



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

Denarrazione della storia, ripetizione del trauma, e alcuni tentativi di processare una traduzione “perduta”

RENATA MORRESI

Università degli Studi di Padova
renata.morresi@unipd.it

Abstract. This paper explores the reflections generated by the translation of *Zong!, as told to the author by Setaey Adamu Boateng* (2008) by nourbeSe philip, reflections which first took shape while I was translating the long poem and continued after the accusation towards the Italian version (Benway Series, 2021). As one of the translators, I interpreted *Zong!* as a reinvention of the archive of modernity, which becomes active memory in moments of crisis. I compare my interpretation with my re-reading of it as urged by philip, and I conduct the comparison also in the form of self-critique and reflection on an all-encompassing translatorial action. I will examine the limits and implications of the “lost” translation, taking into account the circumstances of the book’s production and its controversial reception, in the hope of fostering new avenues of practice and research.

Keywords: poetry, archive, history, untranslatability.

Riassunto. Il saggio esplora le riflessioni generate dalla traduzione di *Zong! as told to the author by Setaey Adamu Boateng* (2008) di nourbeSe philip, nate mentre lavoravo alla traduzione del lungo poema e continuate in seguito, dopo le accuse mosse all’edizione italiana (Benway nel 2021). Qui rifletto sulla mia interpretazione di *Zong!* come reinvenzione dell’archivio della modernità che diventa memoria riattivabile nei momenti di crisi. La confronto poi con la mia ri-lettura, sollecitata dalle istanze di philip, che intraprendo anche in forma di auto-critica e riflessione su una azione traduttiva più completa. Considerando le circostanze materiali di produzione del libro e la sua controversa ricezione, mi interrogo sui limiti e le implicazioni della traduzione “perduta”, con l’auspicio di aprire nuove dimensioni di pratica e di ricerca.

Parole chiave: poesia, archivio, storia, intraducibilità.

Denarrazione della storia, ripetizione del trauma, e alcuni tentativi di processare una traduzione “perduta”

La materialità delle lingue non può essere filtrata e purificata. Le lingue rimangono grumose, nella parola come nel silenzio, e l'equivalenza è una illusione. Eppure questo non spegne il desiderio di attraversare quella consistenza – la lingua di tutti e nessuno, repertorio ricevuto e lessico familiare, foresta di simboli o camera d'echi – con un altro corpo, con attrito e contatto. È un desiderio forse ancora più forte nella traduzione della scrittura poetica, che trova nell'incarnazione verbo-sonora di un gesto specifico una materia infuocata di ardua manipolazione. Nella traduzione di poesia non c'è un singolo tratto fonosimbolico, pronunciato o alluso, che possa rimanere tale, anche laddove dovesse rimanere inalterato (nel caso di un prestito, per esempio), poiché la rete di altri elementi co-testuali e contestuali cambia sempre irrevocabilmente. Eppure, la materialità di un testo letterario non è la causa di una irriducibile distanza ma il solo campo possibile dove può aver luogo l'avvicinamento, e dove chi traduce si trova a lavorare affinché altri si avvicinino e possano leggere: «Language diversity is the nature of language, not its aberration, or even less a curse».¹

Il testo, certo, non è mai solo. Il processo traduttivo, non solo linguistico, non solo ideale, avviene anche nell'incrociarsi e sovrapporsi di questioni storico-culturali, e può entrare in collisione con i molti attori che partecipano dell'evento pubblico del testo (la sua pubblicazione): vi sono, oltre a chi scrive e traduce, istituzioni, editori, proprietari dei diritti, segreterie, direttori di collana, curatori, revisori, collaboratori, grafici, critici, lettori del testo di arrivo e persino non-lettori portatori di interesse per il testo. E poi c'è la storia, che si rifrange nella storia letteraria come nelle storie individuali con il suo portato di violenza e iniquità. La traduzione nel mondo globalizzato non ha una qualità etica intrinseca: può essere il risultato di un pensiero coloniale che un tempo pretendeva di ripetere se stesso ovunque e oggi dà come naturale l'imposizione delle proprie lingue prese come espressioni nazionali omogenee, depurate e normalizzate. Nella scrittura poetica è ancora l'evidenza di una ricerca di contatto e di trasformazione, un tentativo di avvicinamento che viene messo alla prova dalle asimmetrie di potere che «the humanist strategy»² in sé non riesce a superare, anzi, spesso

¹ S. Bertacco, N. Vallorani, *The Relocation of Culture: Translations, Migrations, Borders*, New York, Bloomsbury, 2021, p. 22.

² S. Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument*, in «The New Centennial Review», 3, 3, Fall 2003, p. 297.

replica se rimane nella visione umanistica classica impostata sulla «colonial difference».³

Esiste il testo come mondo, ma esiste anche il mondo extratestuale di cui il testo è impastato, che lo anima e in vari modi esercita pressioni su di esso, e in cui la traduzione – per incomprensioni umane, per vincoli tecnici, per ingiustizie sistemiche, che superano e investono la questione interpretativa – può perdere autorità come attività ermeneutica e rimanere schiacciata nel deflagrare di conflitti culturali e politici. Allora la traduzione, come risultato di un lavoro, come opera creativa e come processo di confronto, può essere “perduta”. Nel senso duplice di venire considerata “immorale” trasgressione rispetto all’opera di partenza, forma di violazione epistemica, e di andare perduta nel suo intento, ovvero svuotata di senso. Ma una traduzione “non buona” può ancora essere una buona traduzione? E la soppressione di una traduzione “cattiva” può finire per restringere le possibilità interpretative dell’opera originale invece che difenderne la comprensione “autentica”? Come coltivare, in quel campo di confronto e sfida che è il testo letterario, una fiducia nella traduzione come conversazione tra testi che possa innescare una conversazione tra mondi, istituzioni, persone? O questa conversazione deve preesistere, pena l’abolizione del testo stesso come possibilità di avvicinamento? Queste e altre domande, come spiegherò, non prescindono da un coinvolgimento affettivo di me che sto scrivendo, e non intendono rivendicare una legittimità astratta data da presunti universali traduttivi; piuttosto vorrebbero ammettere la possibilità di presentare una interpretazione, che consiste anche di una auto-critica e auto-interrogazione (né finali, né risolutive) e di una descrizione delle circostanze complesse, materiali appunto, che non si lasciano bene afferrare da schemi binari predeterminati o da facili meccanicismi. Non offrirò alcuna risposta univoca o difesa d’ufficio o asserzione di verità superiore, ma spero che l’occasione di fornire dei dati e porre alcune domande possa aprire nuove dimensioni di pratica e di ricerca.

Cercherò di ricostruire in breve la scena materiale della “perdita” riferendomi ad alcuni episodi ben precisi che hanno riguardato la versione italiana di *Zong! as told to the author by Setaey Adamu Boateng* (2008), dell’autrice nera tobago-canadese nourbeSe philip,⁴ che se ne definisce «unauthor»,⁵ edita dall’italiana «Benway Series» (collana delle edizioni

³ W.D. Mignolo, *The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference*, in «The South Atlantic Quarterly», 101, 1, 2002, pp. 57-96.

⁴ Dal 2023 philip si firma con la minuscola: userò la grafia da lei scelta parlando dell’autrice nel corpo del testo, e la maiuscola nei riferimenti bibliografici che si riferiscono a sue pubblicazioni degli anni precedenti.

⁵ L’edizione usata, salvo altrimenti indicato, sarà: N. Philip, *Zong! as told to the author by Setaey*

Tielleci di Colorno, Parma), tradotto dalla sottoscritta e curato insieme ad Andrea Raos, con il contributo traduttivo di Raos stesso per gli apparati e di Mariangela Guatteri per la sezione più eminentemente visiva del testo intitolata *Ebora*. Il libro italiano è stato rigettato da Philip come “sbagliato” ed è stato il bersaglio di una tempesta di accuse e denunce svoltasi su social media e piattaforme online che ha poi ispirato parte della critica successiva più strutturata. Proverò ad arrivare a considerazioni più complessive sulla vicenda, “terminata” con l’inevitabile – e penso, per le ragioni che spiegherò, giusta – sospensione della diffusione dell’opera, con le problematiche conseguenze di un dibattito social che ha visto il «collasso dei contesti»,⁶ e con quella che giudico una doppia rimozione: da una parte una riduzione del valore spirituale dell’opera come recupero ed elaborazione della memoria traumatica, e dall’altra una limitazione della sua risonanza e della possibile costruzione di nuovo senso, data da una difesa a oltranza della sua incommensurabilità e irriducibile materialità.

Coinvolta come sono stata nei fatti come traduttrice – che non si è mai espressa pubblicamente durante l’inflammare della *querelle* se non in una comunicazione apparsa sul sito dell’editore italiano Benway⁷ – spero di poter offrire una visione almeno un poco più completa di una vicenda molto sfaccettata, che ha già suscitato diversi contributi di vario taglio, critico, teorico e generalista, a volte lacunosi o imprecisi, data anche l’aleatorietà delle condizioni del dibattito iniziale.⁸

Adamu Boateng, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2008, p. 196, d’ora in avanti Z.

⁶ M. Fasoli, *Il benessere digitale*, Bologna, il Mulino, 2019, p. 66.

⁷ La riflessione è apparsa, insieme ad altre risposte all’appello di Philip che dà il titolo alla pagina, in *The Italian Translation of «Zong!» must be destroyed!*, in «Benway Series», 18 settembre 2021, benwayseries.wordpress.com/2021/09/18/the-italian-translation-of-zong-must-be-destroyed (ultimo accesso: 3/1/2025).

⁸ La polemica, particolarmente veemente su Facebook, ha alimentato fraintendimenti e nozioni imprecise o infondate. Per esempio: nell’ultimo contributo critico in ordine di tempo sull’argomento si dice che «the Italian translation is the only published attempt» (A. Bazzoni, *Translating across Lines of Identity and Domination: The Case of M. NourbeSe Philip’s «Zong!»*, in «Comparative Critical Studies Online Supplement», 2023, p. 40), ma del 2020 è sia la traduzione danese di Kristian Tanghøj per Æther (ora introvabile ma visualizzabile in un *flipthrough* del 16 novembre 2020 su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=OUaguaGkFJA&t=4s>, ultimo accesso: 3/1/2025), sia la versione inglese, per Silver Press, subito ritirata per via delle diverse dimensioni della pagina (la casa editrice inglese ha spiegato la circostanza in uno *statement* apparso on-line il 25 luglio 2021, <https://www.silverpress.org/blogs/news/statement-zong-by-m-nourbe-se-philip>, ultimo accesso: 3/1/2025). Nel suo contributo al *Dossier «Zong!»* di «Testo a Fronte» Carotenuto mi attribuisce una enfatica difesa della traduzione affermando che per me «non può né deve essere ritirata dal mercato» (S. Carotenuto, *La “lingua comune” in «Zong!» di NourbeSe Philip: s/volte traduttive*, in «Testo a Fronte», I-II, 66-67, 2022, p. 44), cosa molto lontana dalla realtà e dai miei tentativi di proporre una mediazione, fermare la pubblicazione e rifare la traduzione. Conor Garel, in un articolo di taglio più generalista, riprende i termini della polemica come socializzata on-line («The next time Philip heard from anyone about the Italian translation of Zong! was five years later»), omettendo contatti e conversazioni che si erano invece verificate (C. Garel, *Why This Poet Declared War*

Nel giugno 2021, ricevuta la notizia dell'imminente pubblicazione di *Zong!* in Italia assieme alle ultime bozze della sua opera in traduzione, la storia «that cannot be told yet must be told but only through its untelling» (Z, p. 207), philip reagì con un deciso rifiuto del lavoro in italiano. Elena Basile ha definito questa reazione una «ri-traumatizzazione»,⁹ evocando l'attraversamento disumanizzante dello schiavismo a partire dalla predazione, dalla tortura e dall'omicidio caratteristici del *middle passage* che sono del libro. philip scriveva di non riconoscere la sua opera ed elencava, in due email e in altre seguenti comunicazioni pubbliche, le sue ragioni: disapprovava la copertina e il formato, trovava che il testo ricevuto fosse carente rispetto a una delle qualità del libro che sentiva come fondamentale, la non-negoziabile organizzazione degli spazi bianchi come poetica del silenzio e del respiro, e pensava che l'intera traduzione, i cui diritti erano stati venduti per una somma giudicata modesta, e che era stata realizzata senza la sua supervisione da un gruppo di persone bianche, non fosse accettabile. È difficile suggerire lo choc con cui la prima email fu ricevuta, il numero di contatti convulsi che seguirono tra editori e traduttori, e la prostrazione nel non riuscire, tramite indirizzo diretto o per mediazione di terzi, ad avere risposta circa la mia proposta di parlare e rivedere il testo. Parte della corrispondenza attorno alla traduzione è stata pubblicata da philip nella sua pagina web:¹⁰ non contiene tutti gli scambi ma quelli essenziali per capire la sua disapprovazione del progetto. In attesa di istruzioni più chiare, forse sperando nella collaborazione di Wesleyan, per cui la traduzione corrispondeva «page by page»,¹¹ Benway, sostenendo la va-

on Her Own Book, in «The Walrus», 27 ottobre 2022 <https://thewalrus.ca/why-this-poet-declared-war-on-her-own-book/>, ultimo accesso: 3/1/2025). Questi contributi si sono in parte basati su un accesso selettivo e incompleto a comunicazioni personali e status sui social media, dove quello che è “tecnicamente” chiamato *shitstorm* ha oscurato la comunicazione e ridotto la riflessione critica a una caccia al profilo morale e alle “reali” motivazioni dei soggetti coinvolti. Autrice, traduttori, editori e altri soggetti sono diventati così oggetti di un dibattito anomico, diffuso e imprevedibile, al di fuori di un contesto condiviso e senza possibilità di mediazione (sul tema vedi B.C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale*, trad. it. di F. Buongiorno, Roma, Nottetempo, 2015). Già la serie apparsa su «Pulp Magazine» a ridosso degli eventi ha notato i limiti di un confronto «ideologicamente bloccato», che preclude proprio quel che è uno degli aspetti più rilevanti di *Zong!*: l'esplorazione del rapporto tra estetica, etica e politica. Vedi L. Mari, «Zong!» Translation – handle with care, in «Pulp Magazine», 2 febbraio 2022, <https://www.pulplibri.it/zong-translation-handle-with-care/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

⁹ Durante il convegno *Poetry across the lines: translating colour, gender, history*, Università di Pisa, 6 dicembre 2023.

¹⁰ *Correspondence among all the parties involved in the unauthorised translation of «Zong! As told to the author by Setaey Adamu Boateng»*, in «nourbese.com», October 11, 2021, <https://www.nourbese.com/correspondence-among-all-the-parties-involved-in-the-unauthorised-translation-of-zong-as-told-to-the-author-by-setaey-adamu-boateng/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

¹¹ Email dell'8 luglio 2021 a me indirizzata da Suzanna Tamminem, direttrice editoriale di Wesleyan University Press. Tamminem ha poi corretto la sua posizione in un email del 1 settembre 2021, indirizzata a me, Benway e philip, scusandosi per non aver riconosciuto

lità della traduzione, decideva di stampare le duecento copie concordate in prima battuta con l'editore americano e di mandare in lettura il testo a una serie di critici e poeti, per valutarne le reazioni. La copertina e le misure della pagina erano certo diversi, *Ebora* era stato profondamente re-interpretato, e la questione della gestione dello spazio bianco non era di immediata decifrazione, tanto più che il formato scelto per la stampa era molto più ampio dell'originale, e godeva di una rilegatura speciale con un dorso mobile che consentiva di poter aprire il volume per tutta la sua larghezza, senza la curva creata dalla rilegatura. La questione identitaria non era risolvibile, ma quella spirituale e relazionale forse sì, certamente attraverso fatti concreti, su cui però non vi era alcuna chiarezza: era sufficiente inserire un foglio di errata, come suggeriva Wesleyan, per segnalare i refusi? E quali erano i refusi? Occorreva una edizione completamente riveduta nell'interpretazione totale del testo/libro? Oppure, visto che le identità erano date e la relazione insufficiente in partenza, l'intero lavoro doveva considerarsi annullato? Era difficile capire il da farsi da una email.

L'8 settembre 2021 philip postava su Facebook un breve status in cui chiedeva la distruzione della versione italiana del suo libro, uscita per Benway nei giorni precedenti. Il post si fece mobilitazione, culminata in una petizione sulla piattaforma change.org,¹² dove si denunciava l'editore italiano per diffamazione, falsa rappresentazione e appropriazione. L'appello, rimbalzando sui social, andava ben oltre il confronto circa le modalità e la natura della traduzione o l'acquisto dei diritti, e diventava, da parte di molti commentatori e commentatrici anglofone, denuncia di una violenza molto più vasta: venivano implicati il colonialismo euro-americano, le esplorazioni predatorie di Colombo, l'omicidio di George Floyd, in un succedersi di riferimenti a prassi violente e sistemi di oppressione che vedevano nella traduzione "non autorizzata" il risultato diretto di un regime di bianchezza egemone e repressivo e la perpetuazione di un sistema di sfruttamento coloniale. Queste simmetrie erano presentate come incatenanti e causali. Paradossalmente, il nostro progetto di traduzione prendeva avvio proprio dalla volontà di affrontare la storia attraverso una estetica radicale e divergente rispetto al canone della tradizione europea; credevamo, poi, nella necessità politica di riflettere sulle condizioni dell'Europa come luogo controverso, di asilo agognato come di subdole repressioni. Si trattava di una ricerca molteplice, volta a ospitare altri modi per pensare una storia a lungo

prima i problemi sollevati dall'autrice.

¹² *A public call for the immediate destruction of the unauthorized translation of «Zong!»*, 12 ottobre 2021, in «change.org», <https://www.change.org/p/benway-series-a-public-call-for-the-immediate-destruction-of-the-unauthorized-translation-of-zong-as-to-aa310152-f535-4cc1-97e5-6ff856fdc593> (ultimo accesso: 3/1/2025).

obliata (che in Italia significa anche storia del colonialismo e della sua negazione, oltre che del razzismo e dell'afrofobia) e a diffondere un fare poetico che leggesse gli eventi in profondità, nella loro grana contraddittoria e negli urti soppressi e riecheggianti fino al presente, che li leggesse in tal modo meglio che nella trasparenza dei resoconti ricevuti, in una nuova memoria del colonialismo tale da includere il suo archivio immateriale. La traduzione, che intendeva essere un servizio all'opera, venne però ricevuta come una appropriazione mossa da interessi e fini che ne distorcevano la natura. Eravamo stati suggestionati da una interpretazione troppo radicata nel nostro tempo e spazio – europei, italiani, bianchi, nostro malgrado collusi? Eravamo, come qualcuno intimava, un gruppo di ingenui “buonisti” animati da buone intenzioni ma senza referenti istituzionali riconosciuti, senza una posizione etica chiara, anzi investiti da razzismo latente? O, come suggerivano altri, eravamo semplicemente dei ladri subdoli, che avevano sottratto l'opera all'autrice alle sue spalle? Quello che *eravamo* sembrava dunque centrale per stabilire quello che avevamo fatto o non fatto, visto che si era arrivati a una repulsione assoluta del nostro lavoro prima che il lavoro stesso fosse letto e vagliato. Tanto più visto che il rifiuto veniva proprio dall'autrice e da parlanti di lingua inglese che non avevano potuto né tenere in mano il libro in traduzione, né leggere il testo in italiano. Per tentare delle risposte occorre riandare all'opera di Philip, capire l'oggetto e la natura del suo discorso poetico.

Zong! è un lungo poema sperimentale pubblicato nel 2008. Programmaticamente *un-telling* (Z, p. 199), non-racconto o denarrazione, l'opera prende le mosse dalla vicenda di una nave schiavista di due secoli fa, da un verbale legale legato alla sua vicenda violenta (e tipica della tratta: il massacro delle persone africane gettate fuoribordo) e da un contatto medianico, uno spirito a cui l'autrice dà un nome, come recita il sottotitolo, Setaey Adamu Boateng, e che fornisce l'occasione per evocare le “voci” dei trapassati, i morti in mare, i sopravvissuti e diventati schiavi, i loro assassini, i carcerieri e i complici, i burocrati e i funzionari, spettri che ancora incombono sulla storia europea e americana. Essi sono materializzati in una modalità lontana dal realismo psicologico-narrativo, attraverso la frantumazione di parole, sintassi e suoni sulla pagina; con l'alternarsi implacabile di grafemi e spazi bianchi, e la mescolanza liquida di gergo legale, preghiera, lamento, canto, essi tornano a evocare connessioni tra forme di predazione del colonialismo e del neo-colonialismo. Campionando ed esplodendo graficamente il dispositivo giuridico e le voci evocate medianicamente, Philip mette in scena quegli «attacchi distruttivi ai nessi»¹³ con cui il trauma investe l'individuo e

¹³ W.S. Bion, *Attacks on linking* [1959], in «The Psychological Quarterly», LXXXII, 2, 2013.

la storia collettiva. Scrive Philip nel lungo saggio finale che fa parte del libro:

I murder the text, literally cut it into pieces, castrating verbs, suffocating adjectives, murdering nouns, throwing articles, prepositions, conjunctions overboard, jettisoning adverbs: I separate subject from verb, verb from object – create semantic mayhem, until my hands bloodied, from so much killing and cutting, reach into the stinking, eviscerated innards, and like a seer, a sangoma, a prophet, having sacrificed an animal for signs of a new life, reads the untold story. (Z, pp. 193-194)

«The untold story» (Z, p. 207) che così paradossalmente e violentemente prende forma è quella della Zong, appunto, la nave inglese della compagnia Gregson, dedita alla tratta di esseri umani lungo le rotte atlantiche che nel 1781 fu protagonista di un episodio raccapricciante. La nave era in navigazione dall'isola di São Tomé, al largo della costa del Gabon, verso la Giamaica, con 440, 442, forse 470 persone imprigionate nella stiva. Invece di durare dalle sei alle nove settimane come di solito avveniva, questo viaggio si protrasse per circa quattro mesi, a causa di una serie di errori di navigazione commessi dal capitano, Luke Collingwood, che aveva esperienza come medico di bordo ma era al suo primo viaggio come comandante. Se il *middle passage* era già per sua natura «voyage through death»,¹⁴ colmo della violenza e disumanizzazione fondanti lo schiavismo, i problemi “tecnici” causati dal calcolo errato nella rotta ne generarono ulteriori: le scorte d'acqua cominciarono a scarseggiare, le condizioni sanitarie si fecero oltremodo critiche, molti imprigionati morirono per consunzione, vi furono, come spesso accadeva in questo tipo di traversate, casi di suicidio. In questo scenario culminò il massacro che rese tristemente celebre il caso, quando il capitano, “nuovo” al suo ruolo ma già abbastanza scaltrito da conoscere il diritto assicurativo e le possibilità di guadagno in caso di incidente, decise di gettare in mare parte del “carico” umano trasportato, prima le donne e i bambini, poi gli uomini, con l'obiettivo di “ottimizzare” le risorse e di rifarsi sugli assicuratori chiamati a rimborsare la perdita dei “beni” (donne, bambini, uomini: in quest'ordine perché evidentemente questi ultimi rappresentavano una forza-lavoro di maggior valore e quindi una merce più ricercata sul mercato degli schiavi). In breve, massacrare le persone imprigionate sembrava più vantaggioso dal punto di vista finanziario che lasciarli morire per “cause naturali”. Questa pratica non era nuova ai mercanti di schiavi. Quando gli assicuratori Gilbert rifiutarono di pagare, gli armatori Gregson tentarono

¹⁴ R. Hayden, *Middle Passage*, in Id., *Collected Poems*, London and New York, Norton, 1985, p. 48.

una causa nei loro confronti e, almeno in un primo momento, la vinsero e ottennero un ordine di rimborso per le perdite subite, ovvero le persone assassinate da Collingwood. L'episodio acquistò risonanza grazie al movimento abolizionista inglese che ne fece un caso-simbolo. L'assicurazione fece appello alla Court of King's Bench, e i tre giudici Willes, Butler e Mansfield (quest'ultimo si era già occupato del celebre caso Somerset) concordarono che si sarebbe dovuto tenere un nuovo processo. Il testo di quest'ultimo dibattimento, *Gregson v. Gilbert*, è la matrice del poema *Zong!*, il testo su cui Philip si è basata.

Se la storia della Zong è stata ricostruita dallo storico James Walvin, in Philip essa diventa un'altra via del pensare la storia, e la destrutturazione della sua narrazione si fa complementare alla *re-memory* di Toni Morrison, portando all'estremo il flusso di coscienza privo di punteggiatura e pieno di spazi-singulti con cui *Beloved* racconta l'esperienza del *middle passage*. Prende qui forma una nuova versione afro-pessimista, che mette in scena il vuoto ontologico istituito dalla schiavitù moderna e richiama l'impossibilità della testimonianza diretta con cui i popoli, le comunità e le persone della diaspora nera si misurano. Le due pagine scarne, scritte in gergo legale, che ripetono brevemente, quasi disseccandolo, il contenuto del contenzioso, che l'autrice include in chiusura all'opera, come principio, parte e risultato di essa, diventano il *database* di un poema corposo (210 pagine): il testo verbale è visivo e orale insieme, esplose sulla pagina, polverizzato in sillabe e suoni, che si alternano a spazi/silenzi. Tra i principi compositivi vi sono la tmesi e lo spazio vuoto tra due parti di parola o frase che spezzano il discorso fino al limite del non-senso, denunciando l'economia della lingua come specchio dell'ottimizzazione delle risorse, la stessa che ispirava una concezione funzionale e aberrante dell'umano e del profitto. *Zong!*, in cui echeggia *song*, con quel punto esclamativo a costituire un richiamo, invita a pensare alla marca corporea portata dalla parola pronunciata, e al tempo stesso conduce il linguaggio al limite della significazione, in aree trasversali non perché puramente espressive o evocative ma in quanto inscritte di strati di movimento e disappartenenza di una lingua a se stessa. Se nella prima pagina il testo emerge come suono dal silenzio dello sprofondamento oceanico («wa wa / w w waa / ter», Z, p. 3), nella prima sezione esso si fa per disseminazione di parole ed espressioni isolate, burocratiche, svuotate, agrammaticali e asintattiche («the throw in circumstance / the weight in want / in sustenance / for underwriters / the loss», Z, p. 5), evocando i significati ambigui e potenziali all'interno dello sforzo coloniale di distanziare la violenza dalla sua organizzazione, di trasformare la vita in proprietà. Avanzando nella lettura le parole si spezzano e il testo sulla pagina prende “corpo”, si fa più consistente

e polilingue. La lingua dominante rimane, apparentemente, l'inglese, ma le lingue usate complessivamente (che, come ci dice il glossario di lemmi incluso in appendice, sono: arabo, ebraico, fon, francese, greco, italiano, latino, olandese, portoghese, patois dell'Africa occidentale, shona, spagnolo, twi, yoruba) attraversano quell'inglese e lo sabotano, lo aprono a risuonare di altri accenti, e disinnescano l'identificazione tra lingua e identità nazionale. Uno degli aspetti più significativi di *Zong!* è il suo essere non solo plurilingue nel dizionario, ma plurilingue anche all'interno del suo inglese – un inglese che rivela in controtuce altre lingue sommerse, come nell'*amore bilingue* di Abdelkebir Khatibi, con la relazione tra corpi linguistici diversi e la tensione tra oralità e scrittura, o, come suggeriva Edward Kamau Brathwaite, in quanto struttura lessico-sintattica solo superficiale, ma abitata profondamente da un altro ritmo, «the submerged language that the slaves had brought».¹⁵

È importante sottolineare che l'unità di misura verbale di *Zong!* non è meramente la parola, ma il suo eccesso, nelle forme del segno inconcluso, del silenzio e del suono. Nello spezzarsi di parole e frasi che spesso si verifica si producono suoni ed elementi non pienamente semantici, basati su parole e frasi che non sono sempre "sorgive", ma estratte dal documento legale *Gregson vs Gilbert*. Quei suoni sono tradotti non omofonicamente ma nel loro "quasi-senso", a convocare le parole che sono state rotte, così ricreando un *processo* comparabile, ovvero: denunciare la pretesa di verità delle parole del documento legale come ordinatore (e produttore) di verità, mostrare quindi la fallacia della logica formale su cui erano costruite, e insieme evocare la violenza rimossa, obliterata dalla storia ufficiale; infine, mostrare come essa non può davvero essere rimossa, perché persino attraverso le parole *sterilizzate* dell'inglese legale, e le non-parole o espressioni senza senso che da quelle si generano, si fanno strada echi e risonanze che portano ad altre voci, altri corpi, altre lingue, e discorsi molteplici su quell'esperienza di morte e dissipazione. La relazione tra testo di partenza e testo di arrivo, quindi, non è sempre data da frasi individuabili o parole individuali, e neanche da suoni distinti, ma dalla tensione che nasce tra l'attrazione tra i pezzi di parole o frasi che sono separati con violenza (rimanendo però ricostruibili nel senso di lettura) e la loro stessa forza repulsiva, data dalla verità sottesa e indicibile che svela sia la violenza delle parole dette che le altre parole "possibili", magari anche solo evocate da un suono, presenti in contemporanea proprio perché assenti, oppure solo rimandate. Siamo dunque di fronte al frammento e al vuoto, alla parte senza senso che cela, tende a e richiama l'intero insensato, e alla ripetizione anaforica dei singoli frammenti per migliaia di occorrenze, che arriva-

¹⁵ E.K. Brathwaite, *Roots*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, p. 262.

no a significare per accumulazione, non per singola “illuminazione”. Le citazioni dal testo non danno conto della complessità, possono solo suggerirla:

si	n th	ere w	e	as
no				
	is	e of neg		
(139)				

Nella mia traduzione:

col	pa v	i e	o	ra
suo				
	no	di ne		

philip mette in scena il conto in sospeso che abbiamo con il linguaggio nel suo molteplice ruolo di testimone impotente, incapace di fermare la carneficina, e di artefice della carneficina, capace di elaborare un sistema raffinatissimo di soppressione dell’umano, e, infine, di possibilità per una terapia del lutto e della testimonianza. Ogni pretesa di innocenza del linguaggio è messa in discussione, ma il potere del linguaggio è anche adunato e attraversato come costruzione stratificata. Lo suggerisce l’intreccio di *persone*, generi e toni: la forte intertestualità (creata da allusioni al canone caraibico ma pure alle citazioni da opere e autori del canone occidentale: Wallace Stevens, Sant’Agostino, Thomas More, Paul Celan, Dylan Thomas, Shakespeare, la Bibbia), il registro tecnico-funzionale del dispositivo legale, la voce epistolare del marinaio preso da sensi di colpa, la voce accentata della donna in fuga, la figura della ragazzina gracile, esile come le difese di tutte le donne abusate che attraversano l’opera con i loro nomi, inventati e radicati nella fisionomia possibile della «t/ruth» (Z, p. 62), per arrivare al saggio di philip sulla creazione di *Zong!*, *Notanda*, parte integrante di *Zong!*, come pure il glossario finale e la lista di carico, il *Manifest* dove si *manifesta* ciò che è perduto e in quanto tale, nella forma della perdita, per sempre presente.

In quest’opera, che spesso philip porta in pubblico con delle letture collettive con molti partecipanti che leggono in contemporanea, tanto quel che è sonorizzato quanto quel che è silenzio/silenziato partecipano del rituale di evocazione e di compianto. Ma non è solo l’alternanza tra spazio grafico e spazio vuoto a organizzarlo. Delle sei sezioni verbovisive dell’opera (*Os*, *Sal*, *Ventus*, *Ratio*, *Ferrum*, *Ēbora*), le quattro centrali seguono anche una ulteriore logica, che philip spiega in un breve passo

del suo saggio: si tratta di un criterio che «suggests something about the relational – every word or word cluster is seeking a space directly above within which to fit itself and in so doing falls into relation with others either above, below, or laterally. This is the governing principle and adds a strongly visual quality to the work» (Z, p. 203). L'implicazione è che la scrittura non sia organizzata in modo semplicemente lineare e consequenziale, ma che ci sia una verticalità di cui tener conto, come pure una relazionalità verso sinistra, verso destra e in diagonale. Inoltre, nelle quattro sezioni *Sal*, *Ventus*, *Ratio* e *Ferrum* lo spazio grafico deve avere uno spazio vuoto sopra di sé (nella “riga” precedente): è lì che il segno si fa carne che «cerca uno spazio» per respirare. Attorno a quello spazio nasceva una grande parte dello scontento dell'autrice circa la traduzione: esso doveva corrispondere alla lunghezza dell'elemento grafico che lo “cercava”, mentre nella traduzione il testo copriva porzioni di spazio diverse rispetto all'originale.

L'autrice aveva lavorato a una composizione visiva inderogabile, saldando i soggetti ispiratori, il soggetto spirituale e medium Setaey Adamu Boateng e il soggetto macchinico, “incarnato” dal software di scrittura, quello che le permetteva di avanzare sulla pagina col cursore e far emergere i lacerti di voci dal fondo della pagina come dal fondo dell'oceano, decantando uno ad uno la contro-significanza di ciascuno e ricomponendo, per lenta sedimentazione-emersione attraverso le modalità di lettura possibili, il non-senso del suo tragico oblio. Io come traduttrice avevo lavorato sulla pagina già composta: sentivo di non poter ignorare né l'impatto delle reti di grumi grafici nel loro cercare spazio nella pagina, né i nessi che si creavano tra le parti.¹⁶ Il fatto che l'italiano coprisse una porzione di spazio grafico diversa dall'inglese, dunque, andando a creare dei segni grafici che occupavano uno spazio diverso dall'originale, spesso più lungo, in un modo che l'autrice non considerava negoziabile, costituiva un problema. O almeno il problema più evidente: il sintomo di un rapporto molto diverso con il discorso stampato e impaginato, ovvero di un'altra interpretazione di quel rapporto. Usare il cursore per muovere “più verso destra” gli elementi grafici, per fare più spazio, avrebbe significato in molti casi cambiare radicalmente l'organizzazione della pagina, quei nessi di senso che si creavano con ciò che era «sopra, sotto o di lato», creando quindi un'altra infrazione. Non si tratta di un mero tecnicismo, o di una riduzione della poesia al dato linguistico, ma di una questione sostanziale: cambiare la sequenza

¹⁶ Per una riflessione approfondita sulla traduzione di *Ebora* a cura di Mariangela Guatteri vedi M. Guatteri, *Fisionomia asemica di un testo poetico intrinsecamente glitch*, in «tutte quelle cose: cultura visiva contemporanea», 4 luglio 2024, <https://www.tuttequellacose.com/fisionomia-asemica-di-un-testo-poetico-intrinsecamente-glitch/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

dell'allineamento (andando a capo, per esempio, in un punto diverso che nell'originale) significava creare una nuova configurazione. La mia traduzione su stampa non rispettava il vincolo della lunghezza dello spazio grafico che coprisse la medesima porzione dell'originale, e in molti più punti di quanto avessi immaginato in fase di scrittura, ma se l'avesse fatto avrebbe creato una architettura di relazioni ancora molto diversa da quella del testo di partenza, e forse altrettanto trasgressiva per l'autrice.

Rimaneva, io credo, a dispetto di un metodo diverso, la possibilità di un risultato comparabile: il testo di Philip Restava, come nell'originale, attraverso singhiozzi e silenzi, sondabile, financo *comprensibile all'interno della sua incomprensibilità*. Anche in modi impreveduti dall'autrice, naturalmente, il testo continuava a parlare dell'irreparabile e del bisogno di riparazione. Come nell'installazione degli artisti Sasha Huber e M'barek Bouhchichi basata su *Zong!*, dove le sovrapposizioni e una organizzazione grafica diversa non limitano le possibilità dell'estratto ma ne esaltano l'ibridità e la potenza espressiva,¹⁷ allo stesso modo – o così credevo – la traduzione italiana poteva essere attraversata e condurre verso l'opera. Ma senza l'autrice/*unauthor* a fare da garante a un testo così importante per la diaspora nera e l'epistemologia del *middle passage*, un testo collettivo e testimoniale che si costruisce per via negativa, nell'autorialità sottratta e diffusa e nella mancanza di testimoni, chi poteva *attestarne* la validità? Essa stava, paradossalmente, non nella lettura, ma in una approvazione che riguardava l'ontologia del lavoro più che il suo risultato. Una approvazione che ancora non avrebbe detto nulla circa la “bontà” della traduzione, ma che avrebbe creato lo spazio per parlarne.

Qui divergeva la mia posizione rispetto a quella di Benway circa il destino della traduzione. Per l'editore italiano il testo italiano funzionava, e poteva ancora esercitare la sua funzione di libro, anche al di fuori di una autorizzazione che lo garantisse preventivamente: esisteva come chiamata alla verifica del testo (se il grafema potesse effettivamente smentire l'intero, per esempio) e come evento, in eccesso sulla propria norma concettuale ma, in quando tale, ancora potenziale fonte di conoscenza, documento critico e oggetto estetico. Per me, una volta rotta la relazione tra testo e l'enunciazione riconosciuta da parte dell'autrice/*unauthor*, il libro, anche esistendo come volume di carta, era invero, come istanza di recupero delle voci che diventa specifico disegno sulla pagina, “perduto”: non poteva più sperare di farsi segno politico. Che ne

¹⁷ Una immagine è visibile qui: *Interview with Sasha Huber and M'barek Bouhchichi*, 9 February 2021, in «Institut Finlandais», <https://www.institut-finlandais.fr/en/interview-sasha-huber-mbarek-bouhchichi/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

era della tensione spirituale del testo, e della sua funzione terapeutica? Per l'autrice erano inevitabilmente offese, per Benway marginali rispetto al progetto. In verità entrambe le posizioni mi sembravano mettere in secondo piano la forza spirituale di *Zong!*, che continuava ad agire malgrado i disallineamenti.

La traduzione porta a diventare custodi di una storia che non si è vissuta e che non si è ereditata, a prostrarla oltre lo spaziotempo che essa già conosce. La nostra sembrava rendere un'opera monumentale fragilissima, e far male proprio all'autrice che si identificava appieno con essa, e in questa identificazione faceva risuonare un presente di pericolo e insicurezza che riguarda una comunità ben più ampia di persone nere e *tradotte*. Occorreva aspettare, fermarsi. Il libro doveva essere sospeso.¹⁸

Torno all'estate del 2021. Era vero che la traduzione era stata realizzata senza philip, anche se non a sua insaputa. La sua breve e unica reazione alle mie prime sollecitazioni a riguardo e, altresì, la sua partecipazione attiva a una lunga intervista fattale dalla giornalista italo-afro-americana Veronica Costanza Ward, che sin dall'inizio era vicina al nostro progetto di traduzione (una intervista-reportage realizzata a partire dal 2018 e conclusa nel 2020, che da allora sedeva sul mio desktop, in cui philip discuteva della rilevanza della traduzione italiana di *Zong!* nel contesto della crisi dei rifugiati nel Mediterraneo), oltre a una serie di richieste e azioni dell'editore americano Wesleyan, ci avevano fatto pensare che philip non solo fosse pienamente informata e del contratto stipulato da Wesleyan e dei lavori in corso, ma preferisse consapevolmente non partecipare. Al contrario di quanto alcuni commentatori hanno supposto, non vi era stata alcuna pianificata esclusione dell'autrice dal lavoro sulla versione italiana, e l'incriminata mancanza di ascolto nei suoi confronti celava proprio il suo contrario: era stato per un *eccesso* di ascolto – al silenzio che veniva dalle mancate risposte di philip – che avevo intrapreso un'altra strada per lavorare alla traduzione dell'opera. Un'autrice può essere interpellata ma non importunata, soprattutto in merito a un lavoro – la traduzione della propria opera in una lingua che non conosce – che non ha scelto di fare e che non è tenuta a fare. Chi traduce può farlo seduta accanto all'autrice vivente, se quest'ultima glielo permette, oppure può lavorare senza alcun rapporto elettivo, attraverso catene di mediazione editoriale che sembrano labirinti burocratici; può, naturalmente, tradurre provando a fare alcune

¹⁸ La diffusione del libro italiano è stata interrotta nell'autunno 2021. Il confronto tra me e Benway sulla pubblicazione, sul contratto, e sul senso della controversia è continuato fino al maggio 2022.

domande all'autrice, alle quali quest'ultima, a sua volta, può non volere o persino non saper dare risposte conclusive. Non si può tradurre l'autrice vivente che non vuole essere tradotta, ma si può fare il possibile per soddisfare le aspettative autoriali, ancora meglio se esse sono esplicitate. Di certo non si può fare a meno di una propria interpretazione del testo, e del modo in cui essa si materializza in una produzione grafica e cartacea. Era l'interpretazione del testo o l'impostazione del libro a entrare in conflitto con i “protocols of care” voluti da philip (mai citati da Wesleyan, purtroppo)? In verità sembrava non esservi alcuna distanza tra testo e sua incarnazione materiale. Con philip non c'era stata chiarezza, e imputo a me stessa il non aver insistito, per timore di fare una pressione che fosse interpretata come *entitlement*. Supponevo che la mancanza di sua partecipazione fosse da ascrivere a quello che io stessa sapevo essere un lavoro che si configurava lunghissimo, non quantificabile, faticoso, e soprattutto per cui non si prospettava compenso. philip l'aveva visto come un «passion project»,¹⁹ e invero come tale io lo intendevo, senza corrispettivo economico. Le risorse per cui poi l'editore italiano fece domanda rispondendo a un bando del Canada Council confluirono nella produzione fisica dell'opera. Questo potrà sembrare assurdo o impossibile a chi non conosce la piccola editoria di poesia in Italia: essa è semplicemente poverissima, e non ci sono fondi nazionali a supporto dei libri tradotti verso l'italiano. Si dirà – come è stato fatto – che se non c'è un vero mercato si può anche non tradurre o non pubblicare affatto, il che non solo è possibile, ma è un attuale, benché triste, dato di realtà.

Tanto puntuali fummo nel compilare moduli e soddisfare compiti formali, e assorbiti nella traduzione come nella progettazione materiale, all'interno di un sistema di relazioni editoriali internazionali che sembrava “neutro”, che non ci rendemmo conto di tutto quello di cui eravamo all'oscuro: non ci erano noti i rapporti tra philip e l'editore statunitense,²⁰ non eravamo consapevoli di cosa implicasse la cessione dei diritti all'editore negli Stati Uniti,²¹ né degli attriti che philip aveva già avuto, e non solo con il suo editore, circa la gestione di *Zong!* come libro e come ispirazione.²² Questi elementi che mi sembravano con-

¹⁹ N. Philip, *They cannot have our ancestors' bones; or their memories*, in «Pree. Caribbean. Writing.», September 10, 2021, <https://preelit.com/2021/09/10/they-cannot-have-our-ancestors-bones-or-their-memories/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

²⁰ Wesleyan aveva completa disponibilità dei diritti di traduzione e non aveva mostrato a philip il contratto proposto a Benway, né gli altri libri Benway e le prove di traduzione che aveva richiesto e sottoposto a *blind review*.

²¹ Negli Stati Uniti la cessione totale dei diritti, diversamente che in Europa, pertiene anche ai diritti morali sull'opera.

²² Del 2017 è il contrasto con l'artista libanese-olandese Rana Hamadeh, che ha usato *Zong!* come ispirazione per una sua installazione, vedi *The One Murder of Rana Hamadeh or Somebody*

tingenti e occasionali, che pensavo appartenenti al mondo “esterno”, il cui traffico era troppo lontano e confuso perché potessero giungermi a nozione, proprio in quanto ignorati precipitavano all’interno del contesto traduttivo come prova di un dolo: le circostanze di produzione materiale diventavano l’unico sintomo della mediazione interpretativa. Se il piccolo editore italiano di poesia non poteva sapere tutto – non tanto perché dovesse sentirsi esente da ogni responsabilità, piuttosto perché tenuto all’oscuro di una situazione molto più complessa di quanto non fosse nel suo orizzonte di attesa e di esperienza – erano gli accordi legali a dover idealmente garantire i rapporti equi tra le parti. Come ha chiarito Bazzoni finirono invece per occluderli e per far valere un «*legalistic paradigm*» su di un’opera che richiedeva un «*relational paradigm*».²³ E tuttavia, se né l’autrice né i traduttori sono garantiti dalla legge in quanto tale, come si difenderanno e da una logica puramente commerciale, e da mistificazioni o aggressioni varie? Occorre restare nell’ambito del libro auto-prodotto e del contatto personale, ovvero in un *safe space* garantito dalla validazione personale, oppure certe volontà (quella dell’autrice che vuole proteggere la propria opera, quelle delle traduttrici che vogliono spiegare – non imporre – il proprio lavoro di interpretazione) sono giudicate come pretese narcisistiche o trasgressioni impure proprio perché non appartengono né al mondo protetto dell’accademia né al *business* (dove i diritti di proprietà sono premiati)? Ironicamente philip, l’autrice/*unauthor*, e l’editore Benway si incontravano nel rifiuto di una posizione canonica: philip immaginando l’opera come aperta, «*unfinished, and that we, each in our individual and collective ways, are continually working to complete*»,²⁴ Benway rifiutando il “poetico” tradizionalmente inteso e affermando di pubblicare non autori, bensì opere con uno «sguardo critico sulla realtà, ma che non trovano spazio nei piani editoriali delle case editrici di grandi dimensioni».²⁵ Entrambi si trovavano al crocevia del non appartenere al mondo accademico come al mercato editoriale ufficiale, ma soprattutto nella volontà di riconoscere l’opera *in sè* piuttosto che la validazione della trama, dello stile o dell’ascendente autoriale. Tuttavia, *in sè* l’opera non esiste: essa è sempre posizionata in un qualche luogo interpretativo, in una cultura editoriale, in un immaginario culturale, oppure *non è*.

Continuo a interrogarmi su come ricostruire un terreno di mezzo ospitale, da cui aver cura di un’opera complessa e delicata, che riguarda

Almost Ran Off With All My Stuff, <http://www.setspeaks.com/about/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

²³ A. Bazzoni, *Translating across Lines of Identity and Domination* cit., p. 48.

²⁴ n. philip, *Preface, or Late, but on Time*, in *Zong! As told to the author by Setaey Adamu Boateng*. London, Silver Press, 2023, p. 1.

²⁵ *Il progetto editoriale*, in «Benway Series», <https://benwayseries.wordpress.com/about/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

la memoria e vuole avere funzione riparativa, ma può ancora diventare, come lo è già stata, un'eco della memoria da riattivare nelle crisi emisferiche del presente (per arrivare alla sua lettrice più importante: colei che non poteva prevederla, che non sa dove ne sarà condotta). Chi crea un'opera d'arte deve avere pieno controllo circa la sua circolazione e deve poter avere pieno ascolto circa la sua riproduzione. Ma se ogni interpretazione difforme è identificata come un omicidio l'opera ne esce davvero protetta? Cosa fa la posizione dell'incommensurabilità e della non-fungibilità a un libro così polifonico e multimodale? È un ribadire la presenza degli spettri, infestanti ma definitivamente non riscattabili? E contraddire la loro ri-evocazione, ottunderne la voce, che riecheggia nelle nuove forme di schiavitù e deportazione?

Se non c'è un margine di creazione di senso ulteriore, di rilancio di senso verso un orizzonte (non verso una forma data come certa e inamovibile, bensì *verso un orizzonte*, che in quanto tale è sempre imprevedibile), se la traduzione non è che o una copia perfetta o una versione sbagliata, cosa possiamo farne della traduzione di poesia? C'è dell'altro, chiede Glissant, che una traduzione può fare oltre a inventare delle *equivalenze meravigliose*?²⁶ Penso di sì, naturalmente. Nel caso della nostra traduzione “perduta” forse può aiutare a coltivare una più profonda consapevolezza traduttiva, tenendo presente che attraversare un confine è una metafora semplice, ma a volte azzardata. Parla di un processo spaziale, simbolico, epistemologico, e infine personale e politico, dove questi piani non sono necessariamente allineati, a volte neanche solidali. C'è del dolore in questi attraversamenti, i corpi si muovono in un altro modo, le prossemiche sono disturbanti, i nomi propri risultano incomprensibili. Occorrerà tempo e cura per ri-allestire un ambiente accogliente, allora forse si potrà aprire «the space for a retranslation».²⁷

²⁶ G. Sofo, *Les éclats de la traduction: Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Avignon, Editions Universitaires Avignon, 2020, p. 204 (traduzione mia).

²⁷ A. Berman, *Toward a Translation Criticism*, eng. transl. by F. Massardier-Kennedy, Kent, Kent State University Press, 2009, p. 7.