

Barbara Godard

Da angeli a angoli: o della differenza che può fare una donna in traduzione¹

Per una donna amare è la stessa cosa che scrivere.²

“Se godo”, mi transpongo.³

[Il significato è] in un continuo divenire, in attesa di affiorare come la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere. [...] Ma se esse [le lingue] si sviluppano così fino alla fine messianica della loro storia, è la traduzione, che si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita riviviscenza delle lingue, a fare sempre di nuovo la prova di quella sacra evoluzione o crescita delle lingue: quanto il loro segreto sia lontano dalla rivelazione, quanto possa diventare presente nel sapere di questa distanza.⁴

La creazione della bellezza comporta inevitabilmente una violenza? Questo è un problema che Nicole Brossard

¹ “Translating Ang(1)es: Or, the Difference ‘L’ Makes”. In Eleonora Federici (a cura di), *Translating Gender*, Bern: Peter Lang, 2011, pp. 23-54 (di cui si traducono le pagine 23-31, 37-38; 40-43; 51-54). Le curatrici del presente volume ringraziano Alexis Godard e l'editore per aver gentilmente concesso l'autorizzazione a tradurre il saggio e a pubblicarlo in italiano. Le citazioni qui riportate in lingua italiana sono tratte da traduzioni attestate, ove presenti. Diversamente, le traduzioni sono a cura della traduttrice di questo saggio.

² Kristeva 1985b: 250.

³ Brossard 1990: 14.

⁴ Benjamin 1995 [1923]: 45.

affronta ripetutamente nei suoi romanzi, interrogando l'eredità dell'avanguardia modernista e delle sue rappresentazioni di catastrofe violenta nelle collisioni meccaniche del surrealismo dada o nella "bellezza convulsa" degli Automatistes del Québec, in riferimento alla frammentazione del corpo femminile.⁵ Nel tentativo di trasformare i grandi libri della notte del modernismo in "foreste di luce"⁶ (Godard 1991b: 7-8),⁷ Brossard dà avvio al progetto di quello che Kathleen Martindale ha definito "postmodernismo lesbico", una neoavanguardia culturale caratterizzata da una "accessibilità" disturbante che rende visibile l'abietta⁸ sessualità lesbica (Martindale 1997: 2). In *Le désert mauve*, il personaggio di Mélanie dichiara: "un jour je sortirai de la réalité, de son scandale. La beauté est avant la réalité [...], la réalité est un devenir espacé dans la

⁵ Mi riferisco in particolare al romanzo di Claude Gauvreau, *Bellezza barocca*, ristampato nel 1992.

⁶ Godard fa riferimento al romanzo di Djuna Barnes, *Nightwood* (Trad. it. *La foresta della notte*) ma anche alle opere maggiori di James Joyce [N.d.T.].

⁷ La traduzione in *Le désert mauve* è il tentativo di far sì che il pensiero fletta la "réalité du côté de la lumière" (la realtà sul lato della luce) (Brossard 2010 [1987]: 142). [Per le citazioni da *Le désert mauve* Godard non ricorre mai alla traduzione inglese di Susanne de Lotbinière-Harwood (Brossard 1990), mentre cita sempre in inglese le opere di Brossard da lei stessa tradotte. La presente traduzione rispetta quella che appare come una scelta deliberata dell'autrice, lasciando in lingua originale le citazioni in francese e mettendo in nota o tra parentesi la traduzione italiana attestata. N.d.T.]

⁸ La parola "abietto", che deriva con ogni probabilità da Kristeva (1982), ricorre in un altro saggio di Godard, "Women of Letters: Reprise" (1994), dove compare un'immagine analoga ("the "unthinkable", the ghostly, abject lesbian, both object and subject of women's desire"). [N.d.T.]

mémoire” (Brossard 1987: 36-37).⁹ Così facendo, Mélanie espone succintamente la polemica di Brossard contro le “finzioni del reale” che hanno ordinato la realtà sulla falsariga di un’economia maschile del desiderio dominata da una pulsione di morte.

Brossard affronta la questione dei finali di partita apocalittici attraverso l’intreccio dei motivi narrativi dello sterminio nucleare e dell’omicidio nel deserto americano, che costituiscono la matrice narrativa di “Le désert mauve” di Laure Angestelle¹⁰ e introducono il topos della semiosi come investigazione (McGahan 1992). Tale processo di significazione innesca un meccanismo di confine in cui, secondo Lotman, la distinzione che una cultura fa di un “noi” ordinato produce un particolare tipo di “loro” disordinato; tali azioni perturbatrici portano alla creazione di una nuova “semiosfera”, producendo così valore culturale (Lotman 1990: 142). Le gioie e i pericoli di questa azione di rottura trovano rappresentazione nei termini di una relazione erotizzata in un altro motivo narrativo di *Le désert mauve*,

⁹ “Un giorno uscirò dalla realtà, dal suo scandalo. La bellezza è prima della realtà [...]. La realtà è un divenire diradato nella memoria”. Più avanti Brossard riformula questo concetto in termini di scrittura del “reale”: “La beauté était avant la réalité e la réalité était avant l’écriture, un jour” (1987: 40) [“La bellezza era davanti alla realtà e la realtà era nella scrittura, un giorno” (2010: 42)]. Quest’ultimo è un esempio di come Brossard giochi con la ripetizione e la tautologia sul modello del verso di Gertrude Stein “A rose is a rose is a rose”. Secondo Lacan, fare un uso paradossale della metonimia, rifiutando di andare oltre la tautologia nella ricerca del significato, è un modo per resistere al miraggio dell’essere del *cogito* cartesiano, esso stesso una tautologia (1966: 276).

¹⁰ Si tratta di una delle quattro sezioni di cui si compone il romanzo: “Il deserto malva”, “Un libro da tradurre”, “Un libro da tradurre (*seguito*)”, “Malva l’orizzonte”. [N.d.T.]

quello della traduzione, introdotto attraverso la storia di una traduttrice, Maude Laures, che si innamora del testo di Laure Angestellte. Ciò la porta ad interrogare i silenzi del testo per dare senso all'omicidio del personaggio di Angela così da poter tradurre il libro. Portando l'atto della traduzione al centro del racconto e presentando la traduzione come un atto narrativo che produce cambiamento, Brossard elabora una teoria della traduzione come finzione necessaria o *poïesis*, in cui l'interpretazione produce significato da un orizzonte di attese diverso, ovvero da un diverso contesto socio-culturale – in questo caso un luogo remoto del nord in un paesaggio innevato diverso dal bagliore e dalle sabbie del deserto dell'Arizona. Così facendo, Brossard riscrive la teoria di Benjamin del sovrapporsi delle lingue come una prova continua che rivela l'*intentio* di una "lingua pura" in un momento apocalittico (Brossard 1987: 74-5), e lo fa da una prospettiva che insiste sui limiti della traduzione imposti dalle contingenze del desiderio. In questa chiave, la traduzione esplora il travaglio (*labour*) e i processi della mediazione fra due corpi (testuali) caratterizzati da una differenza perturbante. A un'idea di traduzione come sintesi metaforica si sostituisce un'idea di traduzione come ripetizione anaforica. La pratica traduttiva di Brossard, né "naturalizzante" né "estraniante" (Berman 1984) nei suoi effetti,¹¹ dischiude un ulteriore livello di significato attraverso l'interrogazione e l'iterazione, in un processo di lento accrescimento.

¹¹ Brossard scrive in "La plaque tournante": "Facciamo di più che affiancarci. [...] Esistiamo in un'altra differenza, ma senza l'estraneità senza la fascinazione morbida, in una sorta di *interrogazione* che rischerebbe il corso degli sfinimenti che conosciamo per resistere, per non rinunciare davanti all'ordine che ci è fatto" (1990: 18, corsivo nostro).

Occupa una posizione centrale in *Le désert mauve*, tra il racconto di Laure Angestelle e la versione che ne dà Maude Laures, la sezione “Une livre à traduire” (Un libro da tradurre), la storia della traduttrice, in cui il lavoro del tradurre si configura come un processo teso a comprendere i silenzi, interpretare le contraddizioni e riscrivere con altro accento. È il racconto della traduttrice che arriva alla scrittura. *L'in-between*,¹² in quanto luogo interstiziale che rappresenta la possibilità di un contrasto fra vicinanza e/o avversione e allo stesso tempo funziona da occasione e luogo di attaccamento e/o contestazione, diventa il luogo della mediazione, del travaglio (*labour*). Brossard ridefinisce l'immagine della traduzione esaminandone le funzioni simboliche, la natura stessa della lingua come rappresentazione, non nel movimento verso un'idea di “lingua pura” e una traducibilità astratta come promessa di una sopravvivenza (*after-life*) del testo nella trasmissione di un significato nascosto, ma nelle specificità tangibili della lingua, “cette substance mouvante qui, dit-on, entre dans la composition des langues et qui les rend savoureuses ou détestable”.¹³ Brossard pone l'accento sulle dimensioni materiali della traduzione: sia la corporalità del soggetto traduce che siede davanti a una tazza di caffè per discutere il processo di manipolazione

¹² Nel saggio su “Deleuze and Translation”, Godard riprende il termine “intermezzo”, usato da Deleuze insieme al francese “entre-deux”, in riferimento al superamento dei dualismi della filosofia idealista, come sinonimo di “the in-between, the passage” (2000: 60). Questo tema viene esplorato nel diario scritto da Godard durante la traduzione di *Picture Theory* di Brossard, in cui parla della traduzione “che gioca con il significante, la traccia, al lavoro con il frammezzo (in-mezzo). Fra l'io e il tu. Fra i testi, le lingue. Trans/ferenza incompleta. Folie. Processo” (1993: 179). [N.d.T.]

¹³ Brossard 1987: 177 [“questa sostanza mobile la quale, si dice, entra nella composizione delle lingue e le rende saporite o detestabili” (2010: 163)].

linguistica con l'autrice, sia la plasticità della lingua, attraverso una messa a fuoco sulla ripetizione differenziale¹⁴ in un gioco sonoro imperniato attorno a una catena "fonosemantica" di significanti che disturba la "trascendenza" (De Campos 1982). In quanto incentrata sul linguaggio, la traduzione è l'atto letterario esemplare che in maniera autoriflessiva richiama l'attenzione sui meccanismi linguistici di produzione del significato. In tale disgiunzione di codici, le differenti sonorità, con le loro risonanze affettive, producono differenze anche nella stessa lingua, come nella trasposizione dal francese verso il francese che fa Maude Laures. Questa "traduzione" comporta una sottile modulazione di fonemi lungo un filo sonoro, come nel gioco sul nome "Maude Laures" nel titolo della sua versione del racconto, "Mauve l'horizon". In questo modo Brossard inverte il paradosso della traduzione per insistere sulla differenza nell'identità di una singola lingua "nazionale", piuttosto che sulla più convenzionale identità nella differenza di due lingue "nazionali" che si riscontra nelle teorie sull'equivalenza traduttiva.

Come può la traduzione come ripetizione del già fatto arrivare a produrre novità e sorpresa? La traduzione, soprattutto del tipo omolinguistico, diventa allora un altro modo per rappresentare il paradosso della 'differenza identica' ('same difference')¹⁵ dell'amore lesbico, un tema affrontato

¹⁴ Nel saggio "Deleuze and Translation", Godard discute come il concetto di differenza in Brossard derivi da quello di *différence* di Gilles Deleuze (*Différence et répétition* 1968), più che da quello di *différance* di Derrida (Godard 2000: 58). [N.d.T.]

¹⁵ Godard fa riferimento al sintagma "le (mêmes) autres" usato da Luce Irigaray in *Speculum*, la cui resa è discussa da Godard nel saggio "Tradurre con lo *Speculum*" (2013 [1991a]: 126). [N.d.T.]

da Brossard a partire da *L'Amer*. "Come dunque fare senso collettivamente?" in quanto donne è il problema che Brossard affronta in *La lettere aérienne*. "Come assicurare lo scambio fra noi, come far circolare i nostri pensieri, i nostri corpi, le nostre emozioni, in breve, la nostra soggettività, in modo che possa coniugarsi in oggettività?" (Brossard 1990: 89). Seguendo in questi primi testi il ragionamento di Luce Irigaray sulla politica della rappresentazione in una economia fallocentrica che privilegia l'"(u)omosessualità" (Irigaray 1998: 98), all'interno della quale la donna viene usata come segno per forgiare una linea di trasmissione maschile, con la conseguente cancellazione del corpo femminile e delle soggettività altre, Brossard solleva il problema dell'indifferenza della differenza sessuale¹⁶ per mostrare come lo scambio tra donne, con l'altra donna che è dello stesso sesso, operi per disturbare il simbolico, scardinando un modello di significato che trova il suo fondamento nell'appropriazione violenta dell'altro da parte dell'identico a sé o *aufheben*. L'eroticizzazione del rapporto fra traduttrice e autrice è la diversa economia dello scambio che Brossard mette in evidenza in *Le désert mauve* come incontro tra il sé e l'altro, in un'alterizzazione del sé nell'esotopia e nell'estasi.

Traduzione come arte dell'avvicinamento, come arte della seduzione: questo è l'interpretazione che Brossard dà della *translatio*. Dal tempo dell'impero carolingio nel Medioevo, come scrive Eric Cheyfitz, la *translatio imperii et studii*, derivata dalla retorica ciceroniana che doveva istruire nell'arte dell'eloquenza, servì come teoria sia per il linguaggio figurato che per la traduzione. Al suo centro troviamo la sce-

¹⁶ In "Tradurre (con) lo *Speculum*", Godard riprende il ragionamento di Luce Irigaray sull'economia fallocentrica del logos, in cui "indifferenza" sta per "assenza di differenziazione" (2013: 107-108). [N.d.T.]

na di un oratore che, con la sua eloquenza, “civilizza” un “selvaggio”, facendosi portatore di *humanitas* e *civilitas* per addomesticare terre e popolazioni selvagge. La trasmissione del sapere (*studii*) si configurava come un trasferimento del potere (*imperii*). Nel proporre una teoria della storia come sostituzione ciclica di un impero con l'altro, la *translatio* favorì l'emergere di una teoria della traduzione da e verso lingue gerarchicamente superiori (infraduzione e sopraduzione), ovvero il latino o le lingue d'Europa. La lingua dell'altro viene dunque rimossa in questo mito della ‘lingua comune’, che tuttavia poggia su una contraddizione, in quanto l'immagine dell'altro che parla una lingua incomprensibile (ovvero nessuna lingua) e quella dell'altro che parla la ‘nostra’ lingua (l'interprete o informante nativo) sono di fatto sintomatiche di un problema differente: il mancato riconoscimento dell'idea che “l'‘altro’ parla una lingua e questa è diversa dalla nostra” (Cheyfitz 1991: 109). Due apparati metaforici si incontrano ma solo uno è riconosciuto come retorica o arte: l'altro è percepito come trasparente o ‘naturale’ in quello che costituisce di fatto un alibi per una dominazione (retorica). Proprio sulla base di questa invisibilità di una lingua altra per il soggetto traducevole, viene istituito un modello di traduzione intesa come un portare al di là o metafora, un trasportare e/o trasferire che cancella tutte le tracce della mediazione o manipolazione della lingua per affermare un'equivalenza senso per senso nel trasferimento testuale. Questa cancellazione della differenza è stata la forza che ha mosso l'“apparato percettivo” dell'imperialismo con il suo sogno di potere assoluto (ibid.), un sogno che perdura come (im)possibilità nella ‘ricezione attiva’ o riconoscimento di Benjamin.

In *Le désert mauve* la traduzione diventa una scena di conversazione all'interno di un'arte della seduzione, non più di conversione in un movimento di dominazione. Brossard

esplora un'altra dimensione della figura della *translatio* come 'adescamento' attraverso il potere che la retorica possiede di 'sviluppare' (*elicere*) o civilizzare (*elicio* richiama il 'sotterfugio della seduzione'), secondo il modello dell'eloquenza ciceroniana. In che modo chi legge/traduce viene catturata-o? Cosa accadrebbe se il potere della seduzione fosse reso visibile? Riconoscere la forza del desiderio darebbe spazio a (la lingua del) l'altra-o? Queste sono alcune delle domande che *Le désert mauve* pone, forzando i confini (lo spazio) tra le lingue per mettere a nudo la violenza che è alla base della retorica e i limiti irriducibili della conoscenza dell'altro, per rendere visibile la possibilità del tradimento nel processo o passaggio.¹⁷ Questo spazio interstiziale (*in-between*) diventa il luogo del mutuo animarsi in un campo di forze di approssimazioni e inflessioni. Il magnetismo del desiderio allinea i significanti in una combinazione e con una inclinazione particolari.

Il significato, di conseguenza, non è una cosa che chi parla o scrive 'possiede', ma una forma di 'citazione' o prestito ri-contestualizzati con effetti cinetici. Tale 'rimaneggiamento' (Bachtin 1981: 377)¹⁸ pone il significato come evento nell'interazione assiologica di due sistemi di valori (Vološinov 1973: 117). Questo essere fra (*in-between*) non è un segno di elisione o violazione rispetto a una legge, ma silenzio che si manifesta nella lettera, al quale è dato un titolo, legittimato da una firma, e che viene offerto come prova di complessità

¹⁷ Si tratta dell'*entre* di Luce Irigaray, il luogo di passaggio da cui il governante filosofo emergerà nel mito platonico della caverna, cui Godard fa riferimento in "Tradurre (con) lo *Speculum*" (Godard 2013: 107). [N.d.T.]

¹⁸ Berman usa il termine "riformulazione" (1984: 17), mentre André Lefevere parla di "riscrittura" (1985).

e di resistenza. Al discorso della trasparenza e della "facilità di conversione" nell'incontro con la differenza subentra il discorso dell'opacità e dell'autoriflessività. In questo modo si rende visibile il lavoro difficile del tradurre: il lavoro di rivoltare i discorsi, di far slittare la loro enunciazione e il loro orientamento discorsivo, di farne emergere le stratificazioni i rapporti di potere e conoscenza, la prospettiva interessata da cui sono costruiti. La traduzione non è intesa come una relazione di analogia sotto l'ordine dell'identico a sé, che presuppone un'economia di equivalenza (e di interscambiabilità), rendendo possibile un'identificazione sostitutiva per la costituzione di un soggetto individuale, ma come una relazione di contiguità che opera trasversalmente attraverso combinazioni lungo l'asse orizzontale, in cui le differenze entrano in contatto in una catena infinita. Parola si associa a parola, immagine a immagine, elemento a elemento, voce e voce, attraverso un processo di lento accumulo per produrre un soggetto aggregativo che si ramifica. Io più io più io stabilisce legami tra chi legge, chi traduce e chi scrive per produrre socialità e solidarietà attraverso un aprirsi reciproco all'altro. Ciononostante, l'altro protegge il proprio mistero, poiché questo uscire da sé per entrare nell'altro produce una trasformazione nel soggetto traducendo più che nel testo tradotto. Nuovi orizzonti si dischiudono per lei, nel momento in cui Maude Laures scrive sull'ultima pagina: "elle [il personaggio/ "lei"] parle et réveille en moi l'horizon".¹⁹ Diversamente dalla finitezza conchiusa del meccanismo analogico di sostituzione che è alla base della metafora, le relazioni sull'asse metonimico della combinazione sono caratterizzate da prossimità e apertura. Il movimento infinito della metonimia è quello del desiderio continuo e della chiusura non

¹⁹ "lei parla e risveglia in me l'orizzonte" (Brossard 1987: 220).

realizzabile.²⁰ Ogni significante ne genera un altro e ancora un altro in un gioco interminabile di differenza e revisione che fa del palinsesto o “dialogismo” (Bachtin 1981) un segno di ri-inscrizione (*reinscription*) e trasformazione.²¹

In *Le désert mauve* la seduzione viene presentata come trasposizione o modello del processo di traduzione. Nel romanzo una donna, sedotta da una lettera d'amore trovata in un libro scritto da un'altra donna, e mossa dal desiderio (in altre parole, trasportata), inizia un '*corps à corps*' con il libro e ne fa una versione dal suo personale punto di vista o angolo di percezione: “La tua parola *contro* la mia” (Brossard 1987: 155). “Contro”, con il doppio significato di prossimità e antagonismo, realizza linguisticamente il concetto di ‘differenza identica’ (*‘same difference’*) che è al centro della poetica lesbica di Brossard. L'autrice non è il solo soggetto: il libro è un messaggio in bottiglia lanciato per stabilire un contatto con un'alterità lontana, la quale, nel rispondere, lo

²⁰ L'associazione del desiderio con l'asse metonimico della significazione o combinazione deriva da Lacan, che sottolinea le relazioni differenziali che un soggetto stabilisce in relazione all'oggetto del desiderio per produrre discorsi divergenti: il discorso del padrone, il discorso dell'istituzione, il discorso isterico e il discorso psicanalitico. Tuttavia il mio ragionamento si fonda principalmente sulla visione bachtiniana del contesto socio-materiale delle diverse istanze di enunciazione (pragmatica o lingua in uso), per analizzare l'interazione tra la non finalizzabilità potenziale della significazione e le sue specifiche realizzazioni in concrete situazioni discorsive che producono differenza nella combinazione dei significanti. Lacan distingue le operazioni della metafora da quelle della metonimia. La metafora “si colloca nel punto preciso in cui il senso si produce nel non-senso”, mentre ciò che la metonimia possiede è “il potere di aggirare gli ostacoli della censura sociale” (Lacan 1974: 503).

²¹ Ovvero, “di riscrittura del testo in modo da far sentire la presenza femminile” (Godard 2013: 97). [N.d.T.]

riformula dall'interno delle contingenze della sua posizione reciproca come soggetto dell'enunciazione. Spazio e tempo, come nota Bachtin, cambiano in funzione dell'angolo di percezione producendo un diverso "cronotopo" (Bachtin 1981: 84). L'interesse di Brossard per lo 'scivolamento di senso' è spiegata in *La lettere aérienne*: "Che sia una questione di pelle o problema linguistico, mi sembra che ogni scivolamento di senso provochi una breccia nella realtà, o come minimo nel modo in cui la percepiamo" (Brossard 1990: 55). L'ipotesi si fonda sull'argomentazione, elaborata precedentemente, che tutti i testi, siano essi finzioni narrative, teorie o lo stesso sistema patriarcale, sono costruzioni narrate dalla prospettiva interessata di qualcuno. Tutte possono essere riscritte, rese in maniera diversa, in modo da rivelare nuove cose. Lo slittamento della posizione percettiva e enunciativa su Maude Laures produce significati diversi in quanto la traduttrice fa 'suo' il testo, sostituendo la sua 'freddezza' nordica alla 'sensibilità eccessiva' di Mélanie/Laure (Brossard 1987: 155). Maude soppesa le parole del personaggio di Kathy Kerouac, quando dice che "les hommes ont inventé la mort parce qu'ils y pensent"²² e che lei con la sua amante Lorna Myher fa quel che è essenziale ("Je fais ma vie. J'invente ma réalité"),²³ arrivando a preferire l'invenzione di una propria realtà. Nelle sue 'notes de lectures' (Brossard 1987: 57), il resoconto di lettura (attiva) che occupa la sezione centrale del libro, la traduttrice si domanda perché abbia trascorso due anni immersa nel libro di una donna di cui non sa nulla, cedendo progressivamente al suo crescente bisogno di 'trasformazioni' (Brossard 1987: 59).

²² "La morte è una cosa inventata ad un certo punto dagli uomini per dimenticare e sottrarsi alla realtà" (Brossard 2010: 118).

²³ "Faccio la mia vita. Invento la realtà" (Brossard 2010: 122).

“Eros”, come suggerisce Brossard, “è all’opera in tutte le scritture” (Brossard 1990a: 58). Sedotta dalla lettura, Maude si fa coinvolgere dal testo emotivamente e fisicamente, oltre che intellettualmente, inscrivendosi come soggetto virtuale in traduzione (Brossard 1987: 60). La sua trasformazione è legittimata dalla firma che appare sul nuovo frontespizio di “Mauve l’horizon”, stampata all’inizio della sezione conclusiva del libro. Maude Laures diventa non solo una voce palinsestica all’interno dell’“Io” parlante della doppia enunciazione del testo tradotto,²⁴ ma anche un personaggio della sua stessa finzione, “lei”, nel momento in cui inventa la sua realtà e include un ritratto di se stessa come traduttrice nella sezione dedicata allo studio dei “personaggi” all’interno della sua narrazione.

[...]

Traduzione come somogramma o “rythmographe” (McMurray 1986: 26): questo è uno dei modi in cui Brossard rappresenta il processo di invenzione di una lingua, che è ciò in cui consiste il lavoro del tradurre, il progetto di creare un significato (*making meaning*) nello spazio tra (*in-between*) testi attraverso un’analisi speculativa delle operazioni di costruzione del significato (*meaning-making*) e delle loro dimensioni affettive. Ciò potrebbe essere formulato come la differenza che può fare una “L” (*elle/lei*), la differenza fatta dall’altra donna nella politica dell’articolazione e dell’orientamento discorsivo. La traduttrice diventa scrittrice, cele-

²⁴ Bachtin parla di diverse forme di “discorso a due voci”, che descrive come una “trasmissione della parola estranea con variazione di accento” (1984: 199): “la parola della lingua è parola semialtrui” (1979: 101). Barbara Folkart (1993) considera fondamentali queste forme di “ri-enunciazione”, o discorso riportato, per l’atto linguistico della traduzione.

brando il modo in cui ha 'femminizzato' ('womanhandled') il testo (Godard 2002: 241), collaborando con la scrittrice e facendo coppia con lei nei difficili passi del ballo. Ciò si concretizza nella traduzione 'impropria' o trasposizione creativa, conosciuta anche come traduzione omolinguistica o 'intralinguistica' (Jakobson 1963). Il concetto di 'riformulazione' trova posto nella definizione di traduzione come interpretazione o spiegazione: "spiegare il significato di (un comportamento, un gesto, ecc.); esprimere un concetto nei termini di un altro all'interno della stessa lingua" (*Oxford English Dictionary*). 'Omo' sta per l' 'identico' che è allo stesso tempo diverso (l'altra donna); il gioco di parole è fondamentale, poiché 'rivela' o rende visibile l'azione del passaggio. Il paradosso della *differenza* identica, del desiderio fra donne. Tale pratica omolinguistica, che si oppone alla traduzione come dominazione, rispetta l'autonomia e la differenza dell'altra cultura al punto da non essere capace o disposta a produrre una traduzione che possa risultare una forma di appropriazione. Muovendosi tra prospettive multiple del sé e dell'altro, la traduttrice ri-forma la soggettività e la testualità come assemblaggio di identità, come connessione interrelazionale, e riformula la traduzione come figura retorica, come incrociarsi continuo di punti di vista e intenzioni, di rappresentazione e performance in un testo-in-(auto)-re/visione.

La traduzione come processo piuttosto che come prodotto è al centro delle 130 pagine dedicate a "Un livre à traduire", di contro alle quaranta pagine di testo di "Le désert mauve", la prima sezione del romanzo, paragonabile in lunghezza alla riscrittura che ne fa Maude in "Mauve, l'horizon". Quali diverse inflessioni esistono fra la versione di Laure e quella di Maude? Che differenza fa una parola? La finzione narrativa si pone queste domande nel movimento del passaggio. Certamente né miracoli né prodigi, ma questioni di vita e

di morte, secondo la versione della traduttrice, in cui “[Angela] dit qu’en réalité il suffit de quelques mots concis pour changer le cours de la mort”.²⁵ La riscrittura che Maude fa di questo passo ripete alcune parole chiave ma in combinazioni diverse, spostando l’accento dall’incertezza e da un’idea di parola come morte, alla fiducia e a un’idea della parola come difesa contro la morte. Perché la traduzione di Maude Laure, rendendo possibile la danza, la ripetizione dei gesti da parte della traduttrice, non pretende di soppiantare l’autrice. Al contrario, è proprio il desiderio di incontrare l’autrice, di portarla in vita per conoscere meglio i personaggi e le loro rappresentazioni, che anima l’attività del tradurre. Laure Angestelle è il primo dei ritratti di una galleria di studi di ‘personaggio’ fatti da Maude in “Un livre à traduire”, dove esplora la questione se la finzione sia “autobiographique” o “fantaisie” (Brossard 2010: 83-84). [...] La finzione di Laure Angestelle suscita in Maude Laure il desiderio per il personaggio di Angela, un desiderio che la porta ad entrare nelle pagine del libro per replicare la relazione della scrittrice con il suo personaggio, riportandola in vita attraverso le parole ed intervenendo per cambiarle per poterla salvare dalla morte. Le differenze creano connessioni tramite un relè di suono,²⁶ ripetuto e riformulato come quando “Angestelle” (Angelopietra/angelo-donna) si rimodula in “Angela” (l’angelo-donna da una angolazione diversa) portando “Laure” accanto a “Laures” (Laure al plurale). Il deserto prende allora una sfumatura malva dai colori dell’alba che sono

²⁵ “Angela dice che in realtà bastano poche parole concise per cambiare il corso della morte” (Brossard 2010: 197).

²⁶ Godard fa riferimento al passo della *Lettera aerea* i cui Brossard scrive: “Ogni figura è un relè, un dispositivo di trasmissione. Nel relè noi leggiamo” (126). [N.d.T.]

nella tavolozza di Maude. La creazione di questo tipo di connessione attraverso il suono delle parole, non attraverso la trama, rappresenta un autentico "baroque d'aube", come recita il titolo del romanzo successivo di Brossard. Analogamente, nella versione di Maude, "l'homme long"²⁷ diventa "l'hom'oblong"²⁸ (homo blonde), sottolineando così lo slittamento che si realizza nella sua versione, tesa a privilegiare relazioni nell'identità senza la violenta intrusione di un elemento terzo. Questo gioco sull'omonimia all'interno di una serie fono-semantica di variazioni o transvocalizzazioni costituisce una delle principali pratiche traduttive di Brossard. Esso sovverte la logica della sintassi per veicolare connessioni sorprendenti tra differenze, presupponendo un sovrapporsi di narrazioni nelle narrazioni.

Tradurre al livello di sillaba o parola preservando il suono, invece che a livello di frase o periodo per veicolare il senso dell'originale, è una pratica sia degli scrittori sperimentali come Louis Zukofsky che di umoristi come Luis Van Rooten in *Mots d'Heures, Gousses Rames*. In *Le désert mauve*, romanzo che ha per oggetto la traduzione, Brossard riversa l'esperienza di diversi anni di traduzione attiva, sia come autrice tradotta (cinque dei suoi libri sono stati pubblicati in lingua inglese tra il 1980 e il 1986) sia come traduttrice. *L'aviva* (1985), opera che appartiene alla tradizione della poesia sperimentale, si presenta come una "traduzione" con testo a fronte dal francese al francese. *L'aviva* porta avanti il discorso sulle ripetizioni combinatorie, una delle caratteristiche del precedente romanzo di Brossard, *Picture Theory*. *L'aviva* può essere definito come un 'lipogramma',²⁹ ovvero

²⁷ "L'uomo lungo" (2010: 95).

²⁸ "L'omo'blungo" (2010: 171).

²⁹ Lipogramma è il termine utilizzato per indicare esperimenti di

una struttura caratterizzata da limiti formali estremi, sul modello della sestina. Sebbene si tratti di testi poetici di sei versi, essi si differenziano dalla sestina in quanto la ripetizione di parole in *L'aviva* avviene non solo in fine di verso, lungo tutto l'arco della serie, ma anche fra un componimento e la sua traduzione ("*l'en suite traduite*"), ricorrendo frequentemente all'uso di 'identici' o omonimi, come accade nei sonetti di Mallarmé, piuttosto che alla ripetizione invariante. In questi componimenti il fuoco è sulle sottili variazioni di significato possibili solo all'interno di un gruppo ristretto di parole francesi. Sebbene siano presentate come 'traduzioni', tali ripetizioni implicano una riformulazione in francese simile a quella che si vede in *Le désert mauve*. I richiami tematici fra poesia e prosa narrativa sono in effetti evidenti, soprattutto nei due ultimi componimenti, incentrati su emozione, scrittura, traduzione e gioia orgasmica. Gli ultimi due versi sanciscono uno slittamento dall'eccitazione attraverso il suono "percepito" al momento estatico o piacere (sessuale) nel passaggio da "toute d'éveil d'être en ses cheveux ouïe" (Brossard 1985b: 22) a "d'être en ses cheveux j'ouïe" (23).³⁰

Le désert mauve allarga questo esercizio di ripetizione alla stessa struttura, presentando capitoli di cinque pagine in

scrittura come quelli praticati dal gruppo francese dell'OULIPO e caratterizzati da determinati vincoli formali.

³⁰ Il doppio schema della ripetizione di parole e delle rime identiche all'interno di parole diverse emerge chiaramente negli ultimi due componimenti, come evidenziato dal corsivo: "et partir de *l'émotion, nuque et ça/* une situation du genre, énoncée/ *dans la clarté,* les plis, les intuitions/ et s'appliquer pour en être/ au bord et recommencer éprouvée/ toute d'éveil *d'être en ses cheveux ouïe*" (22); "et *l'émotion* traduire *nuque et là/* une dévotion, entendre toute allongée/ *dans la clarté* tu ris de la façon/ car connaître et rêver au gré/ très tard c'est entamer l'éternité/ *d'être en ses cheveux j'ouïe*" (23).

ciascuna delle due versioni del racconto. Il romanzo attinge inoltre, sia tematicamente che formalmente, all'esperienza di traduzione reciproca tra francese e inglese fatta da Brossard e Daphne Marlatt. Questa collaborazione fra scrittrici, confluita in una pubblicazione in due volumi, ebbe inizio con *Mauve*, il componimento di Brossard tradotto in inglese da Marlatt.

Alla luce dell'azione narrativa di *Le désert mauve*, alquanto significativo è il fatto che Marlatt aggiunse un ulteriore componimento alla "trasformanza" che venne pubblicata con lo stesso titolo: un testo di Brossard che si sviluppa attorno a una serie di parole chiave come *réalité, virtuelle, émotion, peau, fiction*, e si chiude con i versi *fiction culture cortex / M A U V E* (Brossard 1987: 10). Marlatt usa esattamente le stesse parole francesi nella sua riscrittura (Marlatt 1985: 18). Tuttavia, poiché ciò che le precede sulla pagina è scritto in inglese, esse suoneranno diversamente se lette ad alta voce perché saranno marcate dall'inflessione della lingua di arrivo. Marlatt procede oltre la conclusione della serie, inventando una nuova stanza che ripete questi due versi invertendone l'ordine delle parole, ripete il penultimo verso ma con ordine inverso, e continua con un gioco sul suono di "mauve" in inglese dandogli una nuova coloritura, una "macchia" sulla "somialianza".³¹

³¹ MAUVE

cortex fiction culture

stains the other

mew maiwa mauve

malva rose core text

fiction rings round

skin immersed in

resemblance takes

the stain, sense

roseblue in tissue remembering

Riprendendo le parole di Brossard e ri-membrandole nel suo componimento, Marlatt fa proprie le strategie traduttive estreme di Maude Laures, 'piroettando' intorno al testo di Brossard. Passando da traduttrice a autrice in questa traduzione, Marlatt trasforma l'atto del tradurre da fedele ripetizione a trasposizione o transcreazione attraverso un processo di ripetizione incrementale. L'ultimo componimento nella serie traduttiva, una sorta di refrain, costituisce anche una risposta nella forma di una variazione su tema, caratteristica della modalità di collaborazione poetica propria della *renga*.³² Il secondo volume, in cui il componimento "Character" di Marlatt viene tradotto da Brossard come "Jeu de lettres", invita appunto al confronto con la *renga* (Brossard e Marlatt 1985). Marlatt approfondisce temi come genere, finzione e identità, che sono centrali all'opera di Brossard, trattando in particolare la forza che il linguaggio ha di convalidare, di dominare, attraverso la firma che conferisce identità, il "carattere". Non avere "carattere" vuol dire non avere confini.³³ Le donne che non hanno carattere sono eccessive:

s/he:

s plural in excess of he³⁴

³² La *renga* è un genere di poesia a catena che ha origine in Giappone. [N.d.T.]

³³ Nei versi di Marlatt: "she has no character meaning / indissoluble boundaries" (lei non ha carattere ovvero / confini indissolubili) [N.d.T.].

³⁴ Marlatt esplora i possibili significati della parola *character*, intesa come 'personalità' ma anche come 'lettera'. Il gioco linguistico in questo componimento si impernia sulla lettera *s* come marca del femminile (la parola *she* 'lei' è scomposta in *s* plurale che è più di *he* 'lui'). Brossard rilancia con un gioco su *l'elles*, riscrivendo i versi di Marlatt come "i/lle: / l plurielles dans l'exces de ce qu'il", dove "il" e "elle" confluiscono in "i/lle". [N.d.T.]

Si può dire che la s in Maude Laures segnali lo sconfinato plurale femminile così come l'eccesso della traduttrice nel creare un testo aggiuntivo? *Le désert mauve*, con la sua meditazione sull'eccesso, va dunque letto come una riscrittura di questo scambio fra le due poetesse? Se è vero che vi sono richiami al sublime traduttivo in eccesso, lo slittamento del fuoco del racconto sul dialogo poetico riporta gli angeli di Benjamin sulla terra per guardare al processo da una diversa angolazione. Il titolo di Brossard riformula il problema dell'"andare oltre/se stessa" di Marlatt attraverso una messa a fuoco sullo spettacolo della lingua. Nel suo "jeu de lettres", il gioco visivo di Marlatt sulla lettera "s", che serpeggia attraverso la pagina "biting through the traces left/ across her body writing/ you", è riscritto come "L", "en l'excès du désir de l'élan". Brossard conclude questo componimento con un prolungato gioco di parole sulla lettera "L", che si incentra più sulla permutazione sillabica e sulla plasticità della lingua che sui nessi tematici del testo di Marlatt, dove la lettera s si ritrova in "signor, sister, son, sire, soprano". Nel riscrivere questo passaggio finale, Brossard fa "suo" il componimento introducendo termini a lei cari come "vertige" e "corps".

sibylle si belle elfe ellipse, la lyre
 elle a de plus tout intérêt à
 couper court au vertige des vestiges
 en travers de son corps écrivant
 toi

Il componimento si conclude, tuttavia, con l'appello diretto a un "tu", l'altra poetessa, o la lettrice potenziale.

Sebbene tali pratiche di transvocalizzazione e di ripetizione incrementale si trovino anche in *Le désert mauve*.

le strategie traduttive che caratterizzano questo libro sono tuttavia quelle della parafrasi e dei cambi di punteggiatura, che producono diverse messe a fuoco nelle due versioni e rendono evidente l'attrazione tra due donne. In questo gioco sulla ripetizione differenziale, il romanzo supera gli esperimenti di traduzione poetica di Brossard sia nel numero che nella varietà delle variazioni.

[...] In quella che io considero la scena centrale del libro, l'ultima che la traduttrice "immag(in)a" prima di contemplare il deserto, traduttrice e autrice siedono in un caffè, impegnate in un dialogo sul testo che stanno scrivendo insieme. Qui è in gioco la linea sottile tra finzione e realtà (linea che, se superata, porta alla morte), e dunque una riflessione sul 'potere' della scrittura di produrre cambiamento. Tuttavia, come si legge nel dialogo, "La réalité est ce que nous inventons" (Brossard 1987: 142).³⁵ *L'imaging* o semiosi (de Lauretis 1984) produce finzioni del 'reale' con effetti sulla realtà stessa. In questo gioco, tuttavia, l'autrice ha il vantaggio dell'antiorità. Stando a come Maude immagina la scena: "Je n'ai aucun droit. Vous m'êtes antérieure" (Brossard 1987: 140).³⁶ E questo venire prima è marcato nella lingua della scena che, ci viene detto all'inizio, è quella dell'autrice (ibid.). Sebbene sia solo e soltanto l'autrice a dirigere la scrittura, la vediamo tuttavia dispersa tra le molte persone e i molti oggetti di questo testo. La descrizione della scena nel caffè durante l'incontro tra autrice e traduttrice sottolinea le affinità tra le due. Entrambe fumano, entrambe si interrogano sulla morte come limite della finzione. Morte del personaggio, morte dell'autore. C'è Barthes nascosto tra le righe. "Toutes deux aiment composer avec

³⁵ "La realtà è quello che inventiamo" (131).

³⁶ "Non ho alcun diritto. Lei mi precede" (129).

le silence mais chacune ici cherche à comprendre comment la mort transite entre la fiction et la réalité".³⁷ L'attenzione sul silenzio, sull'irriducibile, come punto di dissoluzione dei confini dell'io, riflette una preoccupazione etica per la condizione della conoscenza, per il modo in cui il mondo si costruisce per il soggetto che scrive.

In questo incontro faccia a faccia tra autrice e traduttrice immag(in)ato da quest'ultima, l'interesse si concentra sulla morte del personaggio di Angela Perkins. Maude cerca di capire il motivo della sua morte, sia perché è l'attrazione per questo personaggio che l'ha portata a tradurre il libro e dunque ad allungarsi in esso ("à t'allonger" (Brossard 1987: 122)),³⁸ sia perché solo quando avrà dato un senso a questo silenzio o vuoto potrà tradurre il racconto. Perché il rapporto dell'autrice (Laure) con il personaggio rimane opaco, e sconosciute le contingenze che ne declinano la retorica. Non appena la questione viene sollevata dalla traduttrice nella conversazione con l'autrice, essa viene riformulata su un piano ulteriore come la domanda posta dal personaggio a colei che riveste un ruolo autoriale, da Angela a un "Io" che potrebbe essere o Laure o Maude o entrambe. La traduttrice ridiventa così una finzione dell'autrice in un movimento reciproco. Rappresentato con uno stile tipografico diverso (corsivo), questo dialogo nel dialogo fra personaggio/traduttrice e autrice fornisce ad Angela la spiegazione della sua morte improvvisa e dunque risponde indirettamente alla domanda di Maude. Nell'assecondare la sua attrazione per Mélanie, il personaggio di Angela era stato troppo precipitoso, dimenticando di guardarsi intorno. Aveva ol-

³⁷ "A entrambe piace comporre con il silenzio ma ognuna qui sta cercando di capire come la morte transiti tra finzione e realtà" (129).

³⁸ "ad allungarti" (113).

trepassato la soglia tra finzione e realtà, una soglia marcata dall'uomo del racconto come uno slittamento di prospettiva e di modalità verso quella dello sguardo come limite della lingua, o morte. Questo slittamento viene rappresentato nel capitolo "L'homme long" attraverso un passaggio alla fotografia, con il maggiore effetto di realtà che la caratterizza. Se lui l'avesse solo colpita, dice l'autrice (Laure), Angela avrebbe reagito e la sua vita sarebbe stata distrutta. Quindi, per proteggerla, l'autrice l'ha uccisa. Angela dice protestando di avere il diritto di rispondere delle proprie azioni, ma l'autrice controbatte che è la forza della realtà ad essere intervenuta, la forza della prospettiva dell'autrice che controlla la finzione.

Come mossa successiva la traduttrice rivendica il suo diritto, in quanto lettrice, di criticare ciò che è nel testo dell'autrice. Anche questa protesta è messa a tacere dall'autrice, che ricorda a Maude i limiti della traduzione, i fraintendimenti che inevitabilmente si creano quando si legge in un'altra lingua, quando si (ri)scrive all'inverso. Così come l'autrice ha diritto di vita e di morte sul personaggio, allo stesso modo la sua relazione con la traduttrice sarà diseguale: "Comment pouvez-vous me comprendre si vous me lisez dans une langue et transposez simultanément dans une autre ce qui ne peut adéquatement trouver place en elle?"³⁹ "Adeguatamente" è la parola che crucialmente sottolinea i limiti dell'equivalenza o corrispondenza (*mimesis*) fra lingua/e in una teoria dell'adeguatezza o *poësis*. I paesaggi sono immagini che eccedono il linguaggio, che fungono da relè nella trasmissione del desiderio stabilendo connes-

³⁹ "Come può lei comprendermi se mi legge in una lingua e simultaneamente traspone in un'altra quel che non può adeguatamente trovare posto in essa?" (131-132).

sioni, controbatte la traduttrice (Maude Laures), la quale si appella all'assunto di verità dei segni visivi. E tuttavia anche questi paesaggi sono incommensurabili, replica l'autrice (Laure), in relazione alle diverse condizioni in cui li conosciamo, le diverse prospettive, e dunque le diverse conoscenze culturali, che le in/formano: "Comment croire un instant que les paysages qui sont en vous n'effaceront pas les miens?"⁴⁰ Riusciranno le nevi del nord a cancellare il deserto? L'opacità delle immagini sfocate e senza volto nell'album di fotografie dell'"homme long" è rivelatrice del lavoro di interpretazione necessario anche per leggere i segni visivi, che non sono in nessun modo 'trasparenti'.

Ciononostante è possibile stabilire un parallelo tra scrittura e traduzione, nei termini di una ripetizione o duplicazione del processo, non del contenuto, che crea connessioni in questo silenzio tramite condizioni condivise di discorso. L'"autrice" descrive come è arrivata alla scrittura dopo aver letto una lettera d'amore scritta da una donna per una donna e nascosta dentro un libro di geologia. Nel romanzo ha immaginato il volto dell'altra donna che avrebbe voluto conoscere. Dunque anche la traduttrice si innamora del personaggio di un libro e vuole farla vivere attraverso la scrittura. In questo senso, ammette l'"autrice", i paesaggi ci allontanano da ciò che è familiare e ci catapultano dentro la scena della scrittura come (ri)cerca producendo un effetto di straniamento. Sebbene vi sia una ripetizione del processo, scrivere e tradurre rimangono due attività distinte, non solo in termini di anteriorità temporale ma anche in termini di vicinanza ai desideri del personaggio, come dimostra la lingua usata in questa conversazione. Autrice

⁴⁰ "Come posso credere anche solo un istante che i paesaggi che sono in lei non cancelleranno i miei?" (132).

e personaggio interagiscono usando la modalità confidenziale *je/tu*, ma autrice e traduttrice parlano usando la modalità formale e asimmetrica del *je/vous*, essendo separate da relazioni di potere intorno all'unica "évidence" certa delle parole (ibid.), la realtà o limite della rappresentazione che, come la morte, cercano di ingannare. Ciò trova riflesso in uno dei cambiamenti fondamentali che emergono nella versione fatta da Maude Laures dell'incontro di Mélanie e Angela. Mentre la versione di Laure si concentra sul corpo sensuale di Angela e sulla sua indifferenza per le facce, la versione di Maude mette in evidenza il toccarsi delle guance che avvicina Angela e Mélanie/io così strettamente che "Salvo l'eternità, non c'è più spazio tra noi. Siamo il deserto e l'evidenza" (197). Alla lingua come spettacolo viene attribuito un potere creativo assoluto nella riscrittura di Maude, che insiste su "quelques mots concis" (220)⁴¹ e sulla forza della memoria. Perché Angela annuncia la sua esistenza e così rischiara l'orizzonte per Mélanie/Maude mentre loro ballano insieme. Tuttavia, sebbene le immagini di violenza siano attenuate, Angela finisce comunque a terra, "il corpo per sempre inflessibile", l'"omo'blungo" "completamente distaccato dalla scena" (198). Il potere della traduttrice di ricreare è frenato dall'azione romanzesca, che ne limita gli interventi trasformativi alla coloritura del panorama emotivo, per dare una rappresentazione più positiva dell'amore lesbico. "La réalité concise" (Brossard 1987: 50)⁴² di Laure Angestelle interviene per ripetere la morte di Angela e lasciare la traduttrice di fronte alla perdita.

Amore, traduzione e la dissoluzione dei confini dell'io che essi presuppongono, incitano paradossalmente alla

⁴¹ "poche parole concise" (197).

⁴² "la realtà concisa" (49).

scrittura oltre questa morte, alla rappresentazione che sconfinata, che continua a vivere (*bordering on, living on*).⁴³ Nella sua riflessione sull'incommensurabilità delle lingue, incentrata sulla traduzione culturale fra paesaggi e prospettive distinti in assenza di traduzione linguistica, il romanzo di Brossard pone l'accento sui limiti dell'identità. Muovendo da un'attenzione per gli spazi della retorica, per le relazioni sociali e affettive all'interno delle quali è vissuto il linguaggio, che eccedono il linguaggio e tuttavia ne strutturano le forme attraverso il ritmo, la selezione e il posizionamento, *Le désert mauve* narra il processo di costruzione di un modello di lingua dell'altro che offre la promessa di una modalità di traduzione che sostituisca violazione con creazione, morte con amore e vita. Non esiste ispirazione divina in questa traduzione di/fra culture, nessun prodigio, ma il lavoro politico del(lo) (s)cambio. La differenza che una donna (*elle*/"L") può fare è trasformare gli angeli (*anges*) in angoli (*angles*) che offrono una diversa prospettiva materiale sul 'reale'. La traduzione, in quanto riscrittura che continua la vita del testo, mette alla prova la lingua ma non offre momenti di rivelazione, nessuna trascendenza. Al contrario, cambiando il punto di vista, ci riporta alle contingenze delle lingue nella prassi.

(Traduzione di Serenella Zanotti)

⁴³ Probabile riferimento al saggio di Jacques Derrida "Living On/Border Lines" (1979), oltre che all'idea di *Fortleben* di Benjamin. [N.d.T.]