della migrazione a Nord*, Palermo, Sellerio, 1992.
- A. M. SMARI, *Fiamme in paradiso*, Milano, Il saggiatore, 2000.
- A. M. SMARI, *L'Occidentalista*, Milano, Libri bianchi edizioni, 2008.
- A. M. SMARI, *Fiamme in Paradiso*, Milano, Il Saggiatore, 2000, p. 35.
- Y. TAWFIK, *La città di Iram*, Bompiani, 2003.
- Y. TAWFIK, *La ragazza di piazza Tahrir*, Siena, Barbera editore, 2012.
- Y. TAWFIK, *La sposa ripudiata*, Milano, Bompiani, 2011.
- Y. TAWFIK, *La straniera*, Milano, Bompiani, 2000.
- Y. WAKKAS, *Fogli sbarrati. Viaggio surreale e reale tra carcerati migranti*, Rimini, Eks & Tra, 2002.
- Y. WAKKAS, *Io marokkino con due kappa*, in *Le voci dell'arcobaleno*, Fara Editore, 1995.

- Y. WAKKAS, *La talpa nel soffitto*, Bologna, Edizioni dell'Arco, 2005; Y. WAKKAS, *L'uomo parlante*, Bologna, Edizioni dell'Arco, 2007.
- Y. WAKKAS, *Shumadija kvartet*, in *Destini sospesi*, Fara Editore, 1998.
- Y. WAKKAS, *Terra Mobile*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- Y. WAKKAS, *Una favola a staffetta*, in *Mosaici d'inchostro*, Fara Editore, 1996.
- H. ZIREM, *Inno alla libertà di espressione*, Villanova di Guidonia, Aletti, 2010.
- H. ZIREM, *La forza delle parole*, Bologna, Aracne, 2010.
- H. ZIREM, *Visioni variopinte*, Roma, Arduino Sacco ed., 2013.

Bibliografia secondaria

- Y. I. ABD EDDAYEM, الترجمة الذاتية في الادب العربي الحديث (*L'autotraduzione nella letteratura araba contemporanea*), Dar annahda al-arabia li ettebaa wa annashr, Beirut, 1982.
- S. ABDEL QADER, *Quale rapporto con la lingua italiana?*, in *L'italiano degli altri*, *La piazza delle lingue*, Firenze, 27-31 maggio 2010, Atti, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 319-320.
- D. M. ABDO, *Textual Migration: Self-Translation and Translation of the Self in Leila Abouzeid's Return to Childhood: The Memoir of a Modern Moroccan Woman and Ruju' 'Ila Al-Tufulah*, in «Frontiers: A Journal of Women Studies», vol. XXX, n. 2, University of Nebraska Press, 2009, pp. 1-42.
- C. ALESIO, *La poesia neodialettale e autotraduzione: il caso Pasolini*, «Letteratura e letterature», vol. V, Pisa, Fabrizio Serra, 2011, pp. 13-32.
- Y. AL-HAMAWI, معجم الادباء (*Il dizionario dei letterati*), 1226.
- A.M. AL-OMAR, N. *The Self-translator as Cultural Mediator: In Memory of Jabra Ibrahim Jabra*, «Asian Social Science», vol. VIII, n. 13, 2012, pp. 211-219.
- K. AL-RIYAHY, *Roma che brucia le identità. Lettura dell'immagine dell'Atro nel romanzo algerino migrante*, «Oman», n. 128, 2006, <http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=9351#nb3>
- K. AL-SHAYEB, recensione a A. LAKHOUS, *Kayfa tarda u min ad-dhi 'ba dūna 'an ta'uddaka*, Algeri, Manshurat al-Ikhtilef, 2003, «Aswat as-Shamal», 7 dicembre 2013.
- Ameen Rihani's Arab-American legacy: From Romanticism to Postmodernism*, intr. by Naji B. Oueijan, Beirut, Notre Dame University Press, 2012.

- I. AMID, *Prise d'espace? Patriarcat, féminisme et transgression autour de Con il vento nei capelli di Salwa Salem*, in *Partages genrés de l'espace*, a cura di M. Chapelan, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2014.
- I. AMID, *Can the migrant speak? Problemi di co-autorialità in Immigrato di M. Fortunato e S. Methanani*, «Scritture migranti», n. 7, 2013, pp. 95-123.
- I. AMID, *La ricerca del sé: verso un'analisi comparata di Immigrato di S. Methnani - M. Fortunato e Partir di T. Ben Jelloun*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010/2011, relat. F. Frasnedi.
- Aproximaciones a la autotraducción*, a cura di X. M. Dasilva e H. Tanqueiro, Vigo, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- D. AR ROUZ, *De l'autotraduction à la traduction de soi: éléments de réflexions bretonne*, in *L'autotraduction: une perspective sociolinguistique*, «Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne», n. 25, gennaio 2015, pp. 103-123.
- Arab Women's Lives Retold. Exploring Identity Through Writing*, a cura di N. Al-Hassan Colley, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 2007.
- L.V. ARANDA, *Forms of Creativity in Translation*, «Cadernos de Tradução», vol. XXIII, pp. 23-37.
- M. ASFOUR, *دراسات في الترجمة ونقدها*, Beirut, Al-moassasa al-arabia leddirasat wa al-nashr, 2009.
- S. ATTAR, "To create and in Creating to be Created". *Reflexions on the Mixing of Fiction and Memoir*, in *Auto/biography and the Construction of Identity and Community in the Middle East*, New York, Palgrave Macmillan, 2001, pp. 215-226
- S. ATTAR, *Translating the exiled self: reflections on translation and censorship*, in «Intercultural Communication Studies», vol. XIV, n. 4, 2005, pp. 131-147.
- Auto/biography and the Construction of Identity and Community in the Middle East*, New York, Palgrave Macmillan, 2001.
- Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013.
- Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Arquez e N. D'Antuono, Milano, LED, 2012.
- E. BALDISSERA, *Il dizionario di Arabo*, Bologna, Zanichelli, 2014.
- S. BASSNETT, *Rejoinder*, in «Orbis Litterarum», vol. 68, n. 3, 2013, pp. 282-289.
- E. K. BEAUJOUR, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1989.

- A. BENABDELALI, *L'autotraduction. Quand l'auteur s'autotraduit*, in *Hospitalité de l'étranger*, Casablanca, Edition Toubkal, 2015.
- S. BENAÏSSA, *Traduire la réalité d'une langue à l'autre*, in *Traduire: genèse du choix*, a cura di C. Montini, Parigi, Editions des archives contemporaines, 2016, pp. 39-47.
- G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- A. BERLINA, *Brodsky Translating Brodsky: Poetry in Self-Translation*, New York, Bloomsbury, 2014.
- Borderlines: migrazioni e identità nel Novecento*, a cura di J. Burns e L. Polezzi, Isernia, Cosmo Iannone editore.
- P. BLANCO, *La autotraducción: un caso para la crítica*, «Hieronymus Complutensis», voll. IX-X, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense, 2003, pp. 107-125.
- J.L. BORGES, *Le versioni omeriche*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1997.
- A. BUENO GARCIA, *Le concept d'Autotraduction*, in *Traductologie, linguistique et traduction*, a cura di M. Ballard e A. El Kaladi, Arras, Artois Presses Université, 2003, pp. 265-278.
- J. BURNS, *Frontiere nel testo: autori, collaborazioni e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in *Borderlines: migrazioni e identità nel Novecento*, a cura di J. Burns e L. Polezzi, Isernia, Cosmo Iannone editore, pp. 203-211.
- A. CALVANI, *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale*, Padova, libreriauniversitaria.it ed., 2012.
- L.-J. CALVET - A. CALVET, *Le baromètre Calvet des langues du monde*, <<http://wikilf.culture.fr/barometre2012>>
- L.-J. CALVET, *La mondialisation au filtre des traductions*, «Hermès», n. 49, 2007, pp. 45-57.
- I. CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, Roma, Carocci, 1998.
- P. CASANOVA, *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. IV, n. 144, 2002, pp. 7-20.
- P. CASANOVA, *Le république mondiale des lettres*, Parigi, Éditions du Seuil, 1999.
- G. S. CASTILLO GARCIA, *La autotraducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2006.
- G. CASTRÉE, *Susceptible*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2012.

- Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di L. Quaquarelli, Milano, Morellini Editore, 2010
- A. CECCHERELLI, *Introduzione*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 11-22.
- S. COCCO, *Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione*, in «Annali della facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VI, 2009, pp. 103-118.
- Collaborative translation. From the Renaissance to the Digital Age*, a cura di A. Coringley, C. Fringau Manning, London, Bloomsbury Academic, 2016.
- D. COMBE, *Poétique francophones*, Parigi, Hachette, 1995.
- F. COSENZA, *Letteratura nascente e dintorni: bibliografia aperta*, Quaderno n. 27, Milano, Biblioteca Dergano-Bovisa, 2011.
- R. COTRONEO, *Chi l'ha scritto?*, «L'Espresso», n. 34, 25 agosto 1991, p. 89.
- Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- N. DARGHOUTH, *Qirā'ah fī riwāyat Al-baqq w-al-qursān*, 29 maggio 2007, <<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9211>>
- X. M. DASILVA, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Bern, Peter Lang, 2013.
- X. M. DASILVA, *L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques*, in *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro, R. Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 103-118.
- R. DEROBERTIS, *Insorgenze letterarie nella disseminazione delle migrazioni: contesti, definizioni e politiche culturali delle scritture migranti*, «Scritture migranti: rivista di scambi interculturali», n.s., 1, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 27-52.
- A. DE SWAAN, *The emergent world language system: an Introduction*, «International political Science Review / Revue internationale de science politique», vol. 14, n. 3, luglio 1993, pp. 219-226.
- R. DIANTONIO, *Jabra I. Jabra, Hunters in a Narrow Street*, in «The International Fiction Review», n. 18-1, 1991, pp. 46-47.
- U. ECO, *Come se si scrivessero due libri diversi*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, E. Imposti e M. Perotto, Bologna, Bononia Press, 2013, pp. 25-29.
- U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Ecrivains multilingues et écritures métisses : L'hospitalité des langues*, a cura di A. Gasquet e M. Suarez, Parigi, Pu Blaise Pascal, 2007.

- M. EL HAJJ, *Ameen Rihani translator or re-creator*, in *Ameen Rihani's Arab-American legacy: From Romanticism to Postmodernism*, intr. by Naji B. Oueijan, Notre Dame University Press, Beirut, 2012, pp. 239-279.
- E. H. ELIAS, *La presse arabe*, Parigi, Maisonneuve & Larose, 1933.
- A. EL NASIF - C. OBBER, *Siria mon amour*, Milano, Edizioni Piemme, 2013.
- Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker, London/New York, Routledge, 1998.
- S. M. FAIQ, *Subversion through self-translation*, in «Arab World English Journal, Special Issue on Translation», n. 3, maggio 2014, pp. 3-10.
- R. FEDERMAN, *A Voice within a Voice*, in *The Multilingual Mind. Issues Discussed by, for and about People Living with Many Languages*, a cura di T. Tokuhama-Espinosa, Westport, London, Praeger, 2003, pp. 235-240.
- F. FERRARI, «*Il mio nome è Amede'*». *Nomi e passing in Amara Lakhous*, «Scritture migranti», n. 7, 2013, pp. 65-94.
- A. FERRARO - R. GRUTMAN, *Avant-propos. L'autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles* in *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro, R. Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 7-17.
- T. FIORE, *Amara Lakhous: la lingua italiana è la mia madre adottiva*, «La voce di New York», 9 maggio 2015.
- M. FIORUCCI, *Scritture in movimento. "Letteratura e testimonianze della migrazione"*, «El Ghibli», a. III, n. 13, 2006.
- B. FITCH, *Beckett and Babel: an Investigation into the Statue of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.
- G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994.
- F. GABRIELI, *Storia della letteratura araba*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1962.
- V. GARCIA YEBRA, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos 1989.
- E. GALBUSERA, *La lingua degli scrittori migranti in Italia. Un approfondimento su Igiaba Scego e Ubax Cristina Ali Farah*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010/2011, relat. G. Benvenuti.
- G. GENETTE, *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989.
- E. GENTES, «*...Et ainsi j'ai décidé de me traduire*». *Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs*, in *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro e R. Grutman, Parigi, Classiques Garnier, 2016, pp. 85-101.

- A. GNISCI, *La letteratura italiana della migrazione*, in *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 73-129.
- A. GNISCI, *Il rovescio del gioco*, in *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 15-71.
- A. GNISCI, *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilith, 1998.
- Going Global: the Transnational Reception of Third World Women Writers*, a cura di Amireh A. e Majaj, L. S. New York, Garland, 2000.
- R. GRUTMAN - T. VAN BOLDEREN, *Self-Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di S. Bermann e C. Porter, Chichester, Wiley-Blackwell, John Wiley & Sons, Oxford, 2014, pp. 323-332.
- R. GRUTMAN, *Auto-translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker, London/New York, Routledge, 1998, pp. 17-20.
- R. GRUTMAN, *Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali*, in A. Ceccherelli, G. Imposti e M. Perotto, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 45-62.
- R. GRUTMAN, *L'autoraduction: de la galerie de portraits à la galaxie des langues*, «Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne», 25 gennaio 2015, pp. 14-30: 18.
- R. GRUTMAN, *L'autotraduzione verticale, ieri e oggi*, in *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Arquez e N. D'Antuono, Milano, LED, 2012, pp. 33-48.
- R. GRUTMAN, *L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste*, in *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, a cura di A. Gasquet e M. Suarez, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blais Pascal, 2007, pp. 31-50.
- R. GRUTMAN, *Self-translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker e G. Saldanha *Studies*, 2° ed., London, Routledge, 2009, pp. 257-260.
- S. GUERMADI, *La Situation linguistique actuelle en Tunisie. Problèmes et perspectives*, in «Revue tunisienne de sciences sociales», n. 3, 1968.
- H. HENRY, *La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction)*, *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1997)*, Arles, Actes Sud, 1998, pp. 79-96.
- J. HOKENSON, *History and Self-Translation*, in *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, a cura di A. Cordingley, Londra, Bloomsbury, coll. «Continuum», 2013, p. 39-60.

- P. HOMSI VINSON, *A Muslim Woman Writes Back*, in *Arab Women's Lives Retold. Exploring Identity Through Writing*, a cura di N. Al-Hassan Colley, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 2007, pp. 90-107.
- S. HUNTINGTON, *The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order*, New York, Simon and Shuster, 1996.
- H. M. HUSSEIN HAMOUDA, *Tre scrittori egiziani della diaspora in Europa*, in «Studi europei e mediterranei», n. 22, 2008, pp. 49-74.
- N. HUSTON, «*Source Sure*», *interview de Nancy Huston*, a cura di D. Laurin, «Vair», 16-22 settembre 1993.
- M. IBN-MANZOUR, *لسان العرب (Lisan al-arab)*, vol. XII°, Beirut, Dar Sader, 1956.
- Il Corano*, a cura di A. Bausani, Milano, BUR, 1994.
- G. E. IMPOSTI, *Janus Bofrons, Janus Cerus: strategie traduttive e autotraduttive in Nabokov*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 255-266.
- Investigating Translation: selected papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, a cura di A. Beedy Lonsdale et al., John Benjamins Publishing Company, Barcelona, 2000.
- L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di C. Montini, Bologna, Bononia University press, 2014.
- B. IVANČIĆ, *Autotraduzione: riflessioni sull'uso del termine*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 99-104.
- B. IVANČIĆ, *Il dialogo tra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, «Quaderni del Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC)», Bologna, 2010.
- B. IVANČIĆ, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013.
- S. JAY, *Haschich de Youssef Fadel revient à Casablanca via Constantine*, «Le Soir Echo», 2 marzo 2011, *Maghress* <<http://www.maghress.com/fr/lesoir/19561>>
- S. KELLMAN, *Scrivere tra le lingue*, Troina, Città aperta, 2007.
- Khaoula e le pagine migranti. Bibliografia ragionata di testi di letteratura migrante in lingua italiana*, a cura di F. P. Liborio, Bologna, n.i., 2011.
- C. KLEIN-LATAUD, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, «TTR», vol. IX, n 1, 1996.
- J. KNOWLSON, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996.

- A. KRUGER, *Translation, Self-translation and apartheid imposed conflict*, «Journal of Language and Politics», vol. XI, n. 2, pp. 273-292.
- W. LAREDJ, *Pourquoi Waciny Laredj écrit en arabe*, «Jeune Afrique», 5 febbraio 2007.
- L'Autotraduzione letteraria. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro e R. Grutman, Parigi, Classiques Garnier, 2016
- L'autotraduzione nelle letterature migranti*, a cura di A. Ferraro, «Oltreoceano», n. 5, Udine, Forum, 2011.
- L'invenzione del sud. Migrazioni, condizioni postcoloniali, linguaggi letterari*, a cura di B. Brunetti e R. Derobertis, Milano, Edizioni B.A. Graphis, 2009,
- La traduction des sciences humaines et sociales dans le monde arabe contemporain*, coll. *Dialogues des deux rives*, Casablanca, Fondation du Roi Abdul-Aziz Al-Saoud pour les Études Islamique et les Sciences Humaines, 2008.
- A. LAKHOUS, *Le catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous*, a cura di D. Brogi, «Between. Rivista dell'associazione di Teoria e Storia comparata della letteratura», vol. I, n. 1, maggio 2011.
- A. LAKHOUS, *Da una lingua ad un'altra, Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous*, a cura di I. Amid, «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2014, pp. 1-16.
- A. LAKHOUS, *Elegia dell'esilio compiuto*, «Sagarana», n. 2, gennaio 2001.
- A. LAKHOUS, *Intervista ad Amara Lakhous*, a cura di U.C. Ali Farah, «El-Ghibli», a. I, n. 7, marzo 2005.
- A. LAKHOUS, *Introduzione*, in ID., *Un pirata piccolo piccolo*, Edizioni e/o, 2011.
- A. LAKHOUS, *Italianizzare l'arabo e arabizzare l'italiano*, in *L'italiano degli altri, La piazza delle lingue*, Firenze, 27-31 maggio 2010, «Atti dell'Accademia della Crusca, Firenze», pp. 321-322.
- A. LAKHOUS, *Maghreb*, in *Nuovo Planetario Italiano: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006, pp. 155-187.
- A. LAKHOUS, *On the quest to write in a third language*, in *Literary Hub*, <<http://lithub.com/on-the-quest-to-write-in-a-third-language/>>
- M. LAZREG, *The Triumphant Discourse of Global Feminism: Should Other Women be Known?*, in *Going Global: the Transnational Reception of Third World Women Writers*, a cura di A. Amireh e L. S. Majaj, New York, Garland, 2000, p. 29-38.

- Leggere il testo e il mondo. Vent'anni della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa e I. Rossini, Bologna, Clueb, 2011.
- F. LEGGIO, *Postfazione*, in A. LAKHOUS, *Un pirata piccolo piccolo, Un pirata piccolo piccolo*, Roma, Edizioni e/o, 2011.
- P. LEONARDI, *Ridirlo in un'altra lingua*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 121-140.
- P. LEVI, *Opere*, vol. III, *L'altrui mestiere*, Roma, Biblioteca Repubblica - L'Espresso, 2009, pp. 727-730.
- L'italiano degli altri, La piazza delle lingue*, Firenze, 27-31 maggio 2010, «Atti dell'Accademia della Crusca», Firenze.
- S. LUBELLO, *Casi di autotraduzione endolinquistica. Dal dialetto all'italiano*, in *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Arquez e N. D'Antuono, pp. 49-60.
- C. LUSETTI, *Junun de Jalila Baccar: le personnage de Nun et l'expression du moi entre arabe et français*, «Interfrancophonies», n. 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, a cura di P. Puccini, 2015, pp. 97-109.
- C. LUSETTI, *L'heterolinguisme en scene: français et arabe(s) à l'oeuvre dans Junun de Jalila Baccar*, «Lingue Culture Mediazione», n. 3, 2016, pp. 99-114.
- M. MARGALA, *The Unbearable Torment of Translation: Milan Kundera, Impersonation, and The Joke*, «Transcultural. Journal of Translation and Cultural studies», vol. I, n. 3, Alberta, University of Alberta, 2010, pp. 30-42.
- J. MARIAS, *Exclusive Q&A: Spanish Author Javier Marias*, a cura di C. Bauch, *Flavorwire*, <<http://flavorwire.com/48731/exclusive-qa-spanish-author-javier-marias>>
- P. MARTIN - C. DREVET, *Rachid Boudjedra*, in *La Langue française vue d'ailleurs, 100 entretiens*, Casablanca, Ed. Tarik, 2001, pp. 46-48.
- S. MEJRI, *L'écriture littéraire bilingue: traduction ou réécriture? Le cas de Salah Guermadi*, «Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», vol. 45, n. 3, 2000, pp. 450-457.
- C. MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Roma, Carocci, 2013.

- S. METHNANI, *Intervista*, a cura di I. Amid, in I. AMID, *La ricerca del sé: verso un'analisi comparata di Immigrato di M. Fortunato-S. Methnani e Partir di T. Ben Jelloun. Tesi di Laurea Specialistica in Lingua e cultura italiana 2010/2011*.
- N. MOLL, *La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti*, «La rivista di Arablit», vol. IV, n. 7-8, 2014, pp. 177-187.
- V. NABOKOV, *Selected Letters, 1940-1977*, a cura D. Nabokov e M. J. Bruccoli, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- V. NABOKOV, *The Servile Path*, in *On Translation*, a cura di R. A. Brower, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 97-110.
- G. M. NEGRO, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, «Kúma. Creolizzare l'Europa», n. 12, ottobre 2006.
- Nuovo Planetario Italiano: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006.
- Oleksandr Finkel, zabytyj teorik ukrains'kogo perevodoznavstva*, a cura di L. Chernovatyj e V. Karaban, Vinnizja, Nova kniga, 2007.
- M. OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Parigi, L'Harmattan, 2001.
- M. OUSTINOFF, *La Traduction*, Parigi, Point Delta, 2003.
- G. PARATI, *Looking through Non-Western Eyes. Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian*, in *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, a cura di G. Brinker-Gabler e S. Smith, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 118-142.
- G. PARATI, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, London, University of Toronto Press, 2005.
- F. PARCERISAS, *Sobre la autotraducción*, «Quimera: la autotraducción», n. 210, 2002, pp. 13-14.
- Partages genrés de l'espace*, a cura di M. Chapelan, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2014.
- M. R. PEÑALVER, *Más allá de la traducción: la autotraducción*, «Trans. Revista de Traductología», n. 15, 2011, pp. 193-208.
- M. PEROTTO, *Bilinguismo letterario e autotraduzione in URSS: il caso degli scrittori nazionali di origine turcofona*, in *Linee di confine. Separazioni e processi di*

- integrazione nello spazio culturale slavo*, a cura di G. Moracci e A. Alberti, Firenze University Press, 2013, pp. 369-387.
- M. PEROTTO, *Oltre Ajtmatov: note sulla pratica autotraduttiva nelle repubbliche sovietiche*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 183-196.
- F. PEZZAROSSA, "Al finire di esigue narrazioni. Come evapora la letteratura migrante", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, a cura di S. Albertazzi et al., «Between», vol. X, 2015, p. 1-31.
- F. PEZZAROSSA, *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di C. Montini, Bologna, Bononia University press, 2014, pp. 135-162.
- B. PIRONE, *Il libro di Mirdad*, in *A Mikhail Nu'ayma in occasione del 90° compleanno*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1978, pp. 45-58.
- L. POLEZZI, *Questioni di lingua: fra traduzione e autotraduzione*, in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa e I. Rossini, Bologna, Clueb, 2011, pp. 15-31.
- L. POLEZZI, *La mobilità come modello: ripensando i margini della scrittura italiana*, «Semestrale di Studi (e testi) italiani», vol. XI, n. 22, 2008, pp. 115-128.
- A. POPOVIČ, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, University of Alberta, Department of Comparative Literature, 1976.
- A. POPOVIČ, *La scienza della traduzione*, Milano, Hoepli, 2006.
- JU. PROSKURINA, *Avtopereklad jak spezyfichnyj aspekt teroiji hudozhnjogo perekladu*, «Naukovi zapiski nacionalnogo universitetu Ostrtroz'ska akademija», vol. XX, Ostroh, 2011, pp. 307-311.
- L. QUAQUARELLI, *Introduzione*, in *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di L. Quaquarelli, Milano, Morellini Editore, 2010, pp. 7-21.
- L. QUAQUARELLI, *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini, 2015.
- C. RANDLE, *Geneviève Castrée: The Impossibility of Autobiography*, <<http://www.randomhouse.ca/Hazlitt/feature/geneviève-castrée-impossibility-autobiography>>
- S. RAO – B. ALIBRAHIM, *(Auto)traduire La ceinture: entre l'individuel et le collectif*, «Tusaaji: A Translation Review», vol. III, n. 3, 2014, pp. 45-65.
- M. RUOCCO, *Storia del teatro arabo. Dalla nahdah a oggi*, Milano, Carocci, 2010.

- L. SALOMON, *Il processo autotraduttivo: definizioni e concetti in chiave epistemologico-cognitivo*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 77-89.
- J. C. SANTOYO, *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva*, «Quimera: Revista de literatura», n. 210, 2002, pp. 27-32.
- I. SCEGO, *Relazione 2004*, <<http://www.eksetra.net/forummigra/relscego.shtml>>
Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture, a cura di A. Cordingley, Londra, Bloomsbury, coll. «Continuum», 2013.
- M. SHAHIDUL ISLAM, *Ameen Rihani: Founder of Mahjari Literature*, «The Arts Faculty Journal», Dhaka University, vol. III, n. 4-5, July 2008-June 2010, pp. 1-14.
- C. SHREAD, *Redefining Translation through Self-Translation: the Case of Nancy Huston*, in *Translation in French and Francophone Literature and Film*, a cura di J. Day, «French Literature Series», vol. XXXVI, Amsterdam - New York, Rodopi, 2009, pp. 51-66.
- S. SIMON, *Introduction*, in *Translation Honouring Sheila Fischman*, a cura di S. Simon, Montréal, Mc Gill-Queen's University Press, 2013, pp. ix-xx.
- SINOPOLI, F. *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città Aperta, 2006, pp. 87-110.
- V. SPERTI, *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, in *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, a cura di A. Ferraro e R. Grutman, Parigi, Classiques Garnier, 2016, pp. 140-167.
- J. SPIRK, *Anton Popovič's contribution to translation studies*, «Target», vol. XXI, n. 1, pp. 3-29, 2009.
- H. TANQUEIRO, *L'Autotraduction en tant que traduction*, «Quaderns. Revista de traducció», n. 16, 2009, pp. 108-112.
- H. TANQUEIRO, *Self-Translation as an extreme Case of the Author-Translator-Dialectic*, in *Investigating Translation: selected papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, a cura di A. Beedy Lonsdale et al., John Benjamins Publishing Company, Barcelona, 2000, pp. 55-63.
- H. TANQUEIRO, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, «Quaderns. Revista de traducció», n. 3, 1999, pp. 19-27.
- I. TEPLYJ, *Ivan Franko jak citac i redaktor vlasnyh perekladiv*, «Visnyk of the Lviv University», n. 58, 2013, pp. 262-284.

- The Multilingual Mind. Issues Discussed by, for and about People Living with Many Languages*, a cura di T. Tokuhamma-Espinosa, Westport, London, Praeger, 2003.
- The translator as an author*, a cura di C. Buffagni, D. Garzelli, S. Zanotti, Berlino, Lit Verlag, 2011.
- Traductologie, linguistique et traduction*, a cura di M. Ballard e A. El Kaladi, Arras, Artois Presses Université, 2003.
- Traduire: genèse du choix*, a cura di C. Montini, Parigi, Editions des archives contemporaines, 2016.
- Translation in French and Francophone Literature and Film*, a cura di J. Day, «French Literature Series», vol. XXXVI, Amsterdam - New York, Rodopi, 2009.
- T. VAN BOLDEREN, *La (in) visibilità dell'autotraduzione: ricognizione critica degli studi sulle traduzioni autoriali*, in *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 153-168.
- I. VANDERSCHULDEN, *Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author*, «Translation Review», n. 56, pp. 22-32.
- Vocabolario Arabo - Italiano*, a cura di R. Traini, Istituto per l'Oriente, Roma, 2012.
- E. VOLTERRANI, *Prefazione*, in T. BEN JELLOUN, *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani*, a cura di E. Volterrani, Torino, Einaudi, 1991, pp. v-vii.
- G. M. VILLALTA, *Autotraduzione e poesia 'neodialettale'*, «Testo a fronte», a. V, n. 7, Milano, Guerini e associati, 1992, pp. 49-63.
- J. WALSH HOKENSON - M. MUNSON, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, Kinderhook, New York, St. Jerome publishing, 2007.
- M. WOODS, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006.
- Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, a cura di G. Brinker-Gabler e S. Smith, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- A. ZAIA, *Primo Levi and Translation*, in *The Cambridge Companion to Primo Levi*, a cura di R. S. C. Gordon, Cambridge University Press, pp. 156-157.
- S. ZANOTTI, *The translator and the author: two of a kin?*, in *The translator as an author*, a cura di C. Buffagni, D. Garzelli, S. Zanotti, Berlino, Lit Verlag, 2011, pp. 79-89.
- M. ZELICHE, *L'écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique des deux rives*, Parigi, Khartala, 2005.

INDICE

INTRODUZIONE	1
I. PROBLEMATICHE DELL’AUTOTRADUZIONE LETTERARIA	7
I.1 Questioni teoriche	7
I.1.1 Che cos’è l’autotraduzione letteraria?.....	7
I.1.2 Tipologie dell’autotraduzione.....	18
I.1.3 La lingua e il potere.....	23
I.1.4 Co-traduzione letteraria	28
I.1.5. Perché autotradursi?.....	37
I.2 L’autotraduzione ha una storia?	46
I.2.1. Quadro degli studi sull’autotraduzione letteraria.....	46
I.2.2 Excursus storico sull’autotraduzione.....	51
II. AUTOTRADUZIONE NEL MONDO ARABO	62
II.1 Il problema linguistico e gli autotraduttori endogeni	62
II.2 Autotraduttori arabofoni esogeni	77
III. IL CASO ITALO-ALGERINO: AMARA LAKHOUS	107
III.1. Gli autori di origine arabofona e la scrittura migrante in Italia	107
III.2 “Arabizzare l’italiano e italianizzare l’arabo”	123
III.2.1 Dall’arabo all’italiano: Scontro di civiltà o la lupa che non morde.....	126
Paratesto	132
Livello grammaticale.....	138
Livello lessicale e semantico.....	141
Livello sintattico e punteggiatura	158
Considerazioni conclusive	162
III.2.2 Dall’italiano all’arabo: un Divorzio fra viale Marconi e Little Cairo	163
Paratesto	165
Modifiche d’autore	170
Interferenze fra le lingue	187
Considerazioni conclusive	194
III.2.3 Da <i>Cimici e il Pirata</i> a <i>Un pirata piccolo piccolo</i>	196
Paratesto	200
Punteggiatura e grafia.....	203
Livello fonetico.....	207
Livello grammaticale.....	210
Livello sintattico.....	216
Livello lessicale	221
Livello dei contenuti	226
Considerazioni conclusive	251
PER (NON) CONCLUDERE	258
BIBLIOGRAFIA	265