

Wāhine:
an Annotated Anthology of Contemporary New Zealand Women Poets
in Italian Translation

Wāhine:
antologia annotata di poetesse neozelandesi contemporanee
in traduzione italiana

by
Francesca Benocci

A thesis
submitted to the Victoria University of Wellington
in fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in Literary Translation Studies
Victoria University of Wellington
(2020)

Conosci te stesso e vincerai tutte le battaglie.

Sun Tzu, *L'arte della guerra*

A Massimo, mio padre (03.05.1945-26.04.2017)

Acknowledgements

This journey has been much more than I had bargained for when I decided to move to Aotearoa/New Zealand in 2014, to start a PhD in Literary Translation Studies after concluding my Master's thesis on Keri Hulme's *the bone people* at the University of Siena. Many things have happened since then, some great, some not so great – but the people I found along the way have collectively helped me get to this goal in the end.

First and foremost, I would like to thank my supervisors, Dr Marco Sonzogni, Reader in Translation Studies, and Dr Claudia Bernardi, Senior Lecturer in Italian, for their support throughout these years, and particularly Dr Marco Sonzogni for having persuaded me to further pursue my interest in the literature of Aotearoa/New Zealand.

I would also like to thank all the poets who appear in the anthology, central part of this thesis, many of whom I now consider friends. Thank you for having been open and welcoming, and generous with your time and your thoughts. Thanks also to their publishers, who allowed me access to all I needed and supported the publication of some of my translations.

I am also thankful to all my PhD fellows, past and present, both in and out of the School of Languages and Cultures, to all SLC staff for their amazing support, to my former colleagues and champions at the Language Learning Centre, and to my current marvellous team at the Centre for Academic Development: I couldn't have done any of this without their support.

Finally, I would like to thank my awesome parents, Massimo, Silvia and Leonardo, for not putting up too much of a fight when I decided to leave home, and my brothers Lanfranco and Simone for being who they are. But the greatest thanks of all goes to my partner, Miles, for restoring my trust in myself every time it wavered or was made to, and for seeing me like any person dreams to be seen. Also, thanks to my daughter Billie Evangeline, who has thankfully decided not to arrive before her due date, allowing me enough time to submit this thesis.

Abstract

This thesis is a case study in literary translation. It consists of a creative component (60%) — an anthology of contemporary New Zealand women poetry translated into Italian — and a critical component (40%) — an interdisciplinary commentary outlining the historical, linguistic, cultural, literary and translational aspects underpinning my work as editor, literary translator and scholar.

My interest in New Zealand literature began with my Master's thesis, when reading Keri Hulme's 1985 Booker Prize winning novel *the bone people* exposed me to the linguistic and cultural specificities of literary works produced in Aotearoa/New Zealand. This interest was further ignited by reading Marinella Rocca Longo's pioneering study of New Zealand poetry, *La poesia neozelandese dalle origini inglesi ai contemporanei*, published in 1977. To this day, Hulme's novel remains untranslated in Italian and Rocca Longo's monograph is the only comprehensive study about New Zealand poetry for an Italian-speaking readership, one with which I have engaged constructively and critically in the course of my studies.

This doctoral thesis thus combines translation and poetry. More specifically, it asks itself what it means to translate contemporary New Zealand women poets into Italian. This choice is motivated by three aims, which complement the wider ambition to make New Zealand writing better known to Italian readers: to better reflect the ethnic richness of New Zealand literature; to highlight the major role played by women in developing and expanding New Zealand poetry; to discuss translation theory from a post-colonial and feminist viewpoint. These factors are reflected in the structure and contents of this thesis. A historical overview of New Zealand literature in general and of New Zealand poetry in particular as an example of post-colonial literature is followed by a discussion on which theories and practices of translation are ethically as well as aesthetically the most appropriate for the translation of post-colonial poetry written by women. The comprehensive anthology I have compiled and the commentary that accompanies it bring this discussion to life, celebrating not only the creative and scholarly contribution of the translator as an intercultural negotiator, but also the ethical responsibility underscoring this task.

The opportunity to undertake this research in Aotearoa/New Zealand has made this study particularly intense as well as personal, as I negotiated and renegotiated the space between theory and practice, pushing myself to expand and deepen the choices a translator is called to make as a reader, as an interpreter, as a critic, and as a writer. I hope that this goal has been achieved in the negotiation between the theoretical, scholarly and creative parts of this project that are embodied in the outcome of this thesis.

Abstract

Questa tesi è un *case study* in traduzione letteraria. Comprende una componente creativa (60%) — un'antologia di poesia neozelandese contemporanea tradotta in italiano — e una componente critica (40%) — un resoconto interdisciplinare che delinea gli aspetti storici, linguistici, culturali, letterari e traduttivi che sottendono il mio lavoro di redattrice, traduttrice letteraria e studiosa.

Il mio interesse nei confronti della letteratura neozelandese è iniziato con la mia tesi di Master, quando la lettura del romanzo *the bone people* di Keri Hulme, vincitore del Booker Prize nel 1985, mi ha esposta alle particolarità culturali e linguistiche della produzione letteraria di Aotearoa/Nuova Zelanda. Questo interesse è stato ulteriormente alimentato dalla lettura dello studio pionieristico di Marinella Rocca Longo sulla poesia neozelandese, *La poesia neozelandese dalle origini inglesi ai contemporanei*, uscito nel 1977. Ad oggi, il romanzo di Hulme non è ancora stato tradotto in italiano e la monografia di Rocca Longo rimane l'unico studio comprensivo sulla poesia neozelandese concepito per un pubblico italiano, con il quale mi sono confrontata in modo costruttivo e critico durante il corso dei miei studi.

Questa tesi di dottorato, pertanto, unisce traduzione e poesia. Più precisamente, si domanda cosa significhi tradurre poetesse neozelandesi contemporanee in italiano. Questa scelta è motivata da tre intenti, che complementano la più ampia ambizione di rendere la scrittura neozelandese più conosciuta ai lettori italiani: rappresentare in modo più accurato la ricchezza etnica della letteratura neozelandese; sottolineare il ruolo di spicco giocato dalle donne nello sviluppo e nell'espansione della poesia neozelandese; discutere la teoria della traduzione da un punto di vista postcoloniale e femminista. Questi fattori sono riflessi nella struttura e nei contenuti di questa tesi. Una panoramica storica della letteratura neozelandese in generale e della poesia neozelandese in particolare come esempio di letteratura postcoloniale è seguita da una discussione su quali teorie e pratiche traduttive siano le più appropriate, sia dal punto di vista etico che da quello estetico, per affrontare la traduzione di poesia postcoloniale femminile. L'antologia comprensiva da me compilata e il commento che la accompagna danno vita a questa discussione teorica, celebrando non solo i contributi creativi e accademici dei traduttori come negoziatori interculturali, ma anche le responsabilità etiche che accompagnano il loro compito.

L'opportunità di intraprendere questa ricerca in Aotearoa/Nuova Zelanda ha reso questo studio particolarmente intenso e personale, nel negoziare e rinegoziare lo spazio fra teoria e pratica, spingendomi nell'espandere e approfondire le scelte che un traduttore è chiamato a fare come lettore, interprete, critico e scrittore. Spero che quest'obiettivo sia stato raggiunto nella negoziazione fra la parte teorica, quella accademica e quella creativa che costituiscono il risultato finale di questa tesi.

INDICE

| | |
|---|-----------|
| GLOSSARIO DEI TERMINI IN TE REO MĀORI E ALTRE LINGUE DEL PACIFICO PRESENTI NEL TESTO | 1 |
| INTRODUZIONE: LA SCOPERTA DI UNA ‘NUOVA’ LETTERATURA | 3 |
| CAPITOLO I – LETTERATURA E POESIA IN AOTEAROA/NUOVA ZELANDA | 15 |
| 1. RICEZIONE NAZIONALE E INTERNAZIONALE DELLA LETTERATURA NEOZELANDESE CONTEMPORANEA: UNA PANORAMICA | 15 |
| 2. CONTESTO LETTERARIO NEOZELANDESE | 22 |
| <i>La letteratura coloniale e l'incontro tra lingue e culture diverse.....</i> | <i>23</i> |
| <i>Verso un'identità letteraria neozelandese</i> | <i>29</i> |
| <i>Sviluppo postcoloniale</i> | <i>31</i> |
| 3. POESIA NEOZELANDESE..... | 36 |
| <i>Dalle origini ai contemporanei.....</i> | <i>36</i> |
| <i>La poesia neozelandese oggi</i> | <i>42</i> |
| <i>Le poetesse neozelandesi</i> | <i>46</i> |
| CAPITOLO II – TRADUZIONE DELLA POESIA NEOZELANDESE FEMMINILE CONTEMPORANEA | 51 |
| 1. IMPLICAZIONI ETICHE DELLA TRADUZIONE POSTCOLONIALE | 51 |
| <i>La traduzione post-coloniale tra potere, addomesticamento e straniamento</i> | <i>55</i> |
| <i>Traduzione e potere.....</i> | <i>57</i> |
| 2. ALTERITÀ E GENDER | 65 |
| 3. LA TRADUTTOLOGIA IN ITALIA: ETICA ED ESTETICA DELLA TRADUZIONE DI POESIA..... | 76 |
| 4. TRADURRE ETICAMENTE AUTRICI DALLA NUOVA ZELANDA..... | 85 |
| <i>Strategie traduttive a confronto: una poesia, tre traduzioni.....</i> | <i>88</i> |

| | |
|---|------------|
| CAPITOLO III - LA TRADUZIONE DI WĀHINE: SINTESI TRADUTTIVA E DIARIO DI TRADUZIONE | 107 |
| 1. TRADUZIONE POETICA COME NEGOZIAZIONE E SINTESI DI TIPOLOGIE DI EQUIVALENZA | 107 |
| <i>Cursori e bilanciamento: verso una traduzione "sintetica"</i> | <i>117</i> |
| <i>Esempio: traduzione sintetica di "Antipodean", poesia di Chris Price</i> | <i>123</i> |
| 2. DIARIO DI TRADUZIONE: ESEMPI PRATICI DI NEGOZIAZIONE PERTINENTI AI DIVERSI LIVELLI..... | 131 |
| <i>INDICE DEGLI ESEMPI.....</i> | <i>132</i> |
| CONCLUSIONE: COME SI ARRIVA A WĀHINE | 169 |
| CAPITOLO IV WĀHINE: ANTOLOGIA ANNOTATA DI POETESSE NEOZELANDESI CONTEMPORANEE IN | |
| TRADUZIONE ITALIANA (1950-2000)..... | 175 |
| INDICE DELL'ANTOLOGIA..... | 179 |
| 1950 - 1964 | 185 |
| <i>Serie Barford.....</i> | <i>187</i> |
| <i>Jenny Bornholdt.....</i> | <i>205</i> |
| <i>Lynn Davidson.....</i> | <i>215</i> |
| <i>Paula Green.....</i> | <i>223</i> |
| <i>Siobhan Harvey.....</i> | <i>233</i> |
| <i>Lynn Jenner.....</i> | <i>245</i> |
| <i>Anne Kennedy.....</i> | <i>257</i> |
| <i>Michele Leggott.....</i> | <i>295</i> |
| <i>Roma Potiki.....</i> | <i>307</i> |
| <i>Chris Price.....</i> | <i>317</i> |
| <i>Alison Wong.....</i> | <i>327</i> |
| 1965 - 1979 | 339 |
| <i>Johanna Aitchinson.....</i> | <i>341</i> |
| <i>Tusiata Avia.....</i> | <i>349</i> |
| <i>Hinemoana Baker.....</i> | <i>377</i> |
| <i>Sarah Jane Barnett.....</i> | <i>387</i> |
| <i>Kate Camp.....</i> | <i>421</i> |

| | |
|--|------------|
| <i>Sia Figiel</i> | 431 |
| <i>Anahera Gildea</i> | 455 |
| <i>Helen Heath</i> | 469 |
| <i>Anna Jackson</i> | 477 |
| <i>Selina Tusitala Marsh</i> | 485 |
| <i>Karlo Mila</i> | 511 |
| <i>Teresia Teaiwa</i> | 524 |
| 1980 - 2000 | 531 |
| <i>Emma Barnes</i> | 533 |
| <i>Airini Beautrais</i> | 551 |
| <i>Hera Lindsay Bird</i> | 559 |
| <i>Ya-Wen Ho</i> | 573 |
| <i>Courtney Sina Meredith</i> | 589 |
| <i>Nina Powles</i> | 607 |
| <i>Faith Wilson</i> | 617 |
| <i>Ashleigh Young</i> | 631 |
| RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ANTOLOGIA | 645 |
| BIBLIOGRAFIA DELLE TRADUZIONI EDITE | 659 |
| CONFERENZE | 663 |
| BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA DELLA SEZIONE TEORICA | 665 |

GLOSSARIO DEI TERMINI IN TE REO MĀORI E ALTRE LINGUE DEL PACIFICO
PRESENTI NEL TESTO

| | |
|-------------|---|
| Aotearoa | Nome māori della Nuova Zelanda (letteralmente “terra della lunga nuvola bianca”). |
| Aroha | Amore. |
| Atua | Dio, divinità, spirito di un antenato influente, presenza soprannaturale. |
| Hapu | Sottotribù. |
| Iti | Piccolo. |
| Iwi | Tribù. |
| Karakia | Preghiera, canto rituale. |
| Kāwanatanga | Governo, dominio, autorità, governatorato. |
| Kōrero | Discorso, storia, narrativa. |
| Kuia | Donna anziana, nonna. |
| Mana | Prestigio, autorità, potere, influenza. Un termine importante dalla traduzione molto dibattuta (si veda la vicenda traduttiva del <i>Treaty of Waitangi</i>). Essere considerati individui di grande <i>mana</i> è un onore e incute rispetto. |
| Manuhiri | Visitatore, ospite. L’opposto di <i>tangata whenua</i> nel processo del <i>pōwhiri</i> o <i>pōhiri</i> . |
| Māori | Il popolo indigeno della Nuova Zelanda (letteralmente “normale, comune”). L’utilizzo del termine da parte degli indigeni per riferirsi a se stessi è iniziato con l’arrivo dei primi coloni. |
| Māoritanga | Cultura māori, usi e costumi māori, stile di vita māori (letteralmente “spiegazione, significato”). |
| Marae | Luogo sacro d’incontro per i māori. Sebbene letteralmente indichi l’area aperta di fronte alla <i>whare nui</i> (la casa principale del complesso), si usa ad oggi per riferirsi al complesso stesso. |
| Moana | Oceano, mare, grande lago. (<i>Te moana nui a Kiwa</i> , letteralmente “il grande oceano di Kiwa” è uno dei nomi dell’Oceano Pacifico). |
| Noa | Accessibile, non soggetto alle restrizioni della condizione di <i>tapu</i> . |
| Nui | Grande. |
| Pākehā | Abitanti della Nuova Zelanda di origine europea. Il termine aveva inizialmente il significato di “esotico, inglese, europeo”, ma adesso definisce soltanto gli abitanti del paese con origini europee e non gli europei di recente migrazione. |
| Palagi | Termine che ha pressoché lo stesso significato di <i>pākehā</i> , ma in lingua samoana. |

| | |
|----------------|---|
| Palangi | Termine che ha pressoché lo stesso significato di <i>pākehā</i> , ma in lingua tongana. |
| Papatūānuku | La madre terra, origine di ogni cosa. Sposa della divinità <i>Ranginui</i> . |
| Pasifika | Termine usato in inglese neozelandese per riferirsi al gruppo culturale largamente presente in Nuova Zelanda di persone provenienti da altre isole del Pacifico. |
| Pepeha | Espressione formale e breve della propria origine; presentazione di sé adattabile a seconda del contesto di utilizzo. |
| Pōwhiri/Pōhiri | Invito, rito d'incontro, cerimonia di benvenuto al <i>marae</i> . |
| Rangatiratanga | Sovranità, posizione di capo tribù, autonomia di comando, autorità. Un termine importante dalla traduzione molto dibattuta (si veda la vicenda traduttiva del <i>Treaty of Waitangi</i>). |
| Ranginui | Il padre cielo. Sposo della divinità <i>Papatūānuku</i> . |
| Tane/Tāne | Uomo/Uomini. |
| Tangata whenua | Indigeni, locali, gruppo ospite. L'opposto di <i>manuhiri</i> nel processo del <i>pōwhiri</i> o <i>pōhiri</i> . Significa, letteralmente, "popolo della terra". |
| Tangata tiriti | Altro termine, più formale, per riferirsi agli abitanti di discendenza europea della Nuova Zelanda. Significa, letteralmente, "popolo del trattato", facendo riferimento al Trattato di Waitangi, documento siglato nel 1840 tra la Corona inglese e alcuni capi māori. |
| Taniwha | Creatura acquatica, spirito, mostro. |
| Tangi | Funerale. |
| Tapu | Sacro, proibito, protetto dagli dei. (Origine della parola italiana "tabù"). |
| Tikanga | Protocollo, procedura corretta, tradizione, usanza, insieme di regole. |
| Tiriti | Forma breve di <i>Tiriti o Waitangi</i> (trattato di Waitangi), il documento fondante della nazione, siglato nel 1840 tra la Corona inglese e alcuni capi māori. |
| Waiata | Canzone, canto, salmo. |
| Wahine/Wāhine | Donna/Donne. |
| Whakapapa | Genealogia, discendenza e recitazione di esse. |
| Whakataukī | Proverbio, aforisma. |
| Whānau | Famiglia estesa. |
| Whare | Casa. |
| Whenua | Terra, suolo. Lo stesso termine è usato per indicare anche la placenta. |

INTRODUZIONE: LA SCOPERTA DI UNA ‘NUOVA’ LETTERATURA

Il mio interesse per la Nuova Zelanda e per la sua letteratura parte da un’esperienza personale. Durante l’ultimo anno del mio master in traduzione letteraria ed editing dei testi presso l’università di Siena, ho scoperto e selezionato per la mia tesi finale *the bone people*, un romanzo dell’autrice neozelandese Keri Hulme (1947-).¹ Il volume era uscito in Nuova Zelanda nel 1984 e aveva vinto il prestigioso Man Booker Prize l’anno successivo. Keri Hulme era stata la prima neozelandese ad aggiudicarsi questo riconoscimento, onore condiviso solo molti anni dopo con la conterranea Eleanor Catton, vincitrice del Man Booker Prize nel 2013. L’incontro con *the bone people* si è rivelato per me di una portata inaspettata che mi ha condotta, prima virtualmente e poi fisicamente, in Aotearoa/Nuova Zelanda, con il desiderio di scoprire di più sulla letteratura di questo Paese.

Una parte importante del fascino esercitato su di me da *the bone people*, ed elemento fondamentale del mio confronto con la letteratura neozelandese sia come lettrice che come traduttrice italiana, è quello del biculturalismo māori-pākehā,² retaggio di un passato coloniale relativamente prossimo, che fa della Nuova Zelanda una delle più giovani realtà postcoloniali del mondo. Fin dal 1981, Keri Hulme aveva difeso la sua doppia discendenza e il suo biculturalismo nell’ambito del dibattito sulla progressiva affermazione in Nuova Zelanda della poesia di autori māori scritta in lingua inglese. Nel suo saggio “Mauri: an introduction to bicultural poetry in New Zealand”, Hulme afferma infatti che “[q]uando il timoroso costruisce un recinto tra due popoli, noi siamo da entrambe le parti. Questa costruzione di recinti cerca di separare noi da... noi stessi”.³ Con questa affermazione Hulme

¹ Hulme, Keri. *the bone people*. Spiral Press, New Zealand 1984.

² Si veda, per i termini in te reo Māori, il glossario in apertura. In particolare, per questi due termini, con ‘māori’ si intende il popolo indigeno della Nuova Zelanda (letteralmente “normale, comune”) e con ‘pākehā’ si intendono gli abitanti della Nuova Zelanda di origine europea. Il termine ‘pākehā’ aveva inizialmente il significato di “esotico, inglese, europeo”, ma adesso definisce soltanto gli abitanti del paese con origini europee e non gli europei di recente migrazione.

³ Hulme, Keri. “Mauri: an introduction to bicultural poetry in New Zealand” in Amirthanayagam, G. e S. C. Harrex (a cura di), *Only Connect: Literary Perspectives East and West*, Centre for Research in the New Literatures in English; East-West Centre, Adelaide e Honolulu 1981. p. 290. [“[w]hen the frightened seek to erect a fence between two peoples, we are on both sides of it. Such fence-making tries to separate yourself from...yourself”. Mia traduzione].

non solo chiarisce di essere consapevole della propria e altrui condizione di doppia discendenza, ma sottolinea anche come la produzione letteraria degli scrittori di discendenza doppia (o multipla)⁴ sia a suo avviso la più alta espressione di contatto interculturale: “È la poesia māori scritta in inglese [...] la più vitale, stimolante e innovativa forza presente in Nuova Zelanda al giorno d’oggi”.⁵ Leggendo ciò che Hulme ha pubblicato in seguito risulta evidente la sua rivendicazione di entrambe le culture, piuttosto che di nessuna, a base della propria identità. E la tensione verso l’interculturalità come superamento della condizione postcoloniale è proprio uno dei temi centrali di *the bone people*. [*The bone people* è infatti un romanzo sull’isolamento, sull’amore, sull’identità e su quanto a volte sia necessario andare lontano per scoprire il luogo dal quale si proviene, sia emotivamente che culturalmente.

Oltre che per i contenuti, *the bone people* è significativo anche per la sua vicenda editoriale, dal rifiuto di molte case editrici fino alla consacrazione del Man Booker Prize, riconoscimento massimo per la letteratura in lingua inglese. La postcolonialità di Hulme giustifica il suo uso persistente e il suo sovvertimento delle categorie dicotomiche,⁶ accompagnato dalla sua costante celebrazione della molteplicità e, analogamente, spiega l’eclettismo culturale della sua scrittura, fra cui le molteplici fonti letterarie, linguistiche e religioso-mitiche. Anche la sua sperimentazione linguistica è da interpretare come un tentativo di fondere inglese e māori in una nuova lingua capace di esprimere l’esperienza postcoloniale in una tendenza verso la decolonizzazione percepita come opzione possibile. Tutte caratteristiche, queste, che hanno reso il testo linguisticamente e culturalmente ostico da accettare per la pubblicazione ma che, una volta pubblicato, sono valse alla sua autrice la nomina e il riconoscimento di un premio così prestigioso.

⁴ I matrimoni misti tra māori e pākehā sono sempre esistiti fin dai primi contatti tra le due etnie, pertanto un gran numero di neozelandesi ha antenati da ambo le parti ed alcuni hanno familiarità e rispetto per entrambe le culture (come la stessa Hulme). King, Michael. *The Penguin History of New Zealand*. Penguin Books, Auckland 2003. pp. 38-60.

⁵ Hulme. “Mauri: an introduction to bicultural poetry in New Zealand”, p. 290. [“It is Māori poetry written in English, and it is the most vital, stimulating, and innovative force in New Zealand writing today”. Mia traduzione].

⁶ Siano essi māori/pākehā, maschile/femminile, realismo/fantasia o vita/morte.

Una più intenzionale e approfondita esposizione alle opere di Keri Hulme – sia di saggistica, che di prosa, che di poesia – e la ricerca effettuata in ambito del mio master di traduzione, mi hanno portata ad interessarmi alla letteratura e alla cultura della Nuova Zelanda. In particolare, incontrata attraverso l’opera letteraria di Hulme e approfondita, l’unicità e varietà della poesia neozelandese mi sono apparse chiare quando, nel 2014, mi fu commissionata la traduzione di due poetesse molto diverse tra di loro: Fiona Kidman (1940-) e Courtney Sina Meredith (1986-), al tempo la prima una delle autrici neozelandesi più conosciute ed influenti e la seconda una delle scrittrici esordienti di maggior talento. La traduzione di *Where Your Left Hand Rests* di Kidman e di testi tratti da *Brown Girls In Bright Red Lipstick* di Meredith ha acceso il mio interesse per la poesia neozelandese femminile contemporanea.⁷

Oltre alla ricerca su queste due poetesse, si è rivelata altrettanto importante un’indagine sulla ricezione della poesia neozelandese in Italia. Sebbene esistano pellicole cinematografiche di successo e alcuni romanzi in traduzione italiana provenienti dalla Nuova Zelanda, si nota l’assenza di una vera e propria rappresentanza della Nuova Zelanda nel panorama letterario italiano. Soprattutto mi ha sorpresa come proprio la poesia neozelandese, femminile in particolare, fosse scarsamente presente in traduzione italiana. L’unico studio in volume dedicato unicamente alla poesia neozelandese è il libro di Marinella Rocca Longo *La poesia neozelandese: dalle origini inglesi ai contemporanei* uscito nel 1977, studio che, sebbene utile e innovativo ai tempi della sua pubblicazione, si è rivelato datato sia come corpus di autori e testi presentati, sia nell’approccio critico.⁸ La lettura della poesia neozelandese da parte di Rocca Longo è infatti un esempio dell’orientamento critico e delle sfide (sia geografiche che culturali) affrontate dagli studiosi internazionali di letteratura neozelandese, in particolare da quelli europei. Rocca Longo si occupa principalmente di poesia pākehā (Hone Tuwhare è l’unica voce māori inclusa nel suo volume) e la quantità di poesia scritta da autori maschi è

⁷ Kidman, Fiona. *Dove si posa la mano sinistra*. Traduzione di Francesca Benocci, Marco Sonzogni e Giulia Zuodar. Aracne, Roma 2014. (Kidman, Fiona. *Where Your Left Hand Rests*, Penguin NZ, Auckland 2010); Meredith, Courtney Sina. *Brown Girls in Bright Red Lipstick*, Beatnik Publishing, Auckland 2012.

⁸ Rocca Longo, Marinella. *La poesia neozelandese: dalle origini inglesi ai contemporanei*, Pàtron, Bologna 1977.

considerevolmente maggiore rispetto a quella prodotta da autrici, il che potrebbe però essere dovuto a una corretta rappresentazione dello status quo del panorama letterario neozelandese al momento della compilazione dell'antologia.⁹ La produzione femminile nel volume di Rocca Longo è spesso presentata come il lavoro di donne benestanti, con tempo da dedicare alla scrittura piuttosto che ad altre attività artistiche o professionali. *Ginecocrazia culturale* è l'espressione che Rocca Longo usa per riferirsi a questo fenomeno: prende in esame, tra le altre, Jessie Mackay il suo femminismo e il suo interesse nelle questioni sociali, Blanche Edith Baughan e il suo sentimentalismo, come anche Eileen Duggan (che condivideva le tematiche di Mackay e le tendenze poetiche di Baughan) e Robin Hyde, insieme ai contesti più ordinari, 'familiari', di Mary Ursula Bethell e Ruth Dallas. Katherine Mansfield (vista più come una scrittrice di racconti che non una poetessa) non viene discussa nel volume, ma la sua presenza e la sua influenza ricorrono in tutta l'opera come una delle voci neozelandesi più illustri e internazionali.¹⁰

La sensazione che si ha leggendo lo studio di Rocca Longo è che si concentri principalmente sulla legittimazione del valore della poesia neozelandese attraverso un confronto con i classici del canone inglese.¹¹ L'immagine della poesia neozelandese che ne risulta è perciò guidata da quello che potrebbe essere descritto come un approccio essenzialmente eurocentrico, pertinente a un ambito imitativo e coloniale. Il lavoro di Rocca Longo dà al lettore un'idea di poesia neozelandese esistente solo come imitazione di altre tradizioni letterarie e modelli di lingua inglese; una poesia incapace di scrollarsi di dosso quest'aria di 'produzione coloniale di seconda mano'.¹² Tale supposizione può

⁹ Secondo quanto sostenuto da Paula Green: "Nella sua acuta panoramica della poesia neozelandese dal 1945 al 1990 Elizabeth Caffin identifica il pugno di donne pubblicate prima del 1960, la loro esigua rappresentazione in antologie e riviste e la ricezione altalenante della loro opera". Green, Paula. "Women's Poetry", in Green, Paula e Harry Ricketts. *99 Ways into New Zealand Poetry*. Vintage, Auckland 2010. ["In her insightful overview of New Zealand poetry from 1945 to 1990, Elizabeth Caffin identifies the handful of women who were published before 1960, their scant representation in anthologies and journals, and the mixed reception to their work". Mia traduzione].

¹⁰ Rocca Longo. *La poesia neozelandese: dalle origini inglesi ai contemporanei*. p. 44.

¹¹ Wordsworth, Keats, Coleridge, Eliot e Pound tra gli altri. Tendenza peraltro condivisa con gli stessi poeti neozelandesi, che potrebbero aver influenzato Rocca Longo nella sua analisi. Ecco ad esempio cosa scrive Patrick Evans a proposito del poeta Allen Curnow: "Come Mackay prima di lui e Duggan negli stessi anni, trovò che nulla legittimasse uno scrittore locale quanto l'essere riconosciuto all'estero". Evans, Patrick. *The Penguin History of New Zealand Literature*. Penguin, Auckland 1990. p. 134. ["Like Mackay before him and Duggan in his time, he found that nothing validated a local writer as much as being seen to be accepted overseas". Mia traduzione].

¹² A tale proposito il poeta, giornalista e critico Allen Curnow, con la sua tendenza al nazionalismo e regionalismo nel dominio della poesia, nelle prefazioni alle sue antologie prende posizione molto chiaramente riguardo la necessità di

sembrare legittima quando ci si riferisca alla poesia dei primi coloni: l'imitazione palese era un modo per mantenersi in contatto con la terra natia piuttosto che un tentativo consapevole di 'copiare'; si trattava più di omaggio che di riproduzione. Questa prospettiva mostra però tutti i suoi limiti una volta che la novità dell'elemento esotico è culturalmente assimilata e i poeti iniziano la propria ricerca di una nuova identità letteraria.¹³ Rocca Longo si concentra sul contenuto e sulla specificità culturale della poesia neozelandese, ma non sembra andare oltre il forse inevitabile cul-de-sac di uno spesso sterile confronto con il canone inglese.¹⁴ Un'alternativa alla decisione di Rocca Longo di collocare la letteratura neozelandese in un dialogo comparativo con il canone inglese è quella di considerare lo sviluppo cronologico e culturale della letteratura neozelandese degli inizi. Un tale cambiamento di prospettiva ci permette di vedere come, dopo il primo periodo di colonizzazione, la poesia neozelandese abbia progressivamente affermato la propria autonomia grazie all'evoluzione di tutti gli attori coinvolti in questo frenetico processo di crescita, i coloni come anche i nativi.¹⁵

Il panorama poetico neozelandese è considerevolmente cambiato dalla pubblicazione dell'opera di Rocca Longo, specie qualora si ponga l'attenzione sulla pubblicazione di opere poetiche da parte di autrici. Come vedremo nel corso del capitolo, le primissime antologie di poesia neozelandese, pubblicate nel primo trentennio del Novecento, presentavano opere di donne. Nel caso di *Kowhai Gold* (1930) il numero delle autrici superava quello degli autori. Tuttavia, come purtroppo ci ricorda Paula Green, il poeta, giornalista e studioso neozelandese Allen Curnow decide di ignorare

stabilire una voce che sia chiaramente neozelandese. *A Book of New Zealand Verse 1923–45* (1945) and *The Penguin Book of New Zealand Verse* (1960). Si veda inoltre, <https://teara.govt.nz/en/poetry/page-3> sul nazionalismo letterario di Curnow (accesso effettuato il 19/06/2017).

¹³ Specie nel caso della cultura māori (per quanto riguarda la Nuova Zelanda) possono essere identificate fasi progressive di "adattamento coloniale". L'*altro* è perciò visto dapprima partendo dal "bon sauvage" rousseauiano, attraverso una fase di esotismo ed erotismo in cui si dispone dell'*altro* come di un oggetto, come sia Patrick Evans che Michale King suggeriscono nelle loro opere sull'argomento. See Evans, Patrick. *The Penguin History of New Zealand Literature*. Penguin, Auckland 1990.

¹⁴ Tali canoni, come illustrato nella sezione successiva sulla poesia neozelandese, stabiliscono "un ciclo perpetuo in cui gli editori, gli antologisti, i redattori, i critici letterari e gli insegnanti influenzano il canone ma nel quale il canone è anche in grado di influenzare loro", Ricketts, Harry. "Canon-Building" in Green e Ricketts. *99 Ways into New Zealand Poetry*. p. 440. ["a perpetuating circle where the publishers, anthologists, editors, reviewers and teachers influence the canon, but the canon is also capable of influencing them". Mia traduzione]. Questo avviene anche nel caso della Nuova Zelanda, una volta iniziata la costruzione di un'identità poetica, con la pubblicazione di antologie e con tutte le scelte conseguenti e i criteri di inclusione/esclusione, etica/estetica, nazionale/mondiale.

¹⁵ Green e Ricketts. *99 Ways into New Zealand Poetry*. p. 624.

il lavoro poetico femminile, quando sceglie di includere nella sua storica (e fondante per la poesia neozelandese) antologia del 1945 solo i tre nomi di Ursula Bethell, Robin Hyde e Ruth Dallas.¹⁶ Sebbene da allora fino agli anni '90 le donne non siano state pubblicate con la stessa frequenza degli uomini, negli ultimi anni è stata pubblicata molta poesia e tra le voci poetiche figurano molte donne di talento e di diversa appartenenza culturale, che si misurano con temi eterogenei, articolando le proprie voci con diversa intensità e presentandoci un gran numero di interessanti questioni traduttologiche.¹⁷

Insieme agli autori e alle autrici tradotti da Marinella Rocca Longo negli anni '70,¹⁸ sono ancora pochi i volumi di poesia neozelandese contemporanea apparsi in traduzione italiana tra gli anni '10 e gli anni '20 del 2000: Bill Manhire con *Levati* ed *E il fulmine si vanterà della sua opera*, *Poesie scelte*; Harry Ricketts con *Proprio allora*; Fiona Kidman con *Dove si posa la mano sinistra*; Janet Frame in una raccolta tratta dalle sue due antologie, *Parleranno le tempeste*; Hone Tuwhare con *Piccoli buchi nel silenzio*.¹⁹ Alcuni nomi sono apparsi anche su riviste letterarie quali *Atelier*,

¹⁶ Green, Paula. *Wild Honey, Reading New Zealand Women's Poetry*. Massey University Press, Auckland 2019. p. 12. "Nelle prime antologie neozelandesi locali di poesia, quali *A Treasury of New Zealand Verse* (1906 and 1926) di W. F. Alexander e A. E. Currie e *Kowhai Gold: An Anthology of Contemporary New Zealand Verse* (1930) di Quentin Pope, figurano autrici con storie editoriali variegata. Circa un terzo delle poesie nella prima antologia è scritto da autrici e nella seconda sono presenti più voci femminili che maschili. Tuttavia, nel 1945 Allen Curnow decise di ignorare l'opera delle autrici neozelandesi nella sua cardinale antologia *A Book of New Zealand Verse* includendone solo tre ([Ursula] Bethell, [Robin] Hyde e Ruth Dallas) affiancate da venti uomini". ["New Zealand's first local poetry anthologies — such as W. F. Alexander and A. E. Currie's *A Treasury of New Zealand Verse* (1906 and 1926) and Quentin Pope's *Kowhai Gold: An Anthology of Contemporary New Zealand Verse* (1930) — showcased women with diverse publishing histories. Around a third of the poems in the former were by women and in the latter there were more women than men. However, in 1945 Allen Curnow dismissed what the women were doing when he included just three — Bethell, Hyde and Ruth Dallas — alongside twenty men in his canon-building anthology", *A Book of New Zealand Verse*. Mia traduzione].

¹⁷ Molte antologie presentano poetesse neozelandesi di diversa discendenza (le poetesse māori e pasifika sono presenti sia in pubblicazioni neozelandesi che polinesiane/del Pacifico del sud). Si vedano: Gadd, Bernard (a cura di). *Pacific Voices: An Anthology of Maori and Pacific Writing*, Macmillan New Zealand, Auckland 1989; Bornholdt, Jenny, Gregory O'Brien, Mark Williams (a cura di). *An Anthology of New Zealand Poetry in English*, Oxford University Press, Oxford 1998; Sullivan, Robert, Albert Wendt, Reina Whaitiri (a cura di). *Whetu Moana: Contemporary Polynesian Poetry in English*, Auckland University Press, Auckland 2003; Manhire, Bill (a cura di). *121 New Zealand Poems*, Godwit Publishing, Auckland 2005; Marsack, Robyn, Andrew Johnstone (a cura di). *Twenty Contemporary New Zealand Poets: An Anthology*, Victoria University Press, Wellington 2009; Wendt, Albert, Reina Whaitiri, Robert Sullivan (a cura di). *Mauri Ola: Contemporary Polynesian Poems in English*, Auckland University Press, Auckland 2010; Manhire, Bill, Damien Wilkins (a cura di). *The Best of Best New Zealand poems*, Victoria University Press, Wellington 2011; Harvey, Siobhan, James Norcliffe, Harry Ricketts (a cura di). *Essential New Zealand Poems: Facing the Empty Page*, Randomhouse New Zealand, Auckland 2014; Sullivan, Robert, Reina Whaitiri (a cura di). *Puna wai kōrero: an anthology of Māori poetry in English*, Auckland University Press, Auckland 2014; Braunias, Steve (a cura di). *The Friday Poem*, Luncheon Sausage Books, Wellington 2018; per citare le più importanti.

¹⁸ Rocca Longo. *La poesia neozelandese: dalle origini inglesi ai contemporanei*, 1977.

¹⁹ Manhire, Bill. *Levati*, Edizioni Joker, Novi Ligure 2009 (traduzione di Marco Sonzogni) ed *E il fulmine si vanterà della sua opera*, *Poesie scelte*, Edizioni Kolibris, Ferrara 2014 (traduzione di Chiara De Luca); Ricketts, Harry. *Proprio allora*,

Journal of Italian Translation, Il Segnale, Legger...ti, La libellula, e Verri (Hinemoana Baker, Sarah Jane Barnett, John Dennison, Janet Frame, Lynn Jenner, Courtney Sina Meredith, Karlo Mila, Vincent O’Sullivan, Chris Price, sono alcuni tra i nomi da me tradotti). Nel 2018 è uscita la miniantologia, a mia cura, ‘A Collection of Voices: la poesia in Aotearoa/Nuova Zelanda’ sul numero 58 della prestigiosa rivista di traduzione poetica *Testo a Fronte*, fondata e diretta da Franco Buffoni.²⁰ Recentemente, a fine 2019, è uscito per Raffaelli il quaderno 5, interamente dedicato alla poesia neozelandese contemporanea tradotta da poeti, incluso nell’*Almanacco dei poeti e della poesia contemporanea n.7*, a cura di Jack Ross, Marco Sonzogni e Leonardo Guzzo.²¹

In considerazione di quanto detto finora, appare opportuna una revisione dello studio pionieristico di Rocca Longo, insieme anche alla necessità di offrire ai lettori e agli studiosi italiani una visione più ampia della poesia scritta in Aotearoa/Nuova Zelanda, in particolare da autrici. Un’antologia ragionata con una introduzione critica, perciò, rappresenta un contributo utile ed è importante prendere le mosse da una visione d’insieme della diffusione e ricezione della letteratura neozelandese in Italia e nel mondo, seguendo lo sviluppo letterario e poetico di Aotearoa/Nuova Zelanda nel contesto della letteratura postcoloniale, proprio per arrivare a definire quali siano i principali ostacoli e le strategie più auspicabili per arrivare a una traduzione che rispetti la storia e la cultura di questo Paese. Pertanto, come introduzione teorica all’antologia, ho scelto di concentrarmi su una panoramica dell’evoluzione del contesto letterario neozelandese con un interesse specifico nei confronti dello sviluppo delle sue voci poetiche – con particolare attenzione alla rappresentazione e allo spazio dedicato alle voci femminili – per poi legarmi a un esame di quelle teorie della traduzione di particolare interesse, specie da un punto di vista etico, dato il contesto dal quale traduco: la teoria postcoloniale e la teoria femminista della traduzione.

Edizioni Kolibrus, Ferrara 2014 (traduzione di Chiara De Luca); Kidman, Fiona. *Dove si posa la mano sinistra*, Aracne Editrice, Roma 2015 (traduzioni di Marco Sonzogni, Francesca Benocci e Giulia Zuodar); Frame, Janet. *Parleranno le tempeste*, Gabriele Capelli Editore, Mendrisio 2017 (traduzioni e cura di Francesca Benocci ed Eleonora Bello); Tuwhare, Hone. *Piccoli buchi nel silenzio*, Edizioni Ensemble, Firenze 2018 (traduzione di Antonella Sarti-Evans).

²⁰ Benocci, Francesca (a cura di). “A Collection of Voices: la poesia in Aotearoa/Nuova Zelanda” in *Testo a Fronte, teorie e pratiche della traduzione*, n. 58, Marcos y Marcos, Milano 2018. pp. 57-86.

²¹ Ross, Jack, Marco Sonzogni e Leonardo Guzzo (a cura di). “Quaderno 5”, in *Almanacco dei poeti e della poesia contemporanea n.7*, Raffaelli Editore, Rimini 2019.

Il primo capitolo, come accennato, è dedicato a una rassegna dello sviluppo storico-letterario di Aotearoa/Nuova Zelanda. Il punto di partenza, che rispecchia la mia esperienza e il mio avvicinamento a questa letteratura, è quello della sua ricezione a livello globale e degli ostacoli che la letteratura neozelandese ha incontrato e tutt'ora incontra nell'essere distribuita e tradotta. Proprio dall'identificazione di queste difficoltà e dalla presa in esame delle motivazioni alla base di esse, si prosegue con il riconoscere l'alterità della letteratura neozelandese in virtù della sua condizione di letteratura postcoloniale in inglese: non è nella lingua, ma nel biculturalismo storico che si rintraccia la diversità. Occorre dunque documentare, per il lettore italiano in particolare, come questa diversità sia emersa e si sia delineata durante la storia del Paese, partendo dall'incontro e dall'opposizione delle due culture durante il periodo della colonizzazione, per poi giungere all'equilibrio multiculturale dei nostri giorni. La progressione storica non può non intrecciarsi con la rappresentazione letteraria del Paese, che passa attraverso fasi di negoziazione della propria identità, sia nel distaccarsi progressivamente dal canone inglese che nell'incorporare l'*altro*, che dovrà a sua volta individuare una espressione di sé che gli consenta di decolonizzare la propria posizione subalterna per trovare una propria voce in un nuovo ambito letterario postcoloniale. Sempre la progressione storica porta all'emancipazione femminile che consentirà alle donne di trovare, con fatica, sempre più spazio nel mondo delle lettere. Come si vedrà in chiusura del capitolo, dopo le vicissitudini storico-letterarie affrontate dalle minoranze indigena e femminile nel panorama letterario coloniale neozelandese, finalmente nel periodo postcoloniale contemporaneo questi due gruppi si vedranno sempre più largamente rappresentati.

Il secondo capitolo espande la riflessione cominciata dalle teorie della ricezione all'inizio del primo capitolo, concentrandosi sull'etica traduttiva in relazione proprio alla connotazione culturale del contesto letterario, ovvero su cosa comporti in termini etici rappresentare testi provenienti da una cultura postcoloniale in traduzione. Pertanto, prenderò in esame la recente storia della traduzione postcoloniale come guida al mio approccio etico alla traduzione di testi neozelandesi contemporanei, al contempo concentrandomi su alcuni aspetti della teoria della traduzione femminista che

accomunano *gender* e alterità, fornendo un'ulteriore lente che ci assiste nel posizionamento etico traduttivo. Una volta delineata la strategia con la quale confrontarsi con il contesto di partenza, occorre però ricordare anche che i testi tradotti andranno ad inserirsi in un sistema letterario altamente canonizzato e che, pertanto, un traduttore di poesia verso l'italiano non può prescindere dal cimentarsi in una rassegna di etica ed estetica della traduzione in Italia. La lunga tradizione traduttologica italiana ci consente di verificare la possibilità di un certo grado di accoglienza nei confronti dei testi postcoloniali contenuti nell'antologia, giacché in Italia numerosi concetti che ritroviamo nella teoria della traduzione postcoloniale contemporanea erano già presenti *ante litteram*. Le considerazioni estetiche di questa sezione ci saranno inoltre d'ausilio nel percorrere il terzo capitolo teorico di questa tesi, ovvero quello che tratta in modo più approfondito delle negoziazioni e dei bilanciamenti della pratica della traduzione. Il secondo capitolo si conclude con tre diversi esempi di traduzione olistica di una stessa poesia, al fine di illustrare al lettore quanto il posizionamento etico di un traduttore abbia effetto sul testo (e sul suo paratesto), senza entrare nel merito delle decisioni strettamente linguistiche.

Il terzo capitolo si occupa invece proprio degli aspetti più tecnici della traduzione. Dopo aver discusso le implicazioni etiche ed aver raggiunto un equilibrio rispetto ad esse come traduttori, giunge il momento di dare conto della pratica traduttiva e di che cosa comporta. Pertanto, in questo capitolo verranno prese in esame le compensazioni e le negoziazioni linguistiche necessarie a rispettare i diversi livelli di equivalenza auspicabili in una traduzione di poesia: in particolare equivalenza pragmatica, equivalenza semiotica, equivalenza testuale ed equivalenza grammaticale. Queste agiscono su diversi livelli del testo e si compensano fra di loro durante il processo traduttivo, il che comporta delle perdite e degli aggiustamenti necessari ad arrivare a una 'sintesi traduttiva' che ci consenta di rispettare quanto più possibile ciascun livello di equivalenza. A questo esame del processo traduttivo seguirà un esempio di traduzione che presenta lo svilupparsi di alcuni dei passaggi descritti nella forma di avantesti, mostrando al lettore l'evoluzione delle negoziazioni e delle compensazioni durante il processo traduttivo stesso. In seguito, nella seconda parte del capitolo, sarà offerto un

‘Diario di traduzione’, costituito da esempi di scelte traduttive appartenenti a livelli precisi, tratti proprio dall’antologia che è fulcro di questa tesi.

Dopo aver discusso l’unicità del contesto letterario e poetico di Aotearoa/Nuova Zelanda, prese in esame quelle teorie della traduzione che possono informare il nostro posizionamento etico a priori e motivare le nostre scelte traduttive a posteriori, dopo aver dato conto di come questo delicato processo si dipani, attraverso una serie di esempi di scelte traduttive complesse da macro- a micro-livelli di equivalenza, finalmente si arriva alla presentazione di *Wāhine*. Nell’antologia sono contenute 31 poetesse, ciascuna rappresentata da tre poesie, per un totale di 93 testi con traduzione italiana a fronte. Le poetesse sono tutte viventi, eccetto Teresia Teaiwa, scomparsa prematuramente nel 2017. Inizialmente era stata presa in considerazione l’idea di suddividere le poetesse in base alla loro etnia, ma in un contesto stratificato e complesso come quello della Nuova Zelanda degli anni ’10 del 2000 è apparso impossibile inserire un autore in una categoria tanto limitante, specie dato il valore che proprio il multiculturalismo e la negoziazione di esso hanno nella poetica di molte di queste autrici. Si è scelto pertanto di ricorrere a una suddivisione temporale, essendo il tempo la più oggettiva delle variabili in questo contesto. L’antologia è suddivisa in tre archi temporali che corrispondono ai periodi di nascita delle autrici e non di loro produzione: poetesse nate tra il 1950 e il 1964, quelle nate tra il 1965 e il 1979 e infine quelle nate tra il 1980 e il 2000 – tra i loro nomi troviamo quelli di autrici di diverse etnie rappresentative del multiculturalismo neozelandese. La scelta del 1950 come anno di partenza è stata dettata prima dalla volontà di prendere le mosse dal secondo dopoguerra ed affinata in seguito per far coincidere l’inizio della raccolta con quello che è stato il momento di emergenza della scrittura indigena femminile. Una fusione del ‘marvellous year’ di Curnow con l’istituzione nel 1951 della *Māori Women’s Welfare League* dalla quale prenderà le mosse l’ondata del *rinascimento māori*, con l’inizio del recupero di te reo Māori e con la rivendicazione delle terre tribali perdute in seguito alla firma da parte di numerose iwi māori il 6 febbraio 1840 del Trattato di Waitangi, proposto loro dalla Corona britannica. La motivazione alla base della suddivisione delle poetesse per anno di nascita, invece che di produzione, è la convinzione che molte delle poetesse anagraficamente vicine

(specie tra quelle di discendenza māori e pasifika) condividano non solo molti temi, ma riescano anche a rappresentare un'evoluzione generazionale rispetto a certe tematiche, indipendentemente dall'anno nel quale le poesie siano state scritte. Per esempio, autrici nate negli stessi anni avranno avuto accesso ad un sistema scolastico simile e, pertanto, avranno (o *non* avranno) avuto eguale accesso alla lingua indigena di Aotearoa/Nuova Zelanda. O avranno vissuto momenti storici o socioculturali a un'età simile, partendo da una base condivisa di memoria storica. Quello che si evince leggendo la produzione di questi tre gruppi è la presenza di tematiche comuni e tematiche trasversali, trattate con una crescente consapevolezza ed emancipazione. Nel primo gruppo (1950-1964) salta agli occhi l'esigua presenza di scrittrici indigene. Sono solo due: Serie Barford (pasifika) e Roma Potiki (māori). Il loro approccio è simile, nel reclamare il proprio passato alla ricerca di un'identità della quale sono state private e che temono non verrà resa accessibile alle generazioni future. Questi temi sono ripresi ed amplificati dalla generazione successiva (1965-1979), nella quale le poetesse indigene Tusiata Avia, Hinemoana Baker, Sia Figiel, Anahera Gildea, Selina Tusitala Marsh e Karlo Mila dichiarano le proprie posizioni culturali e politiche con maggiore chiarezza: finalmente si passa dalla presa di coscienza di un passato coloniale oppressivo al riconoscimento della necessità di un processo di decolonizzazione culturale. Si passa anche, specie per il gruppo 1980-2000, da una condizione femminile a tratti vissuta come un ostacolo o una debolezza, alla femminilità e al femminismo che diventano strumento di emancipazione, liberazione, fino a consentire la provocazione più spregiudicata: si pensi in questa sede agli scritti di Emma Barnes, Courtney Sina Meredith, Nina Mingya Powles e Hera Lindsay Bird.

L'intento di questa antologia è quello di fornire una panoramica sufficientemente ampia della poesia neozelandese femminile contemporanea al lettore italiano. Non si propone di essere esaustiva, ma di fornire uno strumento utile per accedere a una cultura complessa che si esprime in una letteratura ricca di tensioni, compromessi e forza. Sono presenti poetesse māori e pākehā, ma anche pasifika e asiatiche; alcune di loro sono arrivate in Aotearoa/Nuova Zelanda da altri luoghi, come alcune hanno lasciato la terra della lunga nuvola bianca e continuano a raccontarla scrivendo da un

altrove. Alcune, nel tempo che è servito a completare questa tesi, si sono affermate conseguendo grandi successi, altre hanno intrapreso nuove strade, altre ancora (non presenti in questa tesi) sono salite alla ribalta tra i nomi delle giovanissime. Un'antologia, proprio come una traduzione, è un lavoro che non finisce mai davvero. La mia speranza è che questa antologia possa essere un contributo iniziale a colmare il vuoto presente nella rappresentazione della poesia femminile neozelandese contemporanea in Italia.

CAPITOLO I – LETTERATURA E POESIA IN AOTEAROA/NUOVA ZELANDA

1. Ricezione nazionale e internazionale della letteratura neozelandese contemporanea: una panoramica

In questa sezione esaminerò il posizionamento globale della letteratura neozelandese dal punto di vista della distribuzione, così da delineare alcuni dei fattori che hanno portato ad una esigua presenza editoriale della letteratura neozelandese in Italia, in traduzione italiana, prima di procedere all'esame dei limiti di tale occorrenza. Un aspetto particolarmente significativo della letteratura neozelandese è la sua relativa novità (specie se la si confronta con il canone occidentale). Inoltre, è importante prestare attenzione all'emergenza di una letteratura neozelandese in forma scritta così da poterne valutare la ricezione internazionale e l'influenza di quest'ultima sulla traduzione.¹

La ricezione della letteratura postcoloniale del Pacifico in lingua inglese (e in particolare di quella della Nuova Zelanda) è influenzata da altri mercati di altre letterature in lingua inglese che hanno la funzione di una sorta di filtro globale. Un caso esemplare è quello del filtro del mercato anglo-americano, il quale solitamente assorbe i prodotti delle letterature minori (più per numeri, solitamente, che per qualità del prodotto letterario) in lingua inglese e, da ultimo, determina la portata globale di un titolo. In tale contesto, adottando il quadro teorico della Reception Theory, bisognerebbe porsi una domanda: perché certi libri ed autori editi in originale inglese rimangono ai margini del mercato globale e altri no? Secondo l'estetica della ricezione di Hans-Robert Jauss, la letteratura

¹ La cultura māori è stata priva di lingua scritta fino al contatto con gli europei all'inizio del diciannovesimo secolo. L'oratoria e la recitazione di parentele ancestrali quasi storiche/agiografiche hanno un posto d'onore nella cultura māori e il concetto eurocentrico di 'letteratura' non è in grado di definire le forme culturali della tradizione orale di questa cultura. All'inizio del diciannovesimo secolo i missionari cristiani hanno sviluppato una forma scritta delle lingue polinesiane che li assistesse nel loro lavoro di evangelizzazione. La tradizione orale del racconto e il folklore sono sopravvissuti e i primi missionari hanno raccolto le storie della tradizione. Nel periodo precoloniale non c'era letteratura, ma dopo il contatto con gli europei e l'introduzione della scrittura hanno iniziato ad emergere pubblicazioni in lingua māori. Sul contatto tra māori e coloni inglesi e lo sviluppo di una forma scritta della lingua, si veda King. *The Penguin History of New Zealand*, pp. 111-121.

esiste come processo dialettico di produzione e ricezione.² Per quanto riguarda il responso dei lettori, Stuart Hall sostiene che i pregiudizi culturali determinino modelli di comunicazione *codificanti* e *decodificanti*. Il modello di Hall afferma che a un pubblico vengano trasmessi messaggi che sono decodificati, o interpretati, in modi diversi a seconda dell'appartenenza culturale, dell'estrazione sociale e dell'esperienza personale. Hall avanza l'idea che i membri del pubblico possano avere un ruolo attivo nel decodificare i messaggi facendo affidamento sul loro contesto sociale. La decodificazione è il processo di ottenimento, assorbimento, comprensione e a volte utilizzo dell'informazione data attraverso un messaggio verbale o non verbale.³ Per meglio spiegare il complesso rapporto mediato dal pregiudizio culturale che pertanto esisterà fra testo e lettore, la sociologia della letteratura ha elaborato il concetto di *habitus*. Secondo Pierre Bourdieu, l'*habitus* è costituito da:

[s]istemi di durevoli, scambiabili disposizioni, strutture strutturate predisposte alla funzione di strutturare strutture, cioè, come principi che generano e strutturano pratiche e rappresentazioni che possono essere obiettivamente “regolate” e “regolari” senza in alcun modo essere il prodotto di obbedienza alle regole, oggettivamente adatte ai loro scopi senza presupporre un conscio mirare a fini o a una espressa padronanza delle operazioni necessarie ad ottenerli.⁴

L'*habitus* del lettore può pertanto essere definito come una struttura della personalità dell'individuo sviluppata in uno specifico contesto culturale. È connesso allo stile di vita, ai valori, alle disposizioni

² La teoria della ricezione è una versione della teoria letteraria della risposta del lettore che sottolinea la ricezione di un testo letterario da parte del lettore. Nell'analisi dei modelli di comunicazione è più in generale chiamata ricezione del pubblico. La teoria della ricezione ha preso le mosse dagli studi di Hans-Robert Jauss sul finire degli anni '60. Si vedano in merito Jauss, Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1982 e Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. New Accents, Methuen, London and New York 1984. pp. 57-58.

³ Si veda Hall, Stuart. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham 1973.

⁴ Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, Cambridge 1977. p. 78. [“[s]ystems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles of the generation and structuring of practices and representations which can be objectively ‘regulated’ and ‘regular’ without in any way being the product of obedience to rules, objectively adapted to their goal without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary to attain them[...]”. Mia traduzione].

e alle aspettative di particolari gruppi sociali, acquisiti attraverso le attività e le esperienze della vita quotidiana. In altre parole, l'habitus può essere inteso come una struttura mentale caratterizzata da un insieme di schemi, sensibilità, disposizioni e gusti acquisiti che insieme contribuiscono ad influenzare il posizionamento del lettore in relazione a un dato testo.⁵

Secondo Hall, il soggetto decodificante (o lettore) può assumere tre diverse posizioni: posizione egemone-dominante, posizione negoziata e posizione oppositiva.⁶ La posizione egemone-dominante è quella in cui il consumatore assorbe direttamente il significato e lo decodifica esattamente come era stato codificato. Il consumatore è collocato all'interno del punto di vista dominante, condivide appieno i codici del testo e accetta e riproduce il significato voluto. Dall'altra parte, nella posizione oppositiva (nota anche come *lettura resistente*) il consumatore comprende il significato letterale, ma data la provenienza da un diverso contesto, ciascun individuo decodifica il messaggio a modo proprio, al contempo creandone una propria interpretazione. L'estrazione sociale del lettore può porlo in un rapporto direttamente oppositivo con il codice dominante e sebbene comprenda il significato voluto non condivide il codice del testo e finisce con il respingerlo. Questo modello richiama il concetto di dominato/dominante discusso da Max Dorsinville, che sottolinea l'imposizione linguistica e culturale e che consente un'interpretazione della storia della letteratura britannica come processo di interscambio gerarchico in relazioni interne ed esterne fra gruppi diversi.⁷ Una caratteristica delle letterature dominate è una tendenza inevitabile all'eversione, mentre una forte tendenza delle culture dominanti nei confronti dell'alterità è quella del rifiuto.⁸ Tornando alla distribuzione mondiale della

⁵ Scott, John and Gordon Marshall. *A Dictionary of Sociology*. 4th Revised edition. Oxford University Press, Oxford and New York 2009. pp. 50 e 148.

⁶ Hall, Stuart. "Encoding/decoding". In Stuart Hall et al, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, 1 edition. Routledge, London 1991. p. 128 et seq.

⁷ Dorsinville, Max. *Caliban without Prospero: Essay on Quebec and Black Literature*, Press Porcepic, Erin Ontario 1974 e *Le Pays natal: Essais sur les littératures du Tiers-Monde et du Québec*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1983.

⁸ Il dualismo dominato/dominante dà anche conto della produzione delle minoranze letterarie e culturali all'interno di una nazione o di un'area e delle posizioni contrastanti all'interno della società dominante che può essa stessa risultare segretamente dominata da un altro potere. In Australia, per esempio, la letteratura aborigena costituisce un esempio eccellente di letteratura dominata, mentre quella dell'Australia bianca ha le caratteristiche della dominante in relazione con essa. Eppure, la letteratura dell'Australia bianca è a sua volta dominata dal rapporto con la Gran Bretagna e con la letteratura inglese. Si veda Ashcroft, Bill, Gareth Griffith e Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. Routledge, Londra 1989. pp. 31-32.

letteratura neozelandese, la teoria della ricezione risulta utile anche quando applicata alla sua commercializzazione. La recente attenzione dell'editoria verso la figura del *lettore implicito*, affiancata dall'emergenza globale di un pubblico più viziato o passivo e spesso influenzato da significanti culturali occidentali dominanti, in particolare nordamericani, indurrebbe nel contesto di questa tesi a identificare l'insieme dei valori e dei riferimenti culturali postcoloniali con la posizione oppositiva. La defamiliarizzazione, intesa in senso più ampio che la *ostranenie* formalista, sembra essere fuori moda. Un lettore in posizione oppositiva considererà solamente il significato letterale di un testo, spesso leggendo *contro* di esso, correndo così il rischio di identificare l'opera con un vuoto cognitivo e di metterla da parte come 'in-comprensibile' o, nel peggiore dei casi 'in-empatizzabile'.

Questa riflessione sulla ricezione letteraria solleva una serie di questioni sulla collocazione delle culture māori e pasifika nel contesto della letteratura neozelandese, in particolare il rapporto di tali culture rispetto all'influenza invadente della tradizione inglese e il loro contributo nella creazione, in Aotearoa/Nuova Zelanda, di un'identità postcoloniale autonoma rispetto ad altre letterature in lingua inglese. Allo stesso tempo si sollevano domande relative a cosa questo significhi per un traduttore intento a proporre un insieme eterogeneo di testi letterari neozelandesi a un pubblico italiano, che è sia 'globalizzato' che molto lontano (anche in senso fisico) dal contesto culturale neozelandese. Secondo Patrick Evans, lo stesso pubblico neozelandese è:

parte del mercato occidentale globale passivo [...] e impaziente quanto gli altri di consumare versioni mercificate dell'esperienza 'orientalizzata' nella forma letteraria tradizionale. Questo interesse è stato sostenuto, a partire dagli anni '90, dalla costante sostituzione delle case editrici neozelandesi tradizionali con nomi esteri, prima britannici e poi (una volta che le compagnie americane sono sbarcate in Gran Bretagna) Random Century (divenuta in seguito Random House), Harper Collins e Viking.⁹

⁹ Evans, Patrick. *The Long Forgetting: Post-Colonial Literary Culture in New Zealand*. Canterbury University Press, Christchurch 2007. pp. 274. ["a part of the passive worldwide western market [...] and as eager as any to consume commodified versions of 'orientalised' experience in traditional literary form. This interest has been underpinned by the steady replacement of traditional New Zealand publishing firms with overseas ones from about 1990, first British

Questa tendenza arriverà, secondo Evans, a dissolvere i confini nazionali e amalgamare la letteratura contemporanea di tutto il mondo in una letteratura che può trovarsi ed esistere dovunque e comunque. In un modello di scrittura in lingua inglese ‘internazionale’ o ‘globalizzato’ esiste una propensione all’omogeneizzazione di quella letteratura che abbia una connotazione culturale evidente e determinabile. Evans costruisce il proprio ragionamento focalizzandosi sulla produzione in prosa più che sulla poesia, elencando esempi di acclamate opere prime i cui autori, una volta riconosciuti da editori del ‘mercato internazionale’, sono stati quasi costretti a rinunciare alla propria unicità e alle proprie radici geografico-culturali distintive – presumibilmente perché i romanzi sono più vendibili sul mercato editoriale globale e le loro vendite sono più semplici da monitorare. Il fenomeno dell’omogeneizzazione culturale è un aspetto della globalizzazione culturale, elencato tra le sue caratteristiche principali, e concerne la riduzione della varietà culturale attraverso la popolarizzazione di una vasta gamma di simboli culturali. David O’Connor la definisce come “il processo attraverso il quale le culture locali sono trasformate e assorbite da una cultura esterna dominante”, e Justin Hennings la ritiene “forse l’elemento fondante più discusso della cultura globale”.¹⁰ È proprio questa tendenza all’omogeneizzazione culturale, insieme alla ricchezza di riferimenti kulturo-specifici, a far sì che molti scritti postcoloniali siano esclusi dalla letteratura globale ‘mainstream’, producendo un circolo vizioso che impedisce ai libri ad alto contenuto kulturo-specifico di raggiungere un mercato di più ampio respiro. È pertanto virtualmente impossibile per un pubblico internazionale confrontarsi ed entrare in empatia con contesti letterari postcoloniali se i libri che raffigurano tali contesti non raggiungono mai quei mercati, o se lo fanno solo in versioni mercificate, ovvero adattate al gusto e all’aspettativa del mercato globale. Questo ‘filtro della letteratura’ ottiene quindi l’effetto di

companies, and then, as American firms entered Britain, Random Century (later Random House), Harper Collins and Viking.” Mia traduzione].

¹⁰ O’Connor, David E. *Encyclopedia of The Global Economy A Guide for Students and Researchers*. Academic Foundation, Delhi 2006. p. 391. [“The process by which local cultures are transformed or absorbed by a dominant outside culture”. Mia traduzione]; Jennings, Justin. *Globalizations and the Ancient World*. Cambridge University Press, Cambridge 2010. p.132. [“perhaps the most widely discussed hallmark of global culture”. Mia traduzione]. Il termine ‘omogeneizzazione culturale’ è solitamente impiegato nel contesto della cultura occidentale (americana) che domina e distrugge le altre culture. Conosciuta anche come ‘occidentalizzazione’, è trattata dalla critica come una forma di imperialismo culturale e neocolonialismo, particolarmente in viso alle culture indigene.

promuovere a livello internazionale la produzione letteraria con maggior successo di pubblico, che non sempre rappresenta la produzione letteraria più originale o creativa, ma, per contro, quasi sempre quella più facilmente accessibile a livello interculturale. Pertanto, l'esiguo numero di autori neozelandesi, considerando il dato da una prospettiva mondiale, è filtrato da un mercato vasto ed estremamente competitivo che non è in grado di garantire che venga rispettato il loro interesse, né economico né di altro genere. Ciò colpisce gli autori neozelandesi di tutti i generi, ma soprattutto di poesia, solitamente di più difficile distribuzione rispetto a fiction e non-fiction.

In luce di questa breve panoramica del binomio ricezione/distribuzione che governa il mercato letterario contemporaneo, non sorprende l'esiguità degli esempi di letteratura neozelandese giunti ai lettori italiani. La sua specificità culturale pone la Nuova Zelanda ai margini del mercato letterario globale, anche quello di lingua inglese, indebolendone la distribuzione e pertanto influenzando la diffusione delle traduzioni nei mercati editoriali in altre lingue. Come accennato nell'introduzione, sono più numerosi i testi di narrativa di autori neozelandesi ad essere pubblicati in traduzione italiana: tra le pubblicazioni più celebri, si pensi alle opere di Katherine Mansfield, della quale è presente in traduzione la quasi totalità dell'opera, o a Janet Frame, i cui romanzi e racconti sono stati tutti tradotti in italiano per Guanda e Neri Pozza. Non sorprende che la prima goda in Italia di una presenza editoriale così estesa, essendo stata per anni – e da molti tuttora – considerata dalla critica e dalla ricerca italiana come appartenente al canone britannico. Parimenti non stupisce che la popolarità della seconda abbia subito una netta crescita dopo l'apparizione nelle sale italiane, nel 1990, dell'adattamento cinematografico della sua autobiografia *An Angel at My Table* (*Un angelo alla mia tavola*) diretto da Jane Campion – la stessa Campion che nel 1993 dirigerà il pluripremiato *Lezioni di piano* (*The Piano*, nella versione inglese), che pochi sanno anch'esso essere liberamente tratto da un'altra pubblicazione neozelandese del 1920, *The Story of a New Zealand River*, romanzo dell'autrice Jane Mander.

Altri autori sono stati pubblicati in Italia negli ultimi anni, ma se si osserva la produzione di questi autori in Nuova Zelanda e la si mette a confronto con la loro presenza in traduzione italiana, si

noterà un particolare che li accomuna fra di loro, oltre che al caso di Janet Frame: i titoli che hanno inaugurato la loro pubblicazione italiana sono arrivati in Italia in primo luogo come prodotti cinematografici. Ne è un esempio il caso di *The Whale Rider*, il romanzo pubblicato da Witi Ihimaera nel 1987. Nel 2002 la regista neozelandese Niki Caro ha diretto un film basato sul romanzo, uscito nelle sale italiane con il titolo *La ragazza delle balene*. Solo dopo il successo del film, nel 2003, Sperling&Kupfer ha pubblicato una traduzione del romanzo, intitolata *La balena e la bambina*. Dal punto di vista traduttivo è interessante notare come, sebbene la casa editrice abbia scelto per il libro un titolo diverso da quello del film, in entrambi i casi il titolo prescelto identifica quel neutro inglese ‘rider’ con un personaggio di sesso femminile, eliminando il riferimento alla figura mitologica di Paikea presente nel sia nel libro che nel film, che è un maschio nella tradizione māori, e indebolendo così l’ambiguità voluta del titolo. Un altro esempio è quello dell’autore Alan Duff: dopo il successo e l’arrivo nelle sale italiane dell’adattamento cinematografico di *Once Were Warriors* diretto da Lee Tamahori nel 1994, il romanzo, pubblicato in Nuova Zelanda nel 1990, è stato tradotto in italiano con il titolo *Erano Guerrieri*, edito da Frassinelli nel 1995 e quasi subito andato fuori catalogo: un altro esempio di come il mercato cinematografico possa influenzare la ricezione e la traduzione della letteratura globale.

Pare dunque ancora più necessaria la scelta di riparare all’esigua presenza della poesia neozelandese, ancora più assente della narrativa, nel contesto italiano ma anche di compiere scelte informate e consapevoli nella direzione da prendere in senso editoriale. Ovvero scelte rappresentative dello sviluppo della poesia contemporanea neozelandese femminile dai tempi degli studi di Rocca Longo, per non correre il rischio – come è avvenuto per i romanzi – di proporre una rappresentazione incompleta basata sulla risposta a un fenomeno di ricezione limitata e parziale di quegli autori favoriti dal successo globale dell’adattamento delle loro opere. Nel resto di questo capitolo osserveremo in maggiore dettaglio l’evoluzione della letteratura e in particolare della poesia di Aotearoa/Nuova Zelanda, proprio per articolare meglio le scelte di testi e poetesse che formano il corpus dell’antologia qui proposta.

2. Contesto letterario neozelandese

Una panoramica dello sviluppo della letteratura neozelandese è di grande importanza nel progetto di compilarne un'antologia poetica. Non solo è necessaria per comprendere come scrittura e poesia si siano evolute nella loro configurazione odierna, ma è anche una mappa di orientamento: strumento fondamentale per il traduttore che voglia afferrarne i riferimenti e di conseguenza identificare l'approccio traduttivo più adatto al contesto, del quale discuteremo in modo approfondito nel capitolo seguente.

Come suggerisce lo studioso e critico neozelandese Terry Sturm nella sua introduzione a *The Oxford History of New Zealand Literature*, in Nuova Zelanda è il concetto stesso di 'letteratura' ad essere messo sotto esame. Sturm si chiede infatti se, parlando della Nuova Zelanda, un tale concetto non privilegi in qualche modo lo scritto rispetto all'orale e, stando così le cose, se non sia proprio "l'introduzione della scrittura in Nuova Zelanda uno dei principali atti di colonizzazione".¹¹ Secondo Bill Ashcroft, Gareth Griffith e Helen Tiffin, l'imposizione dell'inglese, sia scritto che parlato, è da considerarsi un'influenza coloniale che lega forzatamente la periferia al proprio centro. Analogamente, il post-colonialismo è la conseguenza naturale del passaggio attraverso diversi stadi di consapevolezza nazionale o regionale e l'asserzione nel tempo della propria differenza dal centro dell'impero.¹² Ciò che Sturm descrive come "[i]l nuovo dibattito internazionale sul post-colonialismo e il postmodernismo, sulla teoria linguistica e sul femminismo che hanno iniziato a farsi strada nel dibattito sulla letteratura neozelandese" è parte integrante del contesto letterario neozelandese contemporaneo. Pertanto, quando si discute la letteratura neozelandese si deve operare una prima distinzione chiave tra il periodo coloniale e quello postcoloniale.¹³

¹¹ Sturm, Terry (a cura di). *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. 2nd ed. Oxford University Press, Auckland 1998. Introduzione pp. XI-XII. ["the introduction of writing itself into 'New Zealand' one of the main acts of colonization". Mia traduzione].

¹² Ashcroft et al. *The Empire Writes Back*. p. 87.

¹³ Sturm. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. Introduzione p. XII. ["[t]he new international discourses of post-colonialism and post-modernism, of linguistic theory, and of feminism, which have begun to find their way into debate about New Zealand literature". Mia traduzione].

La letteratura coloniale e l'incontro tra lingue e culture diverse

Prima della colonizzazione e dello sviluppo della letteratura neozelandese, esistevano in Aotearoa la tradizione orale e la mitologia māori. Tra i vari tipi di composizione i generi principali erano *whakapapa* (genealogie), *karakia* (incantesimi/preghiere), *whakataukī* (proverbi), *waiata* (poesia cantata), e *kōrero* (racconti).¹⁴ Riguardo la natura e la funzione di queste forme, Sturm sostiene che “[i]l linguaggio di questi testi era poetico ed eclatante così che potessero essere memorizzati e recitati con facilità. Il rispetto per le parole di compositori atavici determinava una trasmissione ed un uso dei testi conservatore e legato ai rituali”.¹⁵ Le iwi adoperavano tali composizioni per diffondere la conoscenza e mantenere viva la cultura.¹⁶ Avendo sviluppato una cultura orale fino al loro contatto con gli europei, i māori non usavano la scrittura come mezzo per preservare i ricordi o per comunicare. È importante perciò tenere presente e riconoscere il debito che la poesia neozelandese scritta ha nei confronti dell'estesa tradizione di poesia orale che l'ha preceduta e che tutt'ora l'affianca.¹⁷ Con l'arrivo dei primi coloni, all'inizio del diciannovesimo secolo, molte cose iniziarono a cambiare e così anche la lingua, con l'introduzione di scrittura e stampa. Tuttavia, i vantaggi della scrittura ebbero l'effetto controproducente di ridurre l'uso del māori parlato, risultato del predominio

¹⁴ Per una panoramica più specifica su queste composizioni della tradizione māori, si veda, a cura di Te Reo Rangitira Trust, *He Waiata Onamata - Songs from the Past*, Huia Publishers, Wellington 2000.

¹⁵ Sturm. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. p. 1. “[t]he language of these texts was poetic and striking so that they could be easily memorised and recited. Respect for the words of ancestral composers created conservative and ritual-bound transmission and use of texts”. Mia traduzione].

¹⁶ Per esempio, il mito della creazione di Ranginui e Papatūānuku, i genitori primordiali, il cielo padre e la terra madre legati insieme da uno stretto abbraccio. Avevano molti figli, tutti maschi, costretti a vivere nella stretta oscurità fra i genitori. Crescendo i figli si chiedevano come sarebbe stato vivere alla luce. Tūmatauenga, il più ardito dei figli, propose che la migliore soluzione alla loro situazione fosse quella di uccidere i genitori, ma il fratello Tāne suggerì invece di spingerli finché non si fossero separati e lasciare che Ranginui divenisse per loro un estraneo su nel cielo mentre Papatūānuku sarebbe rimasta di sotto a nutrirli. Dopo molti tentativi Tāne, dio degli uccelli e delle foreste, separò i genitori. Invece di stare in piedi e spingere con le mani come i fratelli, si sdraiò per terra e spinse con le forti gambe. Allungando ogni fibra di sé Tāne spinse e spinse finché, tra grida di dolore e sorpresa, Ranginui e Papatūānuku vennero separati. Ciascuno dei figli aveva il suo reame da governare, ma poi, avendo compreso cosa avevano fatto, deciso di pagare per la loro codardia. Tāne andò in cerca dei corpi celesti così che suo padre fosse abbigliato come si conviene. Prese le stelle e le lanciò in alto, insieme al sole e alla luna. Alla fine, Ranginui fu bellissimo. Ranginui e Papatūānuku continuano ancora oggi a piangersi l'un l'altra. Le lacrime di Ranginui cadono copiose su Papatūānuku per mostrarle tutto il suo amore per lei. A volte Papatūānuku si gonfia e si tende e quasi si spacca per raggiungere il suo amato compagno ma è tutto inutile. Quando la foschia sale dalle foreste, sono i sospiri di Papatūānuku il cui caldo corpo brama ancora Ranginui mentre continua a nutrire tutta l'umanità. Si vedano Biggs, Bruce. “Māori Myths and Traditions” in McLintock, A. H. (a cura di). *Encyclopaedia of New Zealand*, Government Printer, Wellington 1966, Vol. II, pp. 447-454; Orbell, Margaret. *The Illustrated Encyclopedia of Māori Myth and Legend*, Canterbury University Press, Christchurch 1995, pp. 9-15.

¹⁷ Green e Ricketts. “The Māori Poem”, in *99 Ways into New Zealand Poetry*. p. 451.

linguistico dei coloni inglesi e culminante nel pericolo, per i māori, di perdere completamente la loro lingua madre.¹⁸

La lingua (in questo caso te reo Māori) è uno strumento molto potente: non solo la sua riacquisizione fa parte del percorso per il recupero di una identità culturale quasi perduta, ma diviene anche un modo per sfidare la cultura dominante. Attraverso l'utilizzo del māori nella scrittura postcoloniale, l'autore può trasmettere al lettore un gran numero di messaggi. E se il *lettore implicito* viene concepito come un membro della cultura dominante, l'atteggiamento dell'autore rispetto all'uso del māori può suggerire la posizione in cui si pone rispetto a tale cultura. Per esempio, alcune delle scelte compiute da Keri Hulme in *the bone people* ci mostrano come il māori possa essere utilizzato e come possa condurre ad una varietà di risultati testuali. Nel romanzo, te reo Māori è impiegato liberamente in parole singole (es. *tapu*=sacro/proibito, *kaumatua*=un anziano), esclamazioni (es. *ae*=sì, *ae*=espressione di costernazione), ed anche in interi segmenti di dialogo. Quando il libro venne pubblicato per la prima volta non era presente in appendice alcun glossario per i termini e le espressioni, il che rendeva il testo facilmente accessibile ai bilingui, ma non altrettanto ai monolingui inglesi cui non veniva negato l'accesso alla trama, ma che si trovavano esclusi da aspetti del testo strettamente riferiti alla cultura e lingua māori.¹⁹ In edizioni seguenti è stato messo a disposizione un glossario compilato dall'autrice per guidare i lettori con conoscenza esigua o nulla della lingua māori.

¹⁸ Si veda in proposito Sturm. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. p. 1. È inoltre da considerare il ruolo avuto nella quasi estinzione di te reo Māori dalla sua soppressione sistematica ufficiale e ufficiosa nelle scuole e nelle famiglie, attuata facendo spesso ricorso alla violenza. Giunti al 1980, meno del 20% della popolazione māori della Nuova Zelanda parlava la lingua abbastanza bene da essere considerate madrelingua. Per una panoramica si veda: History of the Māori Language (<https://nzhistory.govt.nz/culture/maori-language-week/history-of-the-maori-language>); mentre per una lettura più approfondita si vedano: Higgins, Rawinia e Basil Keane. "Te reo Māori – the Māori language" in *Te Ara: The Encyclopedia of New Zealand* (1 settembre 2015); il "Māori Language Act" del 1987 della legislazione neozelandese (<http://www.legislation.govt.nz/act/public/1987/0176/latest/DLM124116.html>).

¹⁹ Si veda il dialogo tra Kerewin e Joe in Hulme, *the bone people*, p. 57:

He went to the boy and spoke in a low voice, so low it was almost covered by the rattle of crockery and cutlery she was laying out.

But it was still loud enough to hear:

"E noho ki raro. Hupeke tou waewae," and the boy sat quickly, looking at his father wide-eyed. "E whakama ana au ki a koe."

Kerewin was wide-eyed too by now, shuffling the plates discreetly louder.

Really? You are ashamed of him? And more pertinent, why? And I don't think I'll disclose meantime that I can speak Maori.

"Kei whea te rini?"

[...]

"Kaua e tahae ano," as the boy staggers straight, and then Joe turned to her saying,

"That was just..."

She says evenly,

Questo ed altri esempi che prenderemo in esame nei capitoli seguenti, testimoniano quanto la lingua possa essere potente nella rappresentazione dell'*altro*: non solo in termini di tensione in contrasto con le forme e i valori dominanti, ma anche come esperienza didascalica e pertanto illuminante ed inclusiva. La lingua è anche il primo punto di interesse della traduzione e la conoscenza storica dello sviluppo della letteratura neozelandese (che ha portato alla coesistenza del māori e di altre lingue polinesiane con l'inglese) è, come detto in precedenza, di fondamentale importanza per poter determinare ed adottare la migliore strategia traduttiva possibile.

Mentre la tradizione europea entrava in contatto con la cultura di Aotearoa/Nuova Zelanda, l'alfabetizzazione si diffondeva rapidamente anche in altre isole del Pacifico del sud,²⁰ in Polinesia, Melanesia e Micronesia, anche se fino al 1960 la maggior parte della letteratura su quell'area veniva prodotta da stranieri.²¹ Una letteratura indigena emerse in seguito agli sforzi individuali di scrittori isolati e si consolidò nella seconda metà del decennio dopo la fondazione della University of Papua New Guinea nel 1966 e della University of South Pacific nel 1968.²² Uno degli obiettivi raggiunti dall'alfabetizzazione fu quello di consentire la comunicazione tra i popoli indigeni e la nascita di una letteratura scritta attraverso la quale, insieme ad altre tecnologie ed altri influssi, i popoli del Pacifico hanno indigenizzato la lingua (nel nostro caso l'inglese) per usarla infine per i loro scopi, per dichiarare la propria indipendenza e unicità.²³

“The ring was borrowed more likely. I have so many I wouldn't miss one or two. Still, thanks for caring. This dinner's getting cold while the beer gets warm.”

He stands open-mouthed.

[...]

“E korero Maori ana koe?”

“He iti iti noa iho taku mohio,” she answers blandly.

²⁰ Come le Isole Cook, Fiji, Kiribati, Niue, Papua Nuova Guinea, Vanuatu, Isole Salomone, Tonga e Samoa.

²¹ Come espresso da Albert Wendt nella sua prefazione a *Whetu Moana*: “La Polinesia fu scritta alla luce dai forestieri e quella letteratura ha creato molti miti rispetto alla nostra regione del mondo. Più o meno dal 1950 i polinesiani hanno cominciato a ri-scrivere, presentando la nostra visione del mondo e ponendone al centro i nostri popoli e i nostri luoghi”. [“Polynesia was written into existence by outsiders and that literature has created many myths about our region. From about 1950 Polynesians have been writing back, presenting our view of the world and placing our people and places at the centre”. Mia traduzione]. Si veda anche la poesia “Guys like Gauguin” di Selina Tusitala Marsh, contenuta nell'antologia che segue.

²² Si veda: Subramani. *South Pacific Literature: From Myth to Fabulation*. Institute of Pacif Studies, Fiji 1992.

²³ Wendt, Albert (a cura di). *Nuanua, Pacific Writing in English Since 1980*. University of Hawaii Press, Honolulu 1995. pp. 1-9.

Il passaggio dall'oralità alla pagina scritta non è necessariamente un cambiamento da semplice a complesso o da una forma espressiva comune a una individuale. Nella sua prefazione a *South Pacific Literature*, Subramani asserisce che “[c]i sono evidenti continuità e discontinuità sociali rispetto all’uso di forme espressive orali: ci sono anche continuità nell’uso di miti, leggende e racconti popolari”.²⁴ Subramani suggerisce che la nuova regione letteraria del Pacifico del sud (l’ultima delle regioni del Commonwealth a sviluppare una letteratura in lingua inglese) richieda definizione e mappatura, impianto strutturale utile anche per il progetto traduttologico al centro di questa tesi. Subramani usa il termine “Letteratura del Pacifico” poiché lo ritiene adeguato a coprirne tutte le sei regioni. Essendo quella del Pacifico la più vasta area del mondo, ed essendo le sue isole spesso così lontane le une dalle altre, una breve introduzione delle sei regioni in questione si rivela necessaria per offrire un contesto geografico e letterario il più possibile esaustivo ad uno dei gruppi culturali più complessi e multiformi del globo, i pasifika, le cui voci, come vedremo, sono prominenti nel corpus della mia selezione antologica.²⁵

La regione più vasta per dimensione ed abitanti è Papua Nuova Guinea, da cui è emerso un volume significativo di letteratura in un relativamente breve lasso di tempo. La seconda regione, la cui letteratura è prevalentemente in lingua francese, comprende la Nuova Caledonia e la Polinesia Francese. La terza regione è il Pacifico Americano, che include Guam, le Isole Marshall, gli Stati Federati di Micronesia, Palau, e le Isole Marianne Settentrionali, le Samoa Americane e le Hawaii. La quarta è la remota Isola di Pasqua (Rapa Nui), colonia di lingua spagnola del Cile. La quinta (e più rilevante in questo contesto) include l’Australia e la Nuova Zelanda. Secondo Subramani, “[l]e letterature dei popoli māori e aborigeni australiani condividono motivi comuni con le letterature di altre regioni del Pacifico [ma] hanno un inizio differente e ciascuna ha acquisita una sua vera e propria

²⁴ Subramani. *South Pacific Literature, From Myth to Fabulation*. Institute of Pacific Studies, University of the South Pacific, Suva 1992. Introduzione. p. ix.

²⁵ “L’etichetta ‘poeti delle isole del pacifico’ e ‘pacificità’ dà conto dell’origine culturale e anche della collocazione culturale contemporanea, ma un gran numero di poeti ha ormai accettato l’uso del termine ‘pasifika’, il quale porta con sé una dichiarazione celebrativa della propria consapevolezza culturale [...]” Green. ‘Pacific Poetry’, in Green e Ricketts. *99 Ways into New Zealand Poetry*, p. 466. [“The label ‘Pacific Island poets’ and ‘Pacificness’ signal threads of cultural origin as well as contemporary cultural setting, but a number of poets now embrace the term ‘Pasifika’, which carries the celebratory declaration of a cultural consciousness [...]”. Mia traduzione].

identità”.²⁶ La sesta regione raggruppa le nazioni servite dalla University of the South Pacific, perciò Fiji, Vanuatu, le Isole Salomone, Nauru, Kiribati e Tuvalu, Tonga e altri stati precedentemente o attualmente legati alla Nuova Zelanda: le Samoa occidentali, le Isole Cook, Niue e Tokelau.

Insieme all’elevato numero di nazioni presenti nell’area, spicca la molteplicità culturale del Pacifico sia dal punto di vista indigeno, che linguistico, che coloniale, che postcoloniale. Tuttavia, nonostante le diverse vicende politiche, concentrando l’attenzione sull’area del Pacifico del sud, non è compito arduo rintracciare un terreno comune di valori condivisi cementati dall’ambiente delle isole e dal contatto tra le culture. Subramani afferma che

[i] tre denominatori comuni sono: la ricchezza della tradizione orale, l’esperienza coloniale e la lingua inglese. Questi tratti comuni formano anche componenti della nuova letteratura [e] non sorprende che uno dei maggiori interessi di una larga parte di questa letteratura sia l’accusa del colonialismo e del neocolonialismo [...] e la concomitante aspirazione alla riabilitazione delle culture indigene.²⁷

Si tratta di una riabilitazione resa possibile grazie ad un lungo processo di decolonizzazione culturale. Insieme a questi comuni obiettivi, l’identità e il territorio sono punti nevralgici della letteratura neozelandese pasifika (e māori) da tenere in primo piano durante qualsiasi progetto di traduzione.

La letteratura neozelandese (che funge anche parzialmente da contenitore di voci del Pacifico del sud in genere) è tradizionalmente considerata un sottotipo della letteratura inglese. Visto quanto detto finora, tale definizione appare eccessivamente semplicistica, priva di un’analisi profonda del processo socioculturale che ha condotto allo sviluppo di un tale unico e complesso *capitolo* della letteratura in lingua inglese. Secondo Patrick Evans, “la letteratura neozelandese in inglese ha cominciato a prendere forma nel momento in cui i neozelandesi europei hanno iniziato a pensare che

²⁶ Subramani. *South Pacific Literature*. Introduzione. p. xi. [“The literatures of Māori and Aboriginal peoples share common motifs with literatures of other Pacific regions [but] they have had different inceptions and each has acquired an identity of its own”. Mia traduzione].

²⁷ Ibid., Introduzione. p. xiii. [“[t]hree common denominators are: a rich oral culture, the colonial experience and the English language. These also form components of the new literature [and] it is not surprising that the major concerns of a large part of this literature are an indictment of colonialism and neo-colonialism [...] and the concomitant aspiration to rehabilitate the indigenous cultures”. Mia traduzione].

stavano fondando una nuova letteratura circa cento anni fa”.²⁸ Il resoconto di Evans ci mostra il modo in cui la scrittura di donne e māori sia riuscita ad emergere in un sistema che non era certo concepito per loro dato che non erano di sesso maschile, appartenenti alla classe media ed europei e perciò svantaggiati e in un ambiente lungi dall’essere ospitale.²⁹ Evans sostiene che l’‘ingresso’ delle donne in letteratura abbia segnalato quanto fossero

state escluse fino a quel momento e sottolineato fino a che punto le cose che erano state date per assodate fino a quel momento altro non fossero che convenzionali, parte di una storia raccontata da un particolare gruppo di persone che si era posizionato deliberatamente al principio delle cose così da massimizzare la propria importanza.³⁰

Nella ricerca che sottende il mio progetto di traduzione intendo dunque tracciare il profilo di poetesse di differenti discendenze e provenienze culturali e sottolineare l’incremento della loro influenza, per temi e quantità di produzione, sullo sviluppo della letteratura neozelandese, prima di proporre una selezione di testi contemporanei esemplari al lettore italiano. E per poterlo fare, devo rendere specialmente conto dell’evoluzione della poesia neozelandese e di quella femminile in particolare.

²⁸ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. Introduzione. p. 7. [“New Zealand literature in English formed itself from the time European New Zealanders first began to think they were founding a national literature about a hundred years ago”. Mia traduzione].

²⁹ Si veda: Ibid., p. 14. Evans, tuttavia, non fa alcun riferimento al contributo in lingua inglese alla letteratura neozelandese da parte dei Pacific Islanders/pasifika.

³⁰ Ibid., p. 8. [“had been excluded up till then, and underlined the degree to which things that had been established had in fact been conventional, part of a story told by a particular group of people who had placed themselves at the beginning of things in order to enhance their own importance”. Mia traduzione].

Verso un'identità letteraria neozelandese

Storicamente, le due principali reazioni nei migranti britannici all'arrivo in Nuova Zelanda – il nuovo paese, la 'terra da fiaba' – erano diametralmente opposte. Da una parte, eleggevano la natura come forza salvifica dalla realtà spiacevole della vita quotidiana.³¹ Dall'altra, idealizzavano la Gran Bretagna come il paradiso perduto durante la loro ricerca. Questa seconda reazione diventò quella dominante fra le generazioni successive, quelle nate in Nuova Zelanda e che non avevano mai visto quella terra d'origine idealizzata che avevano imparato a chiamare 'casa', contribuendo al fondamentale ruolo culturale della Gran Bretagna nell'immaginario collettivo che persiste tutt'oggi nel Paese.³²

Fino alla seconda metà del ventesimo secolo, i neozelandesi furono avidi consumatori di letteratura, ma l'unica disponibile era, appunto, quella importata dalla Gran Bretagna. Lo storico e poeta Keith Sinclair identifica gli anni '50 come l'epoca del risveglio dell'immaginazione e dell'intelletto neozelandesi, autonomamente dal Regno Unito.³³ Il lento processo di presa di coscienza della propria unicità aveva però avuto inizio un paio di decenni prima. Già all'inizio del secolo Jane Mander (*The Story of a New Zealand River*, 1920), Katherine Mansfield (*The Garden Party*, 1922), Blanche Edith Baughan, Jean Devanny, R. A. K. Mason appaiono tra i tanti autori che per primi avevano descritto la tensione polare tipica dell'esperienza neozelandese (Arcadia contro Utopia) e la cruda verità sullo sfruttamento delle risorse e sulla realtà delle condizioni dei lavoratori, dimostrando impegno e interesse nell'analisi del proprio Paese e delle sue dinamiche, invece di

³¹ In *Station life in New Zealand* (MacMillan and Co., London 1870), Lady Barker descrive il fiume Waimakariri come “[l]a più perfetta composizione per un quadro: in primo piano una grande distesa d’acqua liscia, tranne proprio presso la riva dov’eravamo, dove la corrente era forte e veloce; una spiaggia scintillante e una vasta foresta che si ergeva dal suo stretto limitare, estendendosi per miglia e miglia di colline fino ad arrivare alla zona glaciale e poi le splendide vette delle catene di monti innestate che spaccavano il confine blu del cielo coi loro maestosi contorni”. [“[t]he most perfect composition for a picture: in the foreground a great reach of smooth water, except just under the bank we stood on, where the current was strong and rapid; a little sparkling beach, and a vast forest rising up from its narrow border, extending over chain after chain of hills, till they rose to the glacial region, and then the splendid peaks of the snowy range broke the deep blue sky line with their grand outlines”. Mia traduzione]. Si veda anche McNaughton, Trudie (ed.) *Countless Signs: the New Zealand Landscape in Literature – An Anthology*. Reed Methuen, Auckland 1986. p. 114.

³² Si veda Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. Introduzione. p. 20.

³³ Sinclair, Keith. *A History of New Zealand*, Oxford University Press, Oxford 1961. p. 273.

concentrare l'attenzione su ciò che avveniva oltreoceano.³⁴ In seguito, negli anni '30, era emersa una nuova generazione di scrittori la cui opera rappresentava una reazione contro quelle idee e convenzioni prestabilite, influenzata dalle recenti tendenze nella letteratura europea (si pensi al modernismo) e dagli eventi politici e sociali. Alcune di queste figure emergenti della letteratura neozelandese, come i poeti Allen Curnow, A.R.D. Fairburn, Denis Glover, J. K. Baxter, Alistair Te Ariki Campbell e Charles Brasch, rimasero attivi per tutti gli anni '40 e '50.

Lo sviluppo del talento critico e creativo degli intellettuali del paese non sarebbe stato possibile senza il supporto di riviste e università, specialmente per giovani autori impegnati nella ricerca letteraria. Contemporaneamente all'istituzione di nuove riviste legate alle università si poté osservare una netta crescita dell'editoria (specie in relazione con il centenario del Paese nel 1940), occorrenze entrambe che contribuirono a fornire riconoscimenti e impiego a un gran numero di scrittori, storici e critici.³⁵ L'arrivo della Seconda guerra mondiale determinò un'interruzione del lavoro di molti scrittori neozelandesi, sebbene per coloro che parteciparono alla guerra in prima persona portò anche nuova energia creativa e una nuova prospettiva sul proprio Paese di nascita.³⁶ Nel dopoguerra l'università neozelandese iniziò ad espandersi rapidamente e gli scrittori di etnia māori furono incoraggiati dalla fondazione di *Te Ao Hou*, trimestrale bilingue inglese/te reo Māori, edito dal 1952 al 1976 dal Maori Affairs Department e stampato da Pegasus Press con lo scopo di fornire letture interessanti e informative alle famiglie māori.³⁷ Ma fu la fondazione della rivista *Landfall* da parte del poeta e redattore Charles Brasch, nel 1947, a rappresentare uno degli eventi indubbiamente più significativi del dopoguerra.³⁸ *Landfall*, originariamente pubblicato dalla Caxton Press e oggi edita dalla Otago University Press sotto la direzione della romanziere e poetessa Emma

³⁴ Si veda Evans. *The Long Forgetting*. pp. 115-118.

³⁵ Si vedano, in merito alla crescita editoriale degli anni '40: Barrowman, Rachel. *A Popular Vision: The Arts and the Left in New Zealand 1930-1950*. Victoria University Press, Wellington 1991 ed Evans. *The Penguin history of New Zealand literature*.

³⁶ Si veda Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. pp. 132-138.

³⁷ Williams. *A History of New Zealand Literature*. p. 6.

³⁸ Schrader, Ben. "Art and literary magazines, 1930 to 1950". *Te Ara: The Encyclopaedia of New Zealand*. Ministry for Culture and Heritage. Accesso effettuato il 14 settembre 2015.

Neale, offriva infatti per la prima volta a scrittori e poeti neozelandesi una piattaforma di dibattito letterario e poetico che garantisce ancora oggi.

Gli anni '40 e '50 furono un periodo di crescita per poeti e poesia e il dibattito sulla natura di quest'ultima portò a scambi particolarmente infiammati tra i poeti Allen Curnow da un lato e James K. Baxter, Louis Johnson e Kendrick Smithyman dall'altro, questi ultimi in aperto disaccordo con la poetica nazionalista di Curnow. Baxter e i suoi seguaci sostenevano che i poeti neozelandesi dovessero esprimere la propria identità, sicuri di sé, su temi universali in un contesto internazionale e non vivere relegati nell'ombra autoreferenziale proiettata dalle tradizioni britanniche.³⁹ La poesia neozelandese iniziò così a prendere le distanze dalla sua espressione iniziale di alienazione, isolamento e confronto con la Gran Bretagna, contribuendo allo sviluppo di una visione più sicura dello status di nazione autonoma della Nuova Zelanda, che fosse anche inclusiva di māori e donne.

Sviluppo postcoloniale

Sebbene non esista una data precisa a marcare l'indipendenza della Nuova Zelanda dalla Gran Bretagna, i cambiamenti introdotti nei primi anni '50 dal Parlamento neozelandese hanno alterato la percezione della nazione nel mondo. Negli anni '90, scrittori māori nati tra la fine degli anni '30 e metà degli anni '40, come Witi Ihimaera e Patricia Grace, che avevano scelto di adottare l'inglese – scrivendo nella lingua dei colonizzatori, ma adattandola alle proprie necessità di espressione culturale e così possedendola e rendendola uno strumento di decolonizzazione – erano già entrati a far parte

³⁹ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 163-165. Si vedano anche in merito al dibattito Baxter/Curnow: Simpson, Peter. “‘The trick of standing upright’: Allen Curnow and James K. Baxter”, *World Literature Written in English*, 26:2 (1986), pp. 369-378; Newton, John. “Poetry – James K. Baxter and poets of the 1950s and 1960s”, *Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand*, <http://www.teara.govt.nz/en/poetry/page-5> (accesso effettuato l'11 aprile 2020).

dell'ambiente letterario neozelandese offrendo prospettive nuove, indigene, sulla storia coloniale di Aotearoa.⁴⁰ Come spiega Stuart Murray,

Il bisogno di scrivere la storia è cosa che unisce sia la postcolonialità che il nazionalismo. La prima agisce nella speranza di correggere la falsa immagine creata dalla logica distorta del processo coloniale. Il secondo, nel tentativo di fornire una mitologia per mezzo della quale possa essere rafforzato il senso di appartenenza ad una collettività. Ovviamente le due possono coesistere, come spesso accade.⁴¹

La nascita di una tradizione letteraria māori anglofona è stata il prodotto di cambiamenti epocali nella società māori, avvenuti in seguito alla Seconda guerra mondiale attraverso una migrazione su larga scala dalle comunità tribali piccole e rurali verso i centri urbani a maggioranza pākehā, in cerca di lavoro e di opportunità di istruzione.⁴² Molti māori furono avviati al lavoro manuale non qualificato, formando quella che sarebbe diventata una classe urbana più povera, facile preda per la disoccupazione in tempi di crisi economica. Con i pākehā e i māori per la prima volta in una prossimità così stretta, iniziarono a svilupparsi tensioni interrazziali, con casi di discriminazione contro i māori sul posto di lavoro, nei contratti di locazione e nel servizio pubblico.⁴³ L'urbanizzazione risultò anche nella perdita, per molti māori, del contatto con le proprie comunità tribali, portando ad un declino nell'osservanza di ideologie tradizionali e pratiche culturali. Come fa notare Michael King, l'adozione di un sistema educativo monolingue inglese “ha arrecato ‘qualche danno’ alla trasmissione della cultura, ma il declino ha avuto un’accelerata significativa nel primo

⁴⁰ Per una rassegna sull'identità postcoloniale delle letterature dell'Oceania, si veda Keown, Michelle. *Pacific Islands Writing: The Postcolonial Literatures of Aotearoa/New Zealand and Oceania*. Oxford Studies in Postcolonial Literatures. Oxford University Press, Oxford 2007.

⁴¹ Murray, Stuart. *Not on Any Map*. University of Exeter Press, Exeter 1997. pp. 192. [“The need to write history is one that unites both postcoloniality and nationalism. The former wishes to correct the false image created by the warped logic of the colonial process. The latter seeks to provide mythologies to strengthen the sense of a collective self. Clearly, the two can, and do, combine”. Mia traduzione].

⁴² Keown. *Pacific Islands Writing*. 138.

⁴³ King, Michael. *The Penguin History of New Zealand*. Penguin Books, Auckland 2003. p. 550 et seq.

dopoguerra, quando le famiglie hanno iniziato a spingere i figli a parlare inglese per favorirne l'avanzamento accademico e sociale".⁴⁴

La tensione sociale e la dislocazione dell'identità culturale contribuirono, agli inizi della seconda metà del Novecento, alla nascita di un movimento politico-culturale pan-māori noto come il *rinascimento māori*.⁴⁵ I gruppi di attivisti coinvolti in questo movimento sostenevano il concetto di biculturalismo nella società di Aotearoa/Nuova Zelanda come alternativa alle politiche di integrazione del governo, che erano viste da molti māori come variazioni delle depredate politiche coloniali di 'assimilazione culturale'.⁴⁶ Il *rinascimento māori* vide lo svilupparsi di una nuova ondata di letteratura māori in inglese cui presero parte, tra gli altri, Hone Tuwhare, Witi Ihimaera e Patricia Grace.⁴⁷ Sul versante del Pacifico, secondo Wendt, invece si nota l'assenza di un movimento letterario indigeno collettivo, cosa che contribuirà a ritardare lo sviluppo della letteratura pasifika rispetto a quella māori

⁴⁴ Ibid. p. 557. ["[...] had 'done some damage' to the transmission of the culture, but the decline accelerated significantly in the post-war period, when Māori children were urged by their families to speak English as a means of educational and social advancement". Mia traduzione].

⁴⁵ Williams. *A History of New Zealand Literature*. p. 8.

⁴⁶ Come vedremo più avanti, il concetto di assimilazione è rilevante anche nella teoria e nella pratica della traduzione letteraria. Studiosi influenti come Mona Baker, Susan Bassnett, Gayatri Chakravorty Spivak, Lawrence Venuti e altri hanno esaminato questa tendenza, come analizzato in dettaglio nel prossimo capitolo.

⁴⁷ Il termine *rinascimento māori* (Māori Renaissance) si riferisce al riemergere dei māori neozelandesi in ambito culturale nella seconda metà del ventesimo secolo. Durante questo periodo la percezione che si aveva dei māori passò da quella di un'etnia morente ad una in ascesa politica, culturale e artistica. La *Māori Women's Welfare League*, fondata nel 1951, ha avuto l'impatto più influente e duraturo sul *rinascimento māori*. Probabilmente la prima delle organizzazioni nazionali māori fondate su principi occidentali a vincere regolarmente fondi governativi e riconoscimenti per il suo lavoro nell'ambito di alloggi, sanità e istruzione, ha dimostrato come i principi organizzativi istituzionali non fossero un anatema per il kaupapa māori (gli obiettivi e le strategie dei māori). Le donne che avevano acquisito esperienza nella *League* in seguito fondarono il movimento *Kōhanga Reo* e il *Te Roopu Raranga Whatu o Aotearoa*. Il rinascimento si verificò trasversalmente toccando molti contesti diversi, inclusa la rivitalizzazione di te reo Māori (la lingua māori) con la fondazione del primo *kōhanga reo* (letteralmente "nido della lingua") nel 1982 e il passaggio del *Māori Language Act* nel 1987. Poi, con l'emergere del movimento di protesta māori centrato sulle questioni territoriali, culminato con l'occupazione di Bastion Point nel 1977—1978. In seguito con gli avvenimenti del tour degli Springbok (la squadra di rugby del Sudafrica, che esibiva un'evidente e offensiva segregazione razziale) che portarono a connessioni internazionali tra persone indigene. Ultima ma non meno importante fu la *Te Māori art exhibition* di New York, nella quale artisti māori per la prima volta misero in mostra la propria arte su un palcoscenico internazionale. Il punto culminante del *rinascimento māori* sono stati indubbiamente le rivendicazioni rispetto al Trattato di Waitangi e la loro risoluzione iniziata nel 1992, che ha affrontato l'erosione coloniale delle fondamenta economiche della società māori. (Si vedano: Della Valle, Paola. *From Silence to Voice: The Rise of Maori Literature*, Libro International, Auckland 2010. pp. 89-97; Webster, Steven. *Patrons of Maori Culture: Power, Theory and Ideology in the Maori Renaissance*, University of Otago Press, Dunedin 1998. p. 45; "Māori Urbanisation and Renaissance", *Te Ara Encyclopaedia of New Zealand*; "Māori renaissance – Ngā tuakiri hou – new Māori identities", *Te Ara Encyclopaedia of New Zealand* <https://teara.govt.nz/en/nga-tuakiri-hou-new-maori-identities/page-3> – accesso effettuato il 18 ottobre 2016).

[a] parte alcuni esempi e il lavoro di Alistair Te Ariki Campbell in Aotearoa/Nuova Zelanda negli anni '50, la poesia, la narrativa e il teatro scritto in inglese da parte di indigeni non iniziò ad emergere fino agli anni '60/'70, con la fondazione di scuole superiori e istituzioni di livello universitario come la University of Papua New Guinea e la University of South Pacific.⁴⁸

Nonostante l'emergenza precoce di un movimento letterario indigeno in Aotearoa/Nuova Zelanda rispetto al resto del Pacifico è stato spesso sostenuto, in particolare da Witi Ihimaera, che gli scrittori māori non si siano di fatto realmente misurati con la vita urbana contemporanea e i problemi sociopolitici fino alla metà degli anni '80 quando, grazie al suo coinvolgimento nelle problematiche sociopolitiche dei māori, la scrittura di Patricia Grace si è concentrata in particolare su due questioni chiave del *rinascimento māori*: l'alienazione delle terre tribali e il declino e la rivitalizzazione della lingua māori.⁴⁹

In luce di quanto detto finora si può concludere che, in questo contesto, la nascita della letteratura postcoloniale sia stata di fatto parte del processo di decolonizzazione e della rivitalizzazione culturale che si è verificata nel Pacifico, ispirata dalle battaglie anticoloniali e dai movimenti per i diritti civili in altre parti del mondo. Dei termini e concetti culturali proposti da sostituire ad 'assimilazione', solo 'biculturalismo' si è trasferito con successo nell'uso e nel pensiero comune e secondo alcuni studiosi "sta già perdendo terreno in favore di 'multiculturalismo', termine che riflette quanto la Nuova Zelanda sia una nazione composta da molti gruppi culturali diversi. Il più giovane e il più importante dei quali è quello dei polinesiani [...]".⁵⁰ Witi Ihimaera, Patricia Grace, Alan Duff, Keri Hulme, e Hone Tuwhare restano gli scrittori māori contemporanei di maggiore fama, ma il veloce svilupparsi delle letterature indigene del Pacifico del Sud ha portato alla nascita, in

⁴⁸ Wendt. *Nuanua*. Introduzione. p. 2. ["[A]part from those examples and the work of Alistair Te Ariki Campbell in Aotearoa/New Zealand in the 1950s, poetry, fiction and drama written in English by indigenous writers did not start to emerge until the 1960s and 1970s, with the establishments of high schools and tertiary institutions such as the University of Papua New Guinea and the University of South Pacific". Mia traduzione].

⁴⁹ Keown. *Pacific Islands Writing*. p. 138 et seq.

⁵⁰ Arvidson, K. O. "Cultural Interaction in the Literature of New Zealand". In *Only Connect*, Flinders University of South Australia and East-West Center, Honolulu 1981. pp. 269-70. ["it is already losing place to 'multi-culturalism', a term reflecting that New Zealand is a nation composed of several cultural groups. Newest and most important among these are the Polynesians [...]". Mia traduzione].

Nuova Zelanda, di una generazione di scrittori completamente nuova, specie tra i māori e i pasifika, della cui traduzione mi occuperò nella mia antologia. La mia attenzione sarà concentrata sulle poetesse neozelandesi contemporanee con lo scopo di offrire una panoramica il più possibile esaustiva delle diverse voci della poesia di Aotearoa/Nuova Zelanda, tenendo conto dei quattro maggiori gruppi culturali presenti sul panorama letterario del Paese (asiatico, māori, pākehā, e pasifika), delineando lo sviluppo storico e culturale della letteratura neozelandese dal punto di svolta degli anni '50 e attraverso l'esperienza dei '60 e dei '70, che hanno visto l'affermarsi dei valori femministi e l'arrivo del dovuto riconoscimento alle voci poetiche femminili, nonché all'affermarsi di poetiche bi- e multiculturali nel panorama poetico del Paese.

3. Poesia neozelandese

Dalle origini ai contemporanei

Considerando quanto detto finora rispetto allo sviluppo multiculturale della letteratura di Aotearoa/Nuova Zelanda, la locuzione ‘poesia neozelandese’ potrebbe apparire inadeguata e riduttiva. La panoramica che segue offre una evoluzione cronologica della poesia del Paese, mettendo appunto in luce gli aspetti multiculturali che ne costituiscono il maggior punto di forza ed originalità. Questa riflessione è importante nell’ambito di questa tesi perché consente una riflessione approfondita che si accompagnerà alla considerazione di quelle teorie della traduzione che si applichino a questo contesto letterario in particolare, consentendo al traduttore di stabilire il proprio posizionamento etico.

Come anticipato, i primi esempi di poesia presenti in Aotearoa appartengono alla tradizione māori: nello specifico i waiata, composti per soddisfare funzioni sociali e/o spirituali specifiche. Queste poesie cantate presentano chiare e indubbie qualità estetiche e hanno regole di composizione molto complesse. Facendo un confronto tra i waiata composti prima della colonizzazione da parte degli inglesi e quelli composti dopo, si nota l’impatto culturale (mediato in particolare dal processo di evangelizzazione) avuto dai coloni sui temi che i māori hanno deciso nel tempo di trattare nella propria forma poetica tradizionale.⁵¹ Tale impatto costituisce parte della evoluzione della lingua.

⁵¹ Hulme. “Mauri: An Introduction to Bicultural Poetry in New Zealand” In *Only Connect*. pp. 291 et seq. Il seguente è un passaggio che mette in evidenza lo spostamento e il conseguente adattamento dei temi dei waiata (il primo è un *Oriori* o *ninnananna* nella sua forma pre-europea, seguito dall’adattamento cristiano):

1. E tama, i whanake it e ata o pipiri,/Piki nau ake, e tama,/Ki tou tini i te rangi;/E puta ranei koe, e tama, i te wa kaikino nei?/Taku tamaiti, hohoro te korikori/Kia tae atu koe ki te wai ahupuke i o tipuna,/Kia wetea mai ko te topuni tauwhaingā/Hei kahu mohou ki te whakarewanga taua./Ko te toroa uta, naku i tautara ki te akerautangi,/Ko te toroa tai, naku i kapu mai i te huka o te tai,/Whakangaro ana ki nga tai rutu i.

[“Figlio che sei venuto in una mattina d’inverno,/Ascendi, sali, figlio mio,/Verso la tua moltitudine nel cielo!/Sopravvivrai, figlio mio?/In questi momenti bui/Figlio mio, va’ veloce/Che tu possa raggiungere le sacre acque dei tuoi antenati,/Che loro possano sbottonarsi il nero mantello dei tempi di guerra/per dartelo da indossare nelle spedizioni che verranno!/Mi sono legato alla mia arma/La piuma d’albatro della terra,/Ho afferrato dalle onde spumose/La piuma d’albatro del mare/Mentre si perdeva nelle acque in tempesta!” Mia traduzione dalla traduzione inglese].

2. E Hoepa e tangi?/Kati ra te tangi,/Me aha taua i te po,/Inoi i te po kauwau;/Me kokiri koi/Ki te wai Horana,/Kia murua te kino,/Kia wehea te hara;/E tama e,/Me kawē ake koe/Ki te whare ia te Tana,/Kia tohutohungia/Ki te rata pukapuka,/Te Upoko tuatahi,/Te Upoko i a kenehi,/Te rongopai o Matiu,/Kia whakamatau ai,/Kia kite te kanohi/O te tinana – /Tera, e tama.

[“Piangi, Joseph?/Non serve piangere,/Pensa alla notte,/La notte della predica,/LA notte delle preghiere;/Sarai lavato/Nelle acque del Giordano,/Lava via il male,/Lava via il peccato./Poi figlio mio,/Andrai alla casa di Turner,/Imparerai a leggere/Le lettere del libro,/Il primo libro,/Il libro della Genesi,/Le belle parole di

Dall'altra parte, la prima poesia pākehā mostrava una tendenza generale a preservare un legame forte ed evidente con la Gran Bretagna, la casa dall'altra parte del mondo. Il motivo è, come anticipato, duplice: da una parte la nostalgia e dall'altra l'immagine della Nuova Zelanda come una nuova versione migliorata dell'Inghilterra.⁵² Secondo Patrick Evans, la Nuova Zelanda era divenuta un macchinario “per mettere a tacere certe persone [...] e incoraggiare una letteratura che fosse una versione diluita ed esangue della letteratura di consumo in Inghilterra e che immaginava se stessa con un proprio corso, ma che aveva invece la tendenza a ritornare indietro alle sue fonti”.⁵³ Questa inclinazione ha presumibilmente interferito con il naturale sviluppo di temi e stili ‘locali’. *New Zealand Verse* (1906) è stata la prima antologia di poesia neozelandese.⁵⁴ Questo volume illustra uno sviluppo tardivo risultante, nelle parole di Evans, “non tanto dall'essere troppo lontani dalla letteratura britannica ma piuttosto troppo prossimi ad essa”.⁵⁵ Per i coloni vittoriani, la letteratura era più un dono ricevuto dai grandi autori del tempo (come Tennyson e Browning) che qualcosa da possedere e sviluppare. Successivamente, mentre la versione rivista di questa antologia, re-intitolata *A Treasury of New Zealand Verse* (1926), finì col rivelarsi anacronistica fallendo nel tentativo di tenersi al passo coi tempi, le nuove direzioni intraprese in letteratura dopo la Grande Guerra furono invece ampiamente documentate in *Kowhai Gold: An Anthology of Contemporary New Zealand Verse* (1930).⁵⁶ Questa nuova antologia della poesia neozelandese, curata da Quentin Pope e pubblicata a Londra e New York, includeva poeti letti ancora oggi, tra i quali Eileen Duggan, A. R.

Matteo,/comprenderai,/Ti colpiranno attraverso gli occhi/Dentro al corpo – /Tieni, figlio mio”. Mia traduzione dalla traduzione inglese].

⁵² Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 135.

⁵³ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 69. [“New Zealand had become a machine for silencing people [...], and for encouraging a literature that was a bloodless dilution of the British mainstream that pretended to have its own course but in fact always diverted back to its sources”. Mia traduzione]. Evans si riferisce qui a Devanny e Mander (entrambe romanziere, la prima emigrata poi in Australia e la seconda nata in Nuova Zelanda e poi trasferitasi a Londra) nel delineare quello che chiama ‘il problema del sesso’, citando il termine usato dal giornalista letterario Tom Mills per riferirsi alla scrittura di una giovane Mansfield. Evans sostiene che certe tematiche fossero invisibili all'atteggiamento puritano della scena neozelandese, costringendo perciò moltissime donne (quelle che cercavano di modificare le descrizioni correnti delle relazioni umane) a spostare la propria attenzione verso il racconto breve e la poesia.

⁵⁴ Alexander, William ed Ernest Currie. *New Zealand Verse*, The Walter Scott Publishing, Londra e New York 1906.

⁵⁵ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 41. [“not from being too far from British writing but too close to it”. Mia traduzione].

⁵⁶ Pope, Quentin. *Kowhai Gold: An Anthology of Contemporary New Zealand Verse*, E. P. Dutton Publishing, Boston e New York, 1930.

D. Fairburn, Robin Hyde, Katherine Mansfield e R. A. K. Mason.⁵⁷ Nell'introduzione alla sua raccolta, Pope asserisce che “[i]n Nuova Zelanda, il Dominion più giovane, ultimo, solitario, più superbo, una letteratura non è ancora emersa. Molto è stato scritto, storia noiosa e narrativa amatoriale, ma ben poca arte”, aggiungendo che i tempi stanno finalmente cambiando e che si stanno gettando le fondamenta di una letteratura neozelandese vera e propria.⁵⁸ La fervente attività letteraria degli anni '30 gli darà ragione.

Come già accennato, nella storia della letteratura neozelandese gli anni '30 e '40 sono stati identificati come il momento del risveglio culturale della nazione.⁵⁹ Durante questi anni la Nuova Zelanda scopre la propria voce letteraria, raggiungendo una certa maturità culturale nella poesia del ‘Phoenix group’, composto da R.A.K. Mason, Allen Curnow, Charles Brasch, A.R.D. Fairburn e Denis Glover. *Phoenix* era una delle poche riviste politiche e letterarie prodotte dalle università durante gli anni della depressione. I suoi fondatori vedevano la propria scrittura come una sfida alla cultura derivativa e coloniale rappresentata da opere quali l'antologia *Kowhai Gold*. Di fatto non c'era nulla di particolarmente ‘neozelandese’ nei contenuti di *Phoenix*, ma ciò nondimeno la rivista consacrò gli anni '30 come un periodo significativo per lo sviluppo della letteratura neozelandese.

I temi fondamentali del nazionalismo letterario del periodo trovarono anche spazio nell'antologia del 1945 di Allen Curnow.⁶⁰ Secondo Paula Green e Harry Ricketts, “diversamente da una società pākehā che, in parte, ancora identificava ‘casa’ con un contesto britannico, [Curnow] desiderava ardentemente che la poesia rappresentasse ‘casa’ in termini neozelandesi”.⁶¹ Dopo la Seconda guerra mondiale, come accaduto in parte anche a seguito della Prima, la Nuova Zelanda

⁵⁷ Williams, Mark. *A History of New Zealand Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2016. p. 2.

⁵⁸ Pope. *Kowhai Gold: An Anthology of Contemporary New Zealand Verse*. Introduzione VIII. “[i]n New Zealand, the youngest Dominion, last, loneliest, most self-satisfied, a literature has not yet arisen. There has been a good deal of writing, dull history and amateurish fiction, but little art”. Mia traduzione].

⁵⁹ Barrowman. *A Popular Vision: The Arts and the Left in New Zealand 1930-1950*. Introduzione. p. 1.

⁶⁰ Curnow, Allen. *A Book of New Zealand Verse*, Caxton Press, Christchurch 1945. Il contributo di Curnow, indipendentemente dalla lettura delle sue tendenze nazionaliste, ha avuto un ruolo fondamentale nella formazione dell'identità poetica neozelandese.

⁶¹ Green e Ricketts. *99 Ways into New Zealand Poetry*. p. 442. “[i]n contrast to a pākehā society that, to some degree, still defined home within a British context, [...] desperately wanted poetry to represent home in New Zealand terms”. Mia traduzione].

dovette fare i conti non solo con il trauma sociale seguito al conflitto, ma anche con il ritorno della pace. Nel nuovo status quo, il sostegno alla libertà e la fiducia sia nell'immaginazione che nella ragione furono al centro della poesia degli anni '50. Nel marzo 1947 apparve il primo numero del nuovo trimestrale *Landfall*. Il suo primo direttore fu il poeta e mecenate Charles Brasch, deciso a fondare un equivalente di *Phoenix* che fosse più maturo e professionale. Il periodico puntava a rappresentare “la fine di un percorso [...] da una disillusa poesia inglese di guerra ad un disilluso nazionalismo bellico lontano dodicimila miglia”.⁶² La poesia neozelandese si stava spostando dalla venerazione verso qualcosa di ‘altro’ e remoto, per teorizzare invece un sistema letterario nazionalista e conservatore che i poeti di *Landfall* avrebbero contribuito a creare.⁶³

Contrapposta alla spinta nazionalista di Curnow,⁶⁴ troviamo la preoccupazione di Louis Albert Johnson per l'universalità della voce del poeta. Johnson aveva iniziato a scrivere poesia prima del 1945, divenendo una figura di spicco nell'ambiente letterario postbellico: fu un poeta prolifico e redattore discusso, ma anche un rispettato critico, scrittore e giornalista letterario. Era associato con la cosiddetta scuola di Wellington degli anni '50-'60 e il suo nome era spesso legato a quello del poeta e amico James K. Baxter, insieme anche ad un gruppo di scrittori più giovani che si pensava agissero in opposizione all'idea di un nazionalismo poetico. Il contributo più importante da parte di Johnson in quegli anni fu la direzione del *New Zealand Poetry Yearbook*, del quale curò 11 numeri tra il 1951 e il 1964, includendo una vasta gamma di voci. Nei suoi tredici anni di direzione Johnson pubblicò “chiunque fosse qualcuno nella poesia neozelandese – arrivando *perfino a pubblicare le donne*”.⁶⁵ Trenta donne pubblicate su un totale di 104 autori rappresentano un cambiamento significativo rispetto alla loro minima presenza in molte delle antologie precedenti.

⁶² Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 99. [“the end of a journey [...] from a disillusioned British war poetry to a disillusioned wartime nationalism twelve thousand miles away”. Mia traduzione].

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Williams. *A History of New Zealand Literature*. pp. 4-5.

⁶⁵ Mio corsivo. Si veda Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 162. [“anyone who was anyone in New Zealand poetry – even to the point of publishing women”. Mia traduzione].

Nel 1956, Robert Chapman e Johnathan Bennett curarono *An Oxford Anthology of New Zealand Verse*, includendo poeti che Curnow, rispecchiando la propria inclinazione nazionalista, aveva in precedenza trascurato.⁶⁶ Un altro contributo in contrasto con l'idea di una poesia nazionalista arrivò da Kevin Ireland e John Yelash, e più tardi da Robin Dudding, che crearono una rivista, *Mate* (1957), che era “di portata ampia e includeva il popolare e il complesso, il consolidato e l'emergente”, considerata particolarmente rappresentativa del periodo e molto più aperta di quanto Brasch o Johnson fossero mai stati.⁶⁷ Curnow rispose all'antologia del 1956 di Chapman e Bennett con un'altra selezione di poesie che uscì nel 1960, *The Penguin Book of New Zealand Verse*.⁶⁸ Questa nuova antologia storicizzò i ‘poeti della Caxton’, ovvero i nomi pubblicati da Caxton Press, e (in un'introduzione grondante allegorie nazionaliste) affermò una caratteristica posizione regionalista della poesia neozelandese del tempo. Solo Baxter rispose alle dichiarazioni di Curnow, in una lezione tenuta nel 1967 alla Victoria University di Wellington, durante la quale lo accusò di tribalizzare la poesia neozelandese. Concentrandosi su Curnow, gli scrittori di Wellington si definirono ponendosi aggressivamente in contrasto con il nazionalismo che ritenevano lui promuovesse, scrivendo perciò su temi e in modi diametralmente opposti a quelli di Curnow. I risultati di questa strategia oppositiva, nonostante l'approccio antagonista, non furono poi molto diversi dai frutti di un'imitazione. Secondo Evans, infatti, “[i] poeti di Wellington degli anni '50 hanno fallito perché hanno creato un'immagine di Curnow alla quale opporsi e poi sono diventati identici”.⁶⁹

Nel frattempo, ad Auckland Curnow si era associato a poeti del suo stesso pensiero, solitamente legati a dipartimenti dell'università locale, tra i quali figurava Kendrick Smithyman. Gli scrittori degli anni '50, secondo Smithyman, avevano “un giusto senso della storia e della geografia

⁶⁶ Chapman, Robert e Johnathan Bennett (a cura di). *An Oxford Anthology of New Zealand Verse*, Oxford University Press, London 1956.

⁶⁷ Green e Ricketts. *99 Ways into New Zealand Poetry*. p. 150. [“wide in its reach, including the popular and the difficult, the established and the emerging”. Mia traduzione].

⁶⁸ Curnow, Allen. *The Penguin Book of New Zealand Verse*, Penguin Books, Londra 1960.

⁶⁹ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 169. [“The Wellington poets of the 50s had failed because they created an image of Curnow to oppose and had then become like that image”. Mia traduzione].

e della collocazione della propria scrittura nel mondo”.⁷⁰ La poesia degli anni '60 segue proprio il percorso tracciato da Smithyman: i poeti divengono meno rispettosi della letteratura come patrimonio di regole e più rispettosi del linguaggio intimo della letteratura, dando così l'avvio a un processo di dialogo fra poetiche, dopo i settarismi del dopoguerra. Questa generazione di poeti, nati negli anni '40, contribuisce alla formazione di un nuovo gruppo, nato nel 1969, con sede ad Auckland: *The Word is Freed*.⁷¹ Alla base di questo momento di svolta ci fu anche un cambiamento nel pubblico, divenuto omogeneamente più istruito e la cui educazione era stata abbastanza liberale da consentir loro di leggere altri scrittori oltre ai loro coevi. È la formazione di questo nuovo pubblico di uomini e donne istruiti che contraddistingue gli anni '70 e che ha contribuito allo sviluppo degli scrittori del tempo. Il periodo fu contrassegnato da una mentalità liberale che rendeva il pubblico aperto ad una vasta gamma di esperienze e che portò il gruppo dei 'Freed' a porsi come alternativa al passato e non come sostituzione di esso. Nel 1969, per esempio, il gruppo vide la partecipazione, tra gli altri, di James K Baxter, Charles Brasch, Vincent O'Sullivan, Frank Sargeson e Marilyn Duckworth.

A partire appunto dal 1970, insieme alla poesia, tutta la scena artistica della Nuova Zelanda iniziò a rinegoziare i termini del proprio provincialismo e del proprio isolamento. L'influenza della cultura giovanile americana che si opponeva alla guerra del Vietnam mise a disposizione degli scrittori neozelandesi una prospettiva internazionale di cui non avevano mai goduto prima. Come dice Evans, “per anni gli artisti erano stati isolati, sia nella società provinciale che nel mondo; ora, attraverso le proteste contro la guerra, l'artista era divenuto parte di un movimento mondiale che era sia di stile che morale”.⁷² Da quel momento e per la prima volta nella sua storia, la Nuova Zelanda era sede di una vera e propria controcultura e, invece di sentirsi isolati da una cultura europea che

⁷⁰ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 174. [“a proper sense of history and geographic place and of the place of their writing in the world”. Mia traduzione]. Si veda anche, in proposito, Kendrick Smithyman, *A Way of Saying: A Study of New Zealand Poetry*, Collins, 1965.

⁷¹ Williams. *A History of New Zealand Literature*. p. 5.

⁷² Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 209. [“for years the artist had been isolated, both within the provincial society and in the world; now, through protesting against the war, the artist was part of a worldwide movement that was a style as well as a morality”. Mia traduzione].

concepivano come classica, gli artisti e i poeti si sentivano finalmente vicini a espressioni culturali che parlavano all'esperienza locale. Fu l'inizio di una nuova era.

La poesia neozelandese oggi

Confrontata con le proprie origini, la poesia neozelandese è oggi di più ampio respiro, molto più complessa e molto più stratificata di quanto non apparisse agli inizi. La sua portata e la sua influenza si estendono oltre i limiti della geografia e delle radici culturali, sebbene questi rimangano fra i temi più affrontati. Dagli anni '50 in avanti, la poesia neozelandese ha acquisito una voce propria e distintiva che ne include le varie lingue e, col sopraggiungere degli anni '80 e '90 ha sviluppato una struttura incredibilmente ricca, in termini sia stilistici che culturali e ha visto, con l'uscita del *Penguin Book of New Zealand Verse* nel 1985, una netta revisione delle priorità proposte da Curnow nella sua antologia del 1960.⁷³ Il panorama della poesia neozelandese contemporanea differisce considerevolmente da quanto Marinella Rocca Longo mostrava per la prima volta ai lettori italiani nel suo studio del 1977: l'aumento della produzione scritta, editoriale e della distribuzione di poesia hanno reso la Nuova Zelanda un ambiente poetico nel quale coabitano le radici culturali, la ricerca dell'identità, la coesistenza di lingue diverse e i loro fulcri molteplici.

Come detto, nella prima fase successiva alla colonizzazione, l'*esotico* era puramente qualcosa di cui scrivere, qualcosa di percepito come 'altro' dai coloni. Da allora sono stati fatti passi avanti verso il riconoscimento di una società multiculturale e anche verso l'affermazione della sua esistenza attraverso la letteratura e la poesia. Ciò non significa che la ricerca di una identità nazionale sia giunta alla sua conclusione nell'Aotearoa/Nuova Zelanda delle discendenze multiple, della migrazione e della diaspora. Da una parte, dal punto di vista dei pākehā, i vari antenati provenienti da ogni parte d'Europa contribuiscono a una sensazione di dislocamento e di appartenenza ad un altrove che mai

⁷³ Williams. *A History of New Zealand Literature*. p. 9 e pp. 11-12. Si veda Wedde, Ian e Harvey McQueen. *The Penguin Book of New Zealand Verse*, Penguin Books New Zealand, Auckland 1985.

verrà conosciuto ma che è sempre presente; dall'altra, per le persone di discendenza māori, il rapporto con il 'luogo', la terra, si identifica con i vari livelli di appartenenza ad esso: per i māori recitare il proprio pepeha è un modo per 'ancorarsi' ai propri luoghi di origine traendone forza e prendendosene la responsabilità. Aotearoa/Nuova Zelanda è la patria di entrambe queste etnie e anche del gruppo culturale dei pasifika, che ha radici comuni con i māori e che pur appartenendo al Pacifico non necessariamente può rivendicare Aotearoa/Nuova Zelanda come casa:

Le comunità Pasifika sono in due luoghi contemporaneamente: in Nuova Zelanda come cittadini e residenti di una nazione di coloni e in Aotearoa come manuhiri in un gruppo di isole del Pacifico popolate da parenti.⁷⁴

Parlando della propria esperienza della diaspora del Pacifico e della stratificazione delle indigenità presenti in Aotearoa/Nuova Zelanda, la poetessa e studiosa Teresia Teaiwa, che appare nell'antologia contenuta in questa tesi, dichiara: "Sono una migrante nella terra occupata di un altro popolo indigeno".⁷⁵ La relazione di parentela dei pasifika con i māori rende la loro esperienza di migrazione "distinta da quella di altre esperienze di migrazione in Nuova Zelanda", nella misura in cui le somiglianze culturali e il senso di appartenenza a una comunità più vasta rendono il contesto più familiare, seppure a volte possano rendere più complessa la negoziazione dell'identità migrante.⁷⁶ Dal punto di vista delle arti, secondo Mark Williams: "Pasifika è al centro di un sentire culturale contemporaneo fatto sia di rinnovamento culturale che di sfacciataggine, scaltrezza e adattabilità".⁷⁷ I poeti pasifika, esprimono nella loro opera temi e punti di vista simili, ma il loro raggruppamento è lungi dall'essere omogeneo od omogeneizzabile. La loro *pacificità* può aiutare a delineare una identità culturale comune, ma l'espressione di sé che raggiungono attraverso la poesia è molto più

⁷⁴ Te Punga Somerville, Alice. *Once Were Pacific: Māori Connections to Oceania*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012. p. 139. ["Pasifika communities are in two places at once: in New Zealand as citizens and residents of a settler nation, and in Aotearoa as manuhiri in a group of islands in the Pacific populated by relatives". Mia traduzione].

⁷⁵ Teaiwa, Teresia. "Modern Life, Primitive Thoughts", *Development* 54, pp. 177-179, 2011. p. 177. ["I am a migrant in the occupied land of other indigenous people" Mia traduzione].

⁷⁶ Teaiwa, Teresia, Sean Mallon. "Ambivalent Kinships? Pacific People in New Zealand", *New Zealand Identities: Departures and Destinations*, pp. 207-229, Victoria University Press, Wellington 2005. p. 207. ["[...] Pacific migrant experience as distinct from other migrant experiences in New Zealand". Mia traduzione].

⁷⁷ Williams. *A History of New Zealand Literature*. p. 11. ["[...] Pasifika is at the centre of a contemporary cultural mood both politically renovating and 'sassy', streetwise, and adaptive". Mia traduzione].

potente di qualunque teorizzazione postmoderna o postcoloniale se ne possa fare. Come sostiene Selina Tusitala Marsh: “Se cerchiamo di posizionare la letteratura pasifika ‘fisicamente e culturalmente’ come parte di questo mandato di decolonizzazione culturale, allora sarà centrale il riconoscimento del contesto sociopolitico in cui la scrittura avviene”.⁷⁸ L’espressione poetica ha pertanto per i pasifika un ruolo chiave nella negoziazione dell’identità, più verosimilmente composta da molte discendenze culturali diverse, che si muovono verso un multiculturalismo che non coincide con la perdita di quell’identità, ma piuttosto con la coesistenza nella speranza di giungere a una auspicata decolonizzazione del pensiero. Per quanto riguarda i māori, il discorso è più complesso. In questa sede basti riflettere sulla ricorrenza della lingua māori e delle tematiche fondanti del māoritanga nella poesia: la terra e il legame con essa, la sua privazione, l’incapacità di esprimere pienamente la propria identità, il bilinguismo, l’isolamento, la rabbia, l’orgoglio. In seguito al *rinascimento māori* le voci di questi autori hanno trovato un posto saldo nell’ambito della letteratura e anche in quello della poesia, riconquistandosi il diritto di raccontare le proprie storie, secondo la propria percezione, usando principalmente la lingua degli ‘ex-colonizzatori’. Le voci māori e pasifika, insieme a quelle asiatiche che pure appaiono nella poesia neozelandese, contribuiscono a conferire una varietà e multifocalità di temi ad una poesia che è oggi, nel 2020, intessuta di oralità, di mitologia e di forza. La percorre la liberazione della voce dell’*altro* in un impeto di decolonizzazione, nell’osservazione dell’esigenza di tornare ad esistere, di nuovo, seppur non nella propria lingua madre, almeno secondo i propri termini.

Considerando l’esigua densità di popolazione di questa nazione (solo 5 milioni di abitanti ad oggi, cifra equivalente al totale degli abitanti di Singapore) sorprende la quantità delle pubblicazioni poetiche che vedono la luce ogni anno in Nuova Zelanda e che, accanto a nomi ormai affermati, propongono costantemente voci nuove. Oggi, la poesia in Nuova Zelanda si insegna e si impara, si

⁷⁸ Marsh, Selina Tusitala. “Nafanua and the New World: Pasifika’s Writing of Niu Zealand”, in Williams, Mark. *A History of New Zealand Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2016. pp. 359-373. p. 360. [If we are ‘physically and culturally’ to locate Pasifika literature as part of this mandate of literary decolonisation, then recognition of the sociopolitical context in which the writing takes place will be central. Mia traduzione].

scrive, si esibisce, si presenta e si commenta. Non solo, nelle maggiori città quali Wellington, Auckland, Christchurch e Dunedin, si può spesso assistere a presentazioni di nuove raccolte sia di poeti nazionali che internazionali e molte sono le iniziative, le riviste, le antologie, i premi e i blog che contribuiscono al prosperare della poesia e della letteratura in genere in questo Paese. Eventi quali il National Poetry Day, manifestazione nazionale che si tiene ogni anno il quarto venerdì di agosto; l'Auckland Writers' Festival che si tiene ogni anno a metà maggio; il Whanganui Literary Festival che si tiene ogni anno a fine settembre; il biennale New Zealand Festival of the Arts che ha luogo nella capitale Wellington; LitCrawl, un'iniziativa che ospita eventi in tutta la città da vedere nell'arco di una serata, che si tiene ogni anno a Wellington in novembre; il biennale WORD Festival a Christchurch, partner dell'Auckland Writers' Festival; il Dunedin Writers and Readers Festival sono fra i maggiori eventi letterari della nazione, accompagnati da iniziative e workshop di scrittura di ogni tipo sono tutti eventi che confermano la vitalità della produzione poetica neozelandese e l'attenzione riservatagli dal pubblico.

Tra le raccolte che ogni anno passano in rassegna la poesia di Aotearoa/Nuova Zelanda troviamo il *Poetry New Zealand Yearbook*, fondato da Louis Johnson nel 1951 e ancora oggi attivo; l'International Institute of Modern Letters della Victoria University di Wellington, dal 2001 pubblica ogni anno la raccolta *Best New Zealand Poems*. Queste raccolte si accompagnano alle numerose riviste di poesia e letteratura, tra le più influenti delle quali ricordiamo *JAAM*, *Landfall*, *Sport*, *Takahē*, e *Turbine*. Questa crescita dell'attenzione verso la poesia la sua promozione è costante e, in alcuni casi, si è felicemente coniugata con la sua traduzione. Il costante incremento della produzione poetica in Aotearoa/Nuova Zelanda e l'emergenza di ancor più nuove e forti voci femminili è di fondamentale rilievo per il mio progetto. È importante constatare, come illustrato nella sezione seguente, come questa letteratura originariamente caratterizzata da nomi femminili importanti, nonostante l'esigua attenzione critica e antologica riservata alle poetesse negli anni, sia tornata a prestare attenzione alla produzione poetica delle donne. A partire dagli anni '70, infatti, anche grazie all'emergenza delle

voci multiculturali della poesia femminile neozelandese, si è visto un aumento nella rappresentazione delle donne sia in ambito letterario che critico, giungendo all'esplosione di questi ultimi anni.

Le poetesse neozelandesi

Sebbene molte poetesse neozelandesi si siano opposte alla definizione di 'women poets',⁷⁹ molte altre hanno accettato di buon grado l'idea e antologie loro dedicate hanno iniziato ad apparire durante gli anni '70, come *Private Gardens: An Anthology of New Zealand Women Poets* curata da Riemke Ensing nel 1977 e *Yellow Pencils: Contemporary Poetry by New Zealand Women* curata da Lydia Wevers nel 1988. Ma la primissima raccolta di poesia femminile in assoluto era già apparsa nel 1953: *Poems: An Anthology*, pubblicata ad Invercargill dalla New Zealand Women Writers' Society e nata dalla necessità di opporsi alla evidente marginalizzazione delle donne nel panorama letterario del dopoguerra.⁸⁰

Il fatto che venisse detto alle donne – da autori e critici di sesso maschile, sommi guardiani del mondo della letteratura – che riviste e giornali erano il loro più appropriato sbocco per le proprie ambizioni letterarie dava forma a ciò che le donne neozelandesi avevano scritto a partire dal dopoguerra. La maggior parte si limitava a scrivere racconti brevi e poesie piuttosto che misurarsi con opere più lunghe, perciò brevi frammenti scritti da autrici femminili apparivano sparsi in varie pubblicazioni periodiche per anni. Si tratta di un cambiamento radicale rispetto al passato individualismo internazionale di donne quali Baughan e Mackay, un'inversione che ha reso la scrittura femminile quasi invisibile, creando l'impressione che nessuna donna stesse scrivendo nulla in quegli anni cruciali. Una motivazione plausibile sembra risiedere nel modo in cui la società degli anni '50 concepiva le donne. Secondo la storica neozelandese Barbara Brookes, il periodo fra le due

⁷⁹ Si vedano le dichiarazioni di Ruth Dallas, per la quale "il genere di un poeta è cosa irrilevante", e Janet Frame, la quale, quando le fu chiesto di contribuire con delle poesie ad una raccolta femminile, chiese "se fosse previsto un volume maschile d'accompagnamento", in *Private Gardens*. p. 10.

⁸⁰ La New Zealand Women Writers' Society nacque nel 1932 con il nome *New Zealand Women Writers' and Artists Society*. Rimase operativa dal 1932 al 1991.

guerre vide riaffermarsi in Nuova Zelanda la promozione del ruolo materno della donna, con una brusca transizione fra l'immagine della 'donna moderna' degli anni '20 e quella della casalinga degli anni '50.⁸¹ La letteratura femminile era considerata un'occupazione di nicchia che concerneva ciò di cui gli uomini non volevano scrivere, o peggio, che non ritenevano degno di approfondimento alcuno. Tali temi, quali “uno spiccato interesse nei rapporti umani, nella famiglia, nel personale, nel domestico” divennero fortemente associati con le voci femminili.⁸² Sebbene le donne, come gli uomini, scrivessero con stili diversi e di svariati argomenti, in un periodo in cui il ruolo femminile e quello maschile erano definiti con spietata chiarezza, ci si aspettava che le donne non prendessero sul serio le proprie fatiche letterarie. Persisteva l'idea che la letteratura alta fosse il lavoro di una vita e la pietra angolare dell'identità di un autore e dunque quella dell'automatico svantaggio delle donne, per le quali era storicamente prescritta una vocazione domestica.⁸³ E con essa la casa come luogo della loro poesia, come ci ricorda Paula Green: “Le donne sono state criticate per aver adottato un linguaggio leggero e temi immeritevoli, in particolare tutto ciò che fosse connesso con la sfera domestica, per aver condiviso troppo e per l'aver esibito un eccesso di sentimenti”.⁸⁴

Il fondatore e direttore di *Landfall*, Charles Brasch, era tra i letterati più aperti nei confronti delle donne, sebbene nei propri termini. Le pubblicava con una certa regolarità e forniva loro incoraggiamento, sebbene le autrici, come sostenuto da Patrick Evans, finissero quasi inevitabilmente col somigliare agli autori maschi dei decenni precedenti, con il loro “lamento sul silenzio e il vuoto delle campagne e l'evanescenza della vita europea su quelle terre”.⁸⁵ Mary Stanley, mai pubblicata

⁸¹ Brookes, Barbara. *A History of New Zealand Women*, Bridget Williams Books, Wellington 2016. p. 5.

⁸² Green, Paula. “Women's poetry”, in Green and Ricketts, *99 Ways into New Zealand Poetry*. p. 513. [“a keen interest in relations, family, the personal, the domestic”. Mia traduzione].

⁸³ Si veda Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 84. Importante nella divulgazione di questo messaggio fu anche la *Temperance Union* [The Women's Christian Temperance Union (WCTU)], attiva fin dal 1885 nella promozione della temperanza, dei valori cristiani e dell'astinenza da alcol e droghe. Interessante però anche ricordare come in Nuova Zelanda fu proprio la stessa *Temperance Union* a battersi per il diritto di voto alle donne, ottenuto nel 1893.

⁸⁴ Green. *Wild Honey*. p. 12. [“Women have been criticised for adopting lightweight language and unworthy subject matter, in particular anything related to the domestic sphere, for getting too personal and for exposing excess feeling”. Mia traduzione].

⁸⁵ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. pp. 169. [“plangent poetry about the silence and emptiness of the countryside and the tenuousness of European life on the land”. Mia traduzione].

da Brasch, ebbe maggior successo nello stabilire la propria voce poetica che le altre autrici sue coeve: “La sua poesia è ‘domestica’ nel senso che è formata e contenuta da quello che potremmo riconoscere come un ambiente domestico; è la poesia panoramica della casa e in questo senso è una poesia femminile più consapevole [...] e nel contesto dei tempi una vera voce femminista”.⁸⁶ Le prescrizioni che gli uomini avevano creato per la letteratura del dopoguerra nei primi anni '50 contribuivano ad un doppio isolamento per le poetesse, sia come donne che come artiste, come quello vissuto dalla poetessa Robin Hyde vent'anni prima. Fu solo con l'affermarsi critica femminista negli anni '70 che si cominciarono a riconoscere chiaramente le discriminazioni subite dalle scrittrici di quarant'anni prima.⁸⁷

Trent'anni dopo la celebrazione dell'esplosione della poesia femminile in Nuova Zelanda da parte di Lydia Wevers, finalmente il panorama letterario di Aotearoa/Nuova Zelanda si sta muovendo verso l'uguaglianza di genere.⁸⁸ La maggiore visibilità delle poetesse in recensioni, su rivista e in pubblicazione è lodevole, ma bisogna purtroppo ancora prestare attenzione alle iniquità, legate in particolare al difetto nella rappresentazione di poetesse māori, pasifika e asiatiche. Come dimostrato dalle annuali statistiche sulle pubblicazioni di poesia compilate dall'autrice neozelandese Janis Freegard e dall'analisi da me condotta della *Annual Bibliography of Commonwealth Literature* appare evidente che restano gli uomini a essere i più pubblicati.⁸⁹ Dall'ultima delle statistiche di Freegard, quella del 2015, risulta che circa il 40% delle pubblicazioni poetiche rappresenti autrici ma, particolare che colpisce quando si voglia invece investigare l'etnia, è che il 95% delle pubblicazioni sia scritto da autori e autrici pākehā. Sfortunatamente, né le statistiche di Freegard, né la *Annual*

⁸⁶ Evans. *The Penguin History of New Zealand Literature*. p. 172. [“Her poetry is ‘domestic’ in the sense that it is shaped and constrained by what we recognise as a domestic environment; it is the landscape poetry of the house, and in this sense is a more consciously female poetry than [that of France and Dallas] and in the context of the times, a truly feminist voice”. Mia traduzione].

⁸⁷ Si veda l'esempio di Robin Hyde, ora acclamata come una delle più grandi voci poetiche neozelandesi. La sua fine nell'“oblio letterario” ha portato un'altra donna, la poetessa neozelandese contemporanea Michele Leggott, a prestare alla sua poesia dettagliata attenzione accademica in *Young Knowledge, The poems of Robin Hyde*, (Auckland University Press, Auckland 2003), contribuendo a restituirle il suo posto di spicco nel canone neozelandese.

⁸⁸ Green. *Wild Honey*. p. 15.

⁸⁹ Secondo l'analisi di Freegard, i numeri dal 2005 in poi evidenziano quanto segue: 2008 (32f/55m); 2009 (32f/42m); 2010 (32f/49m); 2011 (**33f/32m**); 2012 (26f/29m); 2013 (**26f/26m**); 2014 (33f/41m); 2015 (31f/40m). Moffat, Kristine e Brendan Sheridan. *Journal of Commonwealth Literature* 2016; v.51, n.4, p.631-643

Bibliography of Commonwealth Literature ci consentono di fare un riferimento incrociato fra genere ed etnia, ma i dati in tal senso restano comunque scoraggianti. La mia antologia si presenta come tentativo di rappresentare questo recente sviluppo, e offrire una scelta esemplare ed aggiornata della varietà delle voci femminili della poesia neozelandese al pubblico italiano, ma anche di rispondere in modo critico alle mancanze del canone (specie in traduzione) verso le voci poetiche di donne, māori, pasifika e di altre etnie che hanno contribuito alla tessitura della complessa identità culturale di Aotearoa/Nuova Zelanda. Come detto nell'introduzione, concentrandomi sulle poetesse neozelandesi contemporanee nate dal 1950 al 2000, ho scelto di suddividere l'antologia in gruppi di scrittrici che abbiano vissuto esperienze comparabili e pertanto ho compiuto la scelta inusuale di suddividere le poetesse per anno di nascita invece che per periodo di produzione. Come coetanee esposte a realtà e cambiamenti sociali, politici e linguistici comparabili, ritengo interessante mettere in luce nell'antologia similarità e differenze della loro elaborazione poetica.⁹⁰

La panoramica offerta in questo primo capitolo ci è utile proprio per localizzare questi momenti di incontro/scontro sociale, politico e culturale, per identificare le radici della complessa multiculturalità di Aotearoa/Nuova Zelanda e per riflettere in merito a quali possano essere le strategie traduttive migliori, sia dal punto di vista etico che da quello pratico e stilistico, per cimentarsi nel compito di trasportare i testi dal contesto neozelandese al lettore italiano. Sta al traduttore giungere a una conoscenza quanto più possibile intima e approfondita del sistema letterario dal quale traduce, che gli consenta di operare scelte traduttive che, a loro volta, contribuiscano a non impoverire la percezione del contesto di origine da parte del lettore italiano. Partendo dall'approfondimento storico e culturale della Nuova Zelanda e della sua letteratura, mi accingerò nel capitolo seguente a delineare quali siano gli approcci traduttivi etici auspicabili per relazionarsi con il compito di tradurre l'antologia qui contenuta.

⁹⁰ Per un approfondimento sui cambiamenti politico-sociali avvenuti in Nuova Zelanda dal 1950 al 2000 (nessuna delle poetesse che tratto è nata dopo il 2000), si veda King, *The Penguin History of New Zealand*, 2003. pp. 449-520.

CAPITOLO II – TRADUZIONE DELLA POESIA NEOZELANDESE FEMMINILE CONTEMPORANEA

1. Implicazioni etiche della traduzione postcoloniale

Con il termine ‘letteratura postcoloniale’ si possono intendere due principali categorie letterarie¹ che si differenziano a seconda che si scelga di considerare il fenomeno attraverso una lente cronologica o attraverso una lente socioculturale. Nel primo caso si definirà *postcoloniale* quella letteratura prodotta nel periodo successivo a quello coloniale, ovvero quanto scritto nel periodo successivo alla colonizzazione. Nel secondo, invece, si parla di *letteratura postcoloniale* non solo da un punto di vista cronologico, ma facendo anche riferimento al fenomeno della scrittura come reazione all’egemonia culturale (principalmente di matrice europea) esistente nelle colonie.² Naturalmente non si intende suggerire che la lente cronologica e quella socioculturale siano tra di loro in opposizione binaria, giacché esse coesistono nella seconda accezione del termine.

Come messo in luce nel precedente capitolo sulla letteratura e, in particolare, sulla poesia neozelandese, il caso di Aotearoa/Nuova Zelanda appare piuttosto complesso per quanto concerne la sua identità postcoloniale.³ Tuttavia, considerate ambedue le accezioni del termine ‘letteratura postcoloniale’, la letteratura neozelandese fa senza dubbio parte della categoria: la dominazione e

¹ Sulla definizione e la contestualizzazione di *letteratura postcoloniale*, si vedano per esempio Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. *The Empire writes back*, Routledge, Londra 1989; Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, Londra 1995; Albertazzi, Silvia. *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000, rilevanti nell’ambito di questa tesi nel sottolineare la tensione postcoloniale dominante/dominato sia dal punto di vista culturale che da quello linguistico.

² Sull’emergenza della letteratura postcoloniale come risposta alla colonizzazione ed espressione della decolonizzazione culturale di una nazione, si vedano Ashcroft, Griffiths e Tiffin. *Ibid.*; Keown, Michelle. *Pacific Islands Writing: The Postcolonial Literatures of Aotearoa/New Zealand and Oceania*. Oxford Studies in Postcolonial Literatures. Oxford university Press, Oxford 2007.

³ Sull’identità letteraria postcoloniale della Nuova Zelanda si vedano Keown. *Pacific Islands Writing*, pp. 51 et 110; Goldie, Terry. “The Representation of the Indigene” in Ashcroft, Griffiths e Tiffin. *The Post-colonial Studies Reader*, pp. 172-175; Evans, Patrick. *The Long Forgetting: Post-Colonial Literary Culture in New Zealand*, Canterbury University Press, Christchurch 2007. pp. 15-46, in particolare pp. 37-41, in cui Evans sottolinea l’assenza di una vera e propria “rivolta al colonialismo” (p.39) in ambito neozelandese e sue le ripercussioni socioculturali sull’identità nazionale.

l'insediamento di un potere politico europeo – la Corona inglese –, l'imposizione di una lingua (e pertanto di una cultura) – l'inglese – sulla lingua indigena e un lento processo di decolonizzazione culturale sviluppatosi dagli anni '70 e cui hanno contribuito anche scrittori e scrittrici, specie di discendenza māori e pasifika, ci consentono di parlare di letteratura postcoloniale neozelandese.⁴ Questa identità postcoloniale è, di conseguenza, uno dei principali punti d'interesse della letteratura neozelandese, specie dal punto di vista traduttologico.

Tradurre la poesia neozelandese in italiano implica che il traduttore, attraverso l'esperienza della cultura di Aotearoa/Nuova Zelanda, ne comprenda la multiculturalità. Occorre anche che il traduttore riconosca il posizionamento di autori e testi lungo un continuum che va dal culturalmente simile al culturalmente altro rispetto alla cultura e letteratura verso cui traduce. In questo continuum linguistico-culturale,⁵ come emerge dall'analisi storica presentata nel capitolo precedente, da una parte troviamo gli scritti in inglese dei neozelandesi pākehā e, dalla parte opposta, testi di autori māori nella lingua indigena o di autori pasifika nella lingua del loro Paese di provenienza. Punti intermedi del continuum saranno rappresentati da tutte le variabili che possono occorrere tra un estremo e l'altro: per esempio, l'uso della lingua indigena o di una delle altre lingue del pacifico in testo inglese scritto da un autore pākehā; l'uso di intere frasi in te reo Māori in un testo prevalentemente in inglese scritto da un autore māori; qualunque occorrenza di prestiti da lingue altre dall'inglese, lingue del pacifico e te reo Māori. Questa stratificazione, questa coesistenza (sempre che così si possa chiamarla, raggiunta dopo numerose traversie sia in periodo coloniale, che in tempi più prossimi)⁶ tra le culture compresenti in questo paese (la māori, quella di radice britannica e la grande influenza che le diverse culture insulari del Pacifico hanno portato in Aotearoa/Nuova Zelanda attraverso successive ondate

⁴ Sul processo di decolonizzazione neozelandese degli anni '70 si vedano King, Michael. *The Penguin History of New Zealand*, Penguin, Auckland 2003, pp. 542-610; Evans. *The Long Forgetting*, pp. 15-46.

⁵ In particolare, per quanto concerne il continuum linguistico tra inglese e lingue indigene del Pacifico, più evidentemente orientato verso l'inglese, si veda il sondaggio del 2013 effettuato da *Statistics New Zealand*, <http://www.stats.govt.nz/Census/2013-census/profile-and-summary-reports/quickstats-culture-identity/languages.aspx> [accesso effettuato il 23/04/2017]. Questo sondaggio rivela che il 95% della popolazione neozelandese utilizza quotidianamente l'inglese, ove solo il 4% impiega regolarmente te reo Māori e il 2% il samoano.

⁶ Sul biculturalismo di Aotearoa/Nuova Zelanda e relative controversie si veda King. *The Penguin History of New Zealand*. pp. 111-220; 389-413; 542-610.

di migrazione) rende necessaria una selezione informata delle strategie traduttive, in prima istanza da un punto di vista etico.⁷ Ogni traduzione si basa in primis su rispetto e responsabilità: come sostiene Susan Bassnet,

[o]ggi il traduttore è rappresentato sempre più come un negoziatore, un mediatore interculturale, un interprete. Il ruolo del traduttore è molto più vasto di quanto implicato una volta dal termine ‘traduttore’ [...]. Tradurre significa prendersi una responsabilità, poiché il traduttore è la persona attraverso la quale un testo passa nel suo percorso da un contesto all’altro.⁸

Quando una traduzione non venga intrapresa con l’adeguata preparazione e consapevolezza può portare a rappresentazioni erronee, causando danni a volte molto ardui da rettificare.⁹

Considerando il corpus delle autrici scelte per questa antologia, risulta evidente che l’approccio traduttivo non possa non confrontarsi con temi di multiculturalità e *gender*. Molte infatti sono le voci selezionate che s’identificano con un’identità pacifica mista o transnazionale e che spesso affrontano temi e sentimenti paragonabili. Mi riferisco in particolare a Roma Potiki, Serie Barford, Sia Figiel, Karlo Mila, Hinemoana Baker, Selina Tusitala Marsh, Anahera Gildea e Teresia Teaiwa. Queste e molte altre autrici (anche in forme diverse dalla poesia) scrivono a partire da un’esperienza e un’identità culturale molteplici, negoziate, reclamate e spesso espresse in una lingua posseduta solo in parte, alienata e poi riposseduta in un lento processo di decolonizzazione socioculturale, come discusso nel precedente capitolo. La necessità di questo approccio non viene meno quando si

⁷ Te Ara, The Encyclopedia of New Zealand, <https://teara.govt.nz/en/pacific-islands-and-new-zealand/page-2> [accesso effettuato il 16/02/2019]. Esempio il caso di Albert Wendt e delle antologie di scrittori del Pacifico da lui curate: *Nuanua: Pacific Writing in English since 1980*, University of Hawaii Press, 1995; *Whetu Moana: Contemporary Polynesian Poems in English* e *Mauri Ola: Contemporary Polynesian Poems in English*, Auckland University Press, Auckland 2003 entrambe curate con la collaborazione di Reina Whaitiri e Robert Sullivan.

⁸ Bassnet, Susan. “Translation, Gender and Otherness”, in *Perspective: Studies in Translatology*, 13: 2, 2005, 83-90. p. 87. [“The translator today is increasingly represented as negotiator, as inter-cultural mediator, as interpreter. The role of the translator is so much more than the word ‘translator’ used to imply [...]. Translation involves taking responsibility, for the translator is the person through whom a text passes on its journey from one context to another.” Mia traduzione].

⁹ Nel caso della Nuova Zelanda si pensi per esempio alle controversie relative e conseguenti alla traduzione del trattato di Waitangi, ma più in generale agli innumerevoli esempi contemporanei di incidenti diplomatici conseguenti a traduzioni imprecise da parte di un interprete.

traducono scrittrici pākehā, dato che anch'esse si trovano a scrivere, indipendentemente dalle loro scelte linguistiche e tematiche, in un sistema letterario identificato come postcoloniale.

Nella seconda metà del Novecento, in occidente, emerge una ricerca traduttologica che, verso la fine del secolo, si concentra sull'individuazione dello sviluppo storico-culturale della traduzione. Questo sviluppo mostra un progressivo allontanamento dall'approccio prescrittivo preferito dai linguisti, verso quello pragmatico della pratica di traduzione. Grazie a questo nuovo approccio una serie di nuovi strumenti si rende disponibile ai traduttori, andando a complementare l'impianto teorico di matrice linguistica che fino ad allora aveva caratterizzato gli studi di traduttologia. Negli anni '70 un gruppo di studiosi che annoverava tra gli altri Theo Hermans, José Lambert, André Lefevere e Gideon Toury ha condotto delle ricerche descrittive sul processo traduttivo, con particolare attenzione alla traduzione letteraria, studio influenzato dalla pubblicazione della 'teoria dei polisistemi' pubblicata nel 1979 dallo studioso israeliano Itamar Even-Zohar.¹⁰ La 'teoria dei polisistemi' prende in esame insiemi di relazioni tra lingua e letteratura, ma si sposta gradualmente verso un'analisi più complessa dei sistemi socio-culturali. L'approccio sistemico di Itamar Even-Zohar ha trasformato i Translation Studies in una disciplina concentrata principalmente sulla ricerca interculturale.

Hanno così visto la luce i Descriptive Translation Studies, che sono un approccio descrittivo, empirico e interdisciplinare allo studio della traduzione. Come detto, questo approccio fu sviluppato all'inizio degli anni Settanta, continuò ad evolversi negli anni Ottanta per arrivare al suo culmine negli anni Novanta e continua ad oggi a ispirare molti ricercatori intenti ad "approfondire lo studio della traduzione come fenomeno culturale e storico, per esplorarne il contesto e i fattori che la condizionano, per trovare motivazioni che possano spiegare perché quello che esiste esiste".¹¹

¹⁰ Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory" in *Polysystem Studies*, [Poetics Today 11:1], 1990, pp. 9-26.

¹¹ Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems, Descriptive and System Oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome. p. 5. ["delve into translation as cultural and historical phenomena, to explore its context and its conditioning factors, to search for grounds that can explain why there is what there is." Mia traduzione].

La traduzione postcoloniale tra potere, addomesticamento e straniamento

Un punto di svolta nel dibattito sul legame tra traduzione e potere è stato raggiunto nel 1985, con l'antologia curata da Theo Hermans, *The Manipulation of Literature*.¹² Il punto focale dell'introduzione di Hermans è il suo dubitare della tradizionale considerazione della traduzione alla stregua di prodotto letterario secondario, spesso anche da parte degli stessi traduttori e studiosi. Tale posizione, secondo Hermans, correva il rischio di ridurre la disciplina traduttiva stessa a un perpetuo riconoscimento dell'unicità e irripetibilità dell'originale. Tale concetto viene però sovvertito nel momento in cui le traduzioni diventano uno dei primi strumenti letterari delle istituzioni sociali per 'manipolare' una data società così da 'costruire' il tipo di 'cultura' desiderata. Si pensi, tornando a quanto discusso nel capitolo precedente, appunto all'esempio della Nuova Zelanda e del Trattato di Waitangi¹³, documento fondante della nazione dalla cui letteratura traduco, stipulato nel 1840: la teoria della traduzione ci assiste in questo caso nell'identificazione di quella che, dolosamente o meno, è stata una traduzione 'coloniale', risultata nella manipolazione di un testo al fine di rappresentare una narrativa accettabile e condivisibile dalle parti e, in ultimo, di ottenere l'effetto desiderato: arrivare a siglare un trattato vincolante tra Corona inglese e capi māori.

Questo episodio esemplifica come sia necessario da parte del traduttore avere sufficiente familiarità non solo con la lingua ma anche con il sistema culturale del testo originale, i cui concetti fondamentali sono espressi proprio da quella lingua. Come ci ricordano Sherry Simon e Paul St-Pierre, durante il periodo coloniale non era questo il caso e le traduzioni erano per lo più una espressione del potere culturale del colonizzatore sul colonizzato:

Le traduzioni durante il periodo coloniale erano, come sappiamo, espressione del potere culturale del colonizzatore. Missionari, antropologi, orientalisti colti

¹² Hermans, Theo (a cura di). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Routledge, Londra e New York, 1985. Introduzione p. xii.

¹³ Sulle controversie legate alla traduzione del trattato di Waitangi si vedano Fenton, Sabine e Paul Moon. "The translation of the Treaty of Waitangi: A Case of Disempowerment" in Tymoczko, Maria ed Edwin Gentzler (a cura di). *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, Amherst 2002, pp. 25-44; Orange, Claudia. *The Treaty of Waitangi*. Allen & Unwin, Port Nicholson Press, Wellington 1987. [Si veda la traduzione integrale in italiano del Trattato di Waitangi, in *The Treaty Times Thirty*, (a cura di Benocci, Di Marco, Tiso) una pubblicazione della New Zealand Society of Translators and Interpreters, Febbraio 2017, pp. 54-55. PDF disponibile presso <https://treatytimes30.org/>].

sceglievano di tradurre testi che corrispondessero all'immagine di mondo soggiogato che essi volevano costruire. Le traduzioni materializzavano modalità d'interpretazione le cui condizioni erano raramente messe in discussione.¹⁴

La traduzione ha pertanto fatto per lungo tempo parte della violenza attraverso cui il soggetto coloniale veniva costruito e rappresentato, ma una tale versione degli eventi non offriva mai una testimonianza obiettiva ed oggettiva del processo attraverso cui il colonizzato e il colonizzatore erano venuti ad interagire. Egualmente, l'approccio alle questioni etiche riguardo la traduzione di testi nella lingua dei colonizzati era, come vedremo in seguito, affrontato in modo più funzionale che filosofico, con l'intento (non necessariamente doloso) di ottenere un risultato concreto, più che con quello di comprendere l'altro ed esserne compreso.

Nel caso del Trattato di Waitangi, parole come 'mana' (prestigio, potere, autorità, carisma, potere spirituale, forza soprannaturale di una persona, un oggetto o un luogo) 'kāwanatanga' (governo, dominio, regno, autorità, provincia), 'rangatiratanga' (comando, diritto all'autorità, autonomia di governo, possesso, comando di un gruppo, nobili origini), sono state alla base del problema interpretativo-traduttivo del testo.¹⁵ Questi termini, al tempo della stesura e della traduzione del trattato, hanno messo in luce due problemi fondamentali. Primo, non trattandosi di una traduzione da inglese a te reo effettuata da māori parlanti inglese, i termini sono stati trattati senza una loro piena comprensione da parte dei traduttori inglesi e pertanto in modo improprio. Secondo, e problema insormontabile con i mezzi di allora, i concetti che il trattato intendeva rappresentare per scritto non erano conosciuti ed erano pertanto incomprensibili alla popolazione indigena. L'ostacolo costituito da quelle componenti strettamente culturali, che si esprime nella difficoltà di traduzione di alcuni termini di te reo Māori o di altre lingue del Pacifico, sussiste ancora oggi. L'inglese neozelandese ha mutuato molte parole semanticamente ricche dalle lingue indigene del Pacifico e nelle poesie

¹⁴ Simon, Sherry e Paul St-Pierre (a cura di). *Changing the Terms: Translating the Postcolonial Era*, University of Ottawa Press, Ottawa 2000. p. 10. ["Translations during the colonial period, we know, were an expression of the cultural power of the coloniser. Missionaries, anthropologists, learned Orientalists chose to translate the texts which corresponded to the image of the subjugated world which they wished to construct. Translations materialised modes of interpretations whose term were rarely questioned." Mia traduzione].

¹⁵ Orange. *The Treaty of Waitangi*. pp. 27-33.

contenute nell'antologia si trovano molte di queste parole, di uso più o meno comune. Si vedrà come la riflessione sull'approccio etico alla traduzione fondato sulla teoria postcoloniale della traduzione dei testi abbia guidato le scelte pratiche legate a questi prestiti linguistici.

Traduzione e potere

Gli studi di traduzione si interrogano esplicitamente sulle questioni pertinenti al rapporto fra traduzione e potere a partire dal 1990, quando Susan Bassnett e André Lefevere scrivono, nella loro introduzione a *Translation, History and Culture*, che

sebbene la ricerca storica empirica possa documentare cambiamenti nelle modalità di traduzione, per dare spiegazione di tali cambiamenti uno studioso di Translation Studies deve addentrarsi nelle stravaganze e vicissitudini dell'esercizio del potere in una società e di ciò che l'esercizio del potere significa in termini di produzione di cultura, della quale la produzione di traduzione è parte integrante.¹⁶

Bassnett e Lefevere hanno preso in esame proprio quei cambiamenti avvenuti nella traduzione dal punto di vista delle forze ideologiche all'opera, asserendo che il traduttore non è parte di una negoziazione tra ciò che è "sempre già non più presente".¹⁷ Lo studio della traduzione dovrebbe prendere in esame quei dati culturali complessi e falsificabili e le ripercussioni che hanno sulla vita dei membri di una società. In *The Cultural Component Reconsidered*, José Lambert asserisce che

l'impossibilità di escludere [dalla traduzione] la componente culturale implica che non ci potrà mai essere una traduzione ideale e che solo una migliore indagine dei

¹⁶ Bassnett, Susan e André Lefevere (a cura di). *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, Londra 1990. p. 5. [“[A]lthough empirical historical research can document changes in modes of translation, to explain such changes a translation studies scholar must go into the vagaries and vicissitudes of the exercise of power in a society, and what the exercise of power means in terms of the production of culture, of which the production of translation is a part.” Mia traduzione].

¹⁷ Ibid., p. 12.

diversi parametri culturali potrà provvedere una base auspicabile per una maggiore prevedibilità dell'*efficienza* della pratica traduttiva.¹⁸

ovvero che è appunto nella competenza culturale legata alla pratica traduttiva che si deve rintracciare la chiave per arrivare ad una rappresentazione rispettosa e verosimile dell'alterità di un testo postcoloniale e, pertanto, di una buona traduzione che agevoli collegamenti culturali significativi tra il sistema di partenza e quello di arrivo per mezzo del testo tradotto.

Il filosofo e teorico del post-colonialismo Homi Bhabha è arrivato al punto di coniare il termine *translational culture* (cultura 'traslazionale') per riferirsi a tutte quelle identità migranti e ibridizzate che trova siano caratteristiche del mondo postmoderno: la traduzione, secondo Bhabha, è divenuta il sito privilegiato della produzione culturale, lo spazio nel quale la "novità" ha accesso al mondo.¹⁹ Pensando all'identità multiculturale della Nuova Zelanda, colpisce quanto questa posizione sia attuale e funzionale alla caratterizzazione sia della realtà culturale che di quella letteraria di questa nazione, dal punto di vista della negoziazione dei suoi equilibri culturali. Inoltre, la riflessione traduttiva stessa, indipendentemente dalla lingua d'arrivo, contribuisce all'esplicitazione delle tensioni fra le diverse componenti linguistiche e culturali della letteratura di Aotearoa/Nuova Zelanda.

Secondo Maria Tymoczko, una delle debolezze dello stadio iniziale di questa svolta culturale nei Translation Studies è stata a volte una mancata considerazione della fluidità del continuum traduttivo, riflessione che tornerà utile esaminando la posizione presa e tenuta da Lawrence Venuti negli anni 2000, quell'opposizione *foreignising/domesticating* che sembra non consentire "modulazione" sufficiente per permettere al traduttore di rispettare le intenzioni stilistiche, oltre che culturali, del testo. Gli studiosi erano inclini a percepire un contesto di aut/aut: o il traduttore era

¹⁸ Lambert, José. "The cultural component reconsidered", in Mary Snell-Hornby, et al. (a cura di) *Translation Studies, an interdisciplinary*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 1994. pp. 17-26. ["[...] the impossibility of excluding the cultural component implies [...] that there can never be any ideal translation, and that only a better investigation of various cultural parameters can provide a better basis for a better predictability for say *efficiency* in translation practice." Mia traduzione].

¹⁹ Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, Routledge, Londra 1994. "evidence of a more transnational and translational sense of the hybridity of imagined communities". Una breve storia della giovane disciplina degli studi traslazionali nel mondo di lingua inglese è fornita da Trivedi, Harish. "Translating Culture vs. Cultural Translation", in St-Pierre, Paul e Prafulla C. Kar (a cura di), *Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, Benjamins Translation Library 71, 2007, pp. 277–287.

colluso con lo status quo e produceva una traduzione fluida e schiva, oppure si opponeva ad una particolare egemonia impiegando l'utilizzo di strategie *foreignising* (stranianti) per introdurre temi nuovi ed 'altri' nella cultura d'arrivo.²⁰ A mio parere, la tendenza verso uno di questi due estremi sussiste ancora oggi, per esempio prendendo in esame il caso della letteratura neozelandese multilingue in traduzione. Da una parte esiste una tendenza verso l'obliterazione della presenza dell'altro nel testo tradotto - nella mia esperienza, gli editori sono spesso responsabili di quelle richieste più addomesticanti e "normalizzanti".²¹ Dall'altra si troverebbe la tendenza opposta a preservare tutti i prestiti dalle lingue indigene senza alterare nulla. Ma esiste, come sempre, una via di mezzo nella mediazione etica della complessità linguistico-culturale di un testo, che va esaminata caso per caso, secondo il testo che traduciamo e degli strumenti a nostra disposizione, ma anche tenendo a mente che i testi verranno letti in un altro contesto culturale e che il traduttore ha una responsabilità, oltre che nei confronti del testo, anche nei confronti dei futuri lettori.

L'azione del potere non percola esclusivamente dall'alto verso il basso, ovvero non è sempre una questione di repressione e costrizione inesorabili, ma si muove anche dal basso verso l'alto. Nel caso di Aotearoa/Nuova Zelanda e della sua letteratura, l'intento del traduttore dovrebbe essere quello di preservare l'equilibrio del continuum linguistico-culturale già presente nell'originale. La scelta diviene quella di preservare la spinta alla decolonizzazione e alla riappropriazione della propria identità da parte delle popolazioni indigene del Pacifico e delle nuove generazioni di scrittori di origine asiatica. Tale tendenza traspare dall'intensificarsi di un bilinguismo non più timido e didascalico, ma fiero e autoritario nei testi contemporanei. Il traduttore può partecipare a questo processo di decolonizzazione riconoscendo questa affermazione d'identità e dandone testimonianza nel proprio lavoro.

²⁰ Tymoczko e Gentzler. *Translation and Power*. Introduzione pp. xviii-xix.

²¹ Si veda anche la posizione di Venuti sulla relazione tra la possibilità di un approccio *foreignising* e le posizioni dell'editoria (<https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/lawrence-venuti-tells-us-some-more-about-the-business-of-translation>, accesso effettuato il 10/05/19) e alcune delle riflessioni contenute nell'intervento di Polledro in Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di). *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015. pp. 84-87.

Il paradigma della traduzione si muove tra ospitalità – il principio che, come vedremo nei commenti ai testi, ha guidato le mie scelte traduttologiche – ed egemonia, in equilibrio tra l’abbraccio di benvenuto e la stretta del controllo.²² Secondo Paul Ricoeur

[L]a traduzione non solo ci mette di fronte a un lavoro intellettuale, teorico o pratico che sia, ma anche a un problema etico. Avvicinare il lettore all’autore, avvicinare l’autore al lettore, correndo il rischio di servire e tradire due padroni: questo significa praticare quella che chiamo ospitalità linguistica. [...]. Ed è ospitalità eucaristica, da non intraprendersi con gli stessi rischi della traduzione-tradimento, seppure con la stessa rinuncia alla traduzione perfetta.²³

Sherry Simon, parlando dell’ambizioso lavoro di mediazione fra tradizioni intellettuali differenti portato avanti da Gayatri Chakravorty Spivak e Germaine De Staël, si concentra su quanto queste due autrici abbiano sottolineato l’importanza della traduzione in questo processo e su quanto essa si sia evoluta nel coadiuvarlo, riconoscendo e ridefinendo i confini tra la cultura di partenza e quella d’arrivo, in cerca di un equilibrio.²⁴

Gayatri Chakravorty Spivak è uno dei teorici che hanno prestato attenzione alla traduzione nel contesto degli studi culturali contemporanei e che hanno portato la teoria della traduzione a dialogare con la teoria generale della cultura e delle relazioni culturali. Ciò che Spivak cerca di tradurre, quindi, non è la realtà della nazione. Al contrario è lo spazio del ‘dislocamento’, lo spazio della ‘decolonizzazione’. La traduzione non porta un testo ‘attraverso’ così che possa semplicemente essere accettato nella sua alterità, nella sua diversità ma, piuttosto, cerca di turbare, sfidare il lettore. Spivak è una fautrice del ruolo pedagogico della traduzione, che secondo lei non può ridursi ad essere

²² Interessante notare come, nell’introduzione al suo volume *Once Were Pacific*, anche l’accademica māori Alice Te Punga Somerville caratterizzi le traduzioni “linguistiche e culturali” contenute nel testo come atto di ospitalità inclusivo di un pubblico più vasto. Te Punga Somerville. *Once Were Pacific*. 2012. pp. xxv-xxvi.

²³ Ricoeur, Paul. *On Translation*, Routledge, Londra e New York, 2006 (traduzione in inglese di Eileen Brennan). p. 23. [“[T]ranslation sets us not only intellectual work, theoretical or practical but also an ethical problem. Bringing the reader to the author, bringing the author to the reader, at the risk of serving and of betraying two masters: this is to practice what I like to call linguistic hospitality. [...] And is Eucharistic hospitality not to be taken up with the same risks of translation-betrayal, but also with the same renunciation of the perfect translation.” Mia traduzione].

²⁴ Simon, Sherry. “Germaine De Staël and Gayatri Spivak: Culture Brokers” in Maria Tymoczko ed dwin Gentzler (a cura di) *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, Amherst 2002, pp. 122-140. p. 139.

solamente facilmente accessibile. Secondo Spivak la tendenza, quando si traduca in modo comodo, fluido, per portare il testo ai lettori, è quella di omogeneizzare la forte connotazione culturale di un dato testo, trasformando l'ospitalità in egemonia. Quello che si ottiene è una sorta di iper-alterità appiattita, ovvero la traduzione risulta in una serie di prodotti identificabili dal lettore (quindi familiari), ma non facilmente riconducibili al loro luogo linguistico-culturale d'origine.²⁵ Spivak non vuole che i lettori occidentali (in questo caso prevalentemente lettori anglo-americani) siano rassicurati dal riconoscimento di un'identità comune ma vuole invece sfidarli e far sì che esperiscano le numerose distanze esistenti fra i popoli. Secondo Spivak non è questo ciò che ci si dovrebbe aspettare dal traduttore in quanto mediatore: il traduttore deve avere familiarità con "la storia della lingua, la storia del periodo dell'autore e la storia della lingua *in e come* traduzione".²⁶ Prendendo in esame la regione del Pacifico del Sud e il numero di lingue e culture ospitate dall'inglese di questa parte del mondo, una traduzione inconsapevole e ignorante (o volutamente dimentica) delle varietà linguistico-culturali produrrà testi culturalmente semplificati. Pertanto, il lettore della traduzione, si troverà a sua insaputa di fronte un testo non eccessivamente oneroso in termini di fruizione, ma certamente parteciperà di un'esperienza carente dal punto di vista dell'esposizione all'alterità.

La mancanza di questa familiarità culturale (o, come detto in precedenza, i dettami dell'editoria) può condurre il traduttore all'utilizzo di quello stile traduttivo troppo scorrevole che secondo Lawrence Venuti nasconde la natura eterogenea e oblitera le qualità politiche e trasformative del testo di partenza.²⁷ Le dinamiche di potere sono quindi evidentemente sia esterne che interne al processo traduttivo propriamente detto: da una parte troviamo il vasto piano dei sistemi culturali e letterari di partenza e di arrivo; dall'altra invece i sistemi linguistici, formali e concettuali interni al testo sui quali il traduttore interviene concretamente. I due piani si compenetrano quando le scelte

²⁵ Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?", in Rosalind C. Morris (a cura di), *Can the Subaltern Speak?*, Columbia University Press, New York 2010. pp. 21-79 (first published in 1985).

²⁶ Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Politics of Translation", in Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Psychology Press, UK 1993. p. 186. ["The history of the language, the history of the author's moment, the history of the language-in-and-as-translation, [must figure in the weaving as well]." Mia traduzione].

²⁷ Venuti, Lawrence. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, Londra e New York 1992 e Lawrence Venuti, "On the Business of Publishing Translation" in *Words Without Borders* [<https://www.wordswithoutborders.org/?lab=VenutiProblem>], febbraio 2008.

operate a livello testuale intervengono a modificare le relazioni culturali e letterarie tra il sistema di partenza e quello di arrivo, alterandone la percezione.

Secondo Venuti,²⁸ per la sua natura di pratica di mediazione legata a schemi di dominazione, ma che pure permette alla novità di esistere, la traduzione insieme separa ed unisce. Da una parte, come si è detto, la diffusione di cliché internazionali produce effetti omogeneizzanti e dall'altra un coinvolgimento significativo tra le culture produce una particolarizzazione crescente. Anche Susan Bassnett punta l'attenzione sul dibattito riguardo la necessità di acculturare i testi nel sistema d'arrivo o quella opposta di mantenere tracce della loro origine straniera. Nel caso specifico della poesia neozelandese contemporanea l'attualità è innegabile, poiché – anche volendo lasciare da parte i prestiti in lingua indigena – lo stesso inglese neozelandese è vettore di sistemi di riferimento profondamente diversi da quelli espressi dall'inglese europeo.²⁹ La teoria della traduzione postcoloniale sta cercando di rivendicare la traduzione e di usarla come strategia di resistenza – in maniera non dissimile da quanto auspicato da Spivak – che turbi e dislochi le costruzioni d'immagini di culture non occidentali piuttosto che reinterpretarle usando concetti e linguaggi tradizionali e normalizzanti. Venuti insiste proprio sul valore politico della traduzione:

L'intervento politico operato dalla traduzione nella cultura postmoderna può essere immaginato in modo più produttivo come un'attività di resistenza locale, su piccola scala, contro le dialettiche e le istituzioni dominanti. [...] Il traduttore che voglia creare scompiglio nell'economia culturale globale potrà mettere in scena una trasgressione partendo da un testo straniero, verosimilmente trasgredendo l'etica della professione che sottintende la produzione di un bene di consumo in favore di un'etica politicamente schierata di cambiamento culturale e sociale.³⁰

²⁸ Venuti, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*, Routledge, Londra e New York 1998.

²⁹ Bassnett, Susan. "Bringing the news back home: Strategies of Acculturation and Foreignisation", *Language and Intercultural Communication*, 5:2, 120-130, 2005.

³⁰ Venuti, Lawrence. "Translation, Simulacra, Resistance" in *Translation Studies 1:1*, 18-83, 2008. p. 22. ["The political intervention performed by translation in postmodern culture may be more usefully imagined as local, small-scale activity of resistance against dominant discourses and institutions. The translator who would play havoc with the global culture economy can stage a transgression on the basis of a foreign text, possibly violating the business ethics that entails the production of a commodity in favour of a politically oriented ethics of cultural and social change." Mia traduzione].

Venuti suggerisce inoltre che la traduzione possa essere una forma di violenza: il compito del traduttore è spesso visto come quello di ‘portare a casa’ un testo che ha avuto origine altrove e di renderlo in termini che risultino accettabili e comprensibili al pubblico d’arrivo. In questo contesto la traduzione “straniante” può giocare un importante ruolo di resistenza:

Vorrei suggerire che per quanto la traduzione straniante cerchi di frenare la violenza etnocentrica della traduzione, è altamente auspicabile oggi un intervento culturale strategico nell’attuale situazione globale, contro l’egemonia delle nazioni di lingua inglese e gli iniqui scambi culturali nei quali coinvolgono i propri ‘altri’ globali. La traduzione straniante in inglese può essere una forma di resistenza all’etnocentrismo e al razzismo, al narcisismo culturale e all’imperialismo nell’interesse delle relazioni geopolitiche democratiche.³¹

In altre parole, secondo Venuti, a meno di essere straniante, la traduzione “non potrà mai essere semplicemente una comunicazione tra eguali perché è fondamentalmente etnocentrica”.³² Pertanto, una pratica traduttiva autenticamente etica non solo dimostra il giusto rispetto dell’altro, ma può anche avere un impatto innovativo su un sistema letterario, come sottolinea Susan Bassnett:

Tradurre significa prendersi una responsabilità, perché il traduttore è la persona attraverso la quale un testo passa nel suo viaggio da un contesto all’altro. [...] Tale processo comporterà sempre negoziazione, riscrittura ed indagine del sé. [...] Questo tipo di pensiero rispetto alla traduzione è che sia focalizzata sul processo di tradurre tanto quanto lo è sul prodotto della traduzione.³³

³¹ Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Londra e New York 1995. p. 20. [“I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignising translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism in the interests of democratic geopolitical relations.” Mia traduzione].

³² Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. p. 11. [“[C]an never simply be communication between equals because it is fundamentally ethnocentric.” Mia traduzione].

³³ Bassnett, Susan. “Translation, Gender and Otherness”, *Perspective: Studies in Translatology*, 13: 2, 83-90, 2005. pp. 87-88. [“Translation involves taking responsibility, for the translator is the person through whom a text passes on its journey from one context to another. [...] That process will always involve negotiation, rewriting and personal self-exploration. [...] This kind of thinking around translation is that it is focussed on processes of translating, just as much as on the translation product”. Mia traduzione].

Per terminare questa breve disamina dei contributi della teoria postcoloniale alla traduzione, possiamo concludere che il traduttore che si appresti a tradurre un testo postcoloniale dovrà tenere conto della culturo-specificità del testo, che è parte integrante dell'identità di quel particolare testo e del sistema letterario cui appartiene; dovrà impegnarsi a conoscere e comprendere il sistema culturale cui quel dato testo appartiene, possibilmente recandosi nel paese di provenienza del testo; dovrà rispettare l'intenzione del testo e dell'eventuale utilizzo di prestiti da lingue indigene (o pidgin, o creole) da parte dell'autore. L'approccio straniante (*foreignising*) è auspicabile, ma tenendo a mente l'importanza dei fruitori del testo in traduzione: è cruciale stimolare il lettore a conoscere ciò che è *altro*, ma esiste un confine sottile fra l'educare un pubblico a qualcosa di nuovo e il render loro impossibile la fruizione del testo.

2. Alterità e *gender*

La strategia straniante teorizzata nell'ambito del contesto traduttivo postcoloniale può essere utile nell'approccio ad altre alterità, ad esempio quella di *gender*, come propone Susan Bassnett.³⁴ Anche in questo caso, secondo Bassnett, il traduttore si muove tra due estremi. Uno tanto vicino al testo di partenza che il nuovo pubblico è alienato dai concetti sconosciuti, dal linguaggio dissimile – in pratica da tutto ciò che possa essere percepito come *altro*. All'estremo opposto, invece, il traduttore potrebbe essere quasi accusato di tradimento, ove si lasciasse alle spalle il testo di partenza nel tentativo di soddisfare i bisogni del nuovo pubblico. Pertanto, negoziando l'*altro*, il traduttore deve prendere in considerazione non solo l'estraneità della sistema culturale nel quale il testo d'origine è inserito, ma anche le questioni ideologiche pertinenti, comprese quelle di *gender*, nazione e identità, perché, Bassnett ci ricorda, “il dibattito su come meglio rendere un'opera proveniente da una cultura fondamentalmente diversa è, in pratica, un dibattito sul problema di tradurre qualcosa che è fondamentalmente Altro”.³⁵ Quindi, a mio avviso, il dualismo addomesticante/straniante si espande dal linguisticamente altro (lo stadio più elementare e più evidente del processo traduttivo), al culturalmente altro (stadio associato alla/e lingua/e e alla provenienza geografica dei testi, del quale si occupano anche gli studi di traduzione postcoloniale), al socio-individualmente altro (incluse tutte quelle differenze che non sono più culturo-specifiche ma categoria-specifiche e individuali: dal genere, all'estrazione sociale, all'istruzione, alla disabilità fisica o mentale, fino ad alcune idiosincrasie e ricorrenze personali sia tematiche che stilistiche).

Avendo in precedenza discusso la principale alterità pertinente al contesto della mia pratica traduttologica in questo progetto – l'identità multiculturale e postcoloniale di Aotearoa/Nuova Zelanda – è il momento di prendere brevemente in esame il contributo della teoria dalla traduzione

³⁴ Bassnett. “Translation, Gender and Otherness”.

³⁵ Bassnett. “Translation, Gender and Otherness”, p.84. [“a debate about how best to render a work from a fundamentally different culture, in short it is a debate about the problem of translating something that is fundamentally Other.” Mia traduzione].

femminista alla questione *gender* in traduzione. Durante gli anni '70 e '80, un gruppo di traduttrici femministe in Québec, tra le cui figure più eminenti troviamo Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Godard, Kathy Mezei, e Luise von Flotow, ha iniziato a prendere in esame la teorizzazione di un approccio femminista alla traduzione letteraria. Il gruppo ha elaborato una teoria e pratica di traduzione che si proponevano di sfidare quelle dicotomie – le tradizionali contrapposizioni tra originale/traduzione, primario/secondario, alto/basso, scrivere/riscrivere, colonizzatore/colonizzato – che, come detto in precedenza, storicamente hanno caratterizzato la teoria della traduzione.³⁶ Tali distinzioni dicotomiche erano ritenute, insieme a teorie passate su scrittura, arte e società, suggestive della subordinazione delle donne. Come ha sostenuto Sherry Simon:

Traduttrici e donne rappresentano storicamente le figure più deboli delle rispettive gerarchie: le traduttrici sono le domestiche degli autori, le donne sono inferiori agli uomini [...] l'originale è considerato il maschile forte e generativo, la traduzione il femminile debole e derivativo.³⁷

Pertanto, il punto nevralgico della traduzione femminista proposta dalle traduttrici canadesi diviene quello di andare oltre il problema del pensiero dualistico, dell'aut/aut, per esplorare lo spazio intermedio che include sia lo stesso che l'altro. Sia i teorici di dialettica femminista che quelli di traduzione femminista hanno basato la propria riflessione su questioni di identità e differenza, delineando linguisticamente l'alterità in termini di genere oltre che in termini di provenienza. Ipotizzando l'esistenza di due universi linguistici, quello maschile e quello femminile, Barbara Godard vede le donne usare il linguaggio del 'dominante' per persuaderlo e trasformarlo. Sebbene tradizionalmente negativo in traduzione, il concetto di 'diversità', di 'alterità', assume una valenza

³⁶ Gentzler, Edwin. "The Future of Translation Studies" in Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*, Multilingual Matters, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney 2001, pp. 187-210. p. 195; Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 2006, pp. 100-101; Simon, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*,: Routledge, Londra e New York 2003. p. vii.

³⁷ Simon. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, p 1. ["Translators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies: translators are handmaidens to authors, women inferior to men [...] the original is considered the strong generative male, the translation the weaker and derivative female." Mia traduzione].

positiva nell'ambito della traduzione femminista. Il significato percepito e assegnato dal traduttore diviene visibile nei vuoti o negli eccessi che separano il testo d'origine da quello d'arrivo. Secondo Godard, il *womanhandling* (contrapposto a 'manhandling' in inglese, nel senso di lavoro di fatica, ma anche di 'bistrattare', 'malmenare') sul testo in traduzione comporta la sostituzione del traduttore schivo e modesto con "un'attiva partecipante alla creazione del significato".³⁸

Altra esponente di spicco del gruppo di traduttrici femministe canadesi, Luise Von Flotow è interessata al contesto, alle pratiche e alle teorie ad esso sottese che rendono la traduzione femminista non solo accettabile, ma anche auspicabile. Von Flotow rintraccia l'importanza del fenomeno della traduzione femminista in Canada in due fattori: il numero crescente di traduzioni in inglese che si descrivono come dichiaratamente femministe e il numero crescente di testi femministi tradotti in Canada nel momento in cui scrive.³⁹ La traduzione femminista sembra infatti essersi sviluppata come metodo per tradurre l'attenzione e la critica concentrate sul 'linguaggio patriarcale' delle scrittrici femministe in Québec, la cui opera, altamente sperimentale, costituiva uno sforzo per attaccare, decostruire o superare il linguaggio convenzionale del tempo, da loro ritenuto intrinsecamente misogino – si pensi ad autrici come Hélène Cixous, Mary Daly, Nicole Brossard e Louky Bersianik.⁴⁰ La traduzione femminista    pertanto un prodotto parallelo del lavoro sperimentale delle scrittrici del Québec;    un fenomeno legato ad una pratica di scrittura specifica in uno specifico ambiente ideologico e culturale, risultato di una particolare congiuntura sociale.    un approccio alla traduzione che si    impossessato, adattandole, di molte delle tecniche e delle teorie che caratterizzano il genere di scrittura che traduce.⁴¹ Von Flotow ci presenta tre delle strategie impiegate dalla traduzione femminista: *supplementing* (integrazione), *prefacing* (prefazione) e *footnoting* (annotazione), e "hijacking" (appropriazione).⁴² Basti dire che la traduttrice femminista, seguendo l'esempio delle

³⁸ Godard, Barbara. "Theorizing Feminist Discourse / Translation" in *Tessera* 44: 42-53, 1989. p. 50.

³⁹ Von Flotow, Luise. "Feminist translation: Contexts, Practices, and Theories" in *Traduire la théorie* 2:4, 69-84, 1991. p. 70.

⁴⁰ Von Flotow, Luise. *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, Routledge, Londra e New York 1997. Preface.

⁴¹ Von Flotow, Luise. (a cura di) *Translating Women*, University of Ottawa Press, Ottawa 2011. pp. 1-2

⁴² Von Flotow. "Feminist translation: Contexts, Practices, and Theories", pp. 74-80.

autrici femministe che traduce, si è data il permesso di rendere visibile – appunto in risposta a quell’invisibilità del traduttore esplorata ampiamente da Lawrence Venuti in relazione, principalmente in relazione a contesti postcoloniali⁴³ – il proprio lavoro, di discutere il processo creativo che sta affrontando e di assecondare ma anche di mettere in discussione la scrittrice che traduce. Nell’ideare e mettere in pratica approcci creativi e non tradizionali alla traduzione, nel far sentire la propria presenza nel testo e nello sfidarne l’autore, le traduttrici femministe in Canada hanno modificato molti dei punti di vista tradizionali riguardo l’abituale posizione ‘missionaria’ assegnata alla traduzione.⁴⁴

Sebbene sia comprensibile la necessità contestuale di un tale approccio d’avanguardia e radicale alla traduzione da parte del gruppo – specie dato il caso particolarissimo della traduzione di autrici canadesi femministe – questo approccio pare meno applicabile su più larga scala. Una traduzione che sia così partecipe della ‘realizzazione’ del testo, infatti, cessa di funzionare al di fuori di quella realtà letteraria nella quale una tale pratica era legata al contesto culturale e politico, rischiando di diventare una pratica artificiosa e artificiale disgiunta dalle esigenze linguistiche, culturali e sociali di altri testi. Tuttavia, alla traduzione femminista canadese va riconosciuto un contributo fondamentale allo sviluppo della disciplina dei Translation Studies. L’analisi della posizione teorica e tecnica del gruppo ha contribuito infatti ad un ampliamento necessario della prospettiva della disciplina, riflettendo consapevolmente su un concetto più ampio di alterità, non confinato a categorie specifiche ma che potesse esistere in un dialogo trasversale tra di esse.

L’evoluzione e l’integrazione dell’approccio femminista canadese degli anni ’70 hanno prodotto un effetto domino nei Translation Studies, che muovendosi oltre la rigidità dell’approccio canadese, hanno continuato a confrontarsi con questioni di *gender* in traduzione.

⁴³ Venuti. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*.

⁴⁴ Von Flotow. “Feminist translation: Contexts, Practices, and Theories”, p. 82.

[L]e questioni relative al *gender* nella pratica della traduzione sono innumerevoli, variano a seconda del tipo di testo che si traduce, delle lingue coinvolte, delle pratiche culturali e di infinite altre variabili.⁴⁵

Rosemary Arrojo, per esempio, ha criticato alcune delle rivendicazioni fondamentali che sembrano sottendere molta della scrittura e della teorizzazione sulla traduzione femminista.⁴⁶ Secondo Arrojo, appunto, la traduzione femminista è ipocrita, poiché per sovvertire il linguaggio patriarcale si propone di adoperare la stessa violenza attribuita – e largamente criticata – al maschilismo.⁴⁷ La necessità è pertanto quella di non cadere nella trappola della ritorsione verso l’oppressore, ma di recuperare la propria voce. Arrojo ritiene invece auspicabile la “proposta di una teoria orgasmica della traduzione, nella quale gli elementi si fondano in un nuovo insieme in un incontro che sia reciproco, piacevole e rispettoso”, come teorizzata da Bassnett.⁴⁸ Una tale teoria, secondo Arrojo, avrebbe alla base il tentativo concreto di trascendere la violenza implicata da quegli approcci colonialisti e sessisti che descrivono il compito del traduttore in termini, sempre secondo Bassnett, di “inadeguatezza e tradimento, di stupro e penetrazione, di fedeltà e infedeltà”⁴⁹ e potrebbe essere il prodotto ideale e auspicabile di una cooperazione fruttifera fra Translation Studies e teoria femminista. Questa visione più olistica della traduzione femminista rifiuta proprio l’antica opposizione maschile/femminile, che secondo Hélène Cixous, è la dicotomia che divide la realtà in categorie di soggetto e oggetto e che è vista alla base di ogni forma d’oppressione, inclusi il patriarcato e il colonialismo.⁵⁰ Questo dualismo viene idealmente rimpiazzato da un’idea del femminile come trascendente delle distinzioni biologiche portando, a mio avviso, ad un’espansione necessaria del ruolo del femminismo in traduzione.

⁴⁵ Chamberlain, Lori. “Gender and the Metaphors of Translation” in Venuti, Lawrence (a cura di). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, Londra e New York 1992, pp. 57-96. p. 96. [“[T]he issues relating to gender in the practice of translation are myriad, varying according to the type of text being translated, the language involved, cultural practices and countless other factors.” Mia traduzione].

⁴⁶ Arrojo, Rosemary. “Feminist, Orgasmic Theories of Translation and Their Contradictions”, *TradTerm* 2: 67-75, 1995.

⁴⁷ Arrojo, Rosemary. “Fidelity and The Gendered Translation”, *Traduire les sociolectes* 2e:7, 147-163, 1994. p. 160.

⁴⁸ Bassnett, Susan. “Writing in no man’s land: questions of gender and translation”, *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, 28: 63-74, 1992. p. 72.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Cixous, Hélène. “Le Rire de La Meduse”, *L’Arc*, 1975 [‘The Laugh of the Medusa’, *Signs*, 1: 4: 875-893, 1976 (Translated by Keith Cohen and Paula Cohen).]

Secondo Suzanne Jill Levine, il dibattito sull'inclusione delle questioni di *gender* nell'ambito della traduzione è cruciale in particolare perché essere femmina, essere una donna, è l'epitome dell'essere altro. E l'altro è sempre sopraffatto, sia socialmente che attraverso l'assimilazione in traduzione. Levine sostiene che la traduzione sia un atto creativo e vede il traduttore sia servire l'originale che sovvertirlo, in un ruolo di collaboratore più che di servo. Quindi la traduzione intesa come *sov-versions*, come la "versione che sta al di sotto", ma anche sovversione come impulso femminista, che indaga la gerarchia dell'originale rispetto alla traduzione.⁵¹ Secondo Levine una "traduzione non sarà mai il testo che intende imitare", ma una versione dormiente che viene animata dal traduttore, garantendo al testo un'altra vita in traduzione,⁵² offrendo pertanto la possibilità di un nuovo spazio, radicale, uno stato privo di confini che non è tanto una terra di nessuno ma piuttosto uno spazio nel quale può esistere una continuità tra origine ed arrivo – uno spazio concettuale che rispecchi l'*inbetweenness* teorizzata da Homi Bhabha, la "teoria del terzo spazio" che definisce l'unicità di persone, azioni o contesti attraverso la loro natura "ibrida".⁵³ Pertanto, stabilendo questo spazio intermedio, Levine mette in discussione la visione della traduzione come attività letteraria secondaria, derivativa, che abbia uno status inferiore rispetto allo scritto originale e rigetta la visione del traduttore come

secondario, schiavo, anzi violato dalle parole di un altro; il traduttore non appartiene a se stesso, ma è alienato dalla propria lingua; l'autore crea se stesso, il traduttore rimane celato. Il traduttore è solo una voce di passaggio. Il traduttore è femmina anche se a volte è un uomo.⁵⁴

Se quest'assenza di confini viene riconosciuta, allora secondo Levine la traduzione non deve più essere vista come una forma di violenza commessa sull'originale, ma può diventare invece un

⁵¹ Levine, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe*, Greywolf Press, Minneapolis 1991. p.iii

⁵² Ibid.

⁵³ Bhabha. *The Location of Culture*, p. 56 e p. 143.

⁵⁴ Levine. *The Subversive Scribe*, p. 183. ["secondary, enslaved, nay raped by another's words; the translator does not belong to himself but is alienated from his own language; the author creates himself, the translator remains secret. The translator is only a voice of passage. The translator is female, even if she is sometimes a male." Mia traduzione].

processo di riconciliazione “di frammenti di testi, di lingue, di noi stessi”.⁵⁵ La complessità della relazione tra originale e traduzione è alla base dell'impossibilità di ipotizzare l'espressione dell'alterità (sia essa culturale o di genere) nel contesto di un'opposizione binaria. L'alterità deve piuttosto essere identificata come elemento essenziale nel processo della negoziazione, la zona di contatto, il continuum, nella quale la traduzione avviene. Levine vede il compito del traduttore come una mediazione tra culture, la negoziazione di un intermezzo, che porta all'attenzione di un gruppo di lettori testi che non sarebbero stati altrimenti in grado di leggere. Secondo Levine c'è spazio sia per una dimensione accademica della traduzione sia per un elemento morale della traduzione, nel tentativo di trasportare qualcosa appartenente a una cultura e a un tempo in un testo che interessi a un altro tempo e luogo. In questo senso la traduzione può costituire parte del processo di riappropriazione del passato da parte delle donne, della riscrittura della schiavitù e del colonialismo e del riesame di quella che è stata una rappresentazione del mondo incontestata, passata e presente, dominata dagli uomini bianchi.⁵⁶ Non a caso, come detto finora, molto del pensiero recente sulla traduzione si concentra proprio sul concetto di *alterità* e sulle strategie della sua rappresentazione e conservazione.

Secondo Susan Bassnett, le traduzioni sono soggette a condizioni esterne (e ne sono anche il riflesso) di ricezione e di contesti storico-letterari specifici che sono loro stessi in costante mutamento.⁵⁷ Come abbiamo visto, più che mai, la traduzione è oggi considerata una pratica politica oltre che una poetica, etica ed estetica. Bella Brodzki ci ricorda che “[l]a traduzione non è più fatta di procedure tecniche circoscritte di interesse specializzato o locale, ma piuttosto sottoscrive tutte le transazioni culturali, dalle più benigne alle più corrotte”.⁵⁸

⁵⁵ Levine. *The Subversive Scribe*, p. 184. [“of fragments of texts, of languages, of oneself.” Mia traduzione].

⁵⁶ Sulla rappresentazione dell'altro e sulla decolonizzazione culturale mediata dalla traduzione si vedano Ashcroft, Griffiths e Tiffin. *The Empire Writes Back: Practice in Post-Colonial Literatures*; Bhabha. *The Location of Culture*; Bassnett, Susan e Harish Trivedi (a cura di). *Post-colonial Translation: theory and practice*, Routledge, Londra e New York 1999.

⁵⁷ Bassnett, Susan. “Translation Studies at a Cross-roads” in Elke Brems, Reine Meylaerts e Luc van Doorslaer (a cura di) *The Known Unknowns of Translation Studies*, John Benjamins, Amsterdam 2014.

⁵⁸ Brodzki, Bella. *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford University Press, Stanford 2007. p. 2.

Bassnett osserva come altri abbiano espresso preoccupazioni relative a questioni politiche più ampie, specie, tornando a una dimensione di alterità postcoloniale, rispetto alla predominanza di alcune lingue – in particolare l’inglese – su altre: Michael Cronin mette in guardia da quello che definisce ‘assimilazionismo’ che si propone di portare coerenza e comunicazione universali, ma la cui unica funzione è in effetti quella di assicurare l’egemonia di una lingua dominante a detrimento di quelle lingue meno parlate e meno conosciute.⁵⁹

Come si evince da quanto detto finora, quello che costituisce il *fil rouge* tra post-colonialismo, *gender* e alterità in traduzione potrebbe essere rappresentato dalla definizione proposta da Homi Bhabha, di ‘traduzione culturale’⁶⁰:

c’è un crescente numero di scrittori il cui lavoro contiene delle forme o qualcosa che potremmo definire ‘traduzione’ per mancanza di terminologia più appropriata, visto che il punto di partenza non è una singola lingua o cultura ma un pluralismo, un ibrido, una combinazione di molte variabili.⁶¹

Bhabha ha espanso il concetto di traduzione per coprire quello che ipotizza come spazio intermedio che “sostiene il peso del significato di cultura”.⁶² Sherry Simon si espone proprio in favore dell’identificazione delle questioni di *gender* come legate alla rappresentazione culturale⁶³ e Susan Bassnett riconosce come la disciplina dei Translation Studies necessiti di interdisciplinarietà per poter far fronte all’incremento dell’interculturalità della letteratura mondiale contemporanea.⁶⁴ Appare infine evidente che i Translation Studies, la teoria femminista e gli studi postcoloniali abbiano un

⁵⁹ Cronin, Michael. *Translation and Identity*, Routledge, Londra e New York 2006.

⁶⁰ Si vedano Bhabha. *The Location of Culture*; Buden, Boris, Stefan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery, e Michael Cronin, “Cultural Translation: An Introduction to the Problem, and Responses”, *Translation Studies*, 2:2, pp. 196-219, 2009.

⁶¹ Bassnett. “Translation Studies at a Cross-roads”, p. 23 [“there is a growing number of writers whose work encompasses some form of something we might call ‘translation’ for want of a better term, since their starting point is not one language or culture but a pluralism or hybrid, a combination of several.” Mia traduzione].

⁶² Bhabha. *The Location of Culture*, p. 38. [“carries the burden of the meaning of culture.” Mia traduzione].

⁶³ Simon, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, Londra e New York 2003. p. 137. “Io pongo le questioni relative al *gender* all’interno delle problematiche della rappresentazione culturale.” [“I place gender concerns within the problematics of cultural representation”. Mia traduzione].

⁶⁴ Bassnett. “Translation Studies at a Cross-roads”, p. 25. “Necessitiamo di nuovi percorsi, che includano un maggior numero di discipline, più modi di leggere la letteratura più che mai interculturale prodotta oggi. Ritengo che la disciplina dei Translation Studies debba guardare verso l’esterno” [“We need new circuits, that encompass more disciplines, more ways of reading the ever-more intercultural writing that is being produced today. I believe we inside translation studies need to look outwards”. Mia traduzione].

interesse comune a trascendere le dicotomie tradizionali proposte dalla teoria storica della traduzione e nell'identificare quello spazio intermedio, quel continuum, che trascende le dicotomie e consente alla traduzione di compiersi. Pertanto, nell'esaminare la traduzione femminista e la sua evoluzione nelle teorie della traduzione *gender*, mi trovo vicina alla posizione di Susan Bassnett e Rosemary Arrojo, nell'auspicare una flessibilità dell'approccio traduttivo 'femminile' che possa estendersi a un più ampio spettro di alterità perché, come teorizzato dalla giurista, filosofa e studiosa americana Kimberlé Crenshaw, raramente l'alterità si presenta in forma singola. Crenshaw, per spiegare questo concetto, nel 1989 ha introdotto il termine *intersectionality* (intersezionalità) che può essere definita come la sovrapposizione o intersezione di diverse identità politico-sociali e delle loro relative discriminazioni e oppressioni: genere, sesso, razza, classe, sessualità, credo religioso, disabilità, apparenza fisica, altezza, per citarne alcune.⁶⁵ Lo stesso concetto viene ripreso in ambito di studi traduttologici femministi da Olga Castro ed Emek Ergun nel 2017, nel volume *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*, nella cui introduzione dichiarano:

[...] la nostra definizione di femminismi non solo è al plurale, ma è anche intersezionale e interconnessionista: sottolinea simultaneamente la natura intrecciata dei sistemi locali e globali d'oppressione, così come l'interdipendenza transnazionale del dibattito sull'oppressione e dei e movimenti di resistenza ad essa.⁶⁶

Questo orientamento teorico trova il suo naturale contrappunto nella convinzione che la traduzione sia "politicamente e teoricamente indispensabile a forgiare alleanze politiche ed epistemologie

⁶⁵ Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*: Vol. 1989, Article 8. pp. 139-168. Si vedano anche sull'argomento: Crenshaw, Kimberlé. *On Intersectionality: Essential Writings*, The New Press, New York 2017; Cho, Sumi, Kimberlé Crenshaw, Leslie McCall. "Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis", in *Signs*, Vol. 38, No. 4, *Intersectionality: Theorizing Power, Empowering Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 2013. pp. 785-810; Hills Collins, Patricia. *Intersectionality as Critical Social Theory*, Duke University Press, Durham 2019.

⁶⁶ Castro, Olga, Emek Ergun. *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*, Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies, Taylor & Francis, New York & Philadelphia 2017. p. 2 ["[...] our definition of feminisms is not only in the plural, but also intersectional and interconnectionist – it highlights simultaneously the interlocking nature of local and global systems of oppression, as well as the cross-border interdependence of discourses and movements of resistance against oppression". Mia traduzione].

femministe, in favore della giustizia sociale, antirazziste, postcoloniali e antimperialiste” e che “il progetto di una politica traduttiva femminista e translocale è cruciale alla svolta decolonizzante”.⁶⁷ È perciò imperativo che in questo ambito postcolonialità e *gender* non vengano considerate alla stregua di condizioni distinte e in risposta alla molteplicità di punti di vista dai quali la gestione traduttologica dell(e) alterità è stata investigata, occorre considerare quanto sia necessario trascendere ogni dualismo per sostituire ad esso un approccio olistico:

Quando il compito di un traduttore è quello di impersonare un altro, l'abilità del traduttore nel farlo dipende dalla sua capacità di empatia e immaginazione. [...] La traduzione è una forma di empatia. E l'abilità di un traduttore di entrare in empatia cambia da lavoro a lavoro. In sostanza, un traduttore deve chiedersi: cos'è che viene comunicato in quest'opera e sono io in grado di esprimere questo gesto nella sua pienezza? Tutto si riduce sempre a questo.⁶⁸

Ai fini di operare una buona traduzione non è necessariamente importante la natura intrinseca o l'intersezione delle alterità da considerare in traduzione: cultura, *gender*, posizione politico-religiosa, temi del testo o del suo autore. È invece necessario che il traduttore sia in possesso degli strumenti per riconoscere l'espressione di queste alterità e delle loro intersezioni, per poterle tradurre al meglio. Pertanto, l'impalcatura etica all'interno della quale agisce il traduttore di poesia femminile neozelandese contemporanea non è necessariamente femminista (specie nell'accezione radicale delle traduttrici femministe canadesi) o politicamente intraprendente, ma in grado di rappresentare il femminismo e le prese di posizione politiche rappresentate dai testi in se stessi e dal loro ruolo nel proprio contesto. L'etica del traduttore è quella di essere preparato e conoscere il contesto culturale e

⁶⁷ De Lima Costa, Claudia e Sonia E. Alvarez. “Dislocating the Sign: Toward a Translocal Feminist Politics of Translation”, in *Signs*, Vol. 39, No. 3, *Comparative Perspectives Symposium: Translation, Feminist Scholarship, and the Hegemony of English*, The University of Chicago Press, Chicago 2014. pp. 557-563. [“We propose to consider translation as politically and theoretically indispensable to forging feminist, prosocial justice and antiracist, postcolonial, and anti-imperial political alliances and epistemologies.”(p. 557); “the project of a translocal feminist translational politics is crucial to the decolonial turn.” (p. 558). Mia traduzione].

⁶⁸ Lingenfelter, Andrea. “Sensibility and Point of View: A Practitioner’s Take on Gender and Translation”, *Chinese Literature Today*, 2:2: 58-61, 2012. p. 60. [“When tra translator’s task is to embody another, the translator’s ability to do so depends on her or his empathy and imagination. [...] Translation is a form of empathy. And a translator’s ability to empathise varies from work to work. Ultimately, a translator has to ask herself or himself: what is being communicated in this piece, and can I express that gesture in fullness? It will always come back to that.” Mia traduzione].

linguistico all'interno del quale i testi esistono e di prendere decisioni traduttologiche che rispecchino l'intenzione del testo di partenza. Non esiste, pertanto, un atteggiamento traduttivo che sia esclusivamente postcoloniale, femminista, *gender-oriented* o *culture-oriented*. Esiste la capacità di comprendere che cosa viene detto, da chi, in che modo e dove, e la missione di rispettare intenzione e ruolo del testo.

3. La traduttologia in Italia: etica ed estetica della traduzione di poesia

A seguito dell'esame dei principali approcci traduttologici contemporanei rilevanti nell'ambito della traduzione di testi postcoloniali scritti da autrici – come è il caso della presente antologia di poetesse neozelandesi contemporanee – è opportuno considerare quale sia stato lo sviluppo della teoria della traduzione nel sistema linguistico e culturale d'arrivo dell'antologia qui tradotta, cioè l'italiano. Questo passaggio è importante perché, diversamente dai precedenti, invita a concentrarsi sulla tradizione traduttologica e la ricezione da parte della cultura d'arrivo, mettendo in luce un altro tema importante: l'estetica e l'etica traduttiva in Italia. L'attenzione qui vira dalle considerazioni culturo-linguistiche e sociali relative al contesto e all'opera di partenza, concentrandosi sulle problematiche filosofiche ed estetiche pertinenti al contesto di arrivo. Traducendo verso l'italiano, si traduce verso una cultura che ha una tradizione lunghissima in termini di teoria e pratica della traduzione, dai latini con Cicerone, a Dante e il suo *Convivio*, fino ad arrivare ai filosofi e teorici della traduzione italiana, come Benedetto Croce e Umberto Eco. Non dovrebbe quindi sorprenderci quanto le voci di chi ha contribuito alla teorizzazione dei capisaldi dei Translation Studies evocano teorie già sviluppate nel primo Novecento italiano, in cui molte riflessioni legate alla traduzione letteraria accompagnano un dibattito sull'estetica della traduzione e sulla figura etica del traduttore. In un paese con una tale tradizione poetica e con una così forte tradizione di traduzione dai testi antichi, sarebbe impossibile arrivare alla questione di cosa sia etico in traduzione prescindendo da un giudizio estetico della pratica – o della sua stessa possibilità.

Benedetto Croce, primo su tutti, viene spesso citato – e a ragione – per via della sua teorizzazione dell'intraducibilità.⁶⁹ Egli stesso cimentatosi nella pratica della traduzione, tuttavia, lo studioso, cambiò punto di vista negli anni, come affermato in una nota a Giovanni Gentile: “La mia negazione della possibilità di tradurre si rivolgeva contro la inesatta teoria di quell'operazione, intesa

⁶⁹ Sull'intraducibilità della poesia si veda Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*. Adelphi Edizioni, Milano 1990.

come adeguamento di un originale [...], e non già contro il fatto del tradurre, perché si traduce da che mondo è mondo [...]"⁷⁰. Ancora una volta troviamo che il principale ostacolo alla traduzione viene percepito come di tipo teorico piuttosto che pratico. Bisogna però ricordare che Croce, come altri intellettuali italiani che negli anni si sono occupati di teoria e critica della traduzione, era filosofo e percepiva come ostacolo la necessità di giungere a un incontrovertibile posizionamento logico rispetto alla fenomenologia della traduzione. Secondo Croce,

la teoria delle traduzioni poetiche mette capo a queste tre esigenze: 1) È necessario che il traduttore abbia una sua propria personalità, cioè un proprio sentire e un corrispondente stile; 2) nella sua voce nuova si deve udire la risonanza di quella del poeta; 3) la traduzione poetica deve ubbidire alle uniche ragioni dell'arte e muoversi libera rispetto alle parole e alle immagini del testo originale, perfino in taluni casi togliendo e aggiungendo e variando dove l'arte ciò richieda.⁷¹

Quest'ultima considerazione è utile nella fase pratica della traduzione, quando il mestiere del tradurre richiede di operare un bilanciamento che ci consenta di produrre una traduzione sintetica, ovvero alla mediazione dell'insieme di tutte le equivalenze con le quali il traduttore deve misurarsi.

D'altra parte, però, quasi a precorrere i tempi e coevo dell'estetica crociana, negli scritti di Remigio Sabbadini troviamo riflessioni su quanto sia di maggiore interesse comprendere come sia stata intesa la traduzione nella storia che arrivare alla teorizzazione di una serie di regole inflessibili su come si debba tradurre.⁷² Gli fa eco Giovanni Gentile, che dopo essersi allontanato dall'opinione del primo Croce, vede nella traduzione uno strumento per comprendere la continua trasformazione della lingua – la traduzione, nel suo caso, viene dunque vista come strumento d'investigazione storica e come macchina del tempo.⁷³ Queste posizioni ci interessano perché, sebbene riferite a un periodo nel quale era più comune tradurre testi classici lontani nel tempo, la dinamica storica della traduzione

⁷⁰ Croce, Benedetto. *La Critica*, XVIII, 1920, p. 256.

⁷¹ Croce, Benedetto. "Adeguazione e approssimazione", in *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, Laterza, Bari 1946, p. 161.

⁷² "Remigio Sabbadini", in Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015. pp. 27-39.

⁷³ Gentile, Giovanni. *Frammenti di estetica e letteratura*, Casa Editrice Rocco Carabba, Lanciano 1920.

può essere posta accanto a quella postcoloniale: in termini di ‘distanza’ e comprensione, il divario temporale è comparabile a quello geografico-culturale fra centro e periferia. Ovvero, l’alterità rappresentata dalla mancanza di familiarità e accesso alle ‘lingue morte’ con le quali molto si sono cimentati i traduttori, non solo italiani, del primo Novecento, ha a mio parere diversi elementi in comune con l’alterità percepita nel tradurre quelle lingue europee sviluppatasi in contesti coloniali e postcoloniali in tutto il mondo.

Le riflessioni sulla contraddizione tra la necessità pratica e l’impossibilità teorica del tradurre, prosegue negli scritti di Ettore Romagnoli che sostiene l’imprescindibile necessità della traduzione⁷⁴, caratterizzando la traduzione come esegesi artistica di un “traduttore demiurgo”, a cui fa eco Piero Gobetti che, già nel 1919, sposta l’attenzione dal *se* al *come* della traduzione, ben prima dell’entrata in scena dei *Descriptive Translation Studies* negli anni Settanta. Prima che Lawrence Venuti punti la sua lente sull’estraneo di Berman⁷⁵, Gobetti già propone un approccio “straniante” nel quale si rende, appunto, indispensabile “riconoscere l’autore” e non necessariamente privilegiare l’accesso dei lettori all’opera:

Senza entrare in questi argomenti dirò [...] che io intendo la traduzione come sforzo di chiarire a se stessi la creazione fantastica dell’autore e di rifarla sviluppandone le caratteristiche. Dare l’opera originale come la sentiamo noi, ma in modo che si riconosca anche l’autore. Opera d’attività creativa nel senso di una relazione di simpatia (in senso etimologico) tra due stati d’animo e due intuizioni”⁷⁶.

Gobetti, come altri, torna a puntare l’attenzione sulla traduzione come atto ermeneutico e soprattutto come atto culturale, precorrendo lo stesso *cultural turn* cui si è accennato in ambito di studi traduttologici postcoloniali.⁷⁷ Benvenuto Terracini arriva, nel 1957, a teorizzare la traduzione come

⁷⁴ Romagnoli, Ettore. “La diffusione della cultura classica”, in Albanese e Nasi. *L’artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, pp. 58-62.

⁷⁵ Si veda Berman, Antoine. *La prova dell’estraneo, Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997.

⁷⁶ Gobetti, Piero. “Il Libro per tutti de ‘La Voce’”, in Albanese e Nasi. *L’artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, p. 72.

⁷⁷ Di simile avviso riguardo la traducibilità della poesia saranno il filosofo marxista Galvano della Volpe e gli studiosi di fenomenologia e critica letteraria Luciano Anceschi ed Emilio Mattioli. Della Volpe espone una teoria basata sulla natura

“trasmissione di sistemi culturali”, gettando inconsciamente le basi della svolta culturale dei Translation Studies (Cultural Turn).⁷⁸ Comparabile all’esperienza di Gobetti è quella di Alfredo Polledro e della fondazione nel 1926 della casa editrice torinese *Slavia*, con l’intenzione di rispettare l’integrità delle opere (che al tempo spesso arrivavano in traduzioni tagliate o riviste) e fautore dell’“adesione somma allo spirito degli originali e somma fedeltà anche al loro stile, sì che ogni scritto conservi possibilmente tutte le note della sua nativa originalità”⁷⁹.

Non è un caso, a mio avviso, che molto spesso questa posizione straniante, nella quale mi riconosco, si riscontri in appassionati e pratici della traduzione dal russo, come Polledro e i collaboratori di *Slavia*, che per la stessa natura della lingua – dati l’alfabeto cirillico e la mancanza di familiarità sintattica con le lingue romanze e germaniche – è caratterizzata dalla presenza di una connotazione culturale complessa da riportare e impossibile da rendere invisibile in traduzione quando la si riconosca. Nel mio caso, sono la lontananza geografica, la stratificazione retaggio del post-colonialismo e l’identità in parte transnazionale della Nuova Zelanda, a rendere impossibile e inaccettabile dal punto di vista etico celare le alterità e molteplicità presenti negli scritti in traduzione. Per Polledro la traduzione è “una precisa risposta storica ad un determinato contesto culturale” del quale il traduttore si incarica di consolidare il compito politico, sociale e civile.⁸⁰ Non a caso il movimento contrario a questo asse Russia/straniamento ci arriva dai contributi teorici apparsi nel panorama italiano durante il ventennio fascista: non sorprende affatto che la traduzione dovesse

polisemica della poesia e ne sostiene strenuamente la traducibilità. Infatti, secondo Della Volpe, la poesia degna di questo nome è sempre traducibile. Secondo Anceschi, sono possibili “infiniti modi di tradurre” (Anceschi, Luciano. *Che importa chi parla? Dialoghi con Luciano Anceschi*. (ed.) Gulinucci, Michele. Diabasis, Reggio Emilia 1992. p. 52), eppure egli non si concentrò mai sulla teorizzazione del processo di traduzione. Se ne occupò invece Mattioli, sovvertendo la prospettiva d’approccio alla questione della (in)traducibilità: “Alla domanda tradizionale: “si può tradurre” proponiamo di sostituire altre domande: “Come si traduce” e “Che significato ha la traduzione”? Ancora, proponiamo di sostituire una domanda fenomenologica ad una metafisica”. E le risposte sono pragmatiche: ricche ma non contraddittorie. (Mattioli, Emilio, Introduzione al problema del tradurre, «Il Verri», 19, 1965, pp. 107-128). Pertanto, ciò che diviene di importanza primaria è la disamina del *processo* di traduzione (di poesia), non la sua possibilità. *Come, non se.*

⁷⁸ Terracini, Benvenuto. *Conflitti di lingue e di cultura*, Einaudi, Torino 1996, pp. 37-108].

⁷⁹ Polledro, Alfredo. “Il Genio Russo: un progetto editoriale”, in Albanese e Nasi. *L’artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, pp. 84-87.

⁸⁰ *Ibid.*, 84.

essere intrapresa, secondo Emilio Cecchi e Nazareno Padellaro fra gli altri ⁸¹, in modo addomesticante⁸². E non sorprende neppure come questo atteggiamento si avvicini a quel binomio fra traduzione e potere messo in luce in ambito postcoloniale: assimilare il diverso per privarlo della sua identità e togliergli la voce per renderlo inoffensivo alla cultura di maggioranza.

In maniera non dissimile da quella in cui i Descriptive Translation Studies sono emersi e si sono progressivamente distaccati, nella loro indagine empirica, dalla teoria e filosofia della traduzione, anche nel panorama italiano troviamo che, parallelamente a filosofi, teorici, filologi e linguisti, sono gli scrittori e i poeti che praticano la traduzione a scegliere di concentrarsi sull'analisi pratica del *come* si traduce. Se, come suggerisce Franco Buffoni, decidessimo di rifiutare l'intraducibilità crociana della poesia e l'intraducibilità dello stile come "posizioni tardo-romantiche [...] espressione di un idealismo oggi particolarmente inattuale" contro il quale l'estetica del Novecento si è battuta vittoriosamente⁸³, potremmo arrivare al rifiuto della necessità di un approccio normativo alla traduzione/traduttologia. Eppure, nel campo della traduzione, persisterebbe la tendenza linguistico-formalista di indicare delle regole, contrariamente a quanto auspicato da Salvatore Quasimodo⁸⁴, un problema che Mattioli sottolinea chiaramente sostenendo che:

Partendo da una considerazione puramente tecnica ed empirica del problema, risulta immediatamente evidente che esiste una specificità della traduzione di poesia data dalla presenza del verso, ma altrettanto immediatamente si rivela inadeguata la considerazione puramente tecnica del problema.⁸⁵

Non basta conservare lo schema metrico o adattarlo con uno equivalente per assicurare la riuscita della traduzione. Alla base della negazione assoluta della possibilità di tradurre c'è, di nuovo, un'idea

⁸¹ Si vedano Cecchi, Emilio. "Del tradurre", «Pegaso», I, 1 gennaio 1929, pp. 93-95 e Padellaro, Nazareno. "Traduzione e riduzioni di libri per fanciulli", in Albanese e Nasi. *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, pp. 112-116.

⁸² Basti pensare che quelle parole di prestito straniero come, per esempio, *bar* o *garage*, furono sostituite nel ventennio da italianissimi neologismi che non offendessero l'orecchio italiano.

⁸³ Buffoni, Franco. *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004. Vedi anche: http://www.francobuffoni.it/testo_a_frente/traduzione_testo_poetico.html (accesso effettuato 23 febbraio 2019).

⁸⁴ Si veda Quasimodo, Salvatore, "Sulla versione dei 'Lirici greci'", in *Il poeta, il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1960. pp. 79-81.

⁸⁵ Buffoni. *La traduzione del testo poetico*, p.29.

ingenua del processo traduttivo come processo binario. Come tradurre dunque, si chiede Buffoni, la poesia? Come *riprodurre* lo stile? Queste sono tutte domande che il traduttore/traduttologo (non solo di poesia) si sente costantemente porre, non solo dal pubblico ma anche dagli addetti ai lavori. Buffoni sostiene, e concordo con lui, che si debba rinunciare alla visione dicotomica del processo traduttivo – o del suo risultato. Il rifiuto della fluidità nel tentativo di delineare un insieme di norme applicabili alla traduzione crea inevitabilmente un'impasse dalla quale non possiamo uscire se l'aiuto ci giunge da studiosi schierati dall'una o dall'altra parte di quello che si configura inevitabilmente come un continuum dicotomico, ovvero una zona grigia tra coppie opposte. Tale impasse risulta nella necessità di affermare che lo stile e l'*ineffabile* poetico siano intraducibili e che l'unica cosa che resta da trasferire sia il contenuto. Eppure, se ci avvicinassimo al processo traduttivo da un punto di vista estetico anziché normativo, se esaminassimo la pratica della traduzione con approccio descrittivo anziché prescrittivo, ci renderemmo conto che nonostante se ne possa teorizzare l'impossibilità, la traduzione poetica è, di fatto, possibile.

Eugenio Montale ci indica la via d'uscita dall'imbarazzo dicotomico, che consiste nella sua convinzione che ogni linguaggio poetico sia un linguaggio storicizzato, un rapporto fra traduttore e tradotto, e che ogni atto di comunicazione sia un atto di traduzione, con la poetica del traduttore che diviene nel tempo, insieme alla poetica del tradotto, in un rapporto poetico.⁸⁶ La ricerca della mediazione poetica – compiuta attivamente solo dal traduttore – ha moltissimo in comune con l'atto creativo della scrittura. Anzi, si tratta forse di una negoziazione più complessa, considerati i vincoli cui il poeta è sottoposto dal testo che traduce: come se dovesse scrivere per due. Quest'ultima considerazione è però un'arma a doppio taglio perché, sebbene consenta implicitamente al traduttore un certo spazio di manovra, si apre anche alla possibilità che il traduttore si illuda di potersi permettere

⁸⁶ Buffoni. *Con il testo a fronte*, p. 81.

lo stesso grado di licenze poetiche, mascherandole da licenze traduttive, dimentico dell'importanza del "pudore traduttivo" di Quasimodo.⁸⁷

Il ruolo del traduttore non è quello di critico letterario, ma di *superlettore*: non è nostro compito interpretare (nel senso stretto del termine)⁸⁸ ciò che ci troviamo a tradurre; comprendere, sì, ma mai spiegare. Il traduttore non spiega, non aggiunge e non toglie – non *svolge* l'ambiguità (e nemmeno *corregge*, come detto in precedenza). Il suo è un lavoro di servizio⁸⁹ e di minimalismo.

Sostiene Mattioli in *Studi di poetica e retorica*:

È proprio sull'abbandono di ogni posizione normativa che si gioca la possibilità di dare una impostazione nuova ai problemi della traduzione e al loro studio. Non ha nessun interesse continuare a discutere se si possa o non si possa tradurre, partendo dall'idea di traduzione come copia perfetta che per principio non si dà.⁹⁰

Liberi dalla necessità di una scelta netta fra due opposti, i traduttori (e gli studiosi di traduttologia) possono avvicinarsi al proprio compito con la fluidità che gli è intrinseca, fatta di equilibri ed equivalenze che variano a seconda delle necessità presentate dal testo. La traduzione è un atto di mediazione: non solo tra una lingua e l'altra, tra un testo e l'altro, ma anche tra i due estremi dello spettro delle ormai desuete coppie dicotomiche. Il traduttore, a seconda del testo che si trova di fronte, sceglierà dove posizionare la traduzione nel continuum traduttivo: l'immagine è quella del cursore per il bilanciamento dei bianchi, della saturazione, della luminosità e così via di quando si ritocca una fotografia. La foto rimane essenzialmente la stessa, ma ne cambiano le sfumature. Il risultato finale è dato dall'insieme delle azioni operate nei singoli campi – siano essi l'adattamento del metro, lo

⁸⁷ Dote attribuita da Manara Valgimigli a Salvatore Quasimodo in una lettera, in Benedetto, Giovanni, Roberto Greggi, Alfredo Nuti (a cura di) *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo*, Compositori, 2013, p. 97.

⁸⁸ Interpretare (tosco. o letter. interpretare) v. tr. [dal lat. interpretari (lat. pop. interpretari), der. di interpres -ētis «interprete»] (io intèrpreto o intèrpetro, ecc.). – 1. a. Intendere e spiegare nel suo vero significato (o in quello che si ritiene sia il significato giusto o più probabile) il pensiero d'uno scritto o d'un discorso il cui senso sia oscuro o dia luogo a dubbi: i. un testo o un autore difficile; i. un passo controverso; è una frase che si può i. in varî modi; i. la legge, intenderla e applicarla secondo la sua lettera e il suo spirito; i. rettamente, esattamente, in modo sbagliato o arbitrario, ecc. Nella critica letteraria o artistica, intendere i caratteri profondi, i valori essenziali di un'opera, di uno scrittore o artista, e in genere di un processo creativo, estetico, e sim. [Vocabolario Treccani].

⁸⁹ "Tradurre è servire" sostiene Natalia Ginzburg nella sua nota di traduzione a Madame Bovary. [Gustave Flaubert, La signora Bovary; traduzione di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 1983].

⁹⁰ Mattioli, Emilio. *Studi di poetica e retorica*. Mucchi, Modena 1983.

schema delle rime, le assonanze, le allitterazioni, i riferimenti, la semiotica, l'ambiguità, il ritmo del testo poetico e così via: traduzione quindi come risultato sintetico dell'armonizzazione dei continuum tra gli estremi delle equivalenze cercando così di compiere quella che Quasimodo definisce "ricerca equilibrata", in una tensione verso quella che chiama "approssimazione poetica"⁹¹.

Buffoni, più che di fedeltà al testo, parla di lealtà: "[u]na lealtà che dovrebbe permettere al poeta traduttore di esercitare la propria funzione di ponte tra l'autore e il lettore in modo nitidamente libero. Una lealtà che, andando alla radice della questione – e semplificandola – solitamente informa l'atto originario di scrittura"⁹². Banalizzando, è evidente che "l'allusione è alle cosiddette licenze poetiche [...] e la pretesa è di estenderle legittimamente anche ai traduttori, al fine di essere più leali, anche se meno letteralmente fedeli al testo. Si tratterà poi di verificare se il traduttore è stato all'altezza del compito o se le licenze sono state soltanto espressione di inverecondo narcisismo [...]".⁹³ Questa posizione è appoggiata da Donatella Bisutti, che sostiene che "l'infedeltà al testo è ammissibile solo per ricostituire l'unicità"⁹⁴, poiché appunto, suoni e immagini consustanziali in una lingua possono divenire causa di indegnità del verso, se tradotti fedelmente e non lealmente.⁹⁵

Conclude Buffoni:

[i]n traduttologia non è possibile essere normativi. Non si può affermare: "qui si deve tradurre così", perché è la complessità dell'esperienza di un uomo, di un artista, di un traduttore che in toto risulta in gioco. L'importante è che – complessivamente – la traduzione che in quel particolare giorno si è compiuta sia coerente, risponda a un ritmo autentico, possieda una intonazione profonda. Esiste un momento nella storia del mondo esterno e un momento della storia personale di ciascuno di noi, che si sovrappongono fino a coincidere: poi quel momento passa e si deve ricreare una

⁹¹ Quasimodo, Salvatore. "Sulla versione dei 'Lirici greci'", in *Il poeta, il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1960. pp. 79-81.

⁹² Buffoni. *Con il testo a fronte*, p. 35.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Buffoni. *La traduzione del testo poetico*, pp. 180-181.

⁹⁵ Buffoni. *Con il testo a fronte*, p. 35.

nuova coincidenza. Questo è il flusso della vita e il tradurre nella sua accezione più ampia è il nostro vivere e quindi il nostro comunicare.⁹⁶

⁹⁶ Ibid, p.151.

4. Tradurre eticamente autrici dalla Nuova Zelanda

Quello che emerge esaminando alcune tra le principali branche della traduttologia contemporanea – siano esse quelle internazionali della traduzione postcoloniale e femminista o parte del dibattito, ancora vivo in Italia, sulla praticabilità della traduzione – è come nessuna delle teorie sia completamente adattabile alla pratica. E come la pratica, parimenti, non sia mai del tutto riconducibile a una sola delle teorie.

Con questo presupposto, e tenendo a mente che il progetto oggetto di questa tesi è la traduzione di poesia neozelandese femminile contemporanea, bisognerà identificare il posizionamento etico-teorico del traduttore. Adottare *tout court* uno degli approcci teorici presi in esame risulterebbe secondo me fallimentare, in quanto le teorie faticano ad adattarsi in modo perfetto alle esigenze di ciascun testo: coppie linguistiche, multilinguismo, etica del traduttore, genere del testo etc. È a mio avviso quindi evidente la necessità di trattare ciascuna coppia dicotomica in modo selettivo e contestualizzato, per non correre il rischio di penalizzare il prodotto della traduzione nel tentativo di aderire a decisioni teoriche *a priori*. Ma la posizione etica trascende le specificità testuali e linguistiche; deve essere basata sul rispetto e sulla valorizzazione delle differenze, non sull'omologazione culturo-linguistica. Per esempio, se da una parte la dicotomia venutiana di *foreignising/domesticating* mira a soddisfare l'esigenza etica di posizionarsi in modo chiaro rispetto al testo di partenza e alla cultura d'arrivo, dall'altra risulta fin troppo rigida se applicata senza tenere conto di tutte le variabili del testo. Mi trovo comunque d'accordo in linea generale con la posizione di Lawrence Venuti in favore dell'approccio straniante (*foreignising*), nel senso ampio ed etico di 'conservativo delle qualità intrinseche del testo di partenza'.

Nel mio caso particolare il quadro specifico è quello della traduzione di poesia femminile contemporanea, da un contesto storico postcoloniale recente, nel quale è presente una lingua di minoranza ufficiale (te reo Māori) e almeno un'altra non ufficiale (samoano, ma anche tongano), in una compagine culturale stratificata e molteplice. Tutto questo tradotto verso un contesto letterario,

come abbiamo visto, consolidato da una lunga tradizione (seppure anch'esso fatto di dialetti regionali e di nuove generazioni di migranti). Le teorie prese in esame finora mi hanno guidata e mi guidano nella misura in cui mi rendono note e accessibili le problematiche più opache del testo, che non sono necessariamente legate a scelte strettamente lessicali. Non a caso, sia la teoria della traduzione postcoloniale che quella femminista sottolineano le problematiche politico-sociali connesse proprio all'appropriazione di un testo mediante la sua traduzione: la teorizzazione di approcci che preservino l'altro in quanto minoranza fa sì che chi traduce lo faccia con maggiore consapevolezza, specie quando partisse da una posizione di *privilege*. La teoria postcoloniale, sia in letteratura che in traduzione, mi ha permesso di comprendere a fondo e articolare la mia posizione di traduttrice in questo contesto multiculturale, avendone a conoscenza le problematiche e le principali insidie. In particolare, ho trovato utile questa riflessione rispetto al caso del trattamento dei prestiti delle lingue indigene del Pacifico del Sud, non solo come scelta politica, ma anche come scelta etico-stilistica che rispetti sia il testo di partenza sia il suo lettore nel contesto d'arrivo, non privando l'uno della propria identità multiculturale o l'altro della possibilità di conoscerla e confrontarsi con essa. La traduzione, in contesti postcoloniale, può e deve essere partecipe del processo di decolonizzazione culturale. In maniera simile, lo studio della teoria femminista della traduzione, seppure a mio avviso meno strettamente rilevante nel contesto di questo *case study* nell'accezione suggerita dal termine, è l'arrivo a un'idea olistica e armonica della traduzione e nel contempo la rivendicazione di essa come spazio non secondario e subordinato, ma di confine. Uno spazio intellettuale non tanto luogo di una 'femminizzazione' politica del testo, come auspicato dalle traduttrici canadesi, ma di una vera e propria traduzione culturale consapevole e accogliente, rispettosa delle diverse identità e materna, in virtù della flessibilità dell'approccio traduttivo 'femminile'. D'altro canto, l'esame del dibattito filosofico sulla traduzione in Italia mi ha consentito di riconoscere nella mia cultura la presenza di posizioni simili a quelle emerse in seguito in ambito postcoloniale e di *gender*, rassicurandomi sulla possibilità della ricezione positiva di una traduzione straniante in italiano, indipendentemente dalle richieste e dalle pressioni dell'editoria del mio Paese. Egualmente, l'aver sondato le scelte traduttive

empiriche di studiosi e autori italiani e le loro motivazioni, mi ha messa di fronte proprio ad esempi di quell'olismo e quella fluidità auspicati dalla prospettiva traduttologica di *gender*: la traduzione come atto creativo e generativo, non inferiore o subordinato. Nel panorama italiano torna anche il tema della trascendenza della rigidità normativa nella traduzione poetica a favore di un'estetica traduttiva leale al testo di partenza. Non solo, questo esame della pratica traduttiva in Italia mi ha anche consentito di confrontarmi con scelte estetico-stilistiche compiute appunto in traduzioni verso la mia lingua, l'italiano, permettendomi di affinare le mie strategie e competenze nella stesura delle traduzioni contenute nell'antologia.

Per concludere, l'impianto teorico di una strategia traduttiva, se delineato in modo alternativo alle rigide relazioni mutualmente esclusive tra coppie dicotomiche, viene in aiuto del traduttore consentendoci una *consapevolezza traduttiva*, ci rende liberi di intraprendere un lavoro mettendoci in condizione di riconoscere le sfide di un testo (siano esse linguistiche, ritmiche, culturali, o di altra natura) e di assumerci le responsabilità di compiere scelte informate, ma senza forzature, potendo svincolarci dai criteri suggeriti dall'impianto teorico quando lo volessimo, al contempo essendo consapevoli delle nostre scelte e leali al testo. Per compiere una buona traduzione, come ci ricorda Calvino, dobbiamo insistere sulle doti tecniche e sulle doti morali del traduttore, il senso etico di responsabilità, di rispetto e di umiltà che il traduttore deve assumersi sia verso il testo da tradurre sia verso i suoi lettori.⁹⁷ La traduzione è proprio, come sostiene Ervinio Pocar, una scuola di moralità⁹⁸ e sarebbe immorale non riconoscere l'identità di ciò che altro da noi, peggio ancora non rispettarla in traduzione. Renato Poggioli ci ricorda come la traduzione possa definirsi un atto di empatia e sostiene che “[...] la letteratura non può permettersi di fare a meno di bravi traduttori; in determinate circostanze potrebbe averne bisogno ancor più che di bravi autori”⁹⁹.

⁹⁷ Albanese e Nasi. *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, p. 274.

⁹⁸ Pocar, Ervino. “Necessità delle traduzioni (1959-1960)”, *Tradurre*, 4, 2013, <https://rivistatradurre.it/2013/05/necessita-delle-traduzioni/> (accesso effettuato 12 febbraio 2019).

⁹⁹ Poggioli, Renato. “The Added Artificer”, riportato in traduzione italiana in Albanese e Nasi. *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, p. 225.

Volendo esemplificare quanto discusso finora, possiamo osservare la poesia ‘Poroporoaki to the Lord My God: Weaving the Via Dolorosa’ di Anahera Gildea (presente anche nell’antologia contenuta in questa tesi) in lingua originale e, dopo averla letta, riflettere su quelle che sono le caratteristiche e le esigenze di questo testo. Una volta compiuto questo passaggio, proporrò tre diverse strategie traduttive, basandomi su quanto osservato prendendo in esame le teorie discusse finora.

POROPOROAKI

TO THE LORD MY GOD:

WEAVING THE VIA DOLOROSA

I.

Bro, I noticed the absence of korowai at your tangi.

II.

I have made you this kahu-kurī. A taonga
for the Ngā Mōkai peoples and their descendants.

I have just now taken it off the line and
folded it with the sun still fresh on its limbs.

III.

The unsteady warps and welts of this cloak have caused
the tāniko along the bottom to crack the horizon.

But Muriwai nurtures the embers of our iwi, and this korowai will
take on the spirits of every great leader and warrior who walks it.

IV.

Kahu-kurī were the war cloaks of chiefs.

V.

This sackcloth taonga will be your anchor now,
(let go the weight of humanity on your black cross)
it will cast threads from the living all the way
to Manawatawhi – where you'll take your last look.

VI.

And you will recognise that
a black line separates the milk of the sky, sheepish and shrouded,
from the knuckled gravel, where you took your first fall.
It was expected, bro. No shame in trying to carry that tau alone,

VII.

no shame in taking direction – we are all sinners here.

VIII.

If you follow the next break in the horizon
you may think it's an invitation to walk out into the wet cold ocean
and lose your breath underwater.
It is not.

IX.

Instead look to where the sky has taken up tone
long and arid, clouds formed from my fists,
arguing with our tūpuna in there.
They don't want you to know

X.

that we do fall off; into the blackout, where the shade has been drawn.

XI.

Your ancestors and I worked that jute, brother,
to get it to bleed like that
with your open shores, your wounds unhealed:
Te One Rangatira.

XII.

Here we both are, man,
kneeling at the foot of all this white,
at the beach broken by Christ already,
facing the grief;

XIII.

I expect to see your tiny boat out there on the crooked horizon.

XIV.

Sometimes it is enough
to sit and look out.
Other times you have to walk
across bone, stone and shell.

Questa poesia, specie nella parte iniziale, presenta una quantità consistente di prestiti da te reo Māori; persino il titolo, ‘Poroporoaki’, significa ‘dire addio’ e nell’accezione sostantivale sta per ‘elogio funebre’, un discorso ricco di linguaggio metaforico con allusioni ai legami tribali, ai luoghi geografici significativi per il defunto, al suo *status*, al suo lavoro e ai luoghi ove si crede si rechino gli spiriti dei morti. Un ‘poroporoaki’ si rivolge alla persona come fosse ancora viva, dato che la credenza è che il wairua (spirito) rimanga legato al corpo nei momenti che ne precedono la sepoltura. Un’altra interessante caratteristica del titolo è quella di contenere il latino ‘Via Dolorosa’, così da presentare tre lingue insieme: La *Via Dolorosa* del sottotitolo si riferisce alla strada di Gerusalemme che, secondo la tradizione, corrisponde al percorso lungo il quale Gesù fu condotto, con la croce sulle spalle, fino al monte Calvario e alla sua crocifissione.

Dal punto di vista strutturale e metrico, possiamo notare che la poesia ha delle caratteristiche grafiche chiare: la suddivisione rispecchia appunto le 14 stazioni della *Via Crucis* e l’impianto dei versi alterna coppie di quartine a un verso singolo. Sono assenti rime in senso stretto, ma quando viene letta ad alta voce è molto musicale: le allitterazioni e le assonanze sono notevoli. Il tema, come già anticipato, è piuttosto solenne, ma il tono è informale, come suggerito da parole come “bro” (proprio in apertura) e “man”. Inoltre, ‘Poroporoaki’ è una poesia efrastica, ovvero nasce in risposta a un’altra opera d’arte, *Walk (Series C)*¹ del pittore neozelandese Colin McCahon, una serie di dipinti lunga quasi 13 metri della spiaggia di Muriwai, realizzata un anno dopo la morte del poeta e amico James K. Baxter.² Ispirata dai dipinti di McCahon, in ‘Poroporoaki’ Anahera Gildea sovrappone la propria voce a quella dell’artista nell’ultimo commiato all’amico, appunto strutturando le strofe della poesia secondo le 14 stazioni della *Via Crucis*. Gildea ci racconta il calvario del quadro cogliendo anche l’occasione di reimpossessarsi di Muriwai, inserendo il cammino verso la morte di Gesù/Baxter

¹ 1973, acrilico su tela di iuta, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa

² Colin McCahon e James K. Baxter sono ad oggi uno degli artisti e uno dei poeti neozelandesi più significativi e acclamati del Novecento, e hanno lasciato entrambi un’ampia produzione artistica. Inoltre, il ruolo attivo di James K. Baxter nella legittimazione della cultura e della tradizione māori lo ha reso uno dei primi scrittori pākehā ad avere un legame indissolubile con te ao māori (il mondo māori, con i suoi usi, le sue tradizioni e la sua filosofia) e ad essere riconosciuto come uomo di grande mana, cosa che gli è valsa, in occasione della sua prematura morte a 46 anni, l’onore di un rito funebre secondo la tradizione māori.

in te ao māori e intessendolo di riferimenti alla cultura māori in un tributo a Baxter fatto di riconoscenza e decolonizzazione.

Queste considerazioni preliminari informano le scelte traduttive da operare sul testo, sia in relazione a ciò che è doveroso esplicitare, sia a ciò che è meglio lasciare implicito. Come abbiamo osservato finora, esistono numerose teorie che informano la pratica della traduzione. Nel caso di ‘Poroporoaki’ possiamo considerare tre approcci distinti: addomesticante, didascalico e opaco. La traduzione addomesticante avrà l’effetto di rendere il testo facilmente accessibile al lettore, sia da un punto di vista linguistico che culturale (nel senso che, in questo caso, la ricchezza delle connotazioni culturali verrà sacrificata all’accessibilità del testo), pertanto verranno operate scelte quali la traduzione dei termini in te reo Māori e la traduzione o qualificazione in linea dei toponimi (per esempio, “la spiaggia di Muriwai”). In sostanza, si cercherà il più possibile di ‘addomesticare’ il testo, traducendolo con in mente più i suoi fruitori che la sua natura intrinseca. La traduzione didascalica, invece, si occuperà di conservare alcuni degli aspetti culturali distintivi del testo e – ove la traduzione peccasse di appiattare l’originale – di fornire il maggior numero di spiegazioni possibile nell’aiutare il pubblico a comprendere più profondamente il testo originale e il suo contesto. In questo caso, con l’ausilio del paratesto (per questa poesia si sono scelte le note a piè di pagina), si provvederà all’esplicitazione di alcuni termini o passaggi per i quali non si può fornire una traduzione precisa a testo: pertanto verranno tradotti i termini in te reo Māori, ma verrà fornita loro una maggior contestualizzazione in nota; verranno invece lasciati in originale i toponimi, ma anch’essi saranno accompagnati da note esplicative. La terza traduzione, quella opaca, si discosta dalle precedenti, mantenendo inalterati i termini in te reo Māori e i toponimi, e offrendo note a piè di pagina dei termini in te reo di uso più comune in inglese neozelandese: in questo modo si preserva l’effettivo bilinguismo del testo, seppur rendendolo di più complessa penetrazione da parte del lettore.

Osserviamo, di seguito, i tre esempi, seguiti da un adattamento poetico in risposta sonora all’originale, che ho scritto per onorare i tre anni dalla morte di mio padre, che amava questa poesia.

Traduzione #1: Addomesticante

LAMENTO

PER IL MIO SIGNORE:

TESSENDO LA VIA CRUCIS

I.

Fratello, ho visto che non c'era la cappa al tuo funerale.

II.

Ti ho fatto questo mantello di cane. Un tesoro
per la mia gente e i loro discendenti.

L'ho appena ritirato dal filo e
piegato col sole ancora fresco sui lembi.

III.

I dritti e rovesci precari di questo mantello hanno fatto sì
che il ricamo nel fondale spaccasse l'orizzonte.

Ma la spiaggia di Muriwai nutre le braci della nostra tribù, e questa cappa
incarnerà gli spiriti di ogni grande guerriero e capo che la percorra.

IV.

I mantelli di cane erano le cappe dei capi.

V.

Questo saio tesoro sarà ora la tua ancora,
(liberati dal peso dell'umanità sulla tua nera croce)
getterà filamenti dai vivi fino ad arrivare
alle isole dei tre Ré – dove darai un ultimo sguardo.

VI.

E saprai che

una linea nera separa il latte del cielo, contrito e pesante,
dalla ghiaia noccuta, dove sei caduto la prima volta.

Era prevedibile, fratello. Nessuna vergogna nel provare a portare quel peso da solo,

VII.

nessuna vergogna nel lasciarsi guidare – siamo tutti peccatori, qui.

VIII.

Se segui la prossima apertura all'orizzonte
puoi pensare che sia un invito a entrare nel mare freddo e bagnato
e a perdere il fiato sott'acqua.

Non lo è.

IX.

Invece guarda dove il cielo è colorato
lungo e arido, nuvole che si sono formate dai miei pugni,
discutendo coi nostri antenati lassù.

Non vogliono che tu sappia

X.

che cadiamo; nel nero profondo, dove è andata tutta l'ombra.

XI.

I tuoi antenati e io abbiamo lavorato quella juta, fratello,
per farla sanguinare a quel modo
con i tuoi mari aperti, le ferite mai guarite:

La spiaggia del Capo.

XII.

Eccoci qui entrambi,
inginocchiati ai piedi di tutto questo bianco,
alla spiaggia già rotta da Cristo,
di fronte al dolore;

XIII.

Mi aspetto di vedere la tua barchetta sull'orizzonte sghembo.

XIV.

A volte basta
sedersi e osservare.
Altre volte bisogna camminare
su ossa, pietre e conchiglie.

Traduzione #2: Didascalica

LAMENTO

PER IL MIO SIGNORE:

TESSENDO LA VIA DOLOROSA³

I.

Fratello, ho visto che non c'era la cappa⁴ al tuo funerale.

II.

Ti ho fatto questo mantello di cane⁵. Un tesoro
per la mia gente e i loro discendenti.

L'ho appena ritirato dal filo e
piegato col sole ancora fresco sui lembi.

III.

I dritti e rovesci precari di questo mantello hanno fatto sì
che il ricamo nel fondale spaccasse l'orizzonte.

Ma Muriwai⁶ nutre le braci della nostra tribù, e questa cappa
incarnerà gli spiriti di ogni grande guerriero e capo che la percorra.

IV.

I mantelli di cane erano le cappe dei capi.

V.

Questo saio tesoro sarà ora la tua ancora,
(liberati dal peso dell'umanità sulla tua nera croce)
getterà filamenti dai vivi fino ad arrivare
a Manawatawhi⁷ – dove darai un ultimo sguardo.

³ La Via Dolorosa è una strada di Gerusalemme che corrisponderebbe secondo la tradizione al percorso lungo il quale Gesù fu condotto al luogo della sua crocifissione.

⁴ In originale il termine māori “korowai” è il nome di un mantello cerimoniale fatto di piume scure e di piume bianche prese da due uccelli indigeni, il pūkeko e il kererū.

⁵ In originale il termine māori “kahu-kurī” è il nome di un mantello di grande prestigio, fatto di pelle di cane e indossato da capi di alto rango in era pre-europea.

⁶ Muriwai è una spiaggia della costa ovest della Nuova Zelanda, nella regione di Auckland.

⁷ Le isole dei tre re, situate a est di Cape Reinga (punta nord della Nuova Zelanda), sono 13 isole disabitate.

VI.

E saprai che

una linea nera separa il latte del cielo, contrito e pesante,
dalla ghiaia noccuta, dove sei caduto la prima volta.

Era prevedibile, fratello. Nessuna vergogna nel provare a portare quel peso da solo,

VII.

nessuna vergogna nel lasciarsi guidare – siamo tutti peccatori, qui.

VIII.

Se segui la prossima apertura all'orizzonte
puoi pensare che sia un invito a entrare nel mare freddo e bagnato
e a perdere il fiato sott'acqua.

Non lo è.

IX.

Invece guarda dove il cielo è colorato
lungo e arido, nuvole che si sono formate dai miei pugni,
discutendo coi nostri antenati lassù.

Non vogliono che tu sappia

X.

che cadiamo; nel nero profondo, dove è andata tutta l'ombra.

XI.

I tuoi antenati e io abbiamo lavorato quella juta, fratello,
per farla sanguinare a quel modo
con i tuoi mari aperti, le ferite mai guarite:

Te One Rangatira⁸.

⁸ Te One Rangatira può riferirsi alla spiaggia Te Oneone Rangatira, a ovest della città di Auckland, ma “rangatira” può richiamare anche il significato di “capo”. Da Te Oneone Rangatira si vede la spiaggia di Muriwai.

XII.

Eccoci qui entrambi,
inginocchiati ai piedi di tutto questo bianco,
alla spiaggia già rotta da Cristo,
di fronte al dolore;

XIII.

Mi aspetto di vedere la tua barchetta sull'orizzonte sghembo.

XIV.

A volte basta
sedersi e osservare.
Altre volte bisogna camminare
su ossa, pietre e conchiglie.

Traduzione #3: Opaca

POROPOROAKI

AL SIGNORE MIO DIO:

TESSENDO LA VIA DOLOROSA

I.

Bro⁹, ho notato l'assenza del korowai al tuo tangi¹⁰.

II.

Ti ho fatto questo kahu-kurī. Un taonga¹¹
per le genti Ngā Mōkai e i loro discendenti.
L'ho ritirato appena adesso dal filo e
piegato con il sole ancora fresco sui lembi.

III.

I dritti e rovesci precari di questo mantello hanno fatto sì
che il tāniko lungo il fondo spaccasse l'orizzonte.
Ma Muriwai alimenta le braci della nostra iwi¹², e questo korowai
incarnerà lo spirito di tutti i comandanti ed i guerrieri che la solcano.

IV.

I kahu-kurī erano i mantelli da guerra dei capi.

V.

Questo saio taonga sarà la tua ancora adesso,
(liberati dal peso dell'umanità sulla tua croce nera)
getterà filamenti dai viventi fino ad arrivare
a Manawatawhi – dove tu darai il tuo ultimo sguardo.

⁹ Termine di uso *slang* derivato da 'brother' (fratello). Giunto ad essere di uso comune anche in Italia.

¹⁰ Termine in te reo Māori di uso comune in inglese neozelandese, significa "funerale".

¹¹ Termine in te reo Māori di uso comune in inglese neozelandese, significa "tesoro".

¹² Termine in te reo Māori di uso comune in inglese neozelandese, significa "tribù".

VI.

E ti accorgerai che
una linea nera separa il latte del cielo, codardo e coperto,
dalla ghiaia noccuta, dove incappasti nella prima caduta.
Era previsto, bro. Non c'è vergogna nel provare a portare da solo quel tau,

VII.

non c'è vergogna nell'accettare indicazioni – siamo tutti peccatori, qui.

VIII.

Se segui la prossima rottura all'orizzonte
potresti pensare che sia un invito ad avviarti nel mare freddo e bagnato
e a perdere il fiato sott'acqua.
Non lo è.

IX.

Invece guarda là dove il cielo ha preso colore
lungo e arido, nuvole formatesi dai miei pugni,
che litigano coi nostri tūpuna lassù.
Non vogliono che tu sappia

X.

che noi ci cadiamo, giù; nell'oscuramento, dove l'ombra è stata attirata.

XI.

Io e i tuoi antenati abbiamo lavorato quella juta, fratello,
perché sanguinasse a quel modo
con le tue aperte coste, con le tue ferite infette:
Te One Rangatira.

XII.

Siamo tutt'e due qui, visto,
inginocchiati ai piedi di tutto questo bianco,
alla spiaggia già infranta dal Cristo,
di fronte al dolore;

XIII.

Mi aspetto la tua barchetta laggiù sull'orizzonte sbilenco.

XIV.

A volte è sufficiente
sedersi e stare all'erta.
Altre volte si deve camminare
attraverso osso, sasso e conchiglia.

Adattamento: Risposta poetica del traduttore

POVERO PADRE

È UN ADDIO OGGI

NEL TERZO GIORNO DOLOROSO

I.

Nel coro di voci è notizia un'assenza tangibile.

II.

Io presente, coperta di fasci di grigio,
la divisa dei tuoi discendenti che sono venuti.
La vergogna diserta chi indossa il mantello
e racconta le superfici di te.

III.

La distanza allunga e avvicina,
nella gloria del guscio della croce
che scegliemmo di rinunciare a portare.
Guardala, padre, è vuota e brilla.

IV.

Mi guardano, formali, occhi malinformati: chi è?

V.

Ne manca solo uno. Non è lontano, ma
irredento romita qual è, rimane remoto
ovunque sia possibile riservarsi
di dissentire. Tu sai.

VI.

Sei passato così, dopo una caduta formale,
fermato da un arresto.

L'orizzonte ci divide ricordandoci
da che parte abbiamo scelto di stare.

VII.

Avresti dovuto saperlo che non era ancora ora.

VIII.

Ortica sulla pelle del piede,
l'antico conforto della gioventù.
Brucia questa conosciuta, morde,
e nel sole dell'addio non sento niente.

IX.

Abbracciato dal vento d'estate
una spiaggia di verdedorato t'accoglie.
Raccoglie lesta la cenere
che siamo riusciti a non respirare.

X.

Passato di mano in mano, di bocca in bocca.

XI.

No. Non ti ho perdonato mai, padre.
Era solo una bugia detta per non spezzarti il cuore.
E guarda, alla fine, pensare d'averti protetto
che bel servizio ci ha fatto.

XII.

Siamo copie l'uno dell'altro, ad immagine
di te. Fratelli per approssimazione, esposizione,
ci accomuna una differente esperienza
di salvezza. Sopravvissuti.

XIII.

Potessi ora averti negli occhi, voltato, all'orizzonte.

XIV.

Ma sarei io
a guardare indietro
insieme alzando il braccio
e rispondendo al saluto.

A Massimo, 26 aprile 2019

Nessuna delle tre traduzioni proposte è inerentemente sbagliata, sebbene la traduzione opaca risulti in questo caso e secondo la mia opinione la più auspicabile delle tre. La traduzione, come la poesia, è politica. Pertanto, è cruciale essere consapevoli degli equilibri da salvaguardare tra identità del testo e facilità di fruizione. Nel caso di 'Poroporoaki', ritengo che sia imperativo preservarne il bilinguismo. Questa convinzione, pur non essendone determinata, è rinsaldata dalla conoscenza della genesi della poesia e dei riferimenti a Colin McCahon e, tramite suo, a James K. Baxter – che è poi uno dei motivi per i quali, specie quando non si effettui deliberatamente una traduzione cosiddetta straniante, è così importante per il traduttore essere immerso nel contesto letterario di partenza. Detto ciò, come vedremo in maggior dettaglio in seguito, mantenere un approccio orientato a preservare l'identità, l'intenzione, dell'originale toglie d'impaccio il traduttore anche qualora non avesse una conoscenza approfondita del contesto della genesi del testo.

CAPITOLO III - LA TRADUZIONE DI WĀHINE: SINTESI TRADUTTIVA E DIARIO DI TRADUZIONE

1. Traduzione poetica come negoziazione e sintesi di tipologie di equivalenza

Lo scopo di questo capitolo è quello di portare la riflessione sulla traduzione da un piano teorico, concettuale ed etico ad uno più incentrato sull'applicazione della teoria alla pratica traduttiva. Pertanto, un passaggio dai macro-livelli delle scuole di pensiero che hanno contribuito a cambiare l'approccio generale alla traduzione, discussi nel capitolo precedente, ai micro-livelli costituiti da scelte traduttive specifiche in un contesto traduttivo specifico che serviranno da introduzione alla parte finale di questa tesi, costituita da un'antologia di poesia neozelandese femminile contemporanea.

Se da una parte, come abbiamo visto, esiste nella traduzione poetica la necessità di operare, come sostiene Salvatore Quasimodo, una “ricerca equilibrata”¹ – non dimenticando di essere “leali” al testo di partenza – dall'altra, in traduttologia, resiste il concetto di equivalenza. Come già accennato nel capitolo precedente, ‘equivalenza’ è un termine largamente utilizzato in teoria della traduzione, sebbene il concetto che ne è alla base sia stato ampiamente dibattuto e si sia molto evoluto negli ultimi sessant'anni, specialmente negli studi di Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, Roman Jackóbson, Eugene Nida e Charles Taber. Nel loro studio del 1958, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Vinay e Darbelnet vedono la traduzione orientata all'equivalenza come un procedimento che “replica la stessa situazione dell'originale, usando una struttura lessicale e sintattica completamente diversa”.² Pertanto, applicando tale procedimento durante il processo

¹ Quasimodo, Salvatore. “Sulla versione dei ‘Lirici greci’”, in *Il poeta, il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1960. pp. 79-81. La “ricerca equilibrata” di Quasimodo non si intende qui in contrapposizione con la nozione di equivalenza, bensì – come anticipato nel capitolo precedente – come un processo olistico di stampo comparabile e di presupposto e fine comuni.

² In *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia 1995, p. 342 (traduzione dell'edizione francese, uscita nel 1958: *Stylistique comparée du français et de*

traduttivo, constatano, si potrà mantenere l’impatto della lingua di partenza nella lingua d’arrivo. La loro posizione teorica ci aiuta a comprendere come compensazioni e negoziazioni a livello sintattico e lessicale siano necessarie per giungere a un’equivalenza testuale. Analogamente, la posizione di Jakóbson espressa nel suo studio del 1959 ci è utile nel sottolineare come l’equivalenza in traduzione sia un attributo proprio del messaggio e non del codice. Jakóbson sostiene che, nel caso della traduzione interlinguistica, il traduttore faccia uso di sinonimi in modo da trasferire il messaggio del testo di partenza. Ciò significa che nella traduzione interlinguistica non esiste un’equivalenza tra unità di codice. Secondo la sua teoria “la traduzione concerne due messaggi equivalenti in due codici diversi”.³ Le due posizioni espresse finora trovano un’eco negli studi portati avanti negli anni ’60 da Nida che distingue tra due tipi di equivalenza: formale e dinamica. La prima, in seguito rinominata in collaborazione con Taber ‘corrispondenza formale’, cerca una riproduzione della struttura superficiale del testo più precisamente possibile: una ‘corrispondenza’, appunto. L’intento della seconda, nota oggi come ‘equivalenza funzionale’, è quello di riprodurre una risposta nei fruitori del testo d’arrivo il più possibile simile a quella dei fruitori del testo di partenza.⁴ Anche in questo caso si nota come il concetto preferibile di equivalenza – funzionale, appunto – trascenda il piano più puramente testuale, questa volta spostando l’attenzione dall’equivalenza della ‘situazione’ o del ‘messaggio’ – come osservato nelle definizioni precedenti – all’equivalenza della ‘risposta’ ad essi

l'anglais: méthode de traduction, Beauchemin, Parigi, Didier e Montreal, 1958). Secondo Vinay e Darbelnet l’equivalenza è pertanto il metodo ideale per il traduttore di risolvere, ad esempio, proverbi, frasi idiomatiche, cliché, frasi nominali o aggettivali e l’onomatopea dei versi degli animali.

³ Jakóbson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation” (1959) in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, Mona Baker, Routledge, Londra e New York, 2000. p. 114. Roman Jakóbson (1896–1982), uno dei fondatori della celebre scuola di Praga, nel 1959, ha scritto il saggio dal titolo “On Linguistic Aspects of Translation,” nel quale ha introdotto i tre concetti di traduzione intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica definite come segue: 1. La traduzione intralinguistica o riformulazione è un’interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua. 2. La traduzione interlinguistica o traduzione vera e propria è un’interpretazione di segni verbali per mezzo di un’altra lingua. 3. La traduzione intersemiotica o trasmutazione è un’interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di sistemi segnificativi non verbali. (p. 139). La seconda di queste nozioni rappresenta la traduzione propriamente detta, come viene intesa nel senso tradizionale del termine.

⁴ Nida, Eugene e Charles Taber. *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden 1969. p. 24. Eugene Nida (1914–2011) è riconosciuto come uno dei teorici della traduzione biblica più influenti del ventesimo secolo ed è celebre per il concetto di equivalenza dinamica, in seguito ribattezzata “equivalenza funzionale”. (Nida, Eugene. *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden 1964).

da parte dei fruitori del testo. Quanto detto finora contribuisce a mettere in luce quanto lo sforzo traduttivo si concentri, come sostiene Umberto Eco, su una traduzione dell'intenzione dell'opera.⁵

La nozione di *equivalenza* rimane dunque centrale, come vedremo a breve, nell'assistere il traduttore ad operare le proprie scelte durante il processo traduttivo.

Secondo la definizione data da Catford in *Linguistic Theory of Translation*, 'traduzione' può intendersi appunto come "la sostituzione di materiale testuale di una lingua (lingua di partenza) con materiale testuale equivalente in un'altra lingua (lingua d'arrivo)".⁶ Mentre nel capitolo precedente abbiamo esaminato gli approcci letterari e filosofico-etici alla traduzione, vediamo ora come l'approccio linguistico proponga come categorie di equivalenza proprio quegli elementi testuali specifici che è necessario trasporre durante il processo traduttivo e come quindi il processo traduttivo prosegua dalle considerazioni etico-letterarie a quelle linguistiche. Del concetto di equivalenza si occupa anche Mona Baker nel suo libro *In Other Words* (prima edizione del 1992, terza edizione – sulla quale mi baso – del 2018).⁷ Baker espande la nozione di equivalenza esplorandola a diversi livelli, in relazione all'intero processo traduttivo, coniugando l'approccio linguistico a quello comunicativo (linguistica e pragmatica). Baker distingue fin da subito l'equivalenza "at word level" (sul piano lessicale/semantico) e l'equivalenza "above word level" (oltre il piano lessicale). Discutendo quelle equivalenze che trascendono il primo livello di traduzione, quello inteso come equivalenza lessicale/semantica, Baker dà conto dell'etica e della moralità in traduzione, nel capitolo intitolato "Beyond equivalence: ethics and morality" (Oltre l'equivalenza: etica e moralità).⁸ Baker si concentra, in questa sezione, sui codici di condotta professionali e sulle implicazioni etiche delle scelte linguistiche operate dal traduttore. Nel capitolo precedente ho definito etica e moralità del traduttore in un contesto traduttologico particolare, rappresentato dall'ambito postcoloniale; nella sua

⁵ *L'intentio operis*, "l'effetto che il testo intende raggiungere", come teorizzata da Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003. p. 149.

⁶ Catford, J.C. *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Oxford 1965. p.20.

⁷ Baker, Mona. *In Other Words, A Coursebook on Translation*, 3rd edition, Routledge, Londra & New York, 2018.

⁸ *Ibid.*, p. 307.

opera Baker considera l'etica e la moralità della traduzione senza concentrarsi su alcun particolare *case study* e parla della responsabilità del traduttore in questi termini:

È infatti l'aspetto più largamente invisibile e meno entusiasmante del lavoro di traduttori e interpreti ad avere spesso impatto maggiore sulle vite di coloro che li circondano e che richiede pertanto che affrontino ogni prova non solo come esercizio tecnico ma principalmente come sfida etica, che li chiama a riconoscere l'umanità dell'altro e a trattarlo di conseguenza.⁹

Queste parole riassumono, a mio avviso, l'essenza del compito del traduttore, mettendo in luce come la soggettività e l'interpretazione del traduttore, il suo bagaglio professionale e personale, informino scelte a priori cruciali al processo traduttivo.¹⁰ Il punto di partenza di una buona traduzione è proprio quello della scelta di posizionamento etico compiuta dal traduttore ed è per questo che ho deciso di prendere in esame le categorie proposte da Baker procedendo a ritroso, ovvero da "oltre l'equivalenza" e da tutti quegli aspetti cruciali dal punto di vista etico che abbiamo preso in esame nel capitolo precedente, fino ad arrivare alla corrispondenza semantico-lessicale tra parole o unità lessicali. Le riflessioni di Baker sull'equivalenza "above word level" proseguono trattando la "semiotic equivalence" (equivalenza semiotica).¹¹ Si parla di equivalenza semiotica quando vengono presi in esame quegli aspetti di un testo (nel nostro caso circoscritti alla parola sulla pagina) che trascendono l'aspetto semantico e che consentono al testo di "andare oltre e di superare il significato immediato e canonico"¹² ovvero, la forma o la tipologia del testo, che aggiungono una dimensione di

⁹ Baker. *In Other Words*, 2018. p. 323. ["Indeed, it is the largely invisible and the least glamorous aspects of translators' and interpreters' work that can often have the greatest impact on the lives of those around them and hence require them to approach every assignment not just as a technical but as a primarily ethical challenge, one that calls on us to recognize the humanity of others and treat them accordingly" Mia traduzione].

¹⁰ Come ci ricorda Marco Sonzogni, quello di essere tacciati di soggettività nell'analisi del proprio operato di traduttori è un rischio che vale sempre la pena di correre, quando si traduce poesia: "Dato che è basato interamente sulla mia esperienza [...] alcuni potranno considerarlo un resoconto soggettivo e non un'analisi oggettiva. Per quanto mi riguarda, credo che valga sempre la pena di correre questo rischio, quando l'argomento in questione è la traduzione di poesia". Sonzogni, Marco. "'Out of the Marvellous' as I Have Known It: Translating Heaney's Poetry". In: Boase-Beier J., Fisher L., Furukawa H. (a cura di). *The Palgrave Handbook of Literary Translation*. Palgrave Studies in Translating and Interpreting. Palgrave Macmillan, Cham 2018. p. 379. ["Since it is based entirely on my experience [...] some may regard it only as a subjective account and not as objective analysis. As far as I am concerned, I believe this risk is always worth taking when the topic under scrutiny is poetry translation". Mia traduzione].

¹¹ Baker. *In Other Words*, 2018, p. 279.

¹² *Ibid.*, p. 292.

‘segno’ al suo significato. Inoltre, Baker discute anche la “pragmatic equivalence” (equivalenza pragmatica),¹³ di cui fanno parte la coerenza testuale e l’implicazione, ciò che il testo intende significare per il pubblico, la prosodia semantica, i riferimenti e, pertanto, l’ambiguità. L’equivalenza pragmatica prende in esame il testo ma anche il contesto in cui esso esiste. Con “textual equivalence” (Equivalenza testuale),¹⁴ invece, Baker si riferisce al flusso dell’informazione nelle diverse lingue e alla coesione in termini di ricorrenza, ellissi, congiunzione, sostituzione, sinonimia e via discorrendo, tutti elementi Fondamentali nella negoziazione delle compensazioni in traduzione, come lo è anche la “grammatical equivalence” (equivalenza grammaticale)¹⁵ che include elementi di morfologia e sintassi (genere, numero, persona, modo e tempo verbale, voce, ordine delle parole). È da notare che, dati questi particolari aspetti, nella pratica sarebbe fondamentale approfondire il discorso delle coppie linguistiche e delle differenze o somiglianze grammaticali tra una lingua e l’altra. Procedendo per una linea analitico-argomentativa da macro- a micro-livelli di equivalenza, si giunge all’equivalenza “at word level”, nella quale Baker si sofferma sulla corrispondenza semantico-lessicale tra due parole o unità lessicali, la quale viene definita come “il valore specifico che [la parola/unità lessicale] ha in un particolare sistema linguistico e la ‘personalità’ che acquisisce attraverso l’uso in quel dato sistema”.¹⁶

Baker ci fornisce dunque degli spunti importanti per traslare, in termini pratici, la riflessione teorica sull’equivalenza all’ambito della traduzione poetica. Esistono diversi livelli nel processo traduttivo che possono essere idealmente ricondotti alle diverse tipologie di equivalenza analizzate da Baker. Un caso significativo di questi ‘movimenti’, di queste negoziazioni, tra un livello e l’altro è la traduzione della poesia della neozelandese Chris Price, *Antipodean*, sulla quale mi soffermo più avanti come *case study* particolare.

¹³ Ibid., p. 235.

¹⁴ Ibid., pp. 134 e 194.

¹⁵ Baker. *In Other Words*, 2018. p. 94.

¹⁶ Ibid., p. 12. [“the specific value it has in a particular linguistic system and the ‘personality’ it acquires through usage within that system”. Mia traduzione].

Nella pratica occorre a mio avviso partire in primis da ciò che va oltre l'equivalenza, pertanto il primo livello di analisi è rappresentato da ciò che si trova, secondo Baker, "beyond equivalence" (oltre l'equivalenza). Etica e moralità sono dimensioni cruciali della pratica traduttiva e ne abbiamo già dato conto, puntando l'attenzione sull'importanza per un traduttore di delineare le proprie coordinate in termini di etica traduttiva.

Al secondo livello, che può apparire come uno stadio preliminare trascurabile del processo traduttivo – dato che la traduzione inter-semiotica non corrisponde alla traduzione propriamente detta – entrerà in gioco l'equivalenza semiotica: cosa stiamo traducendo e verso cosa – testo verso testo, nel nostro caso – e che cosa ne influenza l'apparenza o ne informa la forma (metro, aspetto sulla pagina, etc.) L'equivalenza semiotica si sovrappone in parte all'equivalenza pragmatica, ovvero all'intenzione del testo: in parte l'intenzione di un testo è espressa dalla sua forma, specie quando si tratti di un testo poetico; ma anche dalla sua vera e propria 'forma fisica', dal suo aspetto sulla pagina.

Il terzo livello, quello di equivalenza pragmatica, consiste nel comprendere e trasferire "come un dato testo arriva ad 'avere senso' per un dato pubblico",¹⁷ ovvero prendere in esame come la comprensione di un testo (o la sua comprensibilità) sia influenzata dal contesto storico, culturale, letterario, politico, sociale nel quale si trova il testo originale. Nel caso particolare dell'antologia di poesia di autrici neozelandesi qui proposta, la dimensione pragmatica della traduzione intesa come comprensione dell'influenza del contesto è di importanza fondamentale: la traduzione di qualunque testo che nasca in un contesto dalla connotazione culturale postcoloniale non può prescindere da un attento esame delle implicazioni che ciò porta con sé, pertanto è a mio avviso cruciale che in questo caso io mi trovi immersa nel contesto culturale in cui questi testi sono stati scritti. Nel caso della Nuova Zelanda, come in quello di altri contesti postcoloniali, è piuttosto difficile avere accesso ad una rappresentazione realistica e accurata del multiculturalismo o del biculturalismo propri della cultura nazionale. Purtroppo, la letteratura – e, come abbiamo visto nell'introduzione al capitolo I,

¹⁷ Baker. *In Other Words*, 2018. p. 235. ["how a given text comes to 'make sense' to a given readership". Mia traduzione].

anche la sua distribuzione oltre confine – spesso mis-rappresenta, insieme alla traduzione, le *nuance* culturali di un dato contesto. Sebbene tradurre esternamente al contesto sia possibile, esservi immersi consente una percezione più verosimile della realtà e dà accesso a molti degli aspetti che anche le migliori pubblicazioni non riescono a cogliere. L’equivalenza pragmatica a sua volta si sovrappone all’equivalenza testuale, perché nessuno dei livelli qui presentati esiste come compartimento stagno. Anzi, tutti si compenetrano e si arricchiscono gli uni con gli altri.

L’equivalenza testuale concerne gli aspetti inerenti al testo che consentono ad esso di essere più trasparente od opaco, influenzando sia su ambiguità che su intertestualità, ovvero proprio su alcune delle espressioni concrete dell’equivalenza pragmatica. Questo quarto livello è fondamentale per l’armonizzazione della traduzione: per ottimizzare la possibilità di comprensione del testo da parte del lettore nella lingua e cultura d’arrivo e la possibilità di espandere il testo nelle direzioni note e ignote all’autore dell’originale. Il *flusso* dell’informazione, inteso secondo il concetto della linguistica pragmatica di Halliday¹⁸ – ovvero l’ordine nel quale l’informazione, nuova o conosciuta, è rivelata – consente all’autore (e pertanto al traduttore) di compiere scelte sia stilistiche che narrative, perché “l’organizzazione lineare ha un ruolo nel processare l’informazione e nell’organizzare i messaggi a livello testuale”.¹⁹ Si tratta di un altro livello, pertanto, su cui negoziare l’ambiguità, la polisemia e anche la *suspense* di un testo originale.

Talvolta l’ordine dell’informazione può rispecchiarsi anche nell’ordine e nelle combinazioni grammaticali di parole o espressioni. Questo quinto stadio è rappresentato dall’equivalenza grammaticale, sia a livello di morfologia che a livello sintattico. L’equivalenza grammaticale non solo influisce sull’ordine dell’informazione, ma anche sulla sua quantità e densità: con ‘quantità di informazione’ si intende qui il rapporto fra le informazioni riportate nel testo in maniera esplicita e

¹⁸ Halliday, M. A. K. e Christian M. I. M. Matthiessen. *Halliday’s Introduction to Functional Grammar*, Routledge, Londra 1985, pp.119-121, sulla struttura dell’informazione e la codificazione linguistica del flusso informativo. Importanti in particolare i concetti di tema/rema e given/new, come anche citati in Baker, *In Other Words*, 2018, pp. 136-38 e 155-66.

¹⁹ Baker. *In Other Words*, 2018. p. 135. [“Linear arrangement, then, has a role to play in processing information and organizing messages at text level”. Mia traduzione].

quelle riportate invece in maniera implicita; per ‘densità di informazione’ si intende invece il rapporto tra la quantità di informazioni che il locutore intende veicolare e la quantità di materiale linguistico impiegata per veicolarle.²⁰

Una lingua può, certamente, esprimere qualunque tipo di informazione sia necessario esprimere al parlante, ma il sistema grammaticale di una data lingua determinerà la facilità con cui certi dati, quali la temporalità o il genere, posso essere resi espliciti.²¹

Pertanto, nel nostro caso, dettagli quali modo e tempo di un verbo, esistenza in italiano di genere e numero, fanno parte integrante del livello grammaticale. Come abbiamo visto, però, ogni livello di equivalenza influisce sui successivi, spesso sovrapponendosi ad essi, dall’equivalenza lessicale – una parola o unità lessicale per un’altra – fino all’equivalenza pragmatica²².

Queste pagine di riflessione teorica hanno permesso di esporre la stratificazione delle scelte pratiche operate dal traduttore prima e durante la traduzione. A seconda delle variabili presenti in ciascun progetto traduttivo, ciascun livello di equivalenza presenterà problematiche di risoluzione più o meno complessa. In alcune istanze sarà possibile al traduttore negoziare le dinamiche dei diversi livelli allo stesso tempo; in altri casi, alcuni livelli presenteranno peculiarità che richiedono una concentrazione dello sforzo traduttivo su problematiche specifiche; in altri casi ancora sarà la compensazione, la sintesi, di ciascuno strato con gli altri a costituire il principale ostacolo traduttivo.

²⁰ Jansen, Hanne. *Densità informativa: tre parametri linguistico-testuali: uno studio contrastivo inter- ed intralinguistico*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2003, p. 9-11.

²¹ Baker. *In Other Words*, 2018. pp. 94-95. [“A language can, of course, express any kind of information its speakers need to express, but the grammatical system of a given language will determine the ease with which certain notions, such as time reference or gender, can be made explicit”. Mia traduzione].

²² Si prenda in esame la frase: “Maria ha preso la sua borsa”. Ci sono due traduzioni possibili in inglese: “Maria took her handbag”, oppure “Maria took his handbag”. Traducendo le parole/unità lessicali, siamo arrivati all’ostacolo dell’equivalenza grammaticale che, evidentemente, ha delle ripercussioni sia su quella lessicale che su quella pragmatica. Nel primo caso, se il testo è ambiguo, potrebbe essere una scelta di flusso dell’informazione da parte dell’autore. Nel secondo, che non necessariamente esclude il primo, la disambiguazione può essere testuale. Inoltre, la traduzione quasi immediata di questa frase con la prima variante, esprime un pregiudizio inconscio da parte dei parlanti italiano verso il fatto che in questa cultura avere una borsa è generalmente associato con il genere femminile. Dalla parola alla riflessione socioculturale. Un esempio contenuto nell’antologia è rappresentato dalla poesia di Serie Barford, *Mongolian Spots*, che recita: born the night of the comet / my cousin’s child had / birth marks like bruises [...]. Quel ‘cousin’ può essere indifferentemente sia ‘cugino’ che ‘cugina’ in italiano e la disambiguazione è grammaticalmente necessaria.

Il concetto di *compensazione* è centrale alla teoria della traduzione e trova la sua prima espressione moderna nel 1958 da parte di Vinay e Darbelnet, nel loro *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Vinay e Darbelnet definiscono la compensazione come un guadagno in contrasto con la perdita (*entropia*) che è intrinseca alla natura stessa della traduzione. Si tratta, in breve, di una tecnica di traduzione stilistica attraverso la quale una sfumatura che non può essere posta nello stesso spazio in cui si trova nell'originale è posta in un altro punto della frase, così mantenendone il tono generale.²³ Questa tecnica verrà presa in esame più avanti nel diario di traduzione, per discutere problemi di spostamento sintattico.

In Italia il concetto di compensazione è stato attivamente promosso da Franco Fortini, per la prima volta in un discorso del 1988 alla conferenza *La traduzione del testo poetico*, organizzata da Franco Buffoni. Fortini ne parla in questi termini:

Un aumento, ad esempio, della densità di assonanze, allitterazioni, omofonie, compensa la caduta delle rime; quello delle figure di discorso tende ad accrescere la densità del testo e quindi a diminuire la dimensione di immediatezza comunicativa, a combattere la quota della parafrasi e a restituire, nel testo di arrivo, lo statuto di separatezza e di letterarietà che è posseduto dal testo di partenza. La versione (poetica) è affetta da strabismo, come ogni atto di lettura e critico: da un lato guarda ad una (irraggiungibile) totalità che è il testo di partenza, da un altro al proprio punto di arrivo, i cui significanti e significati sono elementi da comporre e dotare di senso, predisposti nella rete dei linguaggi del presente.²⁴

Queste parole di Fortini, sui *compensi* e le *supplenze*, sono un'interpretazione perfetta di ciò che si intende in queste pagine per traduzione come sintesi di livelli di equivalenza. Costituiscono anche una chiara rappresentazione dello sforzo della traduzione, non solo in quanto processo, ma anche

²³ Vinay, Jean-Paul e Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. John Benjamins Publishing, Amsterdam 1958. p. 199. ["Compensation can therefore be defined as a technique which maintains the tonality of the whole text by introducing, as a stylistic variant in another place of the text, the element which could not be rendered at the same place by the same means". Mia traduzione].

²⁴ Fortini, Franco. "Dei 'compensi' nelle versioni di poesia", in Franco Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989. (Nuova edizione Marcos y Marcos, 2004), p. 116.

prodotto. Come abbiamo accennato e vedremo nella sezione del diario di traduzione dedicata agli esempi, i livelli illustrati finora basandoci sulla suddivisione operata da Baker non sono affatto da intendersi come passaggi da effettuarsi in sequenza o come compartimenti stagni del processo di traduzione. I vari livelli si compenetrano, si compensano, si complementano l'uno con l'altro e non necessariamente vengono considerati durante il processo traduttivo nell'ordine in cui sono qui descritti.

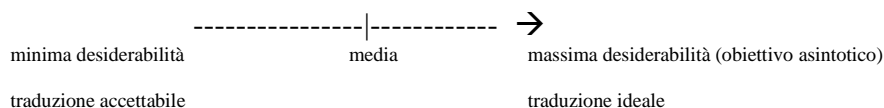
Cursori e bilanciamento: verso una traduzione “sintetica”

Partendo dalla teorizzazione che Baker propone dei diversi livelli di equivalenza, ho ritenuto utile fornire una schematizzazione auto-etnografica al fine di visualizzare una strategia operativa per giungere a una traduzione che renda conto in modo olistico di tutti i livelli di equivalenza presi in esame. Volendo mettere in pratica quanto precedentemente esaminato a livello teorico, è necessario prendere in esame un progetto traduttivo (testo X), dato che i livelli sono da considerarsi in massima parte progetto-specifici. Identificati i livelli principali da tenere in considerazione nella traduzione del testo X, e avendo già:

- I. operato delle scelte in merito al proprio posizionamento etico nel contesto traduttivo relativo al testo X (“beyond equivalence” – oltre l’equivalenza – appunto);
- II. operato delle scelte in merito al livello necessario di equivalenza semiotica per la traduzione del testo X (per esempio, se ci troviamo di fronte una poesia intendiamo tradurla come una poesia? Vogliamo cercare di rispettarne quanto più possibile lo schema metrico?);
- III. operato delle scelte in merito alla pragmatica del testo X o alla risposta dei suoi lettori (ovvero aver compreso cosa il testo intende significare per i lettori del sistema di appartenenza e, pertanto, avendo riflettuto su come il sistema di arrivo voglia/possa ospitare la funzione del testo e la ricezione dei suoi lettori);
- IV. raggiunto un livello adeguato di comprensione del testo X (in senso stretto di competenza linguistico-culturale in relazione al contesto dal quale si traduce);

si può arrivare ad una descrizione minuziosa del processo di traduzione, nel nostro caso, di un testo poetico X che si configura come segue. Interpretando la serie di equivalenze proposta da Baker attraverso il filtro dell’equivalenza funzionale di Nida, ovvero l’equivalenza di risposta da parte dei lettori, possiamo passare a delineare dei livelli di equivalenza progetto-specifici. Per ciascuno di essi, possiamo stabilire un intervallo del risultato da meno desiderabile a più desiderabile, che abbia come

punto di partenza il requisito minimo: l'accettabilità di una traduzione.²⁵ Il concetto di 'desiderabilità' è qui inteso soggettivamente in accordo ai principi sia etici che culturali che linguistici discussi finora, su cui si basano le scelte del traduttore.



I livelli da considerare, a mio parere, quando si traduce un testo poetico sono sempre una versione dei seguenti:

1. **SIGNIFICATO** (equivalenza semantica), che suddivido in:
 - 1.1. “apparente”;
 - 1.2. “suggerito” (ambiguità, doppi sensi, etc.);
2. **SUONO** (equivalenze semiotica e pragmatica), che suddivido in:
 - 2.1. “colore” (rime – sia interne che finali –, allitterazioni, assonanze, consonanze);
 - 2.2. “ritmo” (sillabe, accenti, metro);
3. **FORMA** (equivalenze grammaticale/testuale e semiotica) che suddivido in:
 - 3.1. “sintattico-grammaticale” (ordine delle parole, genere e numero, etc.);
 - 3.2. “fisica” (numero dei versi e loro lunghezza, forma della poesia sulla pagina);
4. **FUNZIONE/EFFETTO** (equivalenza pragmatica).

²⁵ Secondo la lettura che Gideon Toury dà della nozione di *traduzionalità* come proposta da Anton Popovič, ovvero la manifestazione della dicotomia *proprio/altrui* in un dato testo, concetto che indubbiamente precorre la tanto amata opposizione Venutiana *foreignising/domesticating*, e che Popovič definisce come *naturalizzazione/esotizzazione*, il *principio di accettabilità* definisce un approccio *target-oriented* (*domesticating*), cui Toury contrappone il *principio di adeguatezza* che definisce a sua volta un approccio *source-oriented* (*foreignizing*).

Nel caso presente, il concetto di accettabilità di una traduzione non è da leggersi attraverso questa lente. Per ‘accettabilità’ si intende qui che la traduzione del testo X abbia i requisiti minimi per considerarsi tale. Per esempio, nel caso della poesia, l’equivalenza semiotica è necessaria: una poesia deve essere tradotta con un’altra poesia. Un altro criterio di accettabilità è legato alla comprensione del testo: perché una traduzione possa considerarsi accettabile, non devono esserci lampanti errori di interpretazione della lingua di partenza da parte del traduttore. Si vedano in merito: Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1995. pp. 56-58 e 70-77; Popovič, Anton. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Hoepli, Milano 2006 [1975], pp. 194 e XXIX.

Ciascuno di questi livelli deve considerarsi come un continuum che varia asintoticamente da “accettabile” a “ideale” (minima desiderabilità → massima desiderabilità), immaginando dei cursori che si muovano lungo questo continuum mentre si traduce. Immaginare tali cursori ci consente di modulare ciascun livello mantenendolo il più possibile verso l’“ideale” (→), tenendo però sempre conto della stratificazione di tutti i livelli nella visione d’insieme. Come abbiamo già accennato, spesso se non sempre, i livelli si sovrappongono e questa sovrapposizione è cruciale nella fase di compensazione e negoziazione che produrrà il testo tradotto nella sua forma finale. È perciò necessario, nella ricerca del valore “ideale” di ciascun livello, prestare attenzione a cosa accade all’insieme di essi: si pensi ad esempio alla lunghezza del verso sulla pagina in relazione al ritmo, o alla forma grammaticale in relazione all’ambiguità. Non sono solo i singoli livelli a dover ambire a un valore “ideale”, ma anche la loro sintesi. Una volta definiti i livelli sui quali concentrarsi per il dato testo X, dal punto di vista strategico, il processo si può visualizzare come segue:

Significato:

apparente -----O----- →

suggerito -----O----- →

Suono:

rime -----O----- →

ritmo ----O----- →

Forma:

sintattica -----O----- →

fisica -----O----- →

Pragmatica:

-----O----- →

Questa prima visualizzazione grafica corrisponde a una prima fase, quella di bozza di traduzione. Si vede come, per esempio, nella prima fase di una ipotetica traduzione si tende a prestare maggiore

attenzione al significato apparente del testo, lasciando la risoluzione delle ambiguità a un secondo momento; lo stesso vale per la prevalenza della forma sintattica su quella fisica del testo, ovvero il significato è privilegiato rispetto alla lunghezza dei versi; questo, come si intuisce, ha effetto sul ritmo e le rime che, insieme alla forma fisica, verranno raffinati in un secondo momento.

Volendo procedere verso una ipotetica fase di battitura e rilettura, vedremo come i cursori si spostano: il primo sacrificio che vediamo è quello del significato apparente a beneficio di quello suggerito (la sostituzione, per esempio, di una equivalenza lessicale più precisa con una che non lo è altrettanto, ma che preserva l'ambiguità del testo); il sacrificio della forma sintattica (per esempio la semplificazione di alcune strutture verbali, la rinuncia ad una relativa o un'inversione dell'ordine d'informazione) ci consente di intervenire sulla forma fisica; a loro volta, sia il sacrificio del significato apparente che quello della forma sintattica, ci assistono lasciandoci lo spazio necessario a negoziare il ritmo e le rime del testo; questo, a sua volta, consentirà un aumento del valore del livello della pragmatica del testo.

Significato:

apparente -----O----- →

suggerito -----O----- →

Suono:

rime -----O----- →

ritmo -----O----- →

Forma:

sintattica -----O----- →

fisica -----O----- →

Pragmatica:

-----O----- →

Le compensazioni, ove presenti, procedono così, influenzando inevitabilmente le une le altre. Il tutto dipende dal testo e per ciascuna poesia il traduttore dovrà decidere quali saranno le categorie da prendere in esame e su cui concentrarsi maggiormente, e quale sia il giusto compromesso per rispettare la totalità del testo negoziando le compensazioni delle categorie identificate.

Il concetto di equivalenza “ideale” va adoperato solo come linea guida che ci aiuti a trovare un modo sintetico perché tutto si bilanci, una negoziazione felice, con in mente l'*equilibrio* ideale dei diversi aspetti di una poesia. Ovvero bisogna accettare a priori il fatto che nessuno dei cursori, per la stessa natura imperfetta della traduzione, giungerà mai all'estremo “ideale” (→), ma che per ottenere il risultato olistico auspicato si deve operare un processo di traduzione sintetica che armonizzi tutti i livelli presi in considerazione. La riflessione sul testo e il posizionamento etico del traduttore contribuiscono alla selezione dei livelli di equivalenza e a motivare il movimento lungo ciascuno dei continuum proposti. Qui si compie, a mio avviso, quella che Quasimodo brillantemente chiama “ricerca equilirica”, cioè quell'approssimazione poetica che può consegnarci un testo dello stesso peso e tessitura dell'originale.²⁶

Nel tentativo di chiarire meglio come questo processo si applica alla mia pratica traduttiva presenterò un esempio pratico. La peculiarità di questa poesia è quella di essere stata tradotta tenendo conto di tutte le fasi del processo traduttivo e, pertanto, di avere disponibili i vari avantesti annotati che mostrano come dalla prima bozza di traduzione si arriva al testo, per così dire, definitivo. Si tratta di una poesia analizzata per intero e pertanto non entra a far parte del diario di traduzione che seguirà, dato che in quella sezione verranno presi in esame singoli esempi, tratti da tutta l'antologia, che verranno presentati in relazione a uno specifico livello di equivalenza.

²⁶ Quasimodo. “Sulla versione dei ‘Lirici greci’”, pp. 79-81.

Esempio: traduzione sintetica di “Antipodean”, poesia di Chris Price²⁷

ANTIPODEAN

I am the wrong
way round, my north,
your south, my up,
your down, your Krone
my Crown. My dark side,
your light, my loose,
your tight, your arse
my face, your paradise
my place. My trees
line your sleep. Your sleep
leaves my trees. I sail a
counter-clockwise water,
your moon's a
measurable daughter.
It's your gift, my loan.
Your terror cove, my home.
Your page, my mouth.
My north, your south.

²⁷ Una versione precedente di questo esempio è apparsa in Benocci, Francesca. “The Wrong Way Round” in Francellini, Carla (a cura di). *Women in Translation*, Artemide, Roma 2014, pp. 23-32. La poesia di Chris Price fu originariamente pubblicata online e in seguito in Price, Chris, *Beside Herself*, Auckland University Press, Auckland 2016. p. 105.

La traduzione di questa poesia è di particolare complessità dal punto di vista linguistico, strutturale e sonoro. Ciò contribuisce a renderla un ottimo esempio di come negoziare i diversi livelli di equivalenza del testo come esposti nella sezione precedente. Tralasciando la preparazione relativa al posizionamento etico “oltre l’equivalenza”, cruciale ma già ampiamente discussa nel corso di tutto il capitolo II, si sceglie qui di concentrarsi sull’applicazione olistica del processo dei cursori appena presentato.

Nel redigere la prima stesura l’obiettivo principale è stato, appunto, quello di privilegiare la resa del significato seppur annotando la ricerca di rime, rime interne e assonanze – nella speranza di riuscire a non modificare troppo il ritmo dei mono e bisillabi dell’inglese. In particolare, le rime *round/down/crown*, *light/tight* e *mouth/south* sono state le più complesse da trattare, sia per la perfezione della rima che per la lunghezza identica delle parole, entrambi aspetti che contribuiscono a dare un ritmo serratissimo al testo. In questa prima stesura s’intuisce già che il significato apparente dovrà essere leggermente modificato per riuscire a ottenere un buon risultato nel passo successivo, quello relativo al suono.

Significato:

ANTIPODALE

| | |
|---|--|
| Io sono appesa a rovescio, il mio nord, il tuo sud, il tuo giù, il mio su, la tua Krone la mia Corona. Il mio lato oscuro, la tua luce, il mio lento, il tuo stretto, il tuo culo la mia faccia, il tuo paradiso il mio posto. I miei alberi foderano il tuo sonno. Il tuo sonno lascia i miei alberi. Veleggio su un’acqua antioraria <i>inesorabile</i> , la tua luna una figlia misurabile. | <i>setentrione/meridione antartico/artico australe-boreale</i> |
| Il tuo regalo è il mio prestito. La tua baia del terrore è casa mia. La tua pagina, la mia bocca. Il mio nord, il tuo sud. | <i>il tuo pregio il mio difetto raggio/albore duce cuce luce (giusto/ingiusto) angusto (ampio) muso/viso/VOLTO folto/molto/tolto</i> <i>Ciò che regali io presto È il mio posto</i> |

Il secondo passaggio è stato quello della ricerca del suono della poesia: il tentativo di ricreare l'armonia del testo di partenza, riesaminando le annotazioni compiute durante la prima stesura della poesia. Si fanno strada compensazioni quali *settentrione/meridione*, che allunga il testo di partenza trovando però una rima perfetta come quella tra *down* e *Crown* che appare poco dopo. *Battere e levare* prendono il posto dell'antitesi *loose/tight*, per trovare una rima con *albore* che traduce, in un innalzamento di registro, l'inglese *light*. Si noti anche l'inversione dei possessivi nella litania *my/your*, necessaria per far rimare *viso* con *paradiso*: *your arse/my face, your paradise/my place* diviene – per rispettare il più possibile il significato – adattata in *il tuo culo/il mio viso, il mio nido/il tuo paradiso*. Questi sono solo alcuni degli esempi della ristrutturazione sonora della seconda stesura.

Suono:

ANTIPODALE

Io sono appesa
a rovescio, il mio su,
il tuo giù, il mio settentrione,
il tuo meridione, la tua Krone
la mia Corona. La mia oscurità,
il tuo albore, il mio battere,
il tuo levare, il tuo culo
il mio viso, il mio nido
il tuo paradiso. I miei alberi
foderano il tuo sonno. Il tuo sonno
lascia i miei alberi. Veleggio su
un'acqua antioraria inesorabile,
la tua luna una
figlia misurabile.
Ciò che regali io presto
La tua baia dell'orrore, il mio posto.
La tua pagina, la mia bocca.
Il mio nord, il tuo sud.

Ultimo, non certo in quanto meno importante, ma perché subordinato alla riuscita dell'insieme delle compensazioni precedenti, giunge il passaggio che concerne ritmo e forma sulla pagina. Il processo traduttivo volge al termine ed è il momento di negoziare le lunghezze e definire la forma che la poesia avrà in italiano. È immediatamente evidente come la poesia risulti più lunga in italiano che in inglese:

per la precisione, sono 73 parole inglesi contro 96 italiane (circa il 24% in più); queste ultime sono in media più lunghe, portando le 378 battute dell'inglese a 509 in italiano (una differenza di circa il 26%). Il ritmo è spesso questione di numeri – se prendiamo in esame il metro di una poesia, ad esempio – ma sappiamo anche che le traduzioni sono in media più lunghe degli originali e che l'italiano è una lingua più sintetica dell'analitico inglese e quindi, come detto, tende ad avere parole più lunghe.

Forma:

ANTIPODALE

Io sono appesa
a rovescio, il mio su,
il tuo giù, il mio settentrione,
il tuo meridione, la tua Krone
la mia Corona. La mia oscurità,
il tuo albore, il mio battere,
il tuo levare, il tuo culo
il mio viso, il mio nido
il tuo paradiso. I miei alberi
foderano il tuo sonno. Il tuo sonno
lascia i miei alberi. Veleggio su
un'acqua antioraria inesorabile,
la tua luna una
figlia misurabile.
Ciò che regali io presto
La tua baia dell'orrore è dov'io resto.
La tua pagina, la mia affermazione
Il mio settentrione, il tuo meridione.

La quarta stesura, nell'esempio in questione, rappresenta il passaggio nel quale sono tornata a leggere l'originale a voce alta, dopo un lasso di tempo che mi consentisse il distacco necessario per la negoziazione finale e la revisione olistica della traduzione.

Sintesi finale:

| | |
|--|--|
| <p>I am the wrong way round, my north, your south, my up, your down, your Krone my Crown. My dark side, your light, my loose, your tight, your arse my face, your paradise my place. My trees line your sleep. Your sleep leaves my trees. I sail a counter-clockwise water, your moon's a measurable daughter. It's your gift, my loan. Your terror cove, my home. Your page, my mouth. My north, your south.</p> | <p>Sono messa a rovescio, per me su, per te giù, per me settentrione per te meridione, per te Krone per me Corona. Per me buio, per te luce, per me testa, per te croce, per te culo per me viso, per me casa per te paradiso. I miei alberi lisciano il tuo sonno. Il tuo sonno lascia i miei alberi. Veleggio su un'acqua antioraria, la tua luna una figlia millenaria. Per me è un prestito il tuo dono. Per te baia dell'orrore dov'io sono. Per te pagina, per me affermazione. Per me settentrione, per te meridione.</p> |
|--|--|

In questa versione sono state apportate delle varianti sintattiche con conseguenze di prospettiva e di intonazione, nonché varianti lessicali. La prospettiva risulta parzialmente alterata e alcuni snodi sono stati semplificati, anche per creare l'opportunità di complicarne relativamente altri. Si prenda, ad esempio, la scelta di puntare sulla traduzione più letterale possibile di *It's your gift my loan* (*Per me è un prestito il tuo dono*) per non perdere il significato, a mio avviso, più profondo della poesia: l'incapacità da parte di chi scrive di accettare completamente l'altro.

Ma prendiamo in esame, procedendo con ordine, tutte le scelte fatte nella versione definitiva. Per prima cosa, la scelta di sostituire *my/your* con *per me/per te*: si tratta più che altro di una scelta di semplificazione ritmica. Visto che in italiano poteva essere tradotto con un numero minimo di 2 parole (*il mio/il tuo*), ho scelto di eliminare la morbidezza della liquida laterale (*l*) seguita dalla nasale

bilabiale (*m*) e dall'occlusiva dentale (*t*) optando per la liquida vibrante (*r*) e la ripetizione della vocale *e* – con un totale invariato di 6 battute. Trovo che il ritmo ne guadagni moltissimo.

Per quanto riguarda l'incipit della poesia (*I am the wrong / way round*) il suono dell'inglese è magnetico (wrong way round) e, sebbene avessi inizialmente scelto di mantenerne la lunghezza, ho in questa quarta stesura optato per una traduzione il più letterale possibile, che accorcia leggermente (*Io sono appesa/al contrario vs Sono messa/a rovescio*). Ho fatto questa scelta perché in seguito ho dovuto impiegare parole con un numero di sillabe più elevato di quelle presenti nel testo di partenza, e avevo necessità di alleggerire dove potevo. Ho dovuto appesantire, invece, il terzetto *round/down/Crown* che è diventato, compensando e negoziando alcuni aspetti del testo tradotto, *settentrione/meridione/Krone/(Corona)*. È indubbiamente più debole, ma mi ha consentito di mantenere almeno parzialmente assonanze e rime interne.

Una volta risolto l'incipit, si giunge all'elenco serrato che costituisce il corpo della poesia: la litania delle differenze. La dicotomia *buio/luce* invita la ricerca della rima in traduzione, in questo caso con *testa/croce* (in originale *dark side/light* e *loose/tight*, quest'ultima accorciata rispetto al *battere/levare* della terza stesura). Poi c'è la questione degli alberi, che è forse stato l'ostacolo più grande per quanto riguarda la comprensione del testo: *my trees/line your sleep. Your sleep/leaves my trees*. In inglese il verbo *line* può significare sia *rigare* che *foderare*. Il significato sembrerebbe, a mio avviso, che gli alberi dell'emisfero sud siano lussureggianti quando a nord è inverno e perciò, in qualche modo, ne imbottiscano il 'sonno'. Uno dei rimpianti è stato il dover sacrificare la polisemia di *leaves* che significa sia *lascia* (terza persona singolare del verbo *lasciare*) che *foglie*. La scelta di privilegiare *lascia*, sacrificando la suddetta ambiguità, mi ha consentito di adoperare *lisciano* nel verso precedente, per creare una coppia ritmica interna. Proseguendo ho scelto di semplificare, intervenendo solo su *measurable*, dato che la traduzione voleva una rima con *antioraria*: ho scelto perciò di far diventare la luna *millenaria* invece di *misurabile*, cosa che non credo alteri troppo l'impatto della poesia.

La conclusione della poesia è la parte forse più complessa, che secondo me racchiude perfettamente il significato profondo della poesia: ho mantenuto il riferimento reale all'incapacità dell'autrice di comprendere e accettare la propria controparte antipodale. Purtroppo, gli ultimi due versi hanno perso molto dell'impatto dell'originale per via dell'assenza di una traduzione migliore di *mouth/south*.²⁸

Le fasi di traduzione di questa poesia rispecchiano fedelmente il mio processo traduttivo. Come detto, capita che più livelli di equivalenza vengano affrontati in concomitanza gli uni con gli altri, a volte occorrono più rimaneggiamenti, compensazioni e negoziazioni. Spesso sono necessari anche intervalli di tempo più lunghi tra una stesura e l'altra. A volte ci troviamo di fronte a livelli caratterizzati da una rilevanza innegabile, come un chiaro schema metrico, ad esempio; altre volte, come nel caso del verso libero, abbiamo meno costrizioni e pertanto possiamo concentrare i nostri sforzi di negoziazione su altri livelli.

Tenendo presente quanto discusso in questo capitolo e nel capitolo precedente e distillandolo nelle domande cardinali, bisogna tenere presente che ogni decisione è, in ultimo, informata dal testo e dobbiamo pertanto sempre chiederci: cos'è il testo? cosa vuol dire e come? a chi? Se il traduttore riesce a rispondere a queste tre domande, saprà identificare le necessità traduttive del testo originale e trovare una sintesi traduttiva il più possibile soddisfacente tra i livelli di equivalenza.

²⁸ N.d.t: Adesso, quattro anni dopo la traduzione di questa poesia, forse mi arrischierei nella sostituzione di *settentrione/meridione* con *australe/boreale*, per poi trovare la rima in chiusura: *Per me scritto, per te orale./Per me australe, per te boreale*. Forse cercherei addirittura l'anagramma di quel *me australe* con *mestruale*, per tornare alla luna *measurable daughter* (ma forse si tratterebbe di un approccio di stampo femminista non interamente in linea con il testo specifico). La riflessione che mi convince che forse valga la pena di lasciare tutto com'è è che – dato che a sud dell'Equatore il sole indica il nord, mentre a nord indica il sud – il *north/south* stia a significare come il nord della scrittrice sia il sud della sua controparte, ovvero il punto cardinale che rappresenta luce e calore. Se sostituissimo con *australe/boreale*, trasformeremmo una variabile relativa alla posizione geografica in una costante.

2. Diario di traduzione: esempi pratici di negoziazione pertinenti ai diversi livelli

Abbiamo visto, con la traduzione di “Antipodean”, una presentazione a posteriori della stratificazione di alcune scelte traduttive e del processo olistico che seguo ogni volta che traduco una poesia. Ma le decisioni, le sfide traduttive, discusse per “Antipodean” non sono esaustive della gamma di decisioni che una traduttrice di poetesse neozelandesi contemporanee si trova ad affrontare. Esistono sfide legate al luogo in cui mi trovo, alle diverse etnie rappresentate dalle poetesse neozelandesi, insieme a tutte quelle sfide etiche e pratiche che la traduzione ci presenta anche quando slegata da un contesto del peso di quello rappresentato nell’antologia che segue questa parte teorica.

Di seguito, e alla luce di quanto illustrato riguardo la mia strategia traduttiva, vorrei proporre una gamma di esempi specifici di negoziazioni che mi sono trovata a dover risolvere durante la traduzione di questa antologia. In questa sezione, piuttosto che un esempio integrale che rispecchi il processo traduttivo sintetico di un dato testo, continuiamo lo spostamento da macro- a micro-livelli iniziato con questo capitolo. Seguendo il *fil rouge* delle equivalenze presentate da Baker, siamo finalmente giunti all’analisi di esempi che presentano problematiche specifiche appartenenti a ciascuna delle categorie prese in esame. Avendo, con l’esempio di “Antipodean”, chiarito le problematiche legate alla sintesi traduttiva di un testo per intero, passiamo ora ad offrire una visione più varia della forma in cui queste problematiche si presentano nel contesto linguistico e culturale di Aotearoa/Nuova Zelanda.

INDICE DEGLI ESEMPI

1. Esempi linguistici

1.1 Non-traduzione

1.1.1 Lingue indigene presenti in Aotearoa/Nuova Zelanda

a. Gruppo samoico-tonghico

b. Te reo Māori

1.1.2 Italiano e latino

1.1.3 Inglese

1.1.4 Altre lingue

1.2 Equivalenza pragmatica, equivalenza semantica ed equivalenza grammaticale

1.2.1 Polisemia

1.2.2 Spostamento semantico

a. Ricategorizzazioni e ristrutturazioni

b. Esempi ortografici e abbreviazioni

c. Genere e numero

1.2.3 Espressioni idiomatiche, proverbi e riferimenti culturali

2. Esempi sonori

2.1 Rime e ritmo

2.1.1 Villanelle

3. Esempi grafici

4. Un caso di difficile classificazione

1. Esempi linguistici.

Per esempi linguistici s'intendono qui gli snodi traduttologici più significativi che hanno avuto a che fare con la coppia di lingue con le quali ho lavorato in questa traduzione per un'antologia di poetesse neozelandesi contemporanee. La discussione che segue prenderà in esame gli esempi concernenti equivalenze semantiche, pragmatiche e grammaticali fra inglese neozelandese e italiano; a questa discussione seguirà poi una descrizione di esempi relativi alla restituzione del suono e del ritmo.

Quando si parla di *coppia di lingue*, si intendono le lingue principali, in questo caso inglese neozelandese e italiano, dal punto di vista della gerarchia traduttiva. Ciò nonostante, le lingue presenti nei testi originali sono molteplici e si manifestano attraverso l'uso di prestiti sia da lingue indigene di Aotearoa/Nuova Zelanda e del Pacifico del Sud, sia da altre lingue del mondo – compreso l'italiano. La prima sottosezione presentata tratta il tema della **non-traduzione**, appunto, delle lingue presenti nelle poesie che siano altre dall'inglese. In questa sezione, una prima parte è dedicata alle lingue indigene del pacifico – sia le samoico-tonghiche (per es. lingua samoana e lingua tongana) che tahitiche (lingua māori o te reo Māori). La seconda è dedicata a quelle citazioni o prestiti arrivati dall'italiano e dal latino, vista la particolarità dell'occorrenza traduttologica di trasformare un testo bilingue in un testo monolingue – situazione che va necessariamente giustificata ed esplicitata per il lettore, specie nel caso non fosse disponibile un testo a fronte. La terza parte riguarda invece le istanze nelle quali ho scelto, sebbene in certi casi fosse possibile fare altrimenti, di non tradurre l'inglese, per mantenere un riferimento culturale o per evitare di dover compiere una scelta che sacrificasse la polisemia dell'originale. L'ultima parte riguarda quei prestiti provenienti da altre lingue del mondo, quali l'amarico, il mandarino e un caso di traduzione di un prestito dal francese con un termine francese di uso paragonabile in italiano.

La seconda sottosezione si occupa invece di **equivalenza semantica**, **equivalenza pragmatica** ed **equivalenza grammaticale**.²⁹ La prima serie di esempi affronta il problema della *polisemia* in traduzione, ovvero quell'istanza linguistica che pone il traduttore di fronte a una scelta 'impossibile': una parola ha più di un significato nella lingua di partenza, ma il suo equivalente diretto non preserva una equivalente polisemia, perdendo così una grande parte dell'effetto/intenzione del testo.³⁰ La seconda parte presenta la strategia dello spostamento semantico che consente al traduttore di *spostare* una parte del significato della lingua di partenza in, per esempio, una parte del discorso diversa nella lingua d'arrivo per compensare l'impossibilità della resa linguistica di alcuni termini, come abbiamo visto in precedenza discusso da Vinay e Darbelnet.³¹ Inoltre, questa sezione presenta altri esempi di negoziazione di equivalenza a livello grammaticale. La terza parte di questa discussione prende in esame le espressioni idiomatiche e quei riferimenti culturali extra-testuali che non possono essere inclusi nella sezione sulla non-traduzione in quanto devono essere tradotti.

²⁹ Discusse in dettaglio nella sezione precedente. Si veda Baker. *In Other Words*. pp. 9-50; pp. 92-130; pp. 230-273.

³⁰ Con il termine 'polisemia', in semantica, s'intende la proprietà di una parola di esprimere più significati correlati etimologicamente e semanticamente tra di loro. Si veda anche in merito la definizione del lemma sul Vocabolario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/polisemia/> [accesso effettuato il 17/03/2020].

³¹ La *trasposizione*, come già discussa nell'accezione di Vinay e Darbelnet, si veda Shuttleworth, Mark e Moira Cowie (a cura di). *Dictionary of Translation Studies*, Routledge, Londra e New York 2014. pp. 190-191. Si veda in proposito sullo spostamento semantico anche Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, 1985. p. 35.

1.1 *Non-traduzione*

Come anticipato, in alcuni casi ho compiuto la scelta traduttologica di non tradurre. Tale scelta può essere determinata da vari fattori, dipendenti dalla lingua o dall'intenzione del testo, a seconda di quella che è l'interpretazione del traduttore. Come ogni altra scelta traduttiva, si tratta di una scelta in ultimo soggettiva. Per quanto mi riguarda, le scelte di non traduzione in questa antologia sono state tutte compiute per motivi fondamentalmente analoghi tra di loro, sebbene debbano essere suddivise in base a delle motivazioni specifiche legate alla/e lingua/e in questione.

1. Il primo gruppo è quello delle lingue indigene di Aotearoa/Nuova Zelanda e del Pacifico, tutte appartenenti alle lingue polinesiane e in particolare ai ceppi samoico-tonghico e tahitico. In particolare, in quest'antologia, le lingue indigene più presenti sono te reo Māori, samoano e tongano. La lingua māori ha in comune alcuni tratti con le lingue samoana e tongana, che sono invece tra loro molto simili. Tutte e tre queste lingue – insieme ad altre lingue del Pacifico – sono ampiamente parlate in Aotearoa/Nuova Zelanda ed appaiono in letteratura. Molte poetesse in questa antologia hanno discendenza pasifika (ovvero discendono da individui nati in isole del pacifico altre dalla Nuova Zelanda) e il loro bilinguismo è spesso parte integrante dell'espressione della loro identità; altre hanno discendenza māori, cioè indigena di Aotearoa/Nuova Zelanda, e usano parole in te reo nella loro opera. Te reo è utilizzato anche da molti non-māori nella loro produzione letteraria, essendo una delle due lingue ufficiali della Nuova Zelanda, insieme alla lingua neozelandese dei segni: l'inglese è solo *de facto* lingua ufficiale di questa nazione, sebbene sia di gran lunga la più parlata.

2. La seconda occorrenza è quella della non-traduzione (obbligata) di citazioni o prestiti presenti nelle poesie già in italiano (o latino). In questo caso, una delle strategie che il traduttore può adottare è lasciare il testo in italiano ed annotare (specie, come detto, nel caso non fosse disponibile il testo inglese a fronte) il passaggio o la parola, specificando che era già in italiano (o latino) nel testo originale, consentendo al lettore di avere accesso all'informazione presentata dal bilinguismo (ormai invisibile) del testo. Si noti che esistono casi, riguardanti il latino, in cui sarebbe necessario tradurre, in quanto le due lingue (inglese e italiano) usano due forme della stessa espressione – si

pensi a come l'espressione latina in italiano "pro capite" in inglese sia "per capita". Nel caso di questa antologia ho scelto di accorpare la discussione del latino e dell'italiano per semplicità, dato che non c'è nessun esempio nel quale io abbia dovuto tradurre espressioni in latino dalla loro forma in inglese a quella in italiano.

3. Il terzo gruppo di esempi riguarda quelle scelte in cui si è optato per non tradurre l'inglese, strategia che in alcuni casi consente il mantenimento di riferimenti culturali che andrebbero altrimenti perduti. Ne sono esempio i testi di canzoni, i toponimi, i nomi propri e tutti quei riferimenti extratestuali che non risulterebbero espliciti in traduzione per il pubblico d'arrivo. Ne sono esempio a volte anche quelle scelte traduttive che preferiscono lasciare la lingua originale e rimandare a piè di pagina per una spiegazione della polisemia, dell'ambiguità e dello humor della parola o espressione.

4. Il quarto gruppo include tutte le altre lingue non trattate in precedenza, cioè nel caso della presente antologia, amarico, mandarino e francese, con una particolare curiosità legata al prestito dal francese che non è strettamente non tradotto ma, condividendo inglese e italiano una forte presenza di prestiti da questa lingua, sostituito con un altro termine francese di simile uso in italiano.

Come risulta evidente dai testi, l'unico intervento traduttivo rispetto ai prestiti da altre lingue è stata la scelta di **annotare**. Per quanto riguarda l'italiano, ho sempre applicato questa strategia, per rendere visibile la scelta di non tradurre. Per quanto riguarda invece le lingue indigene, ho scelto di annotare in soli due casi: ove la poetessa abbia fornito una nota o un glossario dei termini in lingua indigena; ove (questo vale per te reo Māori) il termine in questione fosse comprensibile/accessibile ad una maggioranza di lettori non-māori, ovvero un termine di uso comune ormai mutuato dall'inglese neozelandese e pertanto facilmente accessibile alla maggior parte dei lettori neozelandesi. Si tratta di una scelta compiuta per preservare il bilinguismo della produzione letteraria degli scrittori indigeni evitando di tagliare fuori i lettori italiani dalla comprensione di quei termini di uso più comune. La scelta, considerando il continuum della conoscenza della lingua māori da parte dei neozelandesi non-māori, è stata compiuta in modo soggettivo sulla base della mia esperienza in Aotearoa/Nuova

Zelanda e della mia percezione di quella che è la conoscenza media di te reo da parte della media dei non-māori. Il resto dei prestiti da lingue indigene che non appartengano a una delle due categorie sopra citate, è stata intesa da parte dell'autrice come un'asserzione della propria cultura e volontà di valorizzare quei lettori che comprendono la lingua. Ma anche come una sorta di sfida verso coloro che non la parlano, sia nel non preoccuparsi troppo di chi non comprende e rivendicare il proprio diritto a un'identità bilingue, che nel tentativo di educare i lettori tramite il contesto. Pertanto, in alcuni casi, l'utilizzo di prestiti di parole o intere frasi in lingua indigena ha l'effetto straniante, deliberato o meno, di escludere i lettori che non hanno accesso ad essa.

1.1.1 Lingue indigene presenti in Aotearoa/Nuova Zelanda

a. Gruppo samoico-tonghico

❖ Tusiata Avia – Wild Dogs Under My Skirt | Cani randagi sotto la gonna

| | |
|---|---|
| I want to sit opposite the tufuga and know he means me pain. | Voglio sedermi di fronte al tufuga e sapere che mi vuole male. |
|---|---|

Nel caso di questa poesia di Tusiata Avia, il termine “tufuga” (parola che in samoano significa “tatuatore”) non viene annotato dalla poetessa e pertanto ho scelto di non annotarlo neppure io. Ha un effetto straniante, ma si può chiaramente evincere dal contesto dell’opera che il termine si riferisce al tatuatore samoano, che lavora con martelletto e cesello per praticare il “tatau”, altro termine samoano dal quale sono derivati l’inglese “tattoo” e in seguito l’italiano “tatuaggio”.

❖ Serie Barford – The Flying Fox and Che Guevara | La volpe volante e Che Guevara

| | |
|---|--|
| when that fiapoko mouth started up again | quando quella bocca fiapoko ha ricominciato |
|---|--|

In questo caso, invece, dato che nel testo Serie Barford ha scelto di annotare, ho riportato nella nota a piè di pagina il significato di “fiapoko” che in samoano vuol dire “sfacciato/inappropriato”. Si noti che in tutte le altre poesie di Barford presenti nell’antologia, l’autrice sceglie sempre di annotare, a mio avviso con un intento didascalico nei confronti del suo pubblico samoano che non parla samoano e del suo pubblico palagi (non-samoano).

b. Te reo Māori

❖ Karlo Mila – Where are you from | Di dove sei

| | |
|---|---|
| Nō hea koe? the East-Coast-eyed kuia says to me | Nō hea koe? mi chiede la kuia occhi di costa orientale |
| <i>(This means I whakapapa to nowhere here; don't be mistaken by the face that looks like one of your own.)</i> | <i>(Significa che non ho alcun whakapapa qui; non fatevi ingannare dalla faccia che sembra una delle vostre.)</i> |
| Where are you from? the Palangi asks | Di dove sei? chiede la palangi |
| “and my mother is Pākehā” | “e mia madre è pākehā” |

In questa poesia la situazione dei prestiti linguistici è più complessa perché, sebbene l'autrice scelga di non annotare la poesia, molti dei termini adoperati sono di uso piuttosto comune in inglese neozelandese; inoltre, è presente anche un prestito dal tongano.

Ho scelto di non annotare “Nō hea koe?” e “kuia”, prestiti da te reo Māori che significano rispettivamente “Di dove sei” e “signora anziana”, perché ritengo che sia possibile desumerne il significato dal contesto. Ho scelto invece di annotare “whakapapa”, “palangi” e “pākehā”, poiché sono prestiti di uso piuttosto comune in inglese neozelandese e anche perché credo che il particolare utilizzo della coppia palangi/pākehā (tongano/te reo Māori) sia essenziale alla comprensione della confusione sperimentata da Mila rispetto alla propria identità di tongana, nel contesto culturale neozelandese: “whakapapa” è un prestito da te reo che significa “genealogia”; la coppia palangi/pākehā è formata da due quasi-sinonimi: “palangi” in tongano (o “palagi”, ma pronunciato allo stesso modo, in samoano) significa “non-tongano” (o “non-samoano”) e più comunemente è usato per riferirsi a individui bianchi di origine europea; pākehā, in te reo Māori, significa virtualmente la stessa cosa, ovvero “non-māori” ed è anch'esso comunemente usato per indicare individui bianchi di origine europea.

❖ Hinemoana Baker – Last Born | Ultima nata

| | |
|---|---------------------------------------|
| I am the last born the pōtiki the teina | Sono l'ultima nata il pōtiki il teina |
|---|---------------------------------------|

In questo caso l'autrice non annota i termini in te reo Māori, ma si tratta di un caso particolare che è stato gestito in traduzione anche dal punto di vista del genere di chi scrive (si veda la sezione *genere*, nella discussione sull'equivalenza grammaticale, più avanti). Nel caso di questa poesia, la voce narrante è sia quella di Baker che quella di Māui, figura mitologica maschile della tradizione māori. Māui è il semidio che ha pescato Aotearoa/Nuova Zelanda dagli abissi con il suo amo magico. I termini “pōtiki” e “teina” possono riferirsi sia ad individui di sesso maschile che di sesso femminile: “pōtiki” significa “il/la figlio/a più giovane” e “teina” significa “fratello minore di un maschio”, “sorella minore di una femmina” o “cugino più giovane dello stesso sesso”. Sia Baker che Māui sono entrambe queste cose, l'una al femminile e l'altro al maschile. Dato che l'italiano costringe a scegliere un genere, ma visto che la poesia tiene a preservare (se possibile) un'ambiguità nel parallelo, in traduzione si è scelto di usare l'articolo determinativo maschile prima dei termini in te reo per preservare una certa ambiguità di genere per il pubblico italiano. Pertanto, si è sacrificata un'ambiguità reale creandone una artificiale, per preservare l'identificazione di Hinemoana Baker con Māui.

1.1.2 Italiano e latino

❖ Jenny Bornholdt – In Memory | In memoria

| | |
|--|---|
| Also ‘Stellata’, the way light keeps company with night. | E poi ‘Stellata’, come la luce fa compagnia alla notte. |
|--|---|

In questa poesia di Jenny Borholdt compare un termine in latino (che per serendipità è identico in italiano). Nella poesia il termine è volutamente non annotato ed è seguito da una sua definizione poetica, che rimanda il lettore alle stelle. In questo caso si è scelto di non tradurre il virgolettato “Stellata”, che identifica il tipo di fiore (*Nymphaea stellata*) anche in italiano. Il fatto che il termine possa apparire una traduzione in italiano, anziché un prestito dal latino, vorrebbe che lo si annotasse, ma la poesia è talmente breve e delicata, e il termine così chiaramente tassonomico (appare come *Magnolia Stellata Waterlily*), che non è sembrato opportuno appesantire il testo con una nota.

❖ Paula Green – Two Minutes Westward | Due minuti andando a ovest

| | |
|---|---|
| <i>ritorniamo nel chiaro mondo?</i> <i>Vediamo le cose belle</i> <i>che porta il cielo?</i> | <i>ritorniamo nel chiaro mondo?</i> <i>Vediamo le cose belle</i> <i>che porta il cielo?</i> |
|---|---|

Questo passaggio, in italiano nel testo originale e attribuito dall’autrice nel corpo del testo a Virgilio, è una citazione libera dalla Divina Commedia, precisamente del Canto XXXIV dell’Inferno, vv.133-139 (Lo duca e io per quel cammino ascoso/intrammo a ritornar nel chiaro mondo;e senza cura aver d’alcun riposo, //salimmo sù, el primo e io secondo,/tanto ch’i’ vidi de le cose belle/che porta ’l ciel, per un pertugio tondo. //E quindi uscimmo a riveder le stelle). La scelta è stata quella di mantenere la citazione dell’autrice, soprattutto per l’importanza di mostrare al pubblico italiano l’influenza della poesia italiana su una poetessa di grande cultura: Paula Green ha conseguito un dottorato in italiano alla Auckland University e la sua passione per la lingua traspare in molti dei suoi scritti, pertanto ritengo sia un tratto da preservare. In questo caso si è scelto di annotare, per chiarire che l’autrice usa l’italiano nel testo e per mettere a disposizione il riferimento esatto a Dante (Nota 2: In italiano nel

testo originale. L'autrice si riferisce liberamente alla Divina Commedia, Canto XXXIV dell'Inferno, vv.133-139).

❖ Anne Kennedy – Die die, live live | Morte morte, viva viva

| | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| into fossils memento mori. | in fossili memento mori. |
|-------------------------------|-----------------------------|

In questo caso, nella poesia di Anne Kennedy, l'espressione presente in latino “memento mori” (“ricordati che devi morire”) è utilizzata in modo praticamente identico da entrambe le lingue e si è pertanto scelto di non tradurla, né annotarla.

1.1.3 Inglese

❖ Kate Camp – Russian Caravan Tea | Tè russian caravan

| | |
|---|---|
| Russian Caravan Tea | Tè russian caravan |
| <i>Don't know why but I'm feeling so sad</i> said the walkman. | <i>Don't know why but I'm feeling so sad</i> diceva il walkman. |
| <i>I long to try something I've never had</i> Billie Holiday was singing | <i>I long to try something I've never had</i> cantava Billie Holiday |

Questa poesia di Kate Camp presenta due problemi diversi che richiedono due diversi approcci. Per quanto riguarda il titolo, non ho tradotto “Russian Caravan” – sebbene abbia, come si fa in questi casi, eliminato le maiuscole del “title case” inglese – perché la varietà di tè russian caravan mantiene questo nome anche in italiano. Per quanto riguarda i versi della canzone, sono stati mantenuti in lingua originale per non perdere il riferimento intertestuale tra poesia e canzone, ma una traduzione è stata fornita in nota nel caso lettori non familiari con la lingua inglese volessero avere accesso al significato della canzone, perché la comprensione è utile a stabilire il tono generale della poesia. Si tratta di *Lover Man (Oh Where Can You Be?)*, canzone scritta nel 1941 per Billie Holiday da Jimmy Davis, Roger “Ram” Ramirez e James Sherman.

❖ Courtney Sina Meredith – Rushing Doll | Rushing Doll

| | |
|--------------|--------------|
| Rushing Doll | Rushing Doll |
|--------------|--------------|

Questo è un ottimo esempio di fallimento del traduttore: l'impossibilità di tradurre la polisemia di un titolo, derivante principalmente dal suono di quest'ultimo. In questo caso Meredith usa l'assonanza di "Rushing Doll" (letteralmente "bambola frettolosa/di fretta") con "Russian Doll" (in italiano "matrioska" o "bambola russa") e indica con questo termine una nuova generazione di donne di origini samoane che sono ovunque, nella città di Auckland, e che si muovono svelte tenendosi dentro la propria complessità. Se non si fosse trattato di una poesia, molto probabilmente avrei optato per una breve nota che esplicitasse il gioco di parole costruito sull'ambiguità generata dall'assonanza del titolo e che ne chiarisse il significato. Dato che si tratta di un testo poetico, ho scelto di lasciare intatta l'opacità del termine, consapevole di escludere i lettori italiani con scarsa comprensione dell'inglese. Questo termine ricorre anche in un'altra poesia di Meredith, 'Rushing Dolls are Everywhere' (letteralmente "Le Rushing Dolls sono dappertutto") e *Rushing Dolls* è anche il titolo della prima opera di Meredith, uno spettacolo teatrale, messa in scena nel 2010 e pubblicato nel 2012 nella raccolta *Urbanesia: Four Pasifika Plays*, edito da Playmarket nella collana New Zealand Play Series.

1.I.4 Altre lingue

❖ Sarah Jane Barnett – Addis Ababa | Addis Abeba

Questo esempio riguarda la lunga poesia narrativa di Barnett per intero: l'autrice stessa, seppure non fornendo note a piè di pagina, compie una traduzione in linea delle parole in amarico presenti nel testo. L'intera poesia è una riflessione sulla dislocazione linguistica e culturale del protagonista, che da Addis Abeba emigra in Nuova Zelanda, e del suo percorso di progressivo allontanamento dalla sua lingua materna. Temi portanti della poesia sono la traduzione (il protagonista è, per l'appunto, un traduttore) e l'importanza e la (non) equivalenza delle parole tra le due lingue del protagonista, che

sono ora entrambe parte integrante della sua vita. In questo caso, quindi, data la presenza di una traduzione in linea che è parte integrante della poesia, sia l'accesso dei lettori madrelingua inglesi che quello dei lettori madrelingua italiani non sono ostacolati in alcun modo.

❖ Ya-Wen Ho – Time of Death | Ora del decesso

| | |
|---|---|
| K flirts with the nurses, sometimes while sans pants. | K fa il cascamoto con le infermiere, a volte in déshabillé. |
|---|---|

Un interessante esempio di non-traduzione ‘parziale’ appare in ‘Time of Death’, di Ya-Wen Ho, in cui troviamo il termine “sans”, preso in prestito dal francese e ormai ampiamente integrato nel vocabolario inglese, che sta a significare “senza”. In questo caso è l’altezza del registro che concede al traduttore la possibilità di condensare il “sans” dell’espressione “sans pants” (“senza mutande”) nel corrispettivo prestito dal francese in italiano “in déshabillé”, che mima il livello di registro e la frequenza di utilizzo che “sans” ha in inglese, pur implicando una nudità più estesa.

❖ Alison Wong – Autumn, Shanghai | Autunno, Shanghai

Anche nel caso del componimento di Wong, come in quello di Barnett, in ‘Autumn, Shanghai’ ricorre più di un esempio di traslitterazione di termini in mandarino in alfabeto latino. Anche in questo caso l’autrice fornisce delle traduzioni in linea, pertanto la necessità di tradurre il mandarino non si pone.

1.2 *Equivalenza pragmatica, equivalenza semantica ed equivalenza grammaticale*

1.2.1 Polisemia

Come anticipato, esistono situazioni nelle quali il traduttore si trova di fronte a caratteristiche della lingua di partenza che non gli consentono di trovare facilmente un'equivalente per una parola o espressione nella lingua d'arrivo con la stessa immediatezza e la stessa corrispondenza. Un caso di particolare rilievo è quello della polisemia – ovvero la proprietà che una parola/unità lessicale ha di esprimere più significati – dei termini nella lingua di partenza. Nella sezione sulla non traduzione abbiamo esaminato casi nei quali si è scelto di arrendersi e non tradurre la polisemia, in questa sezione vedremo come sia possibile invece preservarla in traduzione.

❖ Serie Barford – The Flying Fox and Che Guevara | La volpe volante e Che Guevara

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| a theatre without movies | una sala senza spettacoli |
|--------------------------|---------------------------|

In questo caso il punto nevralgico è la parola “theatre” che può significare “teatro” o “cinema”, oppure essere abbreviazione di “operating theatre”, “sala operatoria”. Il contesto della poesia chiarisce che si stia parlando della seconda istanza, in quanto si discutono riassetamenti di fratture e la sutura di un pezzo di lingua staccata. Ma è chiara anche l'allusione al “teatro”, richiamata dalla parola “movies”, “film”. Si è scelto qui di mantenere il polisemico “sala” (“sala del cinema/teatro”, “sala operatoria”) e di sostituire “movies” con “spettacoli” per sottolineare chiaramente l'intento ironico della scelta polisemica compiuta dall'autrice.

❖ Hera Lindsay Bird – Lost Scrolls | Pergamene perdute

| | |
|---|---|
| Like substituting inspirational quotes for inspirational estimates... | Come sostituire citazioni motivazionali con quotazioni motivazionali... |
|---|---|

In questo caso l'autrice gioca ironicamente sulla polisemia della parola “quotes”, che in inglese significa sia “citazioni” che “preventivi” e nella conseguente sostituzione di “quotes” con il sinonimo

“estimates”, nel senso di “stime/valutazioni”. L’ironia così come appare nel testo in inglese è scarsamente recuperabile in italiano, pertanto si è scelto di giocare con due termini assonanti, mantenendo così una certa quantità di sorpresa e confusione che possano in qualche modo mimare l’ironia dell’originale, purtroppo non arrivando alla stessa profondità di significato. “Quotes” è stato tradotto con “citazioni” e al posto di “estimates” è stato scelto “quotazioni”, nel tentativo di ottenere un effetto paragonabile a “fischi per fiaschi”.

❖ Kate Camp – Russian Caravan Tea | Tè russian caravan

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| look back, I said | girati, ho detto |
| look back over your shoulder. | girati e alza lo sguardo. |

In questo caso si perde evidentemente la polisemia dell’espressione “to look back”, che in inglese significa “guardare indietro” ma anche “ripensare a/ricordare”. Purtroppo, in questo caso ho dovuto sacrificare la polisemia per rispettare altri livelli della traduzione, dato che la poesia si conclude con questa immagine di una persona in procinto di scattare una fotografia. Ma il significato di “look back” in riferimento alla memoria traspare dal fatto che la poesia è chiaramente stata composta per un amico scomparso. La speranza è che l’aver privilegiato il significato apparente non abbia sottratto troppo al senso di nostalgia che pervade il componimento.

❖ Lynn Davidson – Before We All Hung Out In Cafés | Prima di ciondolare nei caffè

| | |
|---|--|
| Before we all hung out in cafés | Prima di ciondolare nei caffè |
| At primary school on the monkey bars we’d hang, aching, from the middle rung | Alle scuole elementari sull’arrampicatoio ciondolavamo, doloranti, dal piolo di mezzo |

In questo caso lo snodo traduttologico più ostico è rappresentato dalla coppia formata dal verbo “to hang” e dal phrasal verb “to hang out”. Il primo significa, nella sua forma intransitiva, “essere appeso a”, “essere sospeso”; il secondo significa “passare il tempo”. Risulta evidente l’intenzione dell’autrice di richiamare l’uno con l’altro. In italiano, fortunatamente, uno degli usi di “ciondolare” è quello

figurato di “aggirarsi senza meta da qualche parte perdendo tempo”, sinonimo di “bighellonare” e “oziare”. Si è pertanto scelto di usarlo all’infinito nel titolo e all’imperfetto nel corpo della poesia.

❖ Anahera Gildea – Resort | Spiaggia

| Resort | Spiaggia |
|--|--|
| Resorts have water and strange exotic names | Le spiagge hanno l’acqua resort con strani nomi esotici |
| here we are at NICU our last resort. | eccoci qui al NICU nostra ultima spiaggia. |

In questo caso si ha una corrispondenza quasi perfetta tra l’utilizzo di una singola parola e un’espressione idiomatica tra le due lingue. “Resort” (anche presente in italiano come prestito) qui corrisponderebbe all’italiano “villaggio turistico”, mentre l’espressione “last resort”, ovvero “ultima risorsa” può essere tradotta con l’equivalente “ultima spiaggia”. Pertanto, il titolo è dovuto diventare “spiaggia” per corrispondere alla “ultima spiaggia” del finale, “resorts” è diventato “le spiagge” e il riferimento al resort come villaggio turistico è stato spostato nel secondo verso.

❖ Paula Green – Waitakere Rain | La pioggia di Waitakere

| | |
|--|---|
| the appearance and disappearance of sense or trains on curved and straight tracks, hence love honour and dishonour, a scent of infinity. | l’apparizione e la sparizione del sentire o di treni su binari curvi e dritti, onde amore onore e disonore, profumo d’infinità. |
|--|---|

Nel caso della poesia di Green, la polisemia riguarda “appearance”, che in inglese può significare sia “apparenza” che “apparizione”. Si è scelto di tradurre con “apparizione”, mantenendo la dicotomia perfetta *appearance/disappearance*. La problematica traduttiva, in questo caso, riguarda l’intento di Green di fare riferimento anche all’*apparenza* delle percezioni, richiamando l’accezione di “ciò che appare, che si mostra alla vista”. Ma la poesia ha come tema centrale la pioggia e di fondamentale importanza è stato preservare questa immagine che evoca l’impatto della pioggia su ciò che

osserviamo: come tutto appare e scompare attraverso la cortina di gocce d’acqua cui guardiamo attraverso. Da notare è il sacrificio della rima con il verso successivo (*sense/hence*), determinato in questo caso dal fatto che sono presenti solo due coppie di rime finali in tutta la poesia: l’imperfetta: *experience/quince* e *sense/hence*, appunto. Si è cercato di preservare la prima in *acquisita/cotognata*, ma si è scelto di scarificare la seconda per privilegiare l’equivalenza semantica.

❖ Helen Heath – Truths | Verità

| | |
|---|--|
| Let’s not talk about the whole truth. Better to let small parts speak for the whole— a look, a hand in the small of my back. Better to find that the truth lies in the smallest things we do. | Non parliamo di tutta la verità. Meglio che piccole parti parlino per il tutto— uno sguardo, una mano alla base della schiena. Meglio scoprire che veramente è nei nostri più piccoli gesti. |
|---|--|

In questo caso la polisemia è quella del verbo “to lie”, che significa sia “mentire” che “giacere/stare/trovarsi”. In questo caso la polisemia è anche amplificata dall’enjambement, che induce il lettore a leggere “the truth lies” (“la verità mente”), ma che in realtà prosegue con la preposizione “in”, suggerendo quindi “lies in” (“sta nei”). La risoluzione di questo dilemma ha generato una soluzione creativa, trovata nella cesura dell’avverbio “veramente” in “vera/mente” e il recupero del verbo “essere”, mantenendo come soggetto la “verità” del secondo verso, soluzione in seguito scartata, ma che resta nascosta in quel “veramente” lasciato solo a dominare un verso. In questo caso si è privilegiata l’equivalenza pragmatica del testo, non volendo calcare troppo la mano con la cesura, soluzione creativa che avrebbe connotato la poesia come più sperimentale di quello che di fatto risulta in originale.

❖ Anne Kennedy – Flood Monologue | Monologo dell'alluvione

| | |
|---|--|
| though, on the wall, a watermark, the stream's dappled monogram. | però, sul muro, un marchio d'acqua, il monogramma screziato del ruscello. |
|---|--|

Qui l'esempio di polisemia è costituito dal termine inglese "watermark", che può qui significare il "segno del livello dell'acqua" marchiato sul muro, ma anche richiamare la "filigrana" della carta, spesso (appunto) un monogramma. Si è scelto di optare per un compromesso che mantenesse entrambi i riferimenti e si è tradotto con il forse troppo forte "marchio d'acqua" che consente di mantenere un'ambiguità fra segno e marchio, ripresa poi dal termine "monogramma" nel verso successivo.

1.2.2 Spostamento semantico

a. Ricategorizzazioni e ristrutturazioni

La ricategorizzazione è il procedimento traduttivo tramite il quale, attraverso un cambiamento di categoria grammaticale, si stabilisce un'equivalenza. Ne è un esempio la verbalizzazione, ovvero la trasformazione di un sostantivo o sintagma nominale della lingua di partenza in un verbo o sintagma verbale nella lingua d'arrivo, che ne determina pertanto il passaggio da una classe grammaticale all'altra. Con ristrutturazione si intende invece un procedimento traduttivo mediante il quale viene modificato l'ordine delle unità che un enunciato presenta nella lingua di partenza per rispettare i vincoli sintattici o le caratteristiche stilistiche della lingua d'arrivo.³²

❖ Karlo Mila – Where are you from | Di dove sei

| | |
|---|---|
| <i>(This means I whakapapa to nowhere here; don't be mistaken by the face that looks like one of your own.)</i> | <i>(Significa che non ho alcun whakapapa qui; non fatevi ingannare dalla faccia che sembra una delle vostre.)</i> |
|---|---|

In questo caso, nella versione in originale, il sostantivo in te reo Māori “whakapapa” (“genealogia”) viene verbalizzato da Mila. Pertanto, dato che l'italiano non si sarebbe egualmente adattato alla verbalizzazione del termine māori, si è scelto di ricategorizzare nominalizzando. Perciò si è tornati all'uso di “whakapapa” nella sua funzione sostantivale.

❖ Kate Camp – Russian Caravan Tea | Tè russian caravan

| | |
|---|---|
| We had dangled its tiny earpiece over the mouth of a plastic champagne flute | Il minuscolo auricolare sospeso sulla bocca di plastica di un calice da champagne |
|---|---|

³² Si vedano in merito: Shuttleworth e Cowie, *Dictionary of Translation Studies*. pp. 190-191; Catford, John Cunnison, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Londra 1965. pp. 73-77; Baker, Mona. *In Other Words, A Coursebook on Translation*, 3rd edition, Routledge, Londra & New York, 2018. p. 123 e p. 125.

Una tipica difficoltà traduttiva emerge dalla capacità dell'inglese di formare frasi nominali con elementi premodificatori che in italiano devono essere necessariamente esplicitati. Ciò risulta spesso (ove i premodificatori siano più di uno) in lunghissime sequenze di complementi (di fine o scopo, di materia, di mezzo) e aggettivi. Pertanto, è spesso necessaria una ristrutturazione sintattica. In questo caso “a plastic champagne flute” significa “un calice da champagne di plastica”, ma la situazione è complicata dalla presenza di un complemento di specificazione “the mouth of a plastic champagne flute”, che si tradurrebbe “la bocca di un calice da champagne di plastica”. In italiano è corretto, ma particolarmente prolisso, allungando troppo il verso. Si è pertanto scelto di spostare il complemento di materia sulla “bocca” e mantenere quello di fine o scopo legato al “calice”: “(sul)la bocca di plastica di un calice da champagne”. La bocca è divenuta di plastica, ma per metonimia la parte ci consente di attribuire il complemento di materia all'intero calice. In questo caso si è scelto di privilegiare l'equivalenza a livello formale e sonoro, sacrificando lievemente quella semantica.

❖ Johanna Aitchinson – Jun | Jun

| |
|--|
| <p>one of the saddest things i did in japan was teach to jun's photo on his empty desk i asked the students to count the students in the class the students said do we count jun</p> |
| <p>una delle cose più tristi che ho fatto in giappone è stata insegnare alla foto di jun sul suo banco vuoto ho chiesto agli studenti di contare gli studenti in classe gli studenti hanno detto lo contiamo jun</p> |

In questo caso il problema principale è quello di rendere l'interrogativa presente in inglese in una poesia, come questa di Aitchinson, che non presenta punteggiatura. L'inglese esprime la proposizione interrogativa invertendo verbo/ausiliare e pronome personale (“do we count jun”) e aggiungendo il punto interrogativo. In questo caso il punto interrogativo (come anche la punteggiatura in generale, le maiuscole, etc.) non è presente, il che pone un grosso problema al traduttore. Infatti, se traduciamo il “do we count jun” dell'ultimo verso con il naturale “contiamo jun”, mancando la punteggiatura, il pubblico d'arrivo verrà esposto ad una frase affermativa. Si è pertanto scelto di usare il pronome

diretto nella sua funzione rafforzativa, che suggerisce la presenza di un'interrogativa non marcata da punteggiatura: “lo contiamo jun”.

b. Esempi ortografici e abbreviazioni

❖ Sia Figiel – Song of the Fat Brown Woman | Canto della cicciona marrone

| | |
|--|--|
| <i>for sista grace (nichols) and the fat black woman</i> | <i>per sore grace (nichols) e la cicciona nera</i> |
|--|--|

Nel caso di questa poesia, ricorre spesso l'abbassamento generale di registro con incursioni del parlato nello scritto. In inglese la pronuncia non corrisponde all'ortografia, perciò il parlato può spesso essere reso trascrivendo foneticamente le parole. Per esempio, come in questo caso, “sister” diventa “sista”, o anche “that” diventa “dat” e così via. L'effetto prodotto è quello del colloquialismo della lingua parlata, la presenza dell'oralità, e pertanto si è scelto di usare un'abbreviazione di uso non comune ma riconoscibile in italiano (si vedano anche, in colloquialismi e *slang* italiano, l'uso delle locuzioni “fra” e “bro” per “fratello”, mutuati principalmente dallo *slang* che la comunità afroamericana ha introdotto nel mondo musicale attraverso rap e hip hop).

❖ Anahaera Gildea – Speaking Rights | Diritto di parola

| | |
|---|---|
| I've learned my mihi, he says, where you say your mountain and stuff. He struts and tells me his manga. Then his moan-a. | Ho imparato il mio mihi, dice, dove dici la montagna eccetera. Avanza e mi dice la sua mènga. Poi il suo món-a. |
|---|---|

In questo caso, Gildea trasferisce i comuni difetti di pronuncia di te Reo Māori tipici dei parlanti medi pākehā (non-māori), e fa uso dell'ortografia inglese per suggerire il suono sbagliato. Nuovamente una irruzione dell'oralità nello scritto. Sebbene possa risultare complesso al lettore italiano comprendere dove si trovi l'errore, la decisione è stata quella di preservare la presenza di questo 'affronto coloniale' del dominante sul dominato, che rappresenta l'introduzione al tema centrale della

poesia. Si è scelto di aggiustare foneticamente l'italiano in modo da rispecchiare gli stessi suoni (sbagliati): “manga” = “mènga” e “moan-a” = “món-a”, seppure coscienti del rischio di suggerire un valore semantico fuorviante in italiano.

❖ Selina Tusitala Marsh – Unity | Unità

| | |
|--|--|
| <i>There's a U and an I in unity costs the earth and yet it's free</i> | <i>C'è sia “un” che “i” in unità costa il mondo ed è gratuita.</i> |
|--|--|

In questo caso si gioca sul suono di “U” (sia lettera dell’alfabeto che omofono di “you” = “tu/voi”) ed “I” (sia la lettera dell’alfabeto che il pronome personale prima persona singolare “io”). L’italiano è una lingua trasparente, che si legge come si scrive, e non esiste la possibilità di un caso di omofonia così preciso come invece è spesso il caso dell’opaco inglese. La prima soluzione traduttologica sarebbe stata quella di optare per la traduzione di “unity” con “unione”, per poter asserire che “c’è sia ‘io’ che ‘noi’ in unione”. Sarebbe stata una soluzione ideale, a livello stilistico e sonoro, ma in questo caso una scelta traduttiva troppo ardua da compensare, visto il tema della poesia. “Unity” significa “unità”, non “unione” (in inglese “union”) e in un contesto postcoloniale una poesia scritta per essere recitata durante le celebrazioni per il Commonwealth Day, al cospetto di Sua Maestà la Regina Elisabetta II, deve essere trattata con la necessaria cautela, specie dal punto di vista semantico. Si è perciò optato per mantenere l’equivalenza semantica garantita da “unità” e per lo spostamento del concetto di singolarità e pluralità sull’articolo indeterminativo singolare “un” e l’articolo determinativo plurale “i” contenuti in essa.

c. Genere e numero

Quella sul genere e sul numero, da un punto di vista di equivalenza grammaticale è una riflessione che potrebbe sembrare scontata, ma nel passaggio da una lingua virtualmente *gender neutral* come l’inglese ad una lingua pesantemente connotata in termini di genere e numero come l’italiano, sono necessari aggiustamenti continui, fatti a volte (ove accettabile) di esplicitazione ‘forzata’ o, in casi

particolari, di ellissi o tentativi di ricercare plurali che non inflettano in genere, nel tentativo di mantenere l'ambiguità dell'originale. La stessa problematica è applicabile a volte all'ellissi del plurale del pronome personale inglese seconda persona "you", che deve essere di volta in volta soggetto a negoziazione in base alle informazioni forniteci dal contesto.

Per la questione del genere si vedano l'esempio di 'Last Born' di Hinemoana Baker, nella sezione sulla non-traduzione dei prestiti da te reo Māori, dove si sceglie di mantenere l'articolo determinativo maschile prima dei termini in māori, lasciando il resto al femminile per suggerire la dualità Hinemoana/Māui della voce narrante. Un altro esempio, di natura simile, da 'Milk for Money' di Emma Barnes, anche lei autrice queer:

| | |
|---|--|
| <p>You are the moon, have been a tree, you have seen me. This time outside I stand with my feet apart. I am the master, the linesman, the light house keeper. I was born 40 years ago in a tiny house to a midshipman's wife. I squalled like a storm and grew like a he.</p> | <p>Tu sei la luna, sei stata un albero, mi hai vista. Questa volta fuori sto con i piedi separati. Sono il padrone, il guardalinee, il guardiano del faro. Sono nata 40 anni fa in una casetta dalla moglie di un guardiamarina. Ululavo come tempesta e sono cresciuta maschio.</p> |
|---|--|

Come nel caso di Baker, l'ambiguità legata all'espressione di genere si mantiene adottando il maschile per alcuni dei termini/ruoli presenti nella poesia. Un altro ancora è la poesia 'Mongolian Spots' di Serie Barford, che recita:

| | |
|--|---|
| <p>born the night of the comet my cousin's child had birthmarks like bruises with indistinct edges</p> | <p>nata la notte della cometa la bimba di mia cugina ha voglie come lividi dai bordi indistinti</p> |
|--|---|

In questo caso invece è la parola "cousin" ad essere ambigua, dato che può significare sia "cugino" che "cugina", ma è chiaramente un'ambiguità non deliberata. Non potendo contattare l'autrice in proposito, ho scelto di tradurre al femminile, lasciandomi guidare dalla mia conoscenza della poesia

di Barford e ipotizzando che stesse scrivendo di una familiare femmina e del momento della nascita della sua bambina, in un universo di manifestazioni del femminile.

Invece, un esempio legato all'interpretazione del numero di "you" è la poesia di Courtney Sina Meredith 'Brown Girls in Bright Red Lipstick', in cui l'anaforico "you" richiama costantemente l'attenzione del pubblico, ponendo una domanda diretta: "Have you seen them" = "Le hai/avete viste". In questo caso, dopo l'ammissione da parte dell'autrice che quello "you" rappresenta simultaneamente sia il singolare che il plurale, è opportuno chiarire un aspetto importante: Meredith è di origini samoane, cultura come la māori di lunga tradizione orale, e questa poesia in particolare è stata scritta per essere messa in scena come un performance live musicata. In questo caso la tentazione è quella di scegliere il plurale, dato che il testo ha come pubblico un gruppo di persone. Va però precisato che la poesia è stata poi inclusa in un volume che ne porta il nome e che, inoltre, la traduzione che ne propongo non è stata immaginata per una performance pubblica, ma per la stampa. La decisione resta quella di adottare il plurale, confidando che il lettore singolo possa riconoscersi un membro di quella collettività cui originariamente la poesia è stata dedicata.

1.2.3 Espressioni idiomatiche, proverbi e riferimenti culturali

Nel caso particolare delle espressioni idiomatiche e dei proverbi, si parla di equivalenza a livello dell'espressione, ovvero il traduttore identifica un'espressione idiomatica nella propria lingua che significhi approssimativamente la stessa cosa dell'espressione originale. Si può dire che rappresenti una forma di equivalenza pragmatica, in quanto la traduzione dell'espressione nella lingua d'arrivo dovrà performare la stessa funzione di quella nella lingua di partenza, anche ove variasse a livello lessicale. Molto spesso, però, inglese e italiano hanno espressioni idiomatiche e proverbi uguali o simili – si pensi all'italiano “a caval donato non si guarda in bocca” corrispondente all'inglese “you shouldn't look a gift horse in the mouth”, o a “o bere o affogare” e “sink or swim”. Può spesso però variarne la frequenza d'uso, con il rischio per il traduttore di creare comunque un indesiderato effetto defamiliarizzante. Pertanto, il traduttore deve prestare estrema attenzione a queste espressioni.³³

Per quanto riguarda i riferimenti culturali, il discorso si fa molto più complesso, specie quando si tratta di riferimenti culturali impliciti. Per i riferimenti espliciti, la scelta può essere quella di tradurre o di annotare. Si pensi al titolo di un romanzo la cui traduzione esista anche in italiano, che pertanto andrà tradotto con il titolo presente nel sistema culturale d'arrivo; o si pensi a delle citazioni di testi di canzoni, notoriamente non tradotte fra le diverse lingue ma accessibili (a diversi livelli) dal pubblico mondiale, nel qual caso occorrerà lasciare l'originale nel testo e fornire una nota a piè di pagina (si veda l'esempio di Billie Holiday nella poesia ‘Russian Caravan Tea’ di Kate Camp, contenuto nella sezione sulla non-traduzione). Per quelli impliciti, ove non condivisi dalla cultura d'arrivo, spesso verranno persi in traduzione o annotati qualora irrinunciabili per la comprensione del testo.

³³ Si vedano, tra gli altri, in merito alla traduzione delle espressioni idiomatiche: Baker. *In Other Words*, 2018. pp. 71-72; Nida. *Towards a Science of Translation*, 1964. p. 41 e p. 218; Newmark, Paul. *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New Jersey 1988. p. 47 et seq.

❖ Serie Barford – Making Siapo | Fare il siapo

| | |
|-------------------|-------------------|
| churns my stomach | mi gela il sangue |
|-------------------|-------------------|

In questo caso la prima alternativa sarebbe l'equivalenza (vagamente calcata) “dare il voltastomaco”, o la più comunemente usata “far vomitare” che risulta troppo forte e non particolarmente rilevante nel contesto della poesia. Si è pertanto scelto di optare per un riferimento legato più alla paura che al disgusto, vista l'insorgenza di una risposta adrenalinica nella narratrice della poesia, la reazione a qualcosa di “agghiacciante”. “Gelare il sangue” è stata pertanto l'espressione idiomatica ritenuta più adatta.

❖ Karlo Mila – Eating Dark Chocolate and Watching Paul Holmes' Apology | Mangio cioccolata fondente e guardo le scuse di Paul Holmes

| | |
|---|---|
| between catch and kissing and sticks and stones / darkie / | alternano tra passaggi e baci e bastoni e pietre / negra / |
|---|---|

Il riferimento culturale è alla filastrocca inglese “Sticks and stones may break my bones, / but words will never break me” (1862), usata per prevenire reazioni aggressive da parte dei bambini vittima di abusi verbali da parte di coetanei. Si è ritenuto di sacrificare questo riferimento non riportandolo in nota perché complessivamente non influisce in modo drammatico all'alterazione del tono o della comprensione della poesia da parte del pubblico italiano.

Un'altra riflessione legata a questa poesia, che rientrerebbe di diritto negli esempi di riferimenti culturali, ma che risulta eccessivamente complessa per appartenere in modo specifico ad un particolare livello, è quella sulla parola “darkie”. “Darkie” è adoperato anaforicamente per tutta la lunghezza della poesia, in senso spregiativo, specie all'inizio, per poi essere usato come l'insulto che rinfocola la rabbia e la volontà di prevalere, di camminare a testa alta, di reclamare la propria identità di donna di colore da parte della voce narrante autobiografica della poesia. La scelta, complessa e molto sofferta, è stata di tradurre con “negra”: il percorso per arrivare ad accettare questa soluzione è stato lungo, ma minimizzare la portata di questa parola per l'autrice, adoperando un equivalente

italiano di gran lunga più debole (“nera”/“di colore” sarebbero i vocaboli ‘accettabili’, “scura”/“scuretta” non rendono l’intensità di “darkie”, e via dicendo). Inoltre, bisogna comprendere che esiste un’estrema differenza tra “negro” in italiano e l’impronunciabile, inscrivibile *N-word* in inglese e che in inglese esiste “negro”, usato in senso spregiativo, ma non paragonabile alla *N-word*. Con questo rimane che la parola “negro” è orribilmente offensiva, ma credo sia la più appropriata proprio a rendere l’offensività del “darkie” usato da Mila nel testo originale.

2. Esempi sonori.

In molti casi di traduzione l'equivalenza deve essere individuata sul piano sonoro del testo, ovvero sui livelli sia semiotico che pragmatico: qual è la forma della poesia, quale il suo metro? Perché, quale funzione ha il compito di espletare per il lettore? È una caratteristica prominente della poesia, contribuisce all'identità del testo, alla sua intenzione? Come detto in precedenza, l'inglese è una lingua opaca, la pronuncia non corrisponde all'ortografia (mentre in italiano sì). Pertanto, il trasferimento di omofonie, rime e assonanze è un compito arduo per il traduttore di poesia. Anche dal punto di vista ritmico, l'inglese con i suoi frequenti mono- e bi-sillabi può risultare ritmicamente più serrato dell'italiano. Altra variabile da rispettare, che ha a che vedere sia con l'impianto delle rime che con il ritmo, è quella della metrica e della forma poetica.

Per quanto riguarda l'approccio traduttologico, è mio particolare interesse quello di preservare, ove presenti, le rime finali o interne quanto più possibile, essendo esse espressione di una scelta consapevole dell'autore e spesso anche una delle caratteristiche specifiche del testo.³⁴ Va però considerato come il rischio del cercare forzatamente rime perfette in italiano sia accompagnato da un effetto a volte goffo, che non rende giustizia allo stile dell'originale. Per questo ho scelto, ove il metro e la forma poetica la rendessero una soluzione accettabile, di compensare optando per rime imperfette, che mantenessero una sonorità simile pur variando l'ortografia.

Anche il ritmo deve essere quanto più possibile preservato, prestando particolare attenzione all'impianto sonoro del verso, al numero di sillabe, all'alternanza fra toniche e atone e via discorrendo. Il ritmo, sebbene non in senso strettamente tradizionale di impianto metrico della poesia, è parte integrante dell'espressione dell'oralità della poesia parlata/performativa, caratteristica in particolare degli autori di discendenza pasifika.

³⁴ Interessanti riflessioni sull'importanza della traduzione delle rime in poesia si trovano, tra gli altri, in: Jones, Francis R. *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities, and Networks*, John Benjamins Publishing, Amsterdam e Philadelphia 2011. Chapter 6: Translating Rhyme and Rhythm.; Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 2004. pp. 115-118.; Levý, Jiří. *The Art of Translation*, traduzione di Patrick Corness, cura e prefazione di Zuzana Jettmarová, John Benjamins Publishing, Amsterdam e Philadelphia 2011. pp. 190-195 e pp. 217-221.

2.1 *Rime e ritmo*

❖ Anna Jackson – Second Puppet | La seconda marionetta

| | |
|--|---|
| I will be the second puppet, smiling at the puppet laughing. | Sarò la seconda marionetta, che sorride a quella che sghignazza. |
| My eyes will be open but sly. | Avrò gli occhi aperti ma saranno scaltri. |
| I will be the puppet with eyebrows raised high. | Sarò la marionetta con le sopracciglia più alte degli altri. |
| The reason my shirt is more crumpled is I am the one you touch. | Il motivo per cui è grinzosa la maglietta è che sono quella che tocchi. |
| It is my choice to be second puppet and not to laugh so much. | Ho scelto io di essere la seconda marionetta anche se non mi ridono gli occhi. |

In questa poesia sono evidenti le coppie di rime finali “sly/high” e “touch/much”. Per preservarle, nel primo caso si è aggiunto un comparativo: invece di “alte”=“high”, “più alte degli altri”, per trovare la rima con “scaltri”. Nel secondo caso si ha nuovamente un’espansione, aggiungendo l’espressione contenente la parola “occhi” per trovare la rima quasi perfetta con “tocchi”.

❖ Karlo Mila – Hafe Kasi to Afa Kasi |

| | |
|--|---|
| Mary Mary quite contrary how did your garden grow? With coral shells and natural wells and dusky maids all in a row | Mary Mary siamo seri come cresceva il tuo giardino? Conchiglie coralline e spontanee piscine e fanciulle scure in gonnellino |
|--|---|

In questo caso (come in tutti gli altri casi di citazioni celebri, ad esempio Wordsworth citato in *The Daffodils – From a Native Perspective*, di Sia Figiel) si è scelto di non optare per traduzioni esistenti

della filastrocca tradizionale inglese “Mary Mary / quite contrary”, ma di ritradurla mantenendo rime quanto più perfette possibile, come si addice ad una filastrocca per bambini. La scelta di ritradurre è derivata anche dalla presenza di notevoli variazioni coloniali all’originale, che richiedevano di essere preservate.³⁵

❖ Johanna Aitchinson – Miss Dust Writes about Coffee | Miss Dust scrive di caffè

| | |
|--|--|
| inside the concrete house and sitting across from concrete man on concrete chair. | nella casa di cemento e avere seduto di fronte l’uomo di cemento e di cemento la sedia. |
|--|--|

In questo caso si modifica la sintassi degli ultimi due versi dell’originale introducendo un chiasmo, per evitare la rima *cemento/cemento* in italiano che non solo è ripetitiva, ma introduce così un effetto estraneo all’intenzione dell’originale: siccome, a differenza dell’inglese, l’italiano presenta l’aggettivo/complemento di materia dopo il sostantivo, avremmo ottenuto “uomo di cemento/su sedia di cemento”. La ridondanza del finale sarebbe stata pertanto inevitabile in traduzione, ove paragonata al binomio “man”/“chair”. Il compromesso, per preservare un’equivalenza accettabile a livello ritmico, è stato quello di sacrificare l’anaforico *concrete house* (al verso 15) e *concrete man/on concrete chair* (versi 17 e 18). Altro rimpianto traduttivo è quello della perdita dell’evocazione, contenuta negli ultimi due versi, di un’opera d’arte: un dipinto o una scultura. L’inumanità, la disumanizzazione, di questo ‘uomo di cemento su sedia di cemento’ che siede immobile di fronte all’autrice.

³⁵ Variazione coloniale della famosa filastrocca inglese ‘Mary Mary, quite contrary’: Mary, Mary, quite contrary, / How does your garden grow? / With silver bells, and cockle shells, / And pretty maids all in a row. Si veda Ione, Opie e Peter Ione. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford University Press, Oxford 1997. p. 301.

❖ Selina Tusitala Marsh – Fast Talking PI | Parlantina da PI

Questa lunga poesia è un caso esemplare di poesia performativa con influenze rap. Non entro nel merito delle scelte singole lungo tutta la poesia (per un totale di 179 versi), ma mi limito a chiarire che l'intento primario è stato quello di preservare il ritmo, il *beat*, dell'originale. Per poter ottenere questo risultato sono stati chiaramente compiuti dei sacrifici e apportate delle compensazioni, solitamente in forma di tagli che mi consentissero di accorciare i versi in traduzione. La prima stesura, per la prima volta da quando ho iniziato ad occuparmi di traduzione, è stata realizzata non su carta ma utilizzando dei file audio: con di fronte l'originale in inglese, ho tradotto a braccio e a ritmo. Ho riempito i vuoti delle parole omesse durante la traduzione 'orale' (su cui riflettere in seguito) con un numero di suoni corrispondente al numero di sillabe (battute) dell'inglese. Le versioni sono state molte, poi trascritte e aggiustate in fase di rilettura. La traduzione integrale è presente nell'antologia.

❖ Emma Barnes – Milk for Money | Latte per lucro

| | |
|----------------|-----------------|
| Milk for Money | Latte per lucro |
|----------------|-----------------|

In questo caso ci troviamo di fronte ad un'allitterazione, la ripetizione dell'iniziale "m", pertanto la scelta quasi immediata di tradurre con il più diretto "latte per soldi" è stata scartata nell'intento di preservare l'effetto ritmico dell'originale. Si è scelto quindi di tradurre con "latte per lucro".

2.1.1 Villanelle

La *villanelle* è una forma poetica che ha goduto di un certo successo in Nuova Zelanda ed è composta da 19 versi, distribuiti in cinque terzine e una quartina finale.³⁶ Ci sono due ritornelli e due rime ripetute, con il primo e il terzo verso della prima terzina ripetuti alternativamente fino all'ultima strofa, che comprende entrambi i versi. La *villanelle* è un esempio di forma a versi fissi, pertanto rappresenta un ottimo esempio di vincolo metrico in traduzione. In questo caso, il livello di

³⁶ Green e Ricketts (a cura di). *99 Ways Into New Zealand Poetry*, p. 63.

equivalenza pragmatica che concerne lo stile e la musicalità della poesia, sarà più importante del rispetto del significato *sensu stricto* dei singoli sintagmi.

In questa antologia ne sono comprese tre: una ripropone la forma classica, incluso lo schema metrico, mentre negli altri due casi le autrici hanno scelto di adoperare delle variazioni: Aitchinson abbandonando le terzine e la quartina, mantenendo l'accavallarsi dei versi che non rimano tra di loro; Ho mantiene la suddivisione dei versi, ma anche lei sceglie di sacrificare le rime e nell'ultima delle tre villanelle scritte in morte del padre, 'Time of the Rice Milk', sostituisce uno dei versi con un inchino, mettendo ancor più in luce la natura performativa della sua scrittura.

❖ Jenny Bornholdt – Villanelle | Villanelle

| | |
|--|---|
| <p>That summer that wouldn't go the light was far too <u>bright</u>. We didn't want to know.</p> <p>But then we did. Slow, or fast, the <u>fight</u>?</p> <p>That summer that wouldn't go.</p> <p>We couldn't know.</p> <p>One thing we learned, though, was how <u>might</u> fails, and that, we didn't want to know.</p> <p>But then we wanted it all, blow by crushing blow. After all, it was our <u>right</u>, that summer that wouldn't go.</p> <p>And so we sat it out. The glow of light sinking into a <u>night</u> we didn't want to know.</p> <p>But it was the one sure thing. The only thing we knew. And it was wrong, not <u>right</u>. That summer that wouldn't go. That summer we didn't want to know.</p> | <p>Quell'estate che non voleva finire la luce era troppo <u>forte</u>. Non volevamo capire.</p> <p>Poi lo facemmo. Che dire lenta o svelta, la <u>sorte</u>?</p> <p>Quell'estate che non voleva finire Non potevamo capire.</p> <p>quel che imparammo, però, è come il <u>forte</u> cede, e quello non lo volevamo capire.</p> <p>Ma poi volemmo tutto, sentire colpo su colpo. Dopo le informazioni <u>distorte</u>, quell'estate che non voleva finire.</p> <p>Così ci sedemmo. Il bagliore della luce con il buio alle <u>porte</u> non volevamo capire.</p> <p>Ma c'era solo una cosa certa. L'unica che sapevamo. Non era buona, la <u>malasorte</u>. Quell'estate che non voleva finire Quell'estate che non volevamo capire.</p> |
|--|---|

Questa *villanelle* di Bornholdt è di impianto classico. Nella traduzione ho cercato di mantenere lo schema delle rime, cercando la rima perfetta dell'inglese *bright/fight/might/right/nigh/right* nell'italiano *forte/sorte/forte/distorte/porte/malasorte*. Purtroppo, i monosillabi e bisillabi omofoni inglesi sono difficili da trasporre *in toto* in italiano e, per trovare le rime, sono dovuta ricorrere all'impiego di parole a volte più lunghe. Soprattutto però si osservi il tentativo di mantenere la stessa ripetizione di versi – identici – dell'inglese, che a volte, traducendo verso l'italiano, viene notevolmente complicato dalla morfologia di parole e unità lessicali.

❖ Johanna Aitchinson – Letters from Japanese Kids | Lettere dai bambini giapponesi

| | |
|--|--|
| <p>Dear Ms Johanna I very enjoyed your class I am lonely, but I do my best I could forget bad feelings I very enjoyed your class You are always smiling and talking in a loud voice I could forget bad feelings Get a boyfriend and have a happy life You are always smiling and talking in a loud voice Sometimes you danced with us so kindly Get a boyfriend and have a happy life Sometimes you scolded me, 'Yusuke!' Sometimes you danced with us so kindly I don't want to say goodbye but I have to Sometimes you scolded me, 'Yusuke!' To tell the truth I need more time to spend with you I don't want to say goodbye but I have to I'll always remember that you have a habit to bite your pen To tell the truth I need more time to spend with you Is this the end? I'll always remember that you have a habit to bite your pen I am lonely but I do my best Is this the end? Ms Johanna?</p> | <p>Cara Ms Johanna Il suo corso è piaciuto tanto a me Mi sento sola, ma ce la metto tutta Potrei scordare i brutti pensieri Il suo corso è piaciuto tanto a me Lei sorride sempre e parla sempre a voce alta Potrei scordare i brutti pensieri Trovarmi un ragazzo e avere una vita felice Lei sorride sempre e parla sempre a voce alta A volte ballava con noi così dolcemente Trovarmi un ragazzo e avere una vita felice A volte mi sgridava, 'Yusuke!' A volte ballava con noi così dolcemente Non voglio dirle addio ma devo A volte mi sgridava, 'Yusuke!' Per la verità mi serve più tempo da passare con lei Non voglio dirle addio ma lo devo fare Non scorderò mai il suo vizio di mordicchiare la penna Per la verità mi serve più tempo da passare con lei Finisce così? Non scorderò mai il suo vizio di mordicchiare la penna Mi sento sola, ma ce la metto tutta Finisce così Ms Johanna?</p> |
|--|--|

In questo caso è evidente come lo schema della *villanelle* sia il punto di partenza per un collage circolare di lettere scritte alla Aitchinson da ragazzi cui aveva insegnato in Giappone. È assente uno schema preciso di rime, ma la poesia si snoda alternando le ripetizioni: quattro versi, poi due presi dalla strofa precedente e due nuovi, i nuovi ripetuti nella strofa successiva con l'aggiunta di altri due e così via, fino a ritornare al verso iniziale, con la ripetizione di Ms. Johanna. In questo caso quindi si è posta più attenzione al rispetto delle ripetizioni e alla lunghezza del verso che al suono, chiaramente non parte integrante dell'intenzione originale della poesia.

❖ Ya-Wen Ho – Time Villanelles | Vilanelle del tempo

In 'Time of the Milk Tea', 'Time of Death', e 'Time of the Rice Milk' Ya-Wen Ho compie un'operazione simile a quella di Aitchinson: non si concentra particolarmente sulle rime e sulla loro ripetizione, ma sulla ripetizione dei versi, sfruttando l'impianto metrico della *villanelle* a fini performativi. Ciò appare particolarmente evidente nell'ultima del terzetto, *Time of the Rice Milk*, nella quale uno dei versi ripetuti è un inchino (il verso recita semplicemente [bows], letteralmente "si inchina", ed è stato tradotto con [inchino]).

3. Esempi grafici.

Sebbene tutte le poesie abbiano una propria peculiarità grafica esplicita o implicita e questa contenga in sé un certo valore semiotico, tuttavia esistono poesie per le quali la componente grafico-visiva è parte integrante del processo comunicativo, proprio perché enfatizzato dagli autori dei testi. Quando traduco poesia, il mio impegno è sempre quello di preservarne quanto più possibile la forma sulla pagina, intervenendo principalmente sulla lunghezza dei versi. Nel caso di poesie dichiaratamente grafiche, l'intenzionalità dell'autore in tal senso rende il mantenimento della forma in traduzione uno dei requisiti fondamentali, con un considerevole impatto sulle scelte traduttive. Pertanto, si rende spesso necessaria una serie di compensazioni attraverso cui possa mantenere la forma a scapito, talvolta, della trasmissione esatta del significato.

In quest'antologia le poesie evidentemente visivo-grafiche, che non ripropongo qui per ragioni di spazio, sono tre:

- ❖ Paula Green – A Configuration of Love | Una configurazione d'amore
- ❖ Roma Potiki – Papatūānuku | Papatūānuku
- ❖ Nina Powles – Volcanology | Vulcanologia

'A Configuration of Love' è stata da questo punto di vista la meno complessa da affrontare, in quanto la sua forma ha più a che vedere con la disposizione ampia delle parole sulla pagina, che suggerisce spazio e levità, ma non con un'immagine definita. Per 'Papatūānuku', appare evidente che l'intento della poesia (unica allineata al centro dell'intera antologia) sia quello di delineare una figura umana, che richiama quella della Grande Madre in relazione alla figura di Papatūānuku, la madre terra nella cultura māori. 'Volcanology' è stata la più difficile da rendere, in quanto più lunga e con una struttura formale più complessa da mantenere. La maggiore lunghezza, in media, dell'italiano rispetto all'inglese ha reso necessari dei tagli e lo spostamento di alcune parole da un verso all'altro.

4. Un caso di difficile classificazione

Rope e il suono fantasma

❖ Hinemoana Baker – Rope | Avvinta

| Rope | Avvinta |
|---|---|
| He roped me, he roped me twice the second time it caught, fell at the right angle and landed around the bones | M'ha avvinta, m'ha avvinta due volte la seconda ha preso, un'angolazione perfetta e mi è atterrata sulle ossa |

Questo esempio riguarda l'ambiguità di un suono, una possibile percezione di omofonia che – accentuata dalla quasi omografia – può avvicinare la parola “roped” (“legata con una corda/presa al lazo”) alla parola “raped” (“stuprata/violentata”).

La prima volta che ho interagito con questo testo è stata in occasione della presentazione della raccolta che lo contiene (*Waha / Mouth*). L'autrice, Hinemoana Baker, l'aveva selezionata tra quelle da leggere in occasione dell'evento. Non appena iniziata la lettura della poesia, nel silenzio della libreria dell'università, hanno risuonato le parole: “Rope... He roped me, he roped me twice...”. Il pubblico ha subito colto un riferimento, un'allusione allo stupro. Baker ne è ampiamente al corrente e, in comunicazioni personali, ha ricordato di essere lei stessa rimasta stupita dal potere dell'ambiguità di quel suono, la prima volta che ha letto la poesia. È compito del traduttore mantenere anche l'ambiguità del suono di una poesia, seppure non intenzionale da parte dell'autore. Baker ha più volte dichiarato di non aver compiuto questa scelta in modo consapevole, tuttavia quel suono è ormai parte dell'effetto che la poesia ha sul pubblico e deve pertanto essere preservato per ogni pubblico.

Dopo aver investigato le diverse opzioni ed aver scartato la traduzione più ovvia, che avrebbe significato l'inevitabile perdita dell'ambiguità sonora, ho ampliato la ricerca al campo semantico di “legare”. Non sono arrivata ad alcun risultato soddisfacente ed ho pertanto preso in esame il campo semantico di “stuprare”. Sono arrivata al verbo “vincere” nella sua connotazione di “sconfiggere la

resistenza” e al suo participio passato femminile “vinta”. In modo molto naturale da “vincere” sono arrivata al quasi omografo/omofono “avvincere”, dal latino “ad+vincire”, ovvero “legare”.

Pertanto, ho sostituito “roped” con la forma contratta di “mi ha avvinta”: “m’ha avvinta” che è virtualmente omofono di “m’ha vinta”, sebbene mantenga (come “rope” e “rape”) una forma ortograficamente differente, chiara sulla pagina. Purtroppo, la connotazione sessuale violenta è particolarmente indebolita, ma tale scelta mi ha consentito di preservare l’ambiguità del testo. Si tratta di una scelta traduttologica decisa che potrebbe pertanto essere percepita come problematica e non condivisibile, ma che rende nel testo d’arrivo l’ambiguità semantica generata dalla vicinanza, anche se involontaria, del suono dell’originale.

Questi sono solo alcuni esempi dei quesiti che mi sono posta durante la traduzione dell’antologia che segue questa parte teorica, e non esauriscono la gamma delle sfide che un traduttore di poesia neozelandese contemporanea in italiano si trova ad affrontare durante la propria pratica. Ho compiuto, in questo lungo percorso traduttivo, scelte che possono non essere condivise, altre che lasciano senza dubbio spazio a interessanti dibattiti e anche ripensamenti, ma ciascuna delle mie scelte è stata ponderata, messa in discussione e rivista prima di essere decisa come definitiva.

Come i traduttori spesso ricordano, la comprensione di un testo non è mai totale come una traduzione non è mai finita, ma solo conclusa in un determinato tempo e spazio.

CONCLUSIONE: COME SI ARRIVA A *WĀHINE*

Il fulcro, l'effettiva conclusione di questa tesi, ne costituisce anche il punto di partenza: si tratta di *Wāhine*, l'antologia che segue queste pagine di approfondimento e riflessione teorica. La scelta iniziale di compilare questa antologia di poetesse neozelandesi contemporanee è stata, come detto, la risposta a una lacuna di rappresentazione sul panorama italiano, il tentativo di riempire uno spazio nel sistema letterario e culturale del mio Paese.

Per potermi cimentare nell'impresa è stato doveroso approfondire e tracciare i limiti di questo spazio, comprendere cosa contenesse e come poetesse contenere ciò che mancava. Da qui la necessità di ricercare la presenza di voci di Aotearoa/Nuova Zelanda nel contesto culturale e letterario italiano. Una volta misurato lo spazio da colmare è occorso approfondire come questa antologia di poesia femminile contemporanea potesse occuparne una parte. Pertanto, si è resa necessaria una riflessione sull'approccio traduttivo ai testi, cercando di stabilire quale potesse essere il modo migliore di rappresentarli in italiano, preservandone l'identità e l'unicità culturale in traduzione. Proprio da questa necessità di elaborare una strategia traduttiva il più possibile etica e rispettosa del contesto culturale di partenza è nata l'esigenza di approfondire le origini e lo sviluppo di questa letteratura al contempo figlia dell'Europa e prepotentemente multiculturale, di investigare il ruolo in essa della poesia e, in modo particolare, le vicissitudini editoriali delle autrici di poesia.

È appunto questa relazione tra vecchio e nuovo mondo, l'evoluzione dell'incontro di due passati culturali distinti, lo snodo di fondamentale interesse e insieme di maggiore difficoltà dal punto di vista traduttivo. Pertanto, l'esame delle teorie della traduzione postcoloniale si presta alla necessità di riflettere sull'approccio traduttivo da tenere dal punto di vista etico. Ovvero, quali sono le scelte fondanti nel momento nel quale ci si confronta con una cultura dominante che abbia prevalso nella sua fusione con la cultura dominata? La traduzione, come la letteratura stessa, può essere e spesso è uno strumento politico, pertanto chi traduce da un contesto postcoloniale non può permettersi di non tenere conto delle implicazioni di particolari scelte che potrebbero compromettere la rappresentazione

di una minoranza. Egualmente, prendendo in esame la teoria della traduzione femminista, emerge come esistano dei legami evidenti tra l'oppressione culturale coloniale e la posizione della donna come subalterno in letteratura. La responsabilità del traduttore sta proprio nel non tralasciare alcuna riflessione che possa risultare in una rappresentazione carente delle voci di minoranza.

La scelta di lavorare su un'antologia poetica femminile risponde principalmente all'esigenza di rettificare quella posizione di subalternità nella quale le autrici sono state per anni relegate. Nell'ambito dell'approccio teorico femminista a questo lavoro, la rappresentazione carente delle autrici non è necessariamente solo culturale, ma principalmente editoriale. Ovvero, il problema principale di rappresentazione nel caso delle autrici non appare tanto nel processo di traduzione, quanto in quello, a priori, di inclusione: se le autrici sono escluse dal canone, molto verosimilmente non arriveranno a essere tradotte. Personalmente ritengo che autori e autrici dovrebbero apparire equamente in antologie miste, nelle quali il genere non debba rappresentare in alcun modo il criterio di selezione. Tale suddivisione appare superflua soprattutto in questi anni, nei quali il concetto di *gender* è così ampiamente dibattuto e procede verso una fluidità che ben presto non ci consentirà più di operare tali distinzioni. Penso, in questo caso particolare, a uno dei nomi che farò più avanti, nella riflessione doverosa su quali voci sceglierei di aggiungere se iniziassi ora il mio progetto: essa *may ranapiri*. Quest* poet* non si identifica con un genere o, quantomeno, non sempre con lo stesso e ciò renderebbe pressoché impossibile inserirl* in un progetto del genere. Pertanto, per poterl* inserire, mi troverei a dover rivedere i criteri di compilazione dell'antologia. Nonostante quanto appena sostenuto, alla base della scelta compiuta in questa sede di concentrarmi sulle voci femminili c'è proprio la riflessione su come questo non sia, di fatto, un mondo perfetto e che ancora occorra colmare quei vuoti, assottigliare la disparità rappresentativa tra i due generi, con la speranza che un giorno non sia più una necessità, ma solo un ricordo e che esista uno spazio comune, nel quale tutti possano essere i benvenuti.

La scelta delle autrici è invece stata compiuta per contribuire alla rettifica di un'altra disparità di rappresentazione: quella tra autrici *pākehā* e autrici indigene. Nella compilazione dell'antologia si

è cercato il più possibile di presentare al lettore italiano la multiculturalità, anche in ambito letterario, percepibile in Aotearoa/Nuova Zelanda. L'importanza di essere immersa nel contesto culturale del paese mi ha dato, in questo senso, un grande vantaggio. E l'uscita dell'ultimo lavoro di Paula Green, *Wild Honey: Reading New Zealand's Women Poetry*, è una piacevole conferma di quanto la mia percezione di questo equilibrio si sia rivelata accurata. Ricordo ancora l'emozione di entrambe quando parlammo per la prima volta dei nostri progetti quasi paralleli, nel 2015, e di come per entrambe e per motivi simili, una delle preoccupazioni maggiori fosse quella della selezione. Paula ha scelto di concentrarsi su lettura e critica, sull'approfondimento delle tematiche e del linguaggio delle diverse poetesse, invece di concentrare i suoi sforzi su un progetto antologico. Questo le ha dato la possibilità di includere nel suo magnifico e ricchissimo volume le voci di 195 poetesse, includendo equamente le voci rappresentative di Aotearoa/Nuova Zelanda. Nell'antologia che segue, come anticipato nell'introduzione a questa tesi, sono contenute 31 poetesse ed essa è suddivisa in tre archi temporali: 1950-1964, 1965-1979 e 1980-2000. Come detto, la scelta del 1950 come anno di partenza è stata dettata prima dalla volontà di prendere le mosse dal secondo dopoguerra ed affinata in seguito per far coincidere l'inizio della raccolta con quello che è stato il momento di emergenza della scrittura indigena femminile. In tutta onestà, la scelta del 1950 è stata anche funzionale ad escludere da questa antologia molti dei grandi nomi femminili contemporanei, ampiamente riconosciuti e rappresentati, di Aotearoa/Nuova Zelanda e ad avere così l'occasione di poter includere la nuova generazione di voci poetiche femminili che si va pian piano affermando. Nomi quali Keri Hulme, Fiona Kidman, Cilla McQueen, Janet Frame, Jacqueline Sturm, Lauris Edmond, Fleur Adcock, Riemke Ensing, Bernadette Hall, Dinah Hawken, Elizabeth Smither, sono ormai nell'olimpo della poesia neozelandese e fanno parte del canone poetico del Paese, pertanto ho ritenuto di poterle escludere in questa sede. La speranza è che questo progetto possa tradursi in un'avventura editoriale e da lì ampliarsi, con l'aggiunta di nuovi nomi e nuovi testi e divenire un'antologia comprensiva di tutte le voci poetiche femminili di Aotearoa/Nuova Zelanda.

Per quanto riguarda la scelta delle poesie di ciascuna autrice, il processo è stato complesso e, come molti antologisti più esperti di me hanno detto prima e indubbiamente meglio, le scelte sono state operate tenendo conto di parametri tra i quali è presente anche un certo grado di predilezione personale. Mi sono lasciata guidare anche da scelte insindacabili compiute da professionisti e studiosi che si sono formati in questo Paese e ne conoscono meglio di me le profondità letterarie e che hanno compilato antologie nel corso degli anni. Inoltre, trattandosi di un'antologia nata all'interno di un PhD in Literary Translation Studies, alcune scelte sono state compiute con lo scopo di sottolineare snodi precisi e precise difficoltà incontrate dal traduttore nel contesto multiculturale postcoloniale della letteratura neozelandese. Altre con lo scopo di indagare le difficoltà insite in particolari forme poetiche, nonché nella natura stessa del passaggio da inglese a italiano.

L'approfondimento teorico che ha preceduto e accompagnato questo percorso di compilazione e traduzione mi ha assistita nel mettere in discussione le motivazioni alla base di ciascuna delle mie scelte consentendomi di acquisire nuovi strumenti per riflettere sulla pratica stessa della traduzione. La mia crescita accademica e professionale è da individuarsi proprio nell'ulteriore esplorazione dei quesiti, principalmente di natura etica, posti da alcune delle teorie che ho scelto di approfondire. L'esposizione alle esperienze e alle riflessioni dei diversi studiosi presi in esame in questa tesi ha contribuito a mettere in luce i legami tra i diversi ambiti concorrenti alla definizione del mio approccio traduttivo. Ritengo di essere cresciuta come traduttrice dal punto di vista pratico, ma ancor più dal punto di vista teorico ed etico: è appunto nelle considerazioni che precedono l'effettiva traduzione di un testo che si percepisce l'influenza della teoria sulle competenze di un traduttore.

Alla fine di questo lungo viaggio, al culmine di questo processo durato così a lungo, restano alcune domande ancora aperte. Prima fra tutte, per me per prima, è una riflessione su chi vorrei includere tra i nuovi nomi saliti alla ribalta del mondo editoriale nell'ultimo anno. Come già accennato, essa may ranapiri è uno dei nomi che mi vengono in mente di getto, come anche, tra gli altri, quelli di Tayi Tibble, Simone Kaho e Talia Marshall. L'altra considerazione legittima è se il

mio modo di tradurre sia cambiato in questi anni e nel corso di questa esperienza. Da una parte vorrei rispondere di no, nella misura in cui il mio approccio etico nei confronti della traduzione, seppur rinsaldato nella convinzione di dover rispettare ad ogni costo la multiculturalità della letteratura neozelandese, non è cambiato: traducendo, anche in passato, ho sempre prestato la massima attenzione a non nascondere nulla, a non cadere nel tranello di rendere l'esperienza più fluida, più commestibile, per il lettore italiano. Ma vorrei rispondere anche, due volte, sì: primo, perché in questi anni di vita in Aotearoa/Nuova Zelanda si è approfondito il mio rapporto sia con la lingua inglese neozelandese, con le sue sottigliezze e le sue particolarità, che con te reo Māori; secondo, perché è inevitabile ripensare le proprie scelte traduttive all'infinito, in quanto l'esperienza cambia la percezione del significato e ne espande l'espressione. *Panta rei* in questo contesto si applica alla voce del traduttore e sono certa che se dovessi cimentarmi nuovamente con una delle prime poesie che ho tradotto per questa antologia il risultato probabilmente presenterebbe scelte diverse. Ma so anche che lo spirito alla base della traduzione sarebbe lo stesso e la rappresentazione finale, pertanto, comparabile.

In conclusione, il lavoro di traduttori e antologisti non è mai finito e il suo compimento, inevitabilmente provvisorio, riflette necessità del momento quali, per fare qualche esempio, la scadenza di consegna all'editore, la fine di un percorso accademico o semplicemente il raggiungimento di un livello che chi traduce o antologizza ritiene di non poter migliorare autonomamente. Ora che scrivo queste parole, la mia speranza è che questo progetto continui e che cresca e che possa diventare il lavoro che ho sempre immaginato, per il quale questo spazio non poteva essere sufficiente: un'antologia nella quale io possa includere tutti i nomi che ho dovuto tralasciare e tutte le poesie che avrei voluto tradurre. E, perché no, vedere un giorno pubblicata *Wāhine*.

CAPITOLO IV

WĀHINE: ANTOLOGIA ANNOTATA DI POETESSE NEOZELANDESI
CONTEMPORANEE IN TRADUZIONE ITALIANA (1950-2000)

Thank you.

*At last is seen
what should have been seen
before: art is language,
artist, translator.*

Leave that.

*Take fourteen,
take it to the power of one,
to the power of the pain of one,
Ah, see — that is The One.*

Move on.

*Now that you have gone
beyond the fourteenth station,
(the last one, thank God)
you must know: will Elias come
to save us and if he does,
will it change anything,
will it change us?*

A UNA MOSTRA DI COLIN McCAHON – JC STURM – AT A COLIN McCAHON EXHIBITION

Grazie.

*Alfine è visto
ciò che doveva essere visto
prima: l'arte è lingua,
artista, traduttore.*

Lascia stare.

*Prendi quattordici,
elevelo alla potenza di uno,
alla potenza del dolore di uno,
Ah, vedi – questo è L'Uno.*

Va' avanti.

*Adesso che sei andato
oltre la quattordicesima stazione,
(l'ultima, grazie a Dio)
devi saperlo di certo: verrà Elia
a salvarci e se verrà,
cambierà qualcosa,
cambierà noi?*

Indice dell'antologia

1950-1964

Serie Barford

Making Siapo

Mongolian Spots

The Flying Fox and Che Guevara

Jenny Bornholdt

Poems of Departure

In Memory

Villanelle

Lynn Davidson

Cape Gooseberries

Intertidal Zone

Before we all hung out in cafés

Paula Green

from A Configuration of Love

Two Minutes Westward

Waitakere Rain

Siobhan Harvey

Tooth

Pilgrimage to Hiruharama/Jerusalem

from Considering The Autistic Boy as A Cloud

Lynn Jenner

‘This is... ZL4BY on the air...’ my father would say

Women’s Business

A Hassidic story might start with threes and a problem

Anne Kennedy

I was a feminist in the eighties

Die die, live live

Flood Monologue

Michele Leggott

Slow Reader

Nice Feijoas

Matapouri

Roma Potiki

Papatūānuku

And My Heart Goes Swimming

Hers is

Chris Price

Rose and Fell

Swan Song

Antipodean

Alison Wong

There’s always things to come back to the kitchen for

Reflection On A Proposal Of Marriage

Autumn, Shanghai

1965-1979

Joanna Aitchinson

Letters from Japanese Kids

Miss Dust writes about coffee

Jun

Tusiata Avia

Wild Dogs Under My Skirt

Shower

Demonstration

Hinemoana Baker

Last Born

Rope

If I Had To Sing

Sarah Jane Barnett

Dennis Dowthitt

When the Sister Walks

Addis Ababa

Kate Camp

Personal Effects

Unfinished Love Theorem

Russian Caravan Tea

Sia Figiel

Song of the fat Brown Woman

Between thr Steel Bars

The daffodils – from a native's perspective

Anahera Gildea

Poroporoaki to the Lord My God: Weaving the Via Dolorosa

Last Resort

Speaking Rights

Helen Heath

Tight

Ripple

Truths

Anna Jackson

Spring

Second Puppet

The Madonna of the Ureweras

Teresia Teaiwa

Mother

Crisis Poem #1

Fear of Flying (in Broken Gilbertese)

Selina Tusitala Marsh

Guys like Gauguin

Fast Talking PI

Unity

Karlo Mila

Eating Dark Chocolate and Watching Paul Holmes' Apology

Hafe kasi to Afa kasi

Where are you from

1980-2000

Emma Barnes

Come here at once

Milk for Money

I am in Bed with You, Too

Airini Beauvais

Berlusconi's Batman

A Good Story

Introduction

Hera Lindsay Bird

Children are the Orgasm of the World

Lost Scrolls

Keats is Dead so Fuck me From Behind

Ya-Wen Ho

the inbetweens

the elsewhere

Time Villanelles

Courtney Sina Meredith

No Motorbikes, No Golf

Brown Girls in Bright Red Lipstick

Rushing Doll

Nina Powles

Volcanology

The Girls of the Drift

BURN BACK

Faith Wilson

I'm out for dead presidents to represent me

Home economics

The unbearable lightness

Ashleigh Young

Doors

Certain Trees

Visitations

1950 - 1964

Serie Barford

Serie Barford (1960-) è una poetessa e scrittrice di racconti brevi. È di origini miste, samoane e palagi (non-samoane), europee e algonquin. Sue raccolte di poesie sono *Plea to the Spanish Lady* (1985), *Glass Canisters* (1989) e *Tapa Talk* (2007). Sue opere sono anche apparse su varie riviste letterarie, quali *JAAM*, *Landfall* e *Poetry New Zealand* e incluse in numerose antologie, come *Whetu Moana*, *Niu Voices*, *Writing the Pacific* e *Best New Zealand Poems*. La sua ultima raccolta di poesie, *Entangled Islands*, è uscita nel 2015.

“Veniamo da culture di tradizione orale senza soluzione di continuità tra recitazioni di genealogia, preghiere, canti, canzoni, retorica, discorsi, metafore, oratoria cerimoniale, reminiscenze intense e il vernacolare. Dobbiamo prenderci cura dei nostri rapporti e attraversare il Va¹ come poetesse della diaspora secondo le nostre condizioni.”² sostiene Barford. La sua è una poesia spirituale, vitale, politica – non dissimile dalla voce māori di Roma Potiki. Siobhan Harvey ha definito Barford una delle “nostre migliori poetesse affermate di origine pacifica”³ e Booksellers NZ, l’associazione delle librerie della Nuova Zelanda, ha accolto il suo ultimo libro definendolo “una raccolta magnifica che tesse insieme memoria e suggestioni, realtà e fantasia, passato e presente, il tutto intrecciato nella sua [di Barford] prosa e poesia”.⁴

¹ Il “Va”, nella cultura samoana, è lo spazio “in mezzo”, intermedio, non spazio vuoto, non spazio che separa ma spazio che correla, che tiene insieme entità e cose diverse, uno spazio che è contesto e dà significato alle cose.

² “We come from oral cultures that move seamlessly between genealogical recitations, prayers, chants, songs, rhetoric, speeches, metaphors, ceremonial oratory, poignant reminiscences and the vernacular. We need to take care of relationships and cross the Va as diasporic women poets on our own terms”. Vaughan Rapatahana [https://jacket2.org/commentary/kiwi-pasifika-lady-poets] accesso effettuato il 13/03/2018. Mia traduzione.

³ “This is a wonderful book, one that should bring Barford recognition as one of our finest established Pacific Island poets”. Siobhan Harvey [http://www.landfallreview.com/the-wild-dry-dust-honey-smell-of-summer/] accesso effettuato il 12/04/2017. Mia traduzione.

⁴ “*Entangled Islands* is a stunning collection that weaves together memory with impressed images, reality and fantasy, past and present, all tangled together within her poetry and prose.” Booksellers NZ [https://booksellersnz.wordpress.com/2015/12/29/book-review-entangled-islands-by-serie-barford/] accesso effettuato il 12/04/2017. Mia traduzione.

1. Peeling the bark

small plantations of mulberry trees
are tended like growing children

pruned and nudged into alignment
they sprout straight toward heaven
without branches or strange notions
to mar the finished product

when village babies toddle into walking
saplings from the same birth-moon
are cut or bitten around the butt

the bark stripped from them
like clothing
peeled from wet bodies

determined pulling
some grunting and wrestling
finally accomplishing the deed

2. Peeling the bast⁶

the bark is rolled around a hand
flattened and subdued

soft and pliable
a knife prises the bast
from the coarse outer bark

⁵ Samoan tapa (bark) cloth

⁶ soft inner bark

FARE IL SIAPO⁷

1. Pelare la corteccia

piccole piantagioni di gelsi
sono seguite come bambini

potate ed esortate ad allinearsi
germogliano dritte verso l'alto dei cieli
senza rami o strani ghiribizzi
che guastino il prodotto finale

ai primi passi dei bimbi del villaggio
alberelli della stessa luna
sono tagliati o indentati alla base

la corteccia viene loro rimossa
come abiti
sfilati via da un corpo zuppo

tirando forte
lottando e gemendo un po'
raggiungendo alla fine il risultato

2. Pelare la floema⁸

la corteccia si arrotola a una mano
si spiana e si schiaccia

morbida e flessibile
una lama alza la floema
dalla ruvida corteccia esterna

⁷ abito samoano di tapa (corteccia)

⁸ corteccia interna, più fine

I've seen women do this
with a Madonna smile

hair softly drawn back
lava-black and piled high
fixed with plastic turtle-shell combs

they sit
legs curled to one side
wielding knives from ample hips
illuminated by tropical flowers
sewn quietly into dresses

bit by bit
inner and outer bark
are peeled from each other

if the bark were a mouth
it would be screaming by now

3. Scraping the bast

I've mistaken the pouring of water
over a sloping board
for a wash day

then realized the board
accommodated strips of bast
and siapo was in the making

sometimes an old canoe suffices

Ho visto donne farlo
con un sorriso da Madonna

i capelli tirati indietro
neri come lava, impalcature
fissate con pettini di finta tartaruga

sedute
le gambe raccolte di lato
brandiscono lame dai fianchi ampi
illuminate dai fiori tropicali
cuciti sottovoce in vestiti

pezzo dopo pezzo
corteccia esterna e interna
sono sbucciate l'una dall'altra

se la corteccia fosse una bocca
a questo punto già urlerebbe

3. Raschiare la floema
ho scambiato lo scroscio dell'acqua
giù per la tavola inclinata
per un giorno di bucato

poi ho capito che la tavola
ospitava strisce di floema
e che il siapo era in preparazione

a volte basta una vecchia canoa

it is an inclined surface that is required
running water
and something sharp
shells or bamboo or a knife

that can scrape away
remnants of the coarse outer bark
that eluded the bast peeling

clung stubbornly to its soft inner flesh

4. Beating the bast

the dull thud of a beating
churns my stomach
triggers adrenalin
my legs pump a getaway
out of any door or window

but the fight has gone from bundles of bast

it's been pressed out with excess water
by deftly applied shells and open palms
the bundles submit to wooden anvils
are evenly beaten
by grooved and smooth faces

there's a rhythm to it all

and when it's over
sheets of cloth are stretched out
on mats or mown grass
weighted down with stones
left to dry like parchment

serve una superficie inclinata
acqua corrente
e qualcosa di affilato
conchiglie o bambù o una lama

che riesca a raschiar via
i residui della ruvida corteccia esterna
sfuggita durante la separazione

aggrappata alla propria polpa morbida

4. Pestare la floema

il tonfo sordo di un pestaggio
mi gela il sangue
scatena l'adrenalina
le gambe pompano una fuga
da una porta o una finestra

ma la combattività abbandona i fastelli di floema

spremuta via insieme all'eccesso d'acqua
da conchiglie e palmi aperti usati con sapienza
i fastelli si arrendono alle incudini di legno
pestati uniformemente
da superfici piatte e scanalate

tutto ha un proprio ritmo

e quando è fatta
strati di stoffa vengono distesi
su tappetini o erba
fermati con delle pietre
lasciati ad asciugare come pergamena

5. Dying siapo

dye is made from candlenut trees

the shoots of coconut palms gathered
in woven baskets with turmeric roots

dried and powdered mountain clay
mixed with seeds and the sap of plants
sought by hurricanes uprooting the coast

and the cut trunks of towering bananas
shading clusters of ripening fruit

reds

blacks

browns

yellows

ochre

my hair's the colour of siapo
whiffs of white peeping through
with random smudges of grey

blotted by immersion dying
the free-hand painting of highlights
the rubbing of youthful promise
into an aging scalp

5. Tingere il siapo

la tintura è di aleurites moluccana⁹

germogli di palme da cocco raccolti
in cesti intrecciati con radici di curcuma

argilla montana seccata e polverizzata
mischiata con i semi e la linfa delle piante
ambite dagli uragani che sradicano la costa

e i tronchi tagliati di banani torreggianti
che ombreggiano gruppi di frutti maturi

rossi

neri

marroni

gialli

ocra

ho i capelli color del siapo
sbuffi di bianco che s'intravedono
con qualche striscia di grigio

tamponati dalla tintura a immersione
la pittura a mano libera dei colpi di sole
la frizione di promessa giovanile
su una cute che invecchia

⁹ L'aleurites moluccana è un albero di grandi dimensioni dalle ampie foglie palmate e lucide. Il suo frutto, chiamato "noce delle Molucche", di solito contiene due semi ed è ricco di olii.

my great-grandmother
wrapped herself in siapo
in the days when whalers plied
antipodean coastlines for loot

she was a taupou¹⁰
escaped and bore a child to a man
old enough to be her grandfather

sometimes when I'm combing
anti-frizz emollients into my hair
pulling it back and up into a bundle
to fix with plastic turtle-shell combs

I think of Fiapaipai
her fall from grace
the village curse
my own life

and smile or weep
depending on the day.

¹⁰ Village virgin

la mia bisnonna
si avvolgeva nel siapo
ai tempi in cui i balenieri inondavano
le coste antipodali in cerca di bottino

era una taupou¹¹
che scappò e partorì il figlio di un uomo
abbastanza vecchio da essere suo nonno

a volte quando mi pettino
balsami anticrespo nei capelli
tirandomeli su in una crocchia
che fisso con pettini di finta tartaruga

penso a Fiapaipai
alla sua disgrazia
alla maledizione
alla mia vita

e rido o piango
a seconda del giorno.

¹¹ La vergine del villaggio

born the night of the comet
my cousin's child had
birthmarks like bruises
with indistinct edges

random imprints of melanin
that dissolved into family lore
before she started school

her birth cry marked a soul
sounding as it flickered
between worlds

that perilous journey
her first migration
was the span of a labourer's hand

MACCHIE MONGOLICHE

nata la notte della cometa
la bimba di mia cugina ha
voglie come lividi
dai bordi indistinti

tracce casuali di melanina
dissoltesi in storie di famiglia
prima che iniziasse la scuola

il suo vagito ha segnato un'anima
risuonando mentre tremava
tra i mondi

quel viaggio periglioso
la sua prima migrazione
più o meno il palmo di un manovale

I cared for my children like a flying fox
kept them safe under my wings
when they were small and hesitant

tipped paracetamol and antibiotics
down persistently inflamed throats
during endless nights of earache

gassed them with ventolin cocktails
when asthma stole their breath

had broken bones reset and a tongue bitten off
from a faulty landing on a trampoline
reattached in a theatre without movies

then regretted it
when that fiapoko¹ mouth
started up again

we've laughed at dinosaurs and cartoons
at nana crooning 'Buffalo Soldier'
at pa's jokes and the bills that kept arriving
for the ever-declining cashflow card

there were the retreads that outlived cars
and the unexpected appearance of food
in our sprayed and wiped-out cupboards

¹ A derogatory term/admonishment used when a person is cheeky or conducts themselves in a way that does not befit them (Samoan)

LA VOLPE VOLANTE E CHE GUEVARA

Ho cresciuto i miei figli come una volpe volante
li ho tenuti al sicuro sotto le ali
quando erano piccoli e incerti

ho rovesciato paracetamolo e antibiotici
giù per gole ostinatamente infiammate
durante infinite notti di mal d'orecchi

li ho gasati con cocktail di ventolin
quando l'asma rubava loro il respiro

gli ho fatto riassettare ossa fratturate e,
dopo un errore madornale sul tappeto elastico,
riattaccare una lingua morsa in una sala senza spettacoli

per poi pentirmene
quando quella bocca fiapoko²
ha ricominciato

abbiamo riso di dinosauri e cartoni
di nonna che cantava 'Buffalo Soldier'
alle battute di nonno e agli addebiti inarrestabili
della carta sempre protestata

c'erano ricicli che sopravvivevano alle macchine
e inaspettate apparizioni di cibarie
nei nostri pensili dozzinali e frusti

²Fiapoko: termine spregiativo/ammonimento usato quando una persona è sfacciata o si comporta in modo inappropriato (samoano).

there's so much to think about
as I sit barefoot in church
behind the vividly turbaned mamas
paying their respects to Éloi Machoro

a South Pacific Che Guevara
a dead son of this island

that siege
and the photo of Machoro
smashing a ballot box with an axe

immortalised him beyond the bullets
that felled a man into a crimson pool

my sons are still learning the difference
between people's needs and wants
and how to match actions with words

but I remember

they wore their Che Guevara t-shirts
until they fell off their backs

c'è così tanto a cui pensare
qui seduta scalza in chiesa
dietro alle mamas sgargianti in turbante
che porgono i propri rispetti a Éloi Machoro

un Che Guevara del Pacifico del Sud
un figlio morto di quest'isola

quell'assedio
e la foto di Machoro
che fa a pezzi un'urna con un'ascia

immortalato al di là i proiettili
abbattuto in un lago di porpora

i miei figli stanno ancora imparando a distinguere
tra i desideri e le necessità
e come far seguire azioni alle parole

ma io ricordo

hanno portato le loro magliette del Che
finché non gli si sono staccate di dosso

Jenny Bornholdt

Jenny Bornholdt (1960-) ha iniziato a scrivere nel 1984 e da allora ha pubblicato *This Big Face* (1988), *Moving House* (1989), *Waiting Shelter* (1991), *How We Met* (1995) e *Miss New Zealand: Selected Poems* (1997). Nel 2000 è uscita la raccolta *These Days* e nel 2003 *Summer*. Nel 2005 è diventata la quinta poetessa laureata della Nuova Zelanda. Bornholdt è sposata con il poeta Gregory O'Brien, con il quale ha co-curato, fra le altre, l'antologia *My Heart Goes Swimming: New Zealand Love Poems* (1996), e con O'Brien e Mark Williams *An Anthology of New Zealand Poetry in English* (1997), che ha vinto il Montana Book Award for Poetry nello stesso anno. Nel 2007 è uscita la raccolta *Mrs. Winter Jump*, seguita nel 2008 dalla raccolta di sei poesie *The Rocky Shore* e nel 2011 da *The Hill of Wool*. Nel 2016 è uscita la raccolta antologica *Selected Poems*, per Victoria University Press.

La poesia di Bornholdt è semplice ed intima, con la capacità di evocare luoghi, sensazioni e sentimenti frutto di un'incredibile maestria e sintesi. La delicatezza, la compostezza, con le quali tratta temi complessi quali la perdita e la lontananza, richiamano la prospettiva intima e realistica che anche la poetessa Kate Camp ci mostra, nell'affrontare tematiche simili. La rivista *New Zealand Books, Pukapuka Aotearoa*, l'ha definita "una poetessa nel suo elemento. Possiede l'arte che nasconde l'arte: raramente una parola fuori posto, poca esposizione, ancor meno fronzoli, eppure di grande complessità".¹ Il *New Zealand Listener* scrive invece che "la freschezza della sua poesia, insieme alla sua lucida esplorazione del semplice e del familiare" hanno ricevuto numerosi encomi.²

¹ "Jenny Bornholdt's poems appear simple for she is truly a poet at ease in her element. Hers is the art that conceals art: rarely a word out of place, little exposition, less decoration, yet complex". Harvey McQueen [<http://nzbooks.org.nz/1999/literature/a-breath-of-fresh-sound-harvey-mcqueen/>] accesso effettuato il 26/05/2017. Mia traduzione.

² "Almost without exception, critics have praised her poetry's freshness and the concealed depths in its lucid explorations of the simple and the familiar". Bill Direen, *NZ Listener*, 17 June 1995. Mia traduzione.

1

The idea of separation
affords us the greatest intimacy
'I am going away' means
you can open your arms
with the greatest of ease
the risks are minimal from
now on
and because there is nothing to lose,
only miles to cover,
the honesty can be
enormous
we go out to each other
in a new way
with a sense of loss
already.

2

I am speechless with
the distance of it.
Words stretched out across the
plains don't
thread together
easily
it is too far to go between
the hedges to get
sense.

POESIE DELLA PARTENZA

1

L'idea della separazione
ci garantisce la massima intimità
'Vado via' significa
poter aprire le braccia
con il massimo agio
i rischi sono minimi da
ora in poi
e siccome non c'è nulla da perdere,
solo chilometri da fare,
l'onestà può essere
immensa
ci avviciniamo l'un l'altra
in modo nuovo
con un senso di perdita
già adesso.

2

Sono ammutolita da
tanta distanza.
Parole allungate attraverso le
pianure non
si intrecciano
facilmente
c'è troppo spazio da coprire tra
i bordi per arrivare
al senso.

Really, the act of leaving defies
all reasoning.

The subtlety of it is contained in
each step taken towards
the doorway
in the packing and sealing of boxes
in the suitcases
the empty walls.

Davvero, l'atto di partire sfugge
a ogni logica.
La sua raffinatezza è racchiusa in
ogni passo fatto verso
la porta
nell'imballare e chiudere gli scatoloni
nelle valigie
i muri spogli.

(IN MEMORY)

(2000)

we planted one

Magnolia Stellata Waterlily

the word 'fragrant'

convinced us.

Something to do with fragrance

and loss. Also 'Stellata', the way light

keeps company

with night.

(IN MEMORIA)

abbiamo piantato una

Ninfea Magnolia Stellata

la parola 'profumata'

ci ha convinti.

Qualcosa a che fare con il profumo

e la perdita. E poi 'Stellata'³, come la luce

fa compagnia

alla notte.

³ In italiano nel testo originale.

That summer that wouldn't go
the light was far too bright.
We didn't want to know.

But then we did. Slow,
or fast, the fight?
That summer that wouldn't go.

We couldn't know.
One thing we learned, though, was how might
fails, and that, we didn't want to know.

But then we wanted it all, blow
by crushing blow. After all, it was our right,
that summer that wouldn't go.

And so we sat it out. The glow
of light sinking into a night
we didn't want to know.

But it was the one sure thing. The only
thing we knew. And it was wrong, not right.
That summer that wouldn't go.
That summer we didn't want to know.

VILLANELLE

Quell'estate che non voleva finire
la luce era troppo forte.
Non volevamo capire.

Poi lo facemmo. Che dire
lenta o svelta, la sorte?
Quell'estate che non voleva finire

Non potevamo capire.
quel che imparammo, però, è come il forte
cede, e quello non lo volevamo capire.

Ma poi volemmo tutto, sentire
colpo su colpo. Dopo le informazioni distorte,
quell'estate che non voleva finire.

Così ci sedemmo. Il bagliore
della luce con il buio alle porte
non volevamo capire.

Ma c'era solo una cosa certa. L'unica
che sapevamo. Non era buona, la malasorte.
Quell'estate che non voleva finire
Quell'estate che non volevamo capire.

Lynn Davidson

Lynn Davidson (1959-) è una scrittrice di poesie e romanzi. Le sue prime pubblicazioni sono state la raccolta di poesie *Mary Shelly's Window* (1999) e il romanzo *Ghost Net* (2003). Le poesie e i racconti brevi di Davidson sono usciti su *Landfall*, *Sport*, *Poetry NZ* e sul *NZ Listener* ed alcune delle sue poesie sono uscite anche negli Stati Uniti, sulla rivista letteraria *Traffic Report*. La sua seconda raccolta di poesie, *Tender* (2006), precede *How to Live by the Sea* (2009) e la sua terza raccolta, *Common Land*, è uscita nel 2012. La sua ultima raccolta, *Islander*, è uscita nel 2019 per Victoria University Press in Nuova Zelanda e Shearsman Books nel Regno Unito. Davidson lavora anche come educatrice e insegnante di scrittura creativa.

La sua poesia è intima e descrittiva, capace di ancorare a luoghi e anche a piccoli ritratti di vita quotidiana, carichi di sentimenti riconoscibili e condivisibili: l'umanità e il luogo. La sua poesia 'Intertidal Zone' (Zona litoranea) ha delle eco di Janet Frame nel suggerimento costante dell'incapacità umana di riconciliarsi con l'enormità della natura. La scrittrice Elizabeth Knox ha detto di Davidson che nella sua opera "nulla è mai occasionale, ma tutto si incastra perfettamente insieme [...] e che la produzione di Davidson è profondamente sentimentale e insieme profondamente razionale, un'opera ponderata, nella quale le cose sono insolite e sorprendenti, eppure necessarie e vere".¹ Secondo Joanna Preston, che scrive su *Takahē*, "in questa raccolta l'intero è più che la somma delle singole parti [...] un riesame di vecchie ferite alla luce delle nuove".²

¹ "Lynn Davidson has produced a deeply feeling and deeply rational book, a thoughtful book, where things are unusual and surprising, and yet necessary and true". Elizabeth Knox, on VUP website [<http://vup.victoria.ac.nz/common-land/>] accesso effettuato il 17/02/2017. Mia traduzione.

² "In all, this is a lovely collection, with the parts combining to something beyond their mere addition. This is what Wordsworth meant by 'emotion recollected in tranquility' – a re-examination of old wounds in the light of new ones. Human experience: the ultimate common land". Reviewed on *Takahē* magazine 76, 2012 by Joanna Preston. [<http://www.takahe.org.nz/oldsite/reviews/t76/Takahe76CommonLand.pdf>] accesso effettuato il 25/05/2017. Mia traduzione.

In a canopy
over the curves
of the hose
the Cape gooseberry plant
suspends its Chinese lanterns.
The fluted cases transparent
as peeled skin;
inside, the orange centre
glows, as though it were
candle light. It attends to beauty.
Inside the power bill clamorous
for attention, noisier
than the t.v., noisier
than the children. If
I pay it all today we could
eat Cape gooseberries for dinner,
rolling the orange orbs
on our tongues, glimpsing
their small light
between our teeth.

ALCHECHENGIO GIALLO

In una pergola
sopra le curve
della gomma
la pianta di alchechengio giallo
sospende le sue lanterne cinesi
Le sfere rigate e trasparenti
come spellature;
dentro, il centro arancio
brilla, come se fosse lume
di candela. Si cura della bellezza.
Dentro le bollette pretendono
attenzione, più forti
della TV, più forti
dei bambini. Se
le pago tutte oggi possiamo
cenare con gli alchechengi gialli,
carezzando i globi arancio
sulla lingua, un barlume
di luce minuscola
stretto tra i denti.

Every day
the forest draws up on the shore
bleached and salted silenced

I watch the great trunks fall
and fall through waves
I see how bare they are

Every day
I feel the old forest
rolling ashore

 copse glade bush stand

 There are forests
 and there are oceans
 and there is this other place
 of accidental mating
 and impure language

Every day
this savage rest
in unfamiliar arms

ZONA LITORANEA

Ogni giorno

la foresta si avvicina alla riva

sbiancata e salsa silente

Guardo gli enormi tronchi cadere

e ricadere fra le onde

vedo quanto sono spogli

Ogni giorno

sento la vecchia foresta

rotolare alla deriva

bosco radura macchia resistono

Ci sono foreste

e ci sono oceani

e c'è quest'altro posto

di copula fortuita

e lingua impura

Ogni giorno

questo barbaro riposo

tra braccia sconosciute

At primary school on the monkey bars
we'd hang, aching, from the middle rung

having rified our way along the first six bars
then the wrench in the shoulders at the seventh.

Nowhere to go but the classroom or home
from the patch of rubbed out grass

where the rhythm failed us.

PRIMA DI CIONDOLARE NEI CAFFÈ

Alle scuole elementari sull'arrampicatoio
ciondolavamo, doloranti, dal piolo di mezzo

avendo improvvisato per le prime sei sbarre
poi lo strattone delle spalle alla settima.

Senz'altro altrove che in classe o a casa
dal fazzoletto d'erba sbiadita

dove il ritmo ci abbandonava.

Paula Green

Paula Green (1955-) è una poetessa, critica e scrittrice di libri per bambini. Ha scritto numerose raccolte di poesia, curato varie antologie e tiene due blog di poesia, il *NZ Poetry Box* e il *NZ Poetry Shelf*. Tra le sue raccolte troviamo: *Cookhouse* (1997), *Chrome* (2000), *Crosswind* (2004), il suo primo libro per bambini, *Flamingo Bendalingo: Poems from the Zoo* (2006), *Making Lists for Francis Hodgkins* (2007), *Slip Stream* (2010), *The Baker's Thumbprint* (2013), una raccolta di sue poesie per bambini, *The Letterbox Cat and Other Poems* (2014), e un'antologia di poesia scritta da bambini, *A Treasury of NZ Poems for Children* (2014). Green ha curato l'edizione dei *Best New Zealand Poems* nel 2007 e co-curato l'antologia *99 Ways into New Zealand Poetry* (2010) con il collega Harry Ricketts. Nel 2012, ha compilato un'antologia di poesie d'amore, *Dear Heart: 150 New Zealand Love Poems*. La sua ultima raccolta, *New York Pocket Book*, è uscita nel 2016. A fine 2019 è uscita *Wild Honey: Reading New Zealand Women's Poetry*, guida alla lettura delle poetesse neozelandesi contemporanee.

La poesia di Green è lirica e sentimentale, mutevole e sperimentale. La sua vasta produzione e il numero di generi con i quali si cimenta rendono evidente la sua poliedricità. Le sue collezioni presentano poesie brevi, poesie istruttive, liste e poesie surreali. L'intimità degli spazi chiusi, ma ancor più quella degli spazi aperti e dei fenomeni naturali. Una capacità di evocare sentimenti nel percorrere la natura che portano alla mente alcune delle poesie di Michele Leggott e Dinah Hawken. La scrittura di Green è interessante e impegnativa perché, in parte, ciascuna raccolta tenta qualcosa di differente e pertanto in ogni raccolta Green ci parla con una diversa voce. "Come sempre," sostiene Sarah Jane Barnett, "[Green] è espressiva e dà ispirazione riguardo cosa la poesia e i poeti siano in grado di fare".¹

¹ "As always, she is eloquent and inspiring about what poetry and poets can do". Sarah Jane Barnett [<https://sarahjanebarnett.com/2016/07/05/new-york-pocket-book>] accesso effettuato il 02/01/17. Mia traduzione.

We take ourselves like mountain goats up the muddy
track, cloud before rock, rock before flax because
in the stillness we find the noise of an ocean
sinking roots sunk fierce
into how to be westward.

Westcoast skin. Westcoast blood. Westcoast bone.

Stepping into this sweet cyclone of silence
we are pinned to the inlet cool and spare
like a roving eye
disappearing and feeding on heavenly wings
halfway to paradise
with a divine map for romance
those perspiring sonnets and me doubled back
laughing like death.

This is high and on the edge
vertigo looping the Te Henga cliff tops
behind us a flower might blossom
a musical note might flare
but one thing's for sure
here on cold mornings
here where love is snacking
the risk of heights punctuates
a risk we take
our heartbeats startled at the startled kereru.

A word for his skin
a word for his bone
a word for his blood
then memory steadies the erring waterfall
the white plume of the heron all dried up.

DUE MINUTI VERSO OVEST

Ci trasportiamo come capre montane su per il sentiero
fangoso, nuvola poi roccia, roccia poi lino perché
nell'immobilità troviamo un rumore d'oceano
radici affondanti affondate fiere
in come essere verso ovest.

Pelle dell'ovest. Sangue dell'ovest. Ossa dell'ovest.

Un passo in questo dolce ciclone di quiete
siamo appuntati alla baia fresca e spartana
come un occhio lungo
che sparisce e si ciba di ali celestiali
quasi giunto in paradiso
con una divina mappa romantica
quei sonetti sudati e io piegata in due
che rido come la morte.

Siamo in alto e sul baratro
vertigini avvolgono le scogliere Te Henga
dietro di noi un fiore potrebbe sbocciare
una nota musicale erompere
ma una cosa è certa
qui nelle mattine fredde
qui dove l'amore pilucca
il rischio dell'altezza sottolinea
un rischio che corriamo
le pulsazioni spaurite allo spaurito kereru.

Una parola per la sua pelle
una parola per le sue ossa
una parola per il suo sangue
poi i ricordi raddrizzano la cascata errante
la piuma bianca dell'airone ormai asciutta.

Still I keep the ancient preserve of kauri
stuck in my guts
some kind of brace
because I will hurl
all the old figures over the edge
in one foul swoop
down there into the seething
steaming black sanded
heart of the west coast sea.
Holding his hand at midnight
beneath the starry sky
I will try and let Ulysses loose
and Virgil's honey tongued
ritorniamo nel chiaro mondo?
Vediamo le cose belle
che porta il cielo?
Holding his hand at midnight and kissing those
amber lips here in the light belief
that a word will dig the pit
for the featherweight myth.
Turn your head my dearest to the left
stand still and hear the droning brook
or the otherwhere hum of the bee.
Still. Stand still. Turn your ear to the right
and hear the wind rubbing across the track
a pocket of nectar and linseed oil
pressing against my spine.
Would we take a boat home
across the wild comfort?

Ho ancora la vetusta conserva di kauri
piantata sullo stomaco
una specie di sostegno
perché scaglierò
tutte le vecchie figure nel baratro
in un colpo solo
laggiù nel cuore ribollente
fumante nero di sabbia
il cuore del mare dell'ovest.
Tenendogli la mano a mezzanotte
sotto il cielo stellato
cercherò di lasciar libero Ulisse
e il mellifluo dire di Virgilio
ritorniamo nel chiaro mondo?
Vediamo le cose belle
*che porta il cielo?*²
Tenendogli la mano a mezzanotte e baciando quelle
labbra d'ambra qui nella speranza lieve
che una parola scavi la fossa
per il peso piuma mitologico.
Volta la testa amore mio a sinistra
resta immobile e senti il torrente ronzare
o il brusio d'ape d'altrove.
Immobile. Sta' immobile. Volta l'orecchio a destra
e senti il vento che si strofina lungo il sentiero
un sacchetto di ambrosia e olio di semi di lino
mi preme contro la schiena.
Ritourneremo a casa in barca
attraverso la comodità selvaggia?

² In italiano nel testo originale. L'autrice si riferisce liberamente alla Divina Commedia, Canto XXXIV dell'Inferno, vv.133-139.

O intimate life whisper warmed & wooing

to fasten the stories on a lissful lake
sweet one two & he she takes the delicious dawn

or you coil a ceremony waterlily-long
 for the wending
memory of attendant love saporous, savorous a link

a face veiled lifted & whatever

where your agile body sighted shore embracing a maze
of lush light merrily

& laced the bond spins rain or
 baked skies curving towards

a sense of hearing
slanting and slate lissom, lovely a flame

conceiving a sanguine web
 stretching s t i l l
and in lip-salve well-liking

water-stream watching the movement

 ourselves of the lips
we in full shape wedded

DA UNA CONFIGURAZIONE D'AMORE

O vita privata sospiro scaldato & seguito

per fissare le storie su un lago idilliaco
dolce uno due & lui lei prende l'alba squisita

o avvolgi una cerimonia lunga come ninfea
 per le nozze
ricordo di amore presente saporito, saporoso un nesso

un volto velato sollevato & vabbè

dove il tuo corpo agile avvistata terra accoglie un labirinto
di luce lampante allegramente

& corretto il legame sparge pioggia o
 cieli strafatti voltati verso

un senso dell'udito
pendente e pulito leggiadro, lingua bella di fuoco

concepisce un intreccio sanguigno
 stirandosi m m o b i l e
e col burro-cacao ben-volente

acqua-flusso osservando il movimento

 noialtri delle labbra
noi in piena forma sposati

Ernest Hemingway found rain to be
made of knowledge, experience
wine oil salt vinegar quince
bed early mornings nights days the sea
men women dogs hill and rich valley
the appearance and disappearance of sense
or trains on curved and straight tracks, hence
love honour and dishonour, a scent of infinity.
In my city the rain you get
is made of massive kauri trees, the call of forest birds
howling dark oceans and mangroved creeks.
I taste constancy, memory and yet
there's the watery departure of words
from the thunder-black sand at Te Henga Beach.

LA PIOGGIA DI WAITAKERE

Ernest Hemingway trovava che la pioggia
fosse fatta di conoscenza acquisita
vino olio sale aceto cotognata
letto mattine presto notti giorni spiaggia
uomini donne cani collina e ricca valle
l'apparizione e la sparizione del sentire
o di treni su binari curvi e diritti, onde
amore onore e disonore, profumo d'infinità.

La pioggia della mia città
è fatta di enormi alberi di kauri, del verso degli uccelli
ululanti oceani oscuri e ruscelli di mangrovie.
Assaporo costanza, memoria eppure
ecco la partenza acquosa delle parole
dalla sabbia nerotono del litorale di Te Henga.

Siobhan Harvey

Siobhan Harvey (1973-) è una poetessa, scrittrice, redattrice, critica e insegnante. È stata redattrice della sezione poesia della rivista *Takahē* e ha curato e co-curato numerose antologie, tra cui *Words Chosen Carefully* (2010) ed *Essential New Zealand Poems* (2014). Sue opere sono apparse su numerose pubblicazioni nazionali e internazionali come *Landfall*, *International Literary Quarterly*, *NZ Listener*, *The Press*, e *Meanjin*, ma anche in antologie come *Swings and Roundabouts: Poems about Parenting* (2008), e *A Good Handful: Poems about Sex* (2008). Ha anche curato *Our Own Kind: 100 New Zealand Poems about Animals* (2009). La sua prima raccolta di poesie, *Lost Relatives*, è uscita nel 2011. Nel 2013, Harvey ha vinto il Kathleen Grattan Poetry Award e il manoscritto vincitore è uscito l'anno seguente con il titolo *Cloudboy* (2014).

La poesia di Harvey è una narrazione introspettiva di sentimenti, che dà quasi sempre l'impressione di essere scritta per un 'tu' al quale parla singolarmente, di volta in volta. La capacità di raccontare aneddoti e caricarli di sentimenti personali e profondi, a volte dolorosi e scomodi è quasi grafica, della quale il fluire di lacrime e sangue in 'Tooth' ('Dente') è espressione esemplare. Di *Cloudboy* James Norcliffe scrive come si tratti de "il resoconto duraturo e appassionato delle pressioni, frustrazioni e più raramente gratificazioni durante lo sviluppo delle interazioni di un bambino autistico con il mondo circostante [...] *Cloudboy* è un libro che corre rischi inimmaginabili ma che li affronta con coraggio ed onestà incrollabili".¹

¹ "Cloudboy is a sustained and passionate account of the stresses, frustrations and more occasionally rewards of an autistic child's developing interaction with the world, especially with the world of early education. It is an admirable achievement. Few if any New Zealand poetry collections have been so focused, nor so secure in that focus. *Cloudboy* is a book that takes great risks but confronts those risks with courage and unflinching honesty." James Norcliffe, October 1, 14 [http://www.landfallreview.com/atmospherics/] accesso effettuato il 17/05/17. Mia traduzione.

The journey towards you
takes me back in time
to a commune restored
by absence and memory
as a collective of shacks
bleak as the Commandments

Now, only the earth
where you lie —
close to the banks
of the Whanganui,
your ghost and
Mother Mary's mission —
remains the same.

There, ruru and rain
wash blackness
from the ether,
a silt that settles
upon the skin.

There, I recall
your final moments
tarekoreko/grey
as a preacher's silence,

Pellegrinaggio a Hiruharama/Jerusalem²

Il percorso verso di te
mi riporta indietro
a una comune restaurata
da assenza e memoria
in un collettivo di capanne
cupe come i Comandamenti

Ora, solo la terra
in cui giaci
(vicino agli argini
del Whanganui,
il tuo spirito e
la missione di Madre Mary)
resta la stessa.

Là, ruru e pioggia
lavano il nero
via dall'etere,
melma incollata
sulla pelle.

Là, mi ricordo
i tuoi ultimi attimi
tarekoreko/grigi
come silenzio di predicatore,

² Jerusalem (così chiamata per onorare Gerusalemme in Israele) conosciuta in māori come *Hiruhārama*, è un insediamento lungo il fiume Whanganui e a 66 chilometri da Whanganui, città dell'Isola Nord della Nuova Zelanda. Nel 1892 Suzanne Aubert, coosciuta come Madre Mary Joseph, ha stabilito a Jerusalem la congregazione delle Sisters of Compassion (Sorelle della compassione). Nel 1970 James K. Baxter, uno dei padri della poesia neozelandese, insieme a molti suoi seguaci ha formato a Jerusalem una comunità, scioltasi nel 1972, anno della prematura morte del poeta e leader carismatico del gruppo.

and how your eyes,
dying stars,
told me everything
I didn't need to know.

At dusk's sallow light,
I see your resting place
grow sombre
as the sunset silhouette
of Tongariro
sighted from the shores
of Taupo,
that revered eye
of Te Ika a Maui.

The sky is whero/red.
Trees are skeletal.
Beneath them, the soil
mangu/black, I rest.

e che i tuoi occhi,
stelle morenti,
mi dissero tutto quello
che non volevo sapere.

Nella luce cerea del crepuscolo,
vedo la tua ultima dimora
che s'affosca
come al tramonto la sagoma
del Tongariro
avvistata dalle sponde
del Taupo,
quel venerato occhio
di Te Ika a Maui.

Il cielo è whero/rosso.
Alberi scheletrici.
Sotto di loro, il suolo
mangu/nero, riposo.

Today, you're twelve teeth old,
and we fossick for shells,
star-fish, pipi and paua

until the tide goes out
when we wave goodbye
to yachts moored in the marina.

At home, you float
across polished floors
until you keel over.

Your jaw leaves an alveolus
in the matai deep enough
for a tear-drop's caress.

As I stroke you,
your eyes collect water;
your gums are an ocean of blood.

But only when you're sleeping,
do I discover a tooth
anchored to blue woollen blanket.

Suddenly, you're eleven teeth old
and have grown, like Lazarus,
younger beneath moonlight.

DENTE

Oggi hai compiuto dodici denti,
e cerchiamo conchiglie,
stelle marine, pipi e pua

finché la marea si abbassa
e facciamo ciao con la mano
agli yacht ormeggiati nel marina.

Arrivati a casa fluttui
su pavimenti lucidi
finché non collassi.

Con la mandibola lasci un alveolo
nel matai abbastanza profondo
per la carezza di una lacrima.

Mentre ti consolo,
ti si accumula acqua negli occhi;
hai le gengive un mare di sangue.

Ma è solo quando ti addormenti,
che scopro un dente
ancorato alla coperta di lana blu.

Di colpo, hai undici denti adesso
e sei diventato, come Lazzaro,
più giovane sotto la luna.

White and hull-shaped,
tooth's a boat,
isolated by low tide.

In the morning,
I'll show you how it can rest
safely upon its starboard.

Bianco e chigliforme,
il dente è una barca,
isolata dalla bassa marea.

Domattina
ti mostrerò come può riposare
al sicuro sul tribordo.

1: Cumulus

The body is a nest alive with new song.
The brain is fluent in ghost.
The tongue is rich with poetry.
The arms come open to embrace.
The head comes full of questions and frightening insight.
The fingers that quicken keyboard, building block and book.
The skin that's sensitive and sore.
All that shape, soul, creation and caesura.
All that softness, halation and omniscience.

2: Cumulonimbus

The body is a hive buzzing with electricity.
The brain is fluent in storm.
The tongue is slick with blue-bladed invective.
The fists come clenched and swinging.
The head comes crashing against bench-top and floor.
The fingers that intrigue power-socket, toaster and flame.
The skin that's blistered, bruised and scarred.
All that mettle, spleen, spit and fire.
All that turbulence, charge and disease.

1: Cumulo

Il corpo è un nido brulicante di canto nuovo.
Il cervello parla correntemente fantasma.
La lingua è ricca di poesia.
Le braccia aperte per l'abbraccio.
La testa è piena di domande e intuizioni spaventose.
Le dita che pungolano tastiera, costruzioni e libro.
La pelle che è sensibile e dolente.
Tutta quella sagoma, anima, creazione e cesura.
Tutta quella morbidezza, aura e onniscienza.

2: Cumulonembo

Il corpo è un alveare che ronza di elettricità.
Il cervello parla correntemente tempesta.
La lingua è intrisa d'imprecazione affilata.
I pugni sono serrati e si dibattono.
La testa si abbatte contro piano cucina e pavimento.
Le dita che intrigano prese elettriche, tostapane e fiamma.
La pelle che è di vesciche, lividi e cicatrici.
Tutta quella tempra, tristezza, superbia e brace.
Tutta quella turbolenza, carica e malattia.

Lynn Jenner

Lynn Jenner (1954-) ha un Master e un dottorato in scrittura creativa, conseguiti presso l'International Institute of Modern Letters della Victoria University of Wellington. Nel 2008 ha ottenuto l'Adam Prize in scrittura creativa per il manoscritto *Dear Sweet Harry*, che in seguito è stato pubblicato da Auckland University Press e nel 2010 ha vinto il NZSA Jessie Mackay Award for Best First Book of Poetry. Le sue opere sono state anche ampiamente pubblicate in riviste letterarie e specializzate, sia in Nuova Zelanda che all'estero, e figurano anche in *Oxford Poets 2013: An Anthology* edita da Carcanet. *Lost and Gone Away* è uscito nel 2015 ed è un misto di poesia narrativa e racconto breve.

La poesia di Jenner è insolita: raccoglie frammenti lontani nello spazio e nel tempo riuscendo a porli in un dialogo naturale. La memoria è un elemento fondante, come lo sono distanza e appartenenza. L'obiettivo di ispirare sentimenti mimetici nel lettore è raggiunto spesso attraverso l'ironia, della quale Jenner è maestra. Il suo 'dislocamento' ha radici diverse da quelle degli scrittori pasifika: non più lotta per un posto in una storia che le appartiene, ma cronaca di un passato perduto e delle cicatrici indelebili che il popolo ebraico è costretto a portare. Secondo Terry Locke, della University of Waikato, *Dear Sweet Harry* può "essere concepito come la celebrazione dell'integrazione culturale su scala personale, sebbene la carrellata storica del libro sia ampia e ci trasporti dal presente della scrittura e un passato d'inizio XX° secolo. Sebbene si possa dire che i collegamenti siano personali e in un certo qual modo inaccessibili ai lettori, allo stesso tempo estendono al lettore un invito".¹

¹ "[...]this book can be thought of as celebrating cultural integration on a small, personal scale, even though the historical sweep of the book is huge as it oscillates between the writer's present and an early twentieth-century past. While the connections are, you might say, personal and to some extent inaccessible to readers, they also issue to the reader an invitation." Terry Locke, University of Waikato. [<http://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/4832/Review%20Dear%20Sweet%20Harry.pdf?sequence=1>] accesso effettuato il 27/05/17. Mia traduzione.

Then there might be squeals
rising and falling in pitch
a long patch of silence
maybe a low animal noise like a cow
giving birth, or static so bad
I could hardly bear it

My father would turn the dial towards
the very centre of the pain, trawl
through it over and over and inside
there might be a man's voice
clear as a bell

The man
might be the only person awake
in a town in Northern Saskatchewan

My father and the man
would exchange first names
report on each other's signal strength
and say something about the weather
in each country. That seemed
to be enough

Sometimes
responding to a different urge
my father would just turn on his receiver
and listen

‘QUI ZL4BY . . . ZL4BY IN TRASMISSIONE . . .’ DICEVA MIO PADRE

Poi potevano esserci degli stridii
ora più acuti ora più gravi
un lungo tratto di silenzio
forse il suono basso di un animale tipo una mucca
che partorisce, o delle statiche così forti
che le sopportavo a malapena

Mio padre ruotava la manopola verso
il centro esatto del dolore, ci frugava
attraverso avanti e indietro e dentro
ci poteva essere la voce di un uomo
forte e chiara

L’uomo
poteva essere l’unica persona sveglia
di una città del Saskatchewan settentrionale

Mio padre e l’uomo
si scambiavano i nomi di battesimo
ragguagli sulla potenza di segnale l’uno dell’altro
e commentavano le condizioni atmosferiche
nei due paesi. Il che sembrava
bastare

A volte
rispondendo a un’urgenza diversa
mio padre si limitava ad accendere il ricevitore
e ascoltare

According to my father,
unacknowledged signals circled the earth
until someone received them properly

If my father heard one of these signals,
and he often used to – often – at the new moon,
and when low in spirits – all he had to do
was say the person’s call sign
and then say,

‘ZL4BY, receiving.’

That was enough.

Secondo mio padre,
i segnali senza risposta facevano il giro del mondo
finché qualcuno non li riceveva a dovere

Se mio padre sentiva uno di questi segnali,
e gli capitava spesso – spesso – alla luna nuova,
e quando era giù di morale, gli bastava dire
il nominativo emittente dell'altro
e poi dire,

‘ZL4BY . . . ZL4BY in ascolto’

Bastava quello.

When I had a son in his early teens
a Russian thought formed in my head
that if a war came I would cut
the index finger of his right hand off
so that he would be no use for fighting.
The part of me which visits
hospitals would do the cutting.
I wouldn't care if he hated me
for what I did.
I might even be pleased.
By this time I knew that he was nearly
a man, and that if I didn't cut his finger off
or shoot him in the foot, he would go.
Even if he was afraid.
Even if he thought it was pointless.
Now he is a man and I ask him
to carry my suitcase.

Cose da donne

Quando avevo un figlio adolescente
mi si è formato in testa un pensiero russo
che se fosse venuta la guerra gli
avrei tagliato l'indice della mano destra
così sarebbe stato inutile in combattimento.
La parte di me che visita gli
ospedali avrebbe fatto il taglio.
Non importava che m'avrebbe odiata
per ciò che avevo fatto.
Forse mi avrebbe persino fatto piacere.
A questo punto sapevo che ormai era quasi
un uomo e che se non gli avessi tagliato il dito
o sparato a un piede, sarebbe partito.
Anche se aveva paura.
Anche se pensava che non avesse senso.
Adesso è un uomo e gli chiedo
di portarmi la valigia.

*Once in Poland
or any other country with black trees,
a Jewish girl
needed to be someone else.*

involve water and someone taking heroic action

*She bought a set of other people's clothes
which she hid under a rock
beside a deep pool in the woods.*

*One day she walked into the woods
changed into her new clothes
and left.*

which might have miraculously ordinary results

*The first day
was sailing in past Barrett's Reef
and seeing hills and houses.*

*The first summer
was the young man.
No-one else.
No words.*

UNA STORIA CHASSIDICA POTREBBE INIZIARE CON DEGLI ALBERI E UN PROBLEMA

*Una volta in Polonia
o qualunque altro paese dagli alberi neri,
una ragazza ebrea
doveva essere qualcun altro*

metteteci acqua e qualcuno che prende un'iniziativa eroica

*Comprò dei vestiti di altre persone
che nascose sotto un masso
accanto a uno stagno profondo nel bosco.*

*Un giorno si recò nel bosco
indossò gli abiti nuovi
e se ne andò.*

il che potrebbe avere conseguenze miracolosamente ordinarie

*Il primo giorno
fu veleggiare oltre Barrett's Reef²
e vedere case e colline.*

*La prima estate
fu il giovane.
Nessun altro.
Niente parole.*

² Un grande scoglio affiorante nello stretto di Cook, all'ingresso della baia di Wellington.

involve trees again

The first house

had a hill behind it, covered with trees.

He built a clothes line. Sheets

pulled away from this line

like sails.

and end with wind moving over water

metteteci di nuovo gli alberi

La prima casa

aveva alle spalle una collina, tappezzata d'alberi.

Lui costruì un filo per il bucato. Le lenzuola

si libravano da questo filo

come vele.

e concludete col vento che si muove sull'acqua

Anne Kennedy

Anne Kennedy (1959–) è una poetessa, scrittrice e sceneggiatrice. Nel 1985 ha vinto il Bank of New Zealand Katherine Mansfield Short Story Award e *Musica Ficta* è uscito nel 1993. È stata University of Auckland Literary Fellow nel 1995 e nel 1998 ha pubblicato il romanzo *A Boy and His Uncle* e ha scritto la sceneggiatura di *The Monkey's Mask*, (La maschera di scimmia), film del 2000 diretto da Samantha Lang ed interpretato da Susie Porter e Kelly McGillis. La sua prima raccolta di poesie, *Sing-Song*, è uscita nel 2003 e l'anno seguente ha vinto il Montana Award for Poetry. *The Time of the Giants* è la sua seconda pubblicazione poetica (2005). *The Darling North* è uscita nel 2012 e ha vinto la sezione poesia dei 2013 New Zealand Post Book Awards. Il suo romanzo *The Last Days of the National Costume* è uscito nel 2013. Nel 2016 è stata Writer in Residence alla Victoria University of Wellington e nel 2019 è uscita la sua ultima raccolta di poesie, *Moth Hour*.

La poesia di Kennedy è profonda ma anche ironica, capace di trattare temi importanti, quali il femminismo (e la critica di quest'ultimo), l'ambientalismo e la politica con una leggerezza ed una velocità che a volte confondono e costringono a ripetere l'esperienza del testo. Saya Guo, della rivista online *Lumière Reader*, scrive che “c'è un'essenza radicale eppure intima nel lavoro di Kennedy. L'umorismo consapevole e la gioia nella lingua sono sparpagliati senza riserve tra le immagini letterarie e paesaggistiche”.¹ La sua poesia presenta richiami all'ironia naturalista e dolcemente pungente di Dinah Hawken, ma anche ad alcune prese di posizione poetiche da lei ispirate nell'opera dell'esordiente Nina Mingya Powles.

¹ “Knowing humour and a delight in language are unreservedly interspersed amongst images of literature and landscape. She talks about the craft of writing, a *Breaking Bad* parallel in early colonial New Zealand, and the power of place”. Saya Guo, 3 feb 2014 [<http://lumiere.net.nz/index.php/anne-kennedy-unravelled/>] accesso effettuato il 05/04/17. Mia traduzione.

To be a feminist you need to have
a good night's sleep.

To be a feminist you need to
have your consciousness raised
and have a good night's sleep.

To be a feminist you need to
have regard for your personal well-being
have your consciousness raised
and have a good night's sleep.

To be a feminist you need to
have a crack at financial independence
have regard for your personal well-being
have your consciousness raised
and have a good night's sleep.

To be a feminist you need to
champion women, have a crack at
financial independence, have regard
for your personal well-being
have your consciousness raised and
have a good night's sleep.

To be a feminist you need to do the
childminding, washing, shopping, cooking and cleaning
while your mind is on higher matters
and champion women, have a crack
at financial independence, have regard
for your personal well-being

ERO UNA FEMMINISTA NEGLI ANNI OTTANTA

Per essere una femminista devi farti
una bella dormita.

Per essere una femminista devi
avere un'elevata consapevolezza
e farti una bella dormita.

Per essere una femminista devi
avere rispetto del tuo benessere personale
avere un'elevata consapevolezza
e farti una bella dormita.

Per essere una femminista devi
tentare l'indipendenza economica
avere rispetto del tuo benessere personale
avere un'elevata consapevolezza
e farti una bella dormita.

Per essere una femminista devi
sostenere le donne, tentare
l'indipendenza economica, avere rispetto
del tuo benessere personale
avere un'elevata consapevolezza
e farti una bella dormita.

Per essere una femminista devi
occuparti di bambini, bucato, spesa, pasti e pulizie
mentre pensi a problemi più nobili
e a sostenere le donne, tentare
l'indipendenza economica, avere rispetto
del tuo benessere personale

have your consciousness raised
and have a good
night's sleep.

To be a feminist you need to button
your coat thoughtfully, do the childminding
washing, shopping, cooking and cleaning
while your mind is on higher matters
and champion women, have a crack at
financial independence, have regard for
your personal well-being, have your
consciousness raised and have
a good night's
sleep.

To be a feminist you need to
engage in mature dialogue with
your spouse on matters of domestic
equality, button your coat thoughtfully
do the childminding, washing, shopping, cooking and cleaning
while your mind is on higher matters
and champion women, have a crack at
financial independence, have regard
for your personal well-being, have
your consciousness raised and
have a good
night's
sleep.

Then a lion came prowling out of the jungle
and ate the feminist all up.

avere un'elevata consapevolezza
e farti una bella
dormita.

Per essere una femminista devi abbottonarti
premurosamente il cappotto, occuparti di bambini,
bucato, spesa, pasti e pulizie
mentre pensi a problemi più nobili
e a sostenere le donne, tentare
l'indipendenza economica, avere rispetto
del tuo benessere personale, avere
un'elevata consapevolezza e farti
una bella
dormita.

Per essere una femminista devi
sostenere un dialogo maturo con
il tuo coniuge su questioni di uguaglianza
domestica, abbottonarti premurosamente il cappotto,
occuparti di bambini, bucato, spesa, pasti e pulizie
mentre pensi a problemi più nobili
e a sostenere le donne, tentare
l'indipendenza economica, avere rispetto
del tuo benessere personale, avere
un'elevata consapevolezza e
farti una
bella
dormita.

Poi un leone uscì furtivo dalla giungla
e si mangiò la femminista in un sol boccone.

1.

A puff of air
like a lover's
sweet speech
bubble, blue
as sky. A brown
horizon turning
fast into tomorrow
and tomorrow, etc.
Mud and leather
and a man
who runs like rubber
drawn from itself
over mud
born from
its muddy
mother field.
A kick-off
and the howl of
a moon's dog.
They kick
the tender thing and kick and kick the tender thing
and wail and sing.
Five-nil to them.
Fuck. And fuck
the conversion
too. More
points for them.
The ball sings.
The wind

MORTE MORTE, VIVA VIVA

1.

Uno sbuffo d'aria

come il dolce

fumetto di un

amante, blu come

il cielo. Un orizzonte

marrore che diventa

veloce domani

e domani, etc.

Fango e cuoio

e un uomo

che corre come gomma

tirata da se stessa

sul fango

nato dal

suo fangoso

campo madre.

Un calcio

e l'ululato di

un cane di luna.

Calciano

la cosa morbida e calciano e calciano la cosa morbida

e piangono e cantano.

Cinque a zero per loro.

Fanculo. E fanculo

la trasformazione

pure. Più

punti per loro.

La palla canta.

Il vento

sings a hymn
down the Saint
Patrick's Day
parade-length
of field
and the wind
blows the ball
where it shouldn't
go. You have to
hope these idiots
grasp softness
the idea of it
its air and
innocence.
Twelve-nil to
the other side.
Conversion? No.
A rose blooms.
The fullback
there he goes
into a scrum. He's
in the scrum
for his girlfriend
the girl he loves.
A torn ear a red rose the love-song of the fullback
a big man a
fucking giant
look at him
run. A lot of blood.
He runs for the
invisible woman.

canta un inno
per tutta la lunghezza
da giorno di
San Patrizio
del campo
e il vento
soffia la palla
dove non dovrebbe
andare. C'è da
sperare che questi idioti
colgano la tenerezza
l'idea
l'aria e
l'innocenza.
Dodici a zero per
gli avversari.
Trasformazione? No.
Una rosa sboccia.
L'estremo
eccolo che va
nella mischia. È
nella mischia
per la sua fidanzata
la ragazza che ama.
Un orecchio strappato una rosa rossa la canzone d'amore dell'estremo
un omone un
cazzo di gigante
guarda come
corre. Un sacco di sangue.
Corre per la
donna invisibile.

He's a moving tree
a flowering
tree. The Aussie
should be sin-binned.
Oh. He is.
Penalty. Twelve-
three. Tenderness
and the terrible
wind-sound
necessary for
play. They kick the tender thing and kick and kick
the tender thing
and wail and sing.
A man jumps
to his feet
throwing the hand
of his girl into
the sky. He flails
and beseeches.
Go go go go go!
It's her envoi.
A guttural
call Moss has
never heard before
coming from
here and here
a beating on
the edge of seagull
i.e. clarinet.

È un albero in moto
un albero
in fiore. All'australiano
dovrebbero dargli una penalità.
Oh. Gliela danno.
Punizione. Dodici a
tre. Tenerezza
e il terribile
suono del vento
necessario al
gioco. Calciano la cosa morbida e calciano e calciano
la cosa morbida
e piangono e cantano.
Un uomo balza
in piedi
alzando la mano
della sua bambina
al cielo. Si agita
e supplica.
Vai vai vai vai vai!
È l'emissario.
Un verso
gutturale che Moss
non hai mai sentito prima
che arriva da
qui e qui
un battito quasi
come di gabbiano
tipo clarinetto.

There's a rolling
maul, players
scragging faces
with sprigs. The referee
runs and blood
runs like tears.
Penalty. Twelve-six.
Go man boot
the groaning
air cradle it
as your child.
Don't fucking
drop it idiot.
A moan goes up.
It rests in
the bodied
stadium staying
there, living on
among the people
as damage.
They kick the tender thing and kick and kick the tender thing
and wail and sing.
Rain starts. Good
for the home team
(used to it).
The visitors gnash
their teeth. Mud
sprays men
into fossils
memento mori.

C'è una rissa
roboante, i giocatori
si dilanano i volti
coi tacchetti. L'arbitro
corre e il sangue
scorre come lacrime.
Punizione. Dodici a sei.
Forza calcia
l'aria gemente
cullala come
fosse tua figlia.
Che cazzo non farla
cadere idiota.
Si alza un gemito.
Riposa nel
corporuto
stadio stando
lì, sopravvive
tra le persone
come danno.
Calciano la cosa morbida e calciano e calciano la cosa morbida
e piangono e cantano.
Inizia a piovere. Bene
per chi gioca in casa
(abituati).
Gli ospiti digrignano
i denti. Il fango
trasforma gli uomini
in fossili
memento mori.

They're covered
in the game
head to foot.
Outrageous penalty
fifteen-six. Fuck.
A scrum in mud
and more rain.
The field is
ankle-glass
sometimes shattered as a dance once seen moved in water
a splish and trail
like scarves.
Half time
(FW).

2.

The land shaved
of trees made
useful by
its nakedness
and water. Men
stand as if cattle
mirrored at
a trough. A whistle
like a cast
in a roving
eye roving
over the field.
The men swarm
towards the ball
flicking earth
and sky.

Sono coperti
di gioco
dalla testa ai piedi.
Punizione inesistente
quindici a sei. Cazzo.
Una mischia nel fango
e altra pioggia.
Il campo è
caviglia vetrosa
a volte in frantumi come un ballo già visto spostato nell'acqua
uno spruzzo e una traccia
come sciarpe.
Intervallo
(FW).

2.

La terra privata
degli alberi resa
servibile dalla
propria nudità
e dall'acqua. Uomini
in piedi come bestiame
rispecchiato in
abbeveratoio. Un fischio
come immagine
in un errante
occhio errando
sul campo.
Gli uomini sciamano
verso la palla
scuotendo terra
e cielo.

The Centre's
butchering
down the field
as a lion hunts
prey in the late
afternoon.
As a boy he
loved animals.
Off-side. Fuck.
Blood and
sweat and blood
and the crack
of bones. They kick the tender thing and kick and kick
the tender thing
and wail and sing
and wail and sing.
A man is carried
off by St John's
Ambulance. Ah well
Fifteen-eleven
but missed the
conversion the
egg. Another
kick-off and
before long
a line-out whatever
that is. A player
hurling himself
into infinity
running and falling
and not caring
his body everything

Il trequarti centro
che macella
per il campo
come un leone caccia
la preda nel tardo
pomeriggio.
Da ragazzo
amava gli animali.
Fuori. Cazzo.
Sangue e
sudore e sangue
e lo schianto
delle ossa. Calciano la cosa morbida e calciano e calciano
la cosa morbida
e piangono e cantano
e piangono e cantano.
Un uomo viene portato
via dall'ambulanza
del St John's. Ah bene
Quindici a undici
ma ha sbagliato
la trasformazione il
coglione. Un altro
calcio e
in breve tempo
una rimessa laterale qualunque
cosa sia. Un giocatore
che si lancia
nell'infinito
correndo e cadendo
e incurante
il suo corpo tutto

and nothing
hovering
on the brink of
his death, death
of a small
nation. He is
a carcass
or palace. He's carried off by St John's Ambulance.
But there's a penalty.
Fifteen-fourteen.
They kick
the tender thing
and kick and kick
the tender thing
and wail and sing.
Howl and a face
coated in the season
and the game
is a season
imperative
compulsory
gone again and
a girl who walks into a woman. And rain drums length
of rain
drumming.
It's late
and the sun dips
below the cap
of cloud touching
the heads of
the crowd limning
a moment blue.

e niente
fluttua
al limite della
morte, la morte
di un piccola
nazione. È
una carcassa
o un palazzo. Viene portato via dall'ambulanza del St John's.
Ma c'è una punizione.
Quindici a quattordici.
Calciano
la cosa morbida
e calciano e calciano
la cosa morbida
e piangono e cantano.
Ululato e una faccia
ricoperta di stagione
e il gioco
è una stagione
imperativa
obbligatoria
di nuovo passata e
una ragazza che va addosso a una donna. E pioggia che batte infinita
pioggia
battente.
È tardi
e il sole s'immerge
sotto il cappello
di nuvole toccando
le teste della
folla che disegna
un momento blu.

They kick
the tender thing
and kick and kick
the tender thing
and wail and sing.
On the field
blood squelches
underfoot.
Twenty-fourteen.
Paul weeps
on her shoulder.
They've lost.
If they'd won
there'd be
just the same
weeping like a
well a stream
or cataract. She holds his bones under her hands
his back
where wings
might once
have been.
A good man
full of tenderness
giant i.e. a lot of
tenderness.
The small mercy
of no conversion.
A minute to go.
A man runs
down the field
like a doctor
in a field hospital.
A try to us!

Calciano
la cosa morbida
e calciano e calciano
la cosa morbida
e piangono e cantano.
Sul campo
il sangue sguazza
sotto i piedi.
Venti a quattordici.
Paul le piange
sulla spalla.
Hanno perso.
Se avessero vinto
ci sarebbe
lo stesso identico
pianto come un
un pozzo un ruscello
o una cataratta. Lei gli tiene le ossa sottomano
la schiena
dove una volta
avrebbero potuto
esserci ali.
Un uomo buono
pieno di tenerezza
gigante cioè un sacco
di tenerezza.
La piccola grazia
di una trasformazione sbagliata.
Manca un minuto.
Un uomo corre
per il campo
come un dottore
in un ospedale da campo.
Meta per noi!

Forty seconds
to go. The
half-back
lines up the
wet egg
of the universe
and after some
deliberation kicks
the tender thing.
And wails.
And sings.
Converted.
The sun sinks
The whistle blows.
They won!
(i.e. We won
apparently)
Paul and his mates
leap to their feet.
Hell we won.
They leap one
by one. Fintan
leaps to his feet.
Look even
Forest is leaping
to his feet. Moss
carried away with
the win and
Paul weeping
and giants leaping
and without thinking
she stands.
She looks down
at the long body

Mancano quaranta
secondi. Il
mediano
allinea
l'ovale bagnato
dell'universo
e dopo un po' di
ponderazione calcia
la cosa morbida.
E piange.
E canta.
Trasformata.
Il sole cala.
Suona il fischiotto.
Hanno vinto!
(cioè Noi abbiamo vinto
parrebbe)
Paul e i suoi amici
saltano.
Diamine abbiamo vinto.
Saltano uno dopo
l'altro. Fintan
salta.
Guarda anche
Forest sta saltando.
Moss
che si è fatto prendere
dalla vittoria e
Paul che piange
e giganti che saltano
e senza pensare
lei si alza.
Guarda in basso
al corpo lungo

her old favourite.

And glances up

at the great giant

there beside her

a head taller

(no matter, he will

soon go away now

the game is over

and there is just

Finnegans Wake

to read or whatever

tall tale it was).

Light from

the tall lamp casts the giant shadow of the girl over Paul.

He is bathed

in a quick new

coolness, as

dusk falls suddenly

in the Tropics

and feels it

and stares up

at the girl and

backs and backs

(the love song

of the full-back).

il suo preferito d'un tempo.
E guarda in alto
verso il grande gigante
lì accanto a lei
più alto di tutta la testa
(non importa, lui
se ne andrà presto ora
che la partita è finita
e c'è solo
Finnegans Wake
da leggere o chissà quale
altra storia esagerata).
La luce della
lampada alta proietta l'enorme ombra della ragazza su Paul.
È immerso
in una nuova improvvisa
freschezza mentre
l'imbrunire cade repentino
ai Tropici
e lo sente
e guarda su
verso la ragazza e
indietreggia e indietreggia
(la canzone d'amore
dell'estremo).

You never discussed the stream
and no doubt the stream didn't want

your discourse (its own merry way)
but now that you live by the stream

a mosquito has come up the bank
and bitten you, and the stream

is in your bloodstream. You buff
the site of entry like a trophy.

Your chuckling new acquaintance
takes your cells out to the sea.

*

It goes all night, you tell your friends
drinking wine to warm the house

(already warm), and laugh of course
like a drain. Later in your roomy

queen you listen to its monologue—
ascending plane that never reaches

altitude. Your fingers stretch
from coast to coast to try it out,

MONOLOGO DELL'ALLUVIONE

Non hai mai discusso il ruscello
e certo non è che il ruscello volesse

il tuo discorso (il suo corso allegro)
ma ora che vivi accanto al ruscello

una zanzara è venuta dall'argine
e ti ha punta e il ruscello

è nel tuo flusso sanguigno. Lucidi
l'area d'ingresso come una coppa.

Ridacchia il tuo nuovo conoscente
e porta le tue cellule fino al mare.

*

Dura per tutta la serata, dici agli amici
bevendo vino per scaldare la casa

(già calda), e ovviamente ridi
come uno scarico. Più tardi nella

tua stanza ascolti il suo monologo—
un aereo ascendente che non arriva mai

in altitudine. Allarghi le dita
da costa a costa per provarla,

this solitude, while water thumps
through the riverbed.

*

You're not exactly on your own.
Teenagers come and go, the screen-door

clacks, Cardinals mob a little temple
hanging in a tree. A neighbour with a bag

of seeds asks you if you mind
the birds. There is that film, and the flu,

but no. In the mornings earlyish
you slide the rippling trees across

(Burnham Wood) and watch
six parrots lift like anti-gravity.

*

At sunset a rant about the dishes—
you've worked all day, unlike

some people! The tap runs. The sun,
tumbling over Waikiki, shoots through

the trees, gilds the stream (unnecessary),
stuns you in the empty room. Every day

questa solitudine, mentre l'acqua sbatte
lungo il letto fluviale.

*

Non sei esattamente sola.
Gli adolescenti vanno e vengono, la porta
schiocca, i Cardinali assaltano un tempietto
appeso a un albero. Un vicino con una busta

di semi chiede se ti danno fastidio
gli uccelli. C'è quel film e l'influenza

ma no. Sul presto ogni mattina
sposti di lato gli alberi increspati

(Burnham Wood) e guardi
sei passerì alzarsi come antigravità.

*

Al tramonto lamentela per i piatti—
hai lavorato tutto il giorno, a differenza

di altri! Parte il rubinetto. Il sole,
rotolando su Waikiki, se la fila fra

le fronde, indora il ruscello (superfluo),
ti stordisce nella stanza vuota. Ogni giorno

for ten years (you realise, standing there)
you've crossed the bridge etched Mānoa

Stream, 1972, back and forth,
except the day the river rose.

*

Some facts: Mongooses (sic) (introduced)
pee into the current, plus rats and mice.

The stream is sick. All the streams.
Mosquitoes—your messenger and those

that bit the teenagers whose young blood
is festive like the Honolulu marathon—

could carry West Nile virus. Often fatal.
Probably don't, are probably winging it

like you, and you will go your whole life
and only die at the end of it.

*

The stream doesn't look sick. It takes
a pretty kink near your apartment.

The trees are lush and spreading
like a shade house you once walked in

per dieci anni (ti accorgi, lì in piedi)
hai attraversato il ponte con inciso Mānoa

Stream, 1972, avanti e indietro,
tranne il giorno in cui il fiume s'è alzato.

*

Dati di fatto: le manguste (sic) (introdotte)
fanno pipì nel flusso, più ratti e topi.

Il ruscello è malato. Tutti i ruscelli.
Le zanzare—la tua messaggera e quelle

che pizzicano gli adolescenti il cui sangue
è festoso come la maratona di Honolulu—

potrebbero portare il virus del Nilo. Spesso fatale.
Probabilmente no, probabilmente vanno a braccio

come te e tu andrai avanti tutta la vita
e morirai solo alla fine.

*

Il ruscello non sembra malato. Fa una
bella piega vicino al tuo appartamento.

Gli alberi lussureggianti si espandono
come quella serra ombreggiante che hai visitato

in a gallery (mixed media). The water
masks its illness like a European noble

with the plague—a patina, and ringlets.
You're pissed about the health issues

of the stream, and healthcare, because
it has your blood, you have its H₂O.

*

You think it's peaceful by the stream?
Ducks rage, waking you at 2 am,

or thereabouts. Mongooses hunt
the duck eggs, says your son. Ah, you say.

That night the quacks are noisy, but
you fret in peace. Sometimes homeless

people sleep down by the river bank.
Harmless. One time one guy had a knife.

They still talk about it and you see him
ghostly like an app against the trees.

*

All your things are near the stream,
beds, plates, lamps—you're camping

in una galleria d'arte (tecnica mista). L'acqua
maschera la propria malattia come un nobile europeo

con la peste—una patina e boccoli.
Sei incazzata per i problemi di salute

del ruscello e della sanità, perché
ha il tuo sangue, tu hai la sua H₂O.

*

Pensate che sia tranquillo giù al ruscello?
Le anatre s'infuriano, svegliandoti alle 2,

o giù di lì. Le manguste cacciano
le uova d'anatra, dice tuo figlio. Ah, dici tu.

Quella notte fanno molto rumore, ma
tu ti agiti in pace. A volte persone

senza tetto dormono giù all'argine.
Inoffensive. Una volta uno aveva un coltello.

Ancora ne parlano e tu lo vedi apparire
come un fantasma contro gli alberi.

*

Tutte le tue cose sono vicine al ruscello,
letti, piatti, lampade—sei in campeggio

apart from walls and taps and electricity.
Your laptop angles like a spade,

and clods of English warm the room
(already warm). They warm your heart.

Overall you have much less, because
of course—divided up. But you're lucky

or would be if the stream was squeaky
clean, and talked to you.

*

The stream had caused a little trouble
in the past, i.e., the flood. Not its fault.

900,000 people pave a lot, they plumb
a lot. Then rain like weights. From a safe

distance (your old apt) you watched
your little water course inflate and thunder

down the valley taking cars, chairs, trees.
You saw a mother and her baby rescued

from a van—a swimming coach, with ropes—
the van then bumbled out to sea.

mura e rubinetti e corrente a parte.
Il computer inclinato come vanga,

e zolle d'inglese scaldano la stanza
(già calda). Ti scaldano il cuore.

Complessivamente hai molto meno, perché
—ovvio— è diviso. Ma sei fortunata

o lo saresti se il ruscello fosse perfettamente
pulito e ti parlasse.

*

Il ruscello ha causato qualche problema
in passato, cioè l'alluvione. Non è stata colpa sua.

900,000 persone pavimentano molto, scaricano
molto. Piovono come pesi. Da una distanza

di sicurezza (l'appartamento vecchio) hai visto
il tuo piccolo corso d'acqua gonfiarsi e roboare

giù per la valle, portandosi macchine, sedie, alberi.
Hai visto salvare una mamma e il suo bimbo

da un furgone—un istruttore di nuoto, con delle corde—
il furgone poi è rotolato in mare.

*

One apartment in your complex
took in water in the flood. And mud. It was

this apartment. You've known it all along,
of course, because you watched.

They fixed it up. Lifted carpets, blasted
fans for a week. Repainted.

It's pretty good. The odd door
needs a shoulder still. In certain lights

though, on the wall, a watermark,
the stream's dappled monogram.

*

You're talking clichés—water under
the bridge, love letter from a lawyer,

serious harm, sunk without you.

The stream has been into your bedroom,

and you in its. Remember reeds, coolness,
summer afternoons. You loved

the stream. Its stinging waters send
a last message in lemon juice:

If I'm fucked, you're coming with me.

Sincerely, the stream.

*

In un appartamento del tuo complesso
è entrata acqua nell'alluvione. E fango. Era

questo appartamento. L'hai sempre saputo,
chiaro, perché osservavi.

L'hanno sistemato. Alzato la moquette, ventilatori
a tutta birra per una settimana. Ridipinto.

Non è niente male. A qualche porta
manca ancora il telaio. In certe luci

però, sul muro, un marchio d'acqua,
monogramma screziato del ruscello.

*

Stai parlando per cliché—acqua sotto
i ponti, lettera d'amore da un avvocato,

seri danni, affogare senza te.

Il ruscello è stato nella tua stanza,

e tu nella sua. Ricorda i giunchi, la frescura,
i pomeriggi estivi. Amavi

il ruscello. Le sue acque pungenti mandano
un'ultima lettera scritta col limone:

Se sono nella merda, tu vieni con me.

Cordialmente, il ruscello.

Michele Leggott

Michele Leggott (1956–), è una poetessa, critica e redattrice. La sua prima raccolta di poesie, *Like This?* (1988), ha vinto il PEN First Book of Poetry award. Nel 1991 è uscita la seconda raccolta, *Swimmers, Dancers*. La terza, *DIA* (1994), ha vinto il New Zealand Book Award for Poetry. Nel 1999 è uscita la raccolta *As Far as I Can See*. Nel 2000 ha co-curato l'antologia di poesia urbana *Big Smoke* con i colleghi Alan Brunton e Murray Edmond. Nel 2005 è uscita la sua quinta raccolta, *Milk and Honey* e nel 2007 la sesta, *Journey to Portugal*. Nel 2008 Michele Leggott è diventata la prima poetessa laureata della Nuova Zelanda e ha in seguito pubblicato *Mirabile Dictu*. Nel 2009 è stata nominata Membro dell'Order of Merit neozelandese (M.N.Z.M). Nel 2013, ha ricevuto il Prime Minister's Award for Literary Achievement for Poetry. La raccolta *Heartland* è uscita nel 2014, mentre nel 2017 ha pubblicato *Vanishing Points*. La sua ultima raccolta, *Mezzaluna*, è attesa nel 2020.

La poesia di Leggott è intima e descrittiva, fatta di immagini in dialogo l'una con l'altra. La progressiva perdita della vista, a causa della retinite pigmentosa, è parzialmente responsabile di questi lampi d'immagini della memoria di Leggott. La poesia diventa il suo modo di esperire il mondo e di ripossederlo. I ricordi, i viaggi e le parole ricorrono, in una produzione poetica che racconta il trauma con grande leggerezza. Paula Green sostiene che “quello che fa sì che le sue poesie ti si depositino sotto la pelle è il modo che Michele ha di scrivere il mondo. Il ruolo critico dell'udito è evidente, non solo nell'aura ambrata di ogni verso, ma nel modo in cui l'autrice ascolta il mondo. Sembra che le poesie arrivino in modo differente, nell'oscurità, prima di diventare luce”.¹

¹ “What makes these poems settle beneath your skin is the way Michele writes the world. The critical role of the ear is evident, not just in the aural honey generated in each line but in the way the poet listens to the world. Poems arrive differently it seems, in the dark, before they become light.” Paula Green, June 11 2014

the reports always said
she was conscientious but must learn
to work faster so she outran
the reading laboratory got through
tan to aqua and was safe at last
from the speed tests it was a valuable
lesson the letters dropped softly
into place making voices sing
or whisper there was so much to
keep track of kerning Times Roman
with a sable-haired brush serifs echoing
celestial geometry hours of work
for one or two words about time
she learned space and what lies between
compelling body and soul light and air
song and dance big letters flying
from keyboard to screen at a touch
marvellous sarabande starry gavotte
freehand the camber but understand
weight and measure the way
feet walk in the world and hands
turn pages that take them
out of it again and the copula
its even-handedness its tying
of one thing to another so that both
spin along the causeway expanding
possibilities a non-rival good

[<https://nzpoetryshelf.com/2014/06/11/poetry-shelf-review-michele-leggotts-heartland-these-poems-settle-beneath-your-skin/>] accesso effettuato il 12/03/2017. Mia traduzione.

LETTRICE LENTA

le pagelle dicevano sempre
che era coscienziosa ma bisognava che
fosse più svelta quindi seminò
il laboratorio di lettura sopravvisse
a nero e acqua e fu infine salva
dai test di velocità fu una lezione
preziosa le lettere calarono dolcemente
a posto facendo cantare o sussurrare
le voci c'era così tanto da tenere
a mente crenare il Times Roman
con un pennello di zibellino i serif in eco
di geometria celestiale ore di lavoro
per una o due parole era ora che
imparasse lo spazio e ciò che sta nel mezzo
e coinvolge corpo e anima luce ed aria
canto e danza grandi lettere che volano
da tastiera a schermo con un tocco
sarabanda meravigliosa gavotta splendente
curva a mano libera ma comprendi
peso e misura così come
i piedi percorrono il mondo e le mani
girano pagine che le portano
al di fuori di esso e la copula
la sua imparzialità il suo legare
una cosa a un'altra così che entrambe
piroettino per la via espandendo
le possibilità un bene non rivale

an open source a site for sore eyes
quick in its exchange slow to forget
the illuminations psst! psssssss
sssssst! psssssssssssst! poem
as event tied to the smallest detail
cut from the flying vista Alentejo
Pontchartrain beyond the river
is where we want to go Ponte Littorio
shimmering into della Libertà
that kind of hope that kind of day
that one beside you
offering an arm in the dark

una open source un sito per occhi stanchi
veloce nel suo scambio lento a dimenticare
le illuminazioni pss! psssssss
sssssss! psssssssssssss! poesia
come evento legato al più piccolo dettaglio
isolato dal colpo d'occhio Alentejo
Pontchartrain oltre il fiume
è dove vogliamo andare Ponte Littorio
cangiante in della Libertà
quella speranza quella giornata
quella persona accanto a te
che ti dà il braccio nell'oscurità

sometimes you meet the title
walking home and the first lines
present themselves at the corner
as you turn and the low slant of the sun
means they haven't turned off
daylight saving this year though
the computers switched yesterday
and we fell back not even noticing
the difference dark mornings
for long evenings a good trade
but the sign at the neighbour's gate
goes out on tree time and that's
the tuning to set feet walking
over the easily deceived surface
of the waking mind gold coins
for bags of fruit by the blackboard
under the jacaranda the clock
at the gate the clock on the screen
and somewhere between them
whatever it is to be done as the day
shakes a leg and the heart puts up

its fun *September's Baccalaureate*
a perfect mirror from somewhere else
crickets crows and retrospects that view
we swim towards in the flat blue water
full of mangrove seeds and the bities

BELLE FEIJOE

a volte t'imbatti nel titolo
sulla via di casa e i primi versi
ti si presentano all'incrocio
mentre svolti e l'angolo basso del sole
significa che non hanno spento
l'ora legale quest'anno anche se
i computer l'hanno cambiata ieri
e noi ci siamo adeguati senza accorgercene
la differenza mattine scure
per lunghe serate un buon affare
ma il cartello all'ingresso del vicino
si spegne con l'albero finto ed è messo
a punto per far camminare
sulla superficie facilmente ingannata
della mente al risveglio monete d'oro
per sacchi di frutta vicino alla lavagna
sotto la jacaranda l'orologio
all'ingresso l'orologio sullo schermo
e da qualche parte nel mezzo
qualunque cosa vada fatta mentre il giorno
fa quattro salti e il cuore mette su

il suo divertente *Baccalaureato di settembre*
uno specchio perfetto per altrove
grilli gracchi e a posteriori quella vista
verso cui nuotiamo nell'acqua calma e blu
piena di semi di mangrovia e insetti

that get between lycra and skin
when the sea is warm and the moon
flies up each night towards Easter

they thought the dog might not
pull through a night to forget
I carried her in my arms when she
could not walk and someone
on the other side of the park
gave us a ride to the clinic a drip
and many gold coins later
she is ok and the cnidaria stings
have worked their poison out
of our unlovely hides everyone
sleeps better and is looking forward
to hot cross buns the togs drip dry
washed out with soap to eliminate
the locomotion of jellyfish
and the poet philosophers turn back
to their elegant connection
of continents and light

che si insinuano tra licra e pelle
quando il mare è caldo e la luna
vola su tutte le notti verso Pasqua

pensavano che il cane potesse non
sopravvivere alla notte per dimenticare
che l'avevo portata in braccio quando
non poteva camminare e qualcuno
dall'altra parte del parco
ci ha dato un passaggio in clinica una flebo
e tante monete d'oro più tardi
sta bene e le punture di cnidaria
hanno esaurito il proprio veleno
nella nostra pellaccia tutti
dormono meglio e non vedono l'ora
dei dolcetti pasquali i costumi si asciugano
lavati col sapone per eliminare
la locomozione delle meduse
e i poeti filosofi si voltano indietro
verso il loro elegante legame
di continenti e luce

the magpies come to the corner of the house
 and talk all morning to the figure on the flag that hangs
 on the orange wall my fingers trace the sewn words
 COME WIRELESS a voice fills in the rest and flashes
 from my good right eye ALALU give back the black and white
 but it's the orange I want morning sunlight on the wall
 the birds and their qwardle the bells in the painting
 of KARANGAHAPE ROAD in a shed on the side of the hill

nothing more joyous than a dog in water except two dogs
 paddling along beside us in the waist-deep water so clear
 the estuary at full tide feet sinking through sandy crusts
 WHOA the dogs turn back and we drift with the current WHOA
 to where waves are coming over the bar WH-OA soft landing
 against the side of a sand bank as in the dream one moment
 out of my depth one moment a toe on the bottom I open my eyes
 underwater so clear everything as it should be kicking along

post MERIDIAN the wall of sound is cicadas the shade sail
 flaps one manta wing on the hot concrete and I'm off barefoot
 to find the London planes whose whitewashed trunks
 will lead me step by step out to the point an ALLÉE
 a path to walk ALONE counting and listening marking off
 each tree there and back the dog running free with her nose in
 RABBITS sharp gravel springy kikuyu ALONE and seeing
 the same pathway in moonlight under the morepork's loony call

MATAPOURI

le gazze ladre vengono all'angolo della casa
e parlano tutta la mattina con la sagoma sulla bandiera appesa
al muro arancione con le dita traccio le parole cucite
COME WIRELESS una voce riempie i vuoti e un lampo
dall'occhio buono, il destro ALALU restituisce il bianco e nero
ma io voglio l'arancione il sole mattutino sul muro
gli uccelli e il loro mormorio le campane nel dipinto
di KARANGAHAPE ROAD in un capanno accanto alla collina

niente di più festoso che un cane nell'acqua a eccezione di due cani
che ci seguono sguazzando nell'acqua bassa è così limpido
l'estuario con l'alta marea i piedi affondano nelle croste di sabbia
WOW i cani tornano indietro e ci facciamo portare dalla corrente WOW
dove le onde superano la secca W-OW atterraggio morbido
contro un banco di sabbia come in sogno un attimo
non tocco e un attimo dopo ho un piede sul fondo apro gli occhi
sott'acqua così limpida tutto come dovrebbe essere scalciando

anti MERIDIANO il muro del suono è cicale il tendalino
sventola un'ala di manta sul cemento bollente e io vado a piedi nudi
a cercare i platani comuni i cui tronchi imbiancati
mi porteranno passo dopo passo al promontorio un VIALE
un sentiero da percorrere SOLA contando e ascoltando segnando
ogni albero all'andata e al ritorno il cane che corre libero col naso nei
CONIGLI ghiaia appuntita kikuyu elastica SOLA vedendo
lo stesso sentiero nella luce lunare sotto il canto pazzoide del gufàstore.

Roma Potiki

Roma Potiki (1958–), discendente dalle iwi māori Te Rarawa, Te Aupouri, e Ngāti Rangitīhi, è una poetessa, drammaturga, performer, manager teatrale e artista visiva. Sue poesie sono apparse in varie antologie, come *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, *Te Ao Mārama* e il ritornello della sua poesia ‘and my heart goes swimming’ è diventato il titolo dell’antologia di poesie d’amore curata da Jenny Bornholdt e Gregory O’Brien nel 1996. La sua raccolta *Stones in Her Mouth* è uscita nel 1992. Nel 1996, una raccolta di sei poesie in formato lenzuolo è uscita per Wai-te-ata Press, come *Roma Potiki*. Lo stesso anno la sua opera teatrale *Going Home* è stata messa in scena a Sydney. La raccolta di poesie *Shaking the tree* è uscita nel 1998, mentre nel 1999 è uscita *Oriori: a Māori Child is Born: From Conception to Birth*, raccolta a quattro mani con Robyn Kahukiwa uscita per Wai-te-ata Press. È stata anche pubblicata in *Mauri Ola: Contemporary Polynesian Poems in English*, antologia curata da Albert Wendt, Reina Whaitiri e Robert Sullivan edita nel 2010.

Il legame con la terra, con gli elementi e la natura, l’oralità e l’acume sociale e politico della poesia di Potiki fanno di lei una delle precorritrici della poesia indigena della decolonizzazione che emergerà forte e chiara negli anni a venire, dalle voci della generazione subito successiva alla sua. La forza di Potiki funge da sostegno ad Avia, Figiel, Gildea, Marsh, Mila e poi ancora a Meredith e Wilson. Non è solo la spinta politica alla decolonizzazione, ma quella al femminismo e alla rivendicazione della propria unicità e del proprio posto nel mondo. La retorica frutto della rabbia e della delusione politica e sociale è diretta in particolare alle manifestazioni di razzismo e discriminazione di *gender*.¹

¹ Si veda *Calling the Taniwha: Mana Wahine Maori and the Poetry of Roma Potiki*, tesi di Master di Kelly Lambert, con supervisione di Alice Te punga Somerville, depositata presso la Victoria University of Wellington nel 2006.

i am Papatūānuku
giving completely i hold strength in its upright form —
my base maps the pattern of mottled life,
rain and rivers.
when the rest is gone
you will know me —
you who press on my skin
tread the body you do not recognize:
with my face made of bones
my stomach eternally stretching
I need no definition
I am Papatūānuku, the land.

PAPATŪĀNUKU

sono Papatūānuku
dando completamente tengo la forza nella sua forma eretta —
alla base mappo un disegno di vita pezzata,
pioggia e fiumi.
quando il resto cessa
mi conoscerai —
tu che mi premi sulla pelle
calpesti il corpo che non riconosci:
col mio volto fatto d'ossa
il grembo che si estende all'infinito
non mi serve definizione
sono Papatūānuku, la terra.

and my heart goes swimming

wet and limpid it hangs between waves of salt
a warm heart in cold green waters
deep
to the bottom

wave after wave washing a little skin
saline

and my heart goes swimming

a fisherman scoops the sea
finds a heart in his hand

no cold fish warm red blood black hair
blonde

a night of swimming
open eyes laugh
see us
love
the man and my heart celebrate

and in the morning warm water from the tap but now

the fisherman has fish to catch

E NUOTA IL MIO CUORE

e nuota il mio cuore

zuppo e limpido se ne sta sospeso tra onde di sale
un cuore caldo in acque verdi gelide
giù
fino in fondo

onda dopo onda mondando un po' di pelle
salina

e nuota il mio cuore

un pescatore palmo in mare
si ritrova in mano un cuore

niente pesce freddo caldo sangue rosso mora
bionda

una notte a nuotare
occhi aperti ridono
ci vedono
amore
l'uomo e il mio cuore festeggiano

e domattina acqua calda dal rubinetto ma adesso

il pescatore ha pesce da pescare

see, he has a net, and sinkers.

back

to the sea

my heart goes swimming

wave after wave

no fish could swim like my heart goes swimming.

visto, ha la rete e i piombi.

di nuovo

in mare

nuota il mio cuore

onda dopo onda

non c'è pesce che nuoti come nuota il mio cuore.

The moon does not have
a strategic plan

She is not owned by a corporate
her pull is not a hand
or a bank balance,
Dow Jones means nothing to her.

Hers is
a going towards
and a return,
a hiss and a roar
a spit and a polish
a shaving of paua backs
to produce a showing.

She can dance
she can
can wave her lips and laugh
knowingly,
what a woman
moves as she
must.

Yes
I knew her
a small beacon in the world.

To me she was a bonfire
a torch setting itself alight
on a beach
in a limited season.

LEI HA

La luna non possiede
un piano strategico

Non è una proprietà aziendale
non richiama con la mano
o con il saldo in banca,
il Dow Jones non conta per lei.

Lei ha
un andare verso
e un ritorno,
un sibilo e un ruggito
uno sputo e una pulita
una limata di dorsi di pausa
per dare spettacolo.

Lei sa ballare
lei sa
sa arricciare le labbra e ridere
consapevole,
di cosa una donna
muove come
deve.

Sì
la conoscevo
un piccolo raggio di luce nel mondo.

Per me lei era un falò
una torcia che si accendeva da sola
su una spiaggia
in una stagione circoscritta.

Chris Price

Chris Price (1962–) è una poetessa, redattrice, curatrice e insegnante di scrittura creativa presso l'International Institute of Modern Letters della Victoria University of Wellington. Nel 1993 ha curato *Bright Fine Gold: and other New Zealand Verse*. Nel 2002 ha pubblicato la sua prima raccolta di poesie, *Husk*, vincitrice del New Zealand Society of Authors Jessie Mackay Best First Book Award for Poetry ai Montana New Zealand Book Awards. In seguito, ha pubblicato *Brief Lives* (2006), che ha vinto il 2007 PANZ Book Design Award for Best Non-Illustrated Book. Nel 2008 è stata Writer in Residence presso la Auckland University e ha scritto la raccolta *The Blind Singer*, uscita nel 2009. Nel 2011 ha vinto il New Zealand Post Mansfield Prize. La sua ultima raccolta, *Beside Herself*, è uscita nel 2016.

La poesia di Price è potentissima nella sua delicatezza ed evoca immagini chiare ed oniriche, sebbene si tratti di un'opera molto erudita, riuscendo a sospendere il lettore al di sopra dell'avvenimento, a mostrarlo da un'angolazione inconsueta. Questo lieve straniamento consente di apprezzare il potere delle immagini semplici e cariche di significato di queste poesie, del loro suono, che accompagnano il lettore. L'editrice Elizabeth Caffin ha descritto la nuova raccolta di Price come “a proprio agio, sicura di sé e rilassata” e ha parlato di come ai poeti neozelandesi serva lungo tempo per cessare di essere una novità e conquistarsi un posto tra le voci più autorevoli della letteratura neozelandese. E secondo lei Price ce l'ha fatta.¹

¹ Elizabeth Caffin al lancio di *Beside Herself* presso Unity Books, 10 aprile 2016.

Imagining transcendence
we pinned the wings
of swans to the blunt
nubs of our shoulder-blades
grafting it on.

Although in time
they grew large enough
to give our bodies levity
our laggard minds
took longer.

Neural runways unrolled
slowly, so at first
we mastered simpler stuff.
It changed the way
we slept. Feather beds

demand too much re-making:
instead we turned
face down, or on our sides
under downy blankets.
Intimacy too required

a whole new repertoire,
but the rustling, infinitely
delicate brush of plumage
made learning joyous.
Yet somewhere on the way

IL CANTO DEL CIGNO

Immaginando trascendenza
ci siamo appuntati le ali
dei cigni alla sporgenza
appiattita delle scapole,
innestandocela.

Sebbene nel tempo
siano cresciute abbastanza
per dare levità ai nostri corpi
alle nostre menti indolenti,
ci volle di più.

I canali neurali si svolgevano
lenti, quindi all'inizio
imparammo le cose più facili.
Cambiò il modo
di dormire. I letti di piume

vanno rifatti troppo spesso:
allora ci mettevamo
proni, o su un fianco
sotto coperte piumose.
Anche l'intimità richiese

un repertorio tutto nuovo,
ma il fruscante, così
delicato sfregare del piumaggio
rese una gioia imparare.
Eppure, a un certo punto

we became a solitary pair
the chill of sadness settling on us
unnoticed at first amid the glorious
warmth of our white cloaks.

We ceased to sing

seeing clearly, from
the vantage of our
airy architecture,
how much there was to mourn for
on the awkward earth.

We took up the endless task
of smoothing ruffled feathers.
Preening, we discovered,
was sublime comfort, but still
it turned us away from the world.

So then we tried to cultivate the art
of listening. Intent:
even the air in our bones
listening, so hard we heard their own high
hollow crack, crystals of river ice

re-forming. Now we grow old, and what
we've heard has ripened slowly
into song: one melancholy burst
to sear the earth
before we're gone.

divenimmo una coppia solitaria
il gelo della tristezza scese su di noi
dapprima inosservato nel magnifico
calore dei nostri manti bianchi.

Smettemmo di cantare

vedendo chiaramente,
dall'alto della nostra
architettura aerea,
quanto ci fosse da dolersi
sulla sgraziata terra.

Ci dedicammo al compito infinito
di spianare le piume arruffate.
Lisciarsi, scoprimmo,
era il conforto supremo, però
ci fece voltare le spalle al mondo.

Allora cercammo di coltivare l'arte
dell'ascolto. Decisi:
anche l'aria nelle nostre ossa
ascoltavamo, così forte da sentire i loro
acuti e profondi schiocchi, ghiaccio di fiume

che si riforma. Ora stiamo invecchiando, e ciò
che abbiamo sentito è maturato pian piano
in canto: un'esplosione di malinconia
per marchiare la terra
prima della nostra dipartita.

Moist geometry unfurls.

 Dawn flushes the birds
from their silence

— hectic petticoats trimmed
 with disappearing mist —
and there, under a shaggy hem

 of pines, the monster Grendel
stealing home, mouth full
 of pinking shears.

His rough palm grips the bruised
 root of a plant torn
from a mountainside

 releasing scent of a more
legendary bloom.

 His pelt

glistens, the girl's words
 trapped moths
in his uncomprehending ears.

Wings of flowers
 fall and star
the path behind him

 as he travels
swiftly over the ground
 breathing breathing.

SALÌSCESE

La geometria umida si spiega.

L'alba svuota gli uccelli
del loro silenzio.

– sottovesti frenetiche ornate
di nebbia morente –
e lì, sotto un orlo arruffato

di pini, Grendel il mostro
ruba una casa, la bocca piena
di forbici dentellate.

Il suo ruvido palmo stringe la radice
livida della pianta divelta
dal fianco di una montagna

ed effonde l'odore di una più
legendaria fioritura.

Il suo manto

scintilla, le parole della ragazza
falene intrappolate
nelle sue orecchie cieche.

Volteggi di fiori
cadono e segnano

la strada dietro di lui

mentre procede
lesto sul terreno
e respira respira.

I am the wrong
way round, my north,
your south, my up,
your down, your Krone
my Crown. My dark side,
your light, my loose,
your tight, your arse
my face, your paradise
my place. My trees
line your sleep. Your sleep
leaves my trees. I sail a
counter-clockwise water,
your moon's a
measurable daughter.
It's your gift, my loan.
Your terror cove, my home.
Your page, my mouth.
My north, your south.

Antipodale

Sono messa
a rovescio, per me su,
per te giù, per me settentrione
per te meridione, per te Krone
per me Corona. Per me buio,
per te luce, per me testa,
per te croce, per te culo
per me viso, per me casa
per te paradiso. I miei alberi
lisciano il tuo sonno. Il tuo sonno
lascia i miei alberi. Veleggio su
un'acqua antioraria,
la tua luna una
figlia millenaria.
Per me e un prestito il tuo dono.
Per te baia dell'orrore dov'io sono.
Per te pagina, per me affermazione
Per me settentrione, per te meridione.

Alison Wong

Alison Wong (1960–) è una poetessa e scrittrice di prosa. Nel 1996 ha ricevuto una fellowship allo Stout Research Centre e il New Zealand Founders Society Research Award. Nel 2002 è stata la Robert Burns Fellow alla University of Otago. La sua prima raccolta di poesie, *Cup* (2006), è stata finalista per il Best First Book of Poetry Montana New Zealand Book Awards l'anno seguente. Sue opere sono state ampiamente pubblicate su riviste quali *Landfall*, *Sport*, *the New Zealand Listener*, *Meanjin* (Australia), e *Cha* (Hong Kong). Sue poesie sono state selezionate per i Best New Zealand Poems nel 2006, 2007 e 2015. Nel 2009 è uscito il suo primo romanzo, *As the Earth Turns Silver* e ha ricevuto il Janet Frame Fiction Prize. Nel 2010 *As the Earth Turns Silver* ha vinto il Fiction Award ai New Zealand Post Book Awards.

La poesia di Wong è minimalista e semi-immobile. Il lettore si trova a percorrere una scena in pausa, o nella quale regna la quiete, che raccoglie in potenza l'espressività che i sentimenti esigono. Il bilinguismo di alcuni testi richiama la poesia sperimentale anglo-mandarina di Ho, e la sensazione sottesa di dislocamento culturale è simile, sebbene non identica, a quella espressa da Mila, Meredith e Wilson nel resoconto dell'esperienza dell'identità pasifika. La poesia di Wong è familiare, "accessibile": c'è sia una componente geografica che una componente domestica nella sua opera e le cose piccole e quotidiane sono ricreate ed elevate e caricate di significati nuovi. Ma è anche straniante, con l'utilizzo selettivo del mandarino e la descrizione realista di una Cina che, ancora, è per il lettore occidentale un luogo ricco di esotismo ed alterità.

a bowl of plain steamed rice

a piece of bitter dark chocolate

a slice of crisp peeled pear

a mother or father who understands

the kitchen is the centre of the universe

children who sail out on long elliptical orbits

and always come back, sometimes like comets, sometimes like moons

C'È SEMPRE QUALCOSA PER CUI TORNARE IN CUCINA

una ciotola di riso scondito

un pezzo di cioccolata amara

una fetta di pera croccante

una madre o un padre che capiscono

che la cucina è il centro dell'universo

bambini che percorrono lunghe orbite ellittiche

e sempre ritornano, a volte come stelle comete, a volte come lune

after sharing a 2 for 1 voucher to an exhibition

I was married once, briefly
to a man I met at the ticketing desk
of the Christchurch Art Gallery.
We kept falling
into each other before
the shadowy figures of
Giacometti. “Hello,”
we said in thin voices—
*a Standing Woman, a Man
Walking away.* We parted
only to find each other at
The Glade, The Forest and City Square.
We were a *Group of Three Men*—
my husband and I and our
marriage—each of us turning
away. Before we finally
separated, I offered
my name. “Graham,” he said.
“Thank you.” We shook hands.
He never gave me a ring.

RIFLESSIONE SU UNA PROPOSTA DI MATRIMONIO

dopo aver condiviso un voucher 2 per 1 per una mostra

Sono stata sposata una volta, per poco
con un uomo incontrato alla biglietteria
della galleria d'arte di Christchurch.

Continuavamo a imbatterci

l'uno nell'altra di fronte

alle forme indistinte di

Giacometti. “Salve,”

abbiamo sussurrato—

una *Donna in piedi*, un *Uomo*

che cammina. Ci siamo separati

per poi ritrovarci a

La radura, *La foresta* e *La piazza*.

Eravamo un *Gruppo di tre uomini*—

mio marito ed io e il nostro

matrimonio—ciascuno con lo sguardo

altrove. Prima di separarci

alla fine, ho offerto

il mio nome. “Graham,” ha detto lui.

“Grazie.” Ci siamo stretti la mano.

L'anello non me l'ha mai dato.

plane leaves turn, begin
to fall—a migrant sweeps
with a sorghum broom

others plant *Golden Week*
flowers—purple yellow
red flags in the breeze

over smooth stone paving
a calligrapher paints, dips
his long brush

with water

zuo zuo zuo yihuir—
sit sit sit awhile

a white butterfly, a black butterfly

erhu, wooden flute
in the pavilion a man, a woman

sing *Heaven's Road*

camphor trees now bereft
of cicadas—I hear

fathers plant a tree
at the birth of each daughter

AUTUNNO, SHANGHAI

foglie di platano girano, iniziano
a cadere—un migrante spazza
con una scopa di saggina

altri piantano i fiori della
*Settimana d'oro*¹—bandiere
viola giallo rosso nella brezza

sull' impiantito di pietra levigata
dipinge un calligrafo, immerge
il lungo pennello

nell'acqua

zuo zuo zuo yihuir—
siedi siedi siedi un po'

una farfalla bianca, una farfalla nera

erhu, flauto di legno
nella pagoda un uomo, una donna

cantano *Heaven's Road*

alberi di canfora ormai privi
di cicale—sento

padri piantare un albero
alla nascita di ciascuna figlia

¹黄金周 è una festività che ha luogo due volte l'anno in Cina, una in ottobre e una ad inizio anno, subito dopo la celebrazione del nuovo anno cinese.

watch them grow, fashion
a camphorwood chest

I have no daughter

along the wide path—mothers
fathers grandmothers chatter

over advertisements
for marriage clipped
to open umbrellas

male born 1989 Shanghai residency
something I cannot read

¥4,000/month
moral character something I have
to look up in the dictionary

female born 1983
US post-graduate studies?
own apartment something

seeking moral character
something something

a man appears, speaks
in dialect something something

but I am only reading—please
I am trying so hard to read

guardarli crescere, fabbricare
un baule di legno di canfora

io non ho figlie

lungo l'ampio sentiero—madri
padri nonne chiacchierano

riguardo gli annunci
di matrimonio sugli
ombrelli aperti

maschio nato nel 1989 residente a Shanghai
qualcosa che non riesco a leggere

¥4,000/mese
carattere morale qualcosa che devo
cercare nel dizionario

femmina nata nel 1983
formazione post-lauream USA?
appartamento di proprietà qualcosa

in cerca di carattere morale
qualcosa qualcosa

appare un uomo, parla
in dialetto qualcosa qualcosa

ma sto solo leggendo—per favore
provo disperatamente a leggere

something something something he says
moral character something

Does he think I am here for my son?

Ni duo da? he asks—How old are you?
You laogong ma?—Have you a husband?

(Oh)

You, I say—I have

Sorry sorry sorry his first words in English

someone is taking a photograph
someone is having a photograph taken

the calligrapher is still
painting

something evaporates

like morning

qualcosa qualcosa qualcosa dice
carattere morale qualcosa

Pensa forse che sia qui per mio figlio?

Ni duo da? chiede—Quanti anni hai?
You laogong ma?—Hai un marito?

(Oh)

You, dico—Ce l'ho

Scusi scusi scusi le sue prime parole in inglese

qualcuno fa una fotografia
qualcuno si fa fare una fotografia

il calligrafo ancora
dipinge

qualcosa evapora

come mattina

1965 - 1979

Johanna Aitchinson

Johanna Aitchison (1972-) ha studiato legge ma ha scelto di lasciare la carriera da avvocato per dedicarsi alla scrittura. Le sue poesie sono apparse su *Sport, Landfall, Poetry New Zealand, JAAM, Turbine e Polestar*. Ha ottenuto un Master in scrittura creativa dalla Victoria University of Wellington ed è stata Writer in Residence alla Massey University nel 2012. Nel 2015 ha ottenuto un'altra residency all'International Writers Programme in Iowa, negli Stati Uniti. Il suo libretto di esordio *Oh My God I'm Flying* è uscito nel 1999 e *Long Girl Ago*, la sua prima raccolta di poesie, nel 2007. La sua seconda raccolta di poesie, *Miss Dust*, è uscita nel 2015.

La poesia di Aitchinson è diretta e semplice, fatta di piccole sorprese e di suspense. L'intima consapevolezza dell'alterità derivata dalla sua esperienza in Giappone la colloca in una posizione ponte, tra coloro che scrivono in Nuova Zelanda ma hanno radici altrove e coloro che invece narrano Aotearoa attraverso occhi occidentali. La sensibilità allo spaesamento culturale di Aitchinson ha come contrappunto il pragmatismo della sua alter ego, Miss Dust. Paula Green ha scritto di *Miss Dust*: "Non so se ci sia un'altra raccolta come questa in Nuova Zelanda (forse ho percepito sprazzi della surrealità del primo Gregory O'Brien). Leggere e sostare nella semioscurità di Miss Dust è incredibilmente commovente, mentre precipiti nelle crepe della sua vita. Semplici episodi quotidiani di una verità che ha tanto a che fare con come si percepisce il mondo quanto con come lo si vede".¹

¹ "I don't know of a sequence in New Zealand poetry quite like this (maybe I got whiffs of the early surrealness of Gregory O'Brien). Reading and lingering in the half light of Miss Dust, is utterly moving as you fall between the gaps of her life.[...]. Simple, everyday cores of truth that have as much to do with how you feel the world as how you see the world". Paula Green 1 October 2015 [<https://nzpoetryshelf.com/2015/10/01/poetry-shelf-review-johanna-aitchisons-miss-dust-simple-everyday-cores-of-truth-that-have-as-much-to-do-with-how-you-feel-the-world-as-how-you-see-the-world/>] accesso effettuato il 19/05/17. Mia traduzione.

Dear Ms Johanna

I very enjoyed your class

I am lonely, but I do my best

I could forget bad feelings

I very enjoyed your class

You are always smiling and talking in a loud voice

I could forget bad feelings

Get a boyfriend and have a happy life

You are always smiling and talking in a loud voice

Sometimes you danced with us so kindly

Get a boyfriend and have a happy life

Sometimes you scolded me, 'Yusuke!'

Sometimes you danced with us so kindly

I don't want to say goodbye but I have to

Sometimes you scolded me, 'Yusuke!'

To tell the truth I need more time to spend with you

I don't want to say goodbye but I have to

I'll always remember that you have a habit to bite your pen

To tell the truth I need more time to spend with you

Is this the end?

I'll always remember that you have a habit to bite your pen

I am lonely but I do my best

Is this the end

Ms Johanna?

LETTERE DAI BAMBINI GIAPPONESI

Cara Ms Johanna

Il suo corso è piaciuto tanto a me
Mi sento sola, ma ce la metto tutta
Potrei scordare i brutti pensieri

Il suo corso è piaciuto tanto a me
Lei sorride sempre e parla sempre a voce alta
Potrei scordare i brutti pensieri
Trovarmi un ragazzo e avere una vita felice

Lei sorride sempre e parla sempre a voce alta
A volte ballava con noi così dolcemente
Trovarmi un ragazzo e avere una vita felice
A volte mi sgridava, 'Yusuke!'

A volte ballava con noi così dolcemente
Non voglio dirle addio ma devo
A volte mi sgridava, 'Yusuke!'
Per la verità mi serve più tempo da passare con lei

Non voglio dirle addio ma lo devo fare
Non scorderò mai il suo vizio di mordicchiare la penna
Per la verità mi serve più tempo da passare con lei
Finisce così?

Non scorderò mai il suo vizio di mordicchiare la penna
Mi sento sola, ma ce la metto tutta
Finisce così
Ms Johanna?

You wouldn't believe how
many scars a cup of coffee

can leave on tables:
a moon at first cut,

a zero with part
of its fingernail ripped off.

What is the story in the gap
of a coffee cup ring on a table?

*

Miss Dust sometimes sat
in the front seat of her car,

holding still to the ring
of the steering wheel,

which scalded her palms;
but it was better than going

inside the concrete house
and sitting across from

concrete man
on concrete chair.

MISS DUST SCRIVE DI CAFFÈ

Non avete idea di quante
cicatrici una tazza di caffè

possa lasciare sui tavoli:
una luna al primo taglio,

uno zero con parte
dell'unghia strappata via.

Che storia c'è nell'anello lasciato
da una tazza di caffè su un tavolo?

*

Miss Dust a volte restava seduta
in macchina al posto di guida,

tenendo stretto il cerchio
del volante,

che le ustionava le mani;
ma era meglio che andare

nella casa di cemento
e avere seduto di fronte

l'uomo di cemento
e di cemento la sedia.

one of the coldest things i did in japan was walk across the finger boards of the green onion café and sit down on a bar stool and speak my lines (including one super-polite word which i read from the back of my hand)

one of the most linguistically difficult things i did in japan was to memorise how to say in japanese i am so sorry to hear about your son jun dying and here is 3000 yen for flowers for his grave

one of the saddest things i did in japan was teach to jun's photo on his empty desk i asked the students to count the students in the class the students said do we count jun

JUN

una delle cose più fredde che ho fatto in giappone è stata attraversare la tenda a fili del green onion café e sedermi su uno sgabello e dire le mie battute (inclusa una parola super-formale che mi ero appuntata sul dorso della mano)

una delle cose più linguisticamente complesse che ho fatto in giappone è stata memorizzare come dire in giapponese sono addolorata dalla notizia della morte di vostro figlio jun ecco 3000 yen per dei fiori per la sua tomba

una delle cose più tristi che ho fatto in giappone è stata insegnare alla foto di jun sul suo banco vuoto ho chiesto agli studenti di contare gli studenti in classe gli studenti hanno detto lo contiamo jun

Tusiata Avia

Tusiata Avia (1966-) è una poetessa e performer di origini samoane. Nel 2002 ha ottenuto un Master in scrittura creativa presso l'International Institute of Modern Letters della Victoria University of Wellington. Sue poesie sono apparse su *Turbine*, *Sport*, e *Takahē*. Avia è anche una poetessa performativa: il suo monologo *Wild Dogs Under My Skirt* è andato in scena per la prima volta nel 2002 al *Dunedin Fringe Festival* e, nel 2020, è apparso per la prima volta in teatro a New York mietendo un grande successo. L'omonima raccolta di poesie, prima raccolta di Avia, è uscita nel 2004. Nel 2005 è stata artist-in-residence al Macmillan Brown Centre for Pacific Studies di Christchurch e ha ricevuto la Fulbright – Creative New Zealand Pacific Writers' Residency alla University of Hawai'i. Nel 2009 ha pubblicato un'altra raccolta, *Bloodclot*, e nel 2010 è stata Writer in Residence alla University of Canterbury. Nel 2013 ha ricevuto il Janet Frame Literary Trust Award. La sua ultima raccolta di poesie, *Fale Aitu | Spirit House*, è uscita nel 2016 arrivando tra i finalisti agli *Ockham New Zealand Book Awards*.

La poesia di Avia è ruvida, a tratti violenta. A voce alta, Avia ci ripropone la sua esperienza personale e l'esperienza postcoloniale. Ci narra il dolore, la rabbia, la vergogna, la femminilità, la sensualità; il tutto in modo diretto. La poesia di Avia è fiera, come quella di Figiel, Gildea, e Marsh. Si sentono eco della sua rabbia nella poesia di Wilson, quando reclama il suo diritto di nascita come pasifika. La poetessa Selina Tusitala Marsh ha catturato l'essenza di Avia in un commento alla lirica 'This is a photo of my house' (contenuta in *Fale Aitu | Spirit House*): "Non è una poesia 'preferita'. Non è dolce o gentile all'orecchio, all'occhio o al cuore. Ma è indimenticabile".¹

¹ "This is not a favorite poem. It is not kind or gentle on the ears, eyes or heart. But it is unforgettable". Selina Tusitala Marsh, 9 feb 2017 [<https://nzpoetryshelf.com/2017/02/09/poetry-shelf-the-summer-season-selina-tusitala-marsh-picks-tusiata-avia/>] accesso effettuato il 17/05/17. Mia traduzione.

I want to tattoo my legs.
Not blue or green
but black.

I want to sit opposite the tufuga
and know he means me pain.
I want him to bring out his chisel
and hammer
and strike my thighs
the whole circumference of them
like walking right round the world
like paddling across the whole Pacific
in a log
knowing that once you've pushed off
loaded the dogs on board
there's no looking back now, Bingo.

I want my legs as sharp as dogs' teeth
wild dogs
wild Samoan dogs
the mangy kind that bite strangers.

I want my legs like octopus
black octopus
that catch rats and eat them.

I even want my legs like centipedes
the black ones
that sting and swell for weeks.

CANI RANDAGI SOTTO LA GONNA

Voglio tatuarmi le gambe.

Non di blu o verde

ma nero.

Voglio sedermi di fronte al tufuga

e sapere che mi vuole male.

Voglio che tiri fuori il cesello

e il martello

e mi colpisca le cosce

in tutta la loro circonferenza

come camminare tutto intorno al mondo

come remare attraverso il Pacifico intero

su un tronco

sapendo che una volta che ti sei spinto

hai caricato i cani

non si torna più indietro, Bingo.

Voglio gambe affilate come denti di cani

cani randagi

cani randagi samoani

del tipo rognoso che morde gli estranei.

Voglio gambe come piovre

piovre nere

che afferrano ratti e li ingoiano.

Voglio anche gambe millepiedi

quelli neri

che pungono e gonfiano per settimane.

And when it's done
I want the tufuga
to sit back and know they're not his
they never were

I want to frighten my lovers
let them sit across from me
and whistle through their teeth.

E quando è finito
voglio che il tufuga
mi guardi e sappia che non sono suoi
non lo sono stati mai

voglio spaventare i miei amanti
lasciare che mi siedano di fronte
e che fischino forte fra i denti.

to S.

That next morning as I stepped from the shower
I caught myself in the mirror, I was shocked
to see the marks like blackened flowers
fallen onto snow, fluttering down the backs of my thighs
like finding something huge and succulent and moving.
I looked closer between my thighs
and on the cheeks of my bottom
and found the purple blooms.
And right then, the way they say people on the verge of death
see their lives flash, I saw him behind me
I saw his hands twisted in black fistfuls, my scalp scorched
my throat curved up like an invitation glistening
to a blade and my mouth open wide
like the death cries of small gods.
I saw him grind me into the bed, the wall
because there was no space no space
between us, he was pushed so far
inside me the room had to give.
I saw his hands on my hips smash me into him
I saw his fingers dig into the flesh
of my ass-cheeks like you would dig
your way through wet sand
if you knew something was buried there—
treasure or a living child.
All I wanted was for him to break
me, split me in half
and then in half again
again and again

DOCCIA

a S.

La mattina dopo mentre uscivo dalla doccia
riflessa nello specchio, sono rimasta sconvolta
alla vista dei segni come fiori anneriti
sulla neve, che mi svolazzavano giù per le cosce
come a trovare qualcosa di grande e succulento e mobile.

Ho guardato meglio tra le cosce
e sulle chiappe del sedere
e ho trovato le fioriture viola.

E proprio allora, come dicono che le persone in punto di morte
vedono la vita passar loro davanti, l'ho visto dietro di me
con le mani contorte in pugni di nero, la mia cute che brucia
la gola curvata all'insù come un invito scintillante
a una lama e la bocca spalancata
come le grida di morte di piccoli dèi.

L'ho visto sbattermi sul letto, sul muro
perché non c'era spazio non c'era spazio
tra di noi, lui mi era penetrato così a fondo
dentro che era la stanza a dover cedere.

Ho visto le sue mani su di me infrangermi su di lui
le sue dita scavare nella carne
del mio culo come uno scaverebbe
nella sabbia bagnata
se sapesse che c'è sepolto qualcosa—
tesori o un bambino vivo.

Volevo solo che lui mi spaccasse
che mi spaccasse in due
e poi in due ancora
ancora e ancora

until my body was smashed out of existence
like the cliff that becomes
the sand that swims
inside the sea.

finché il mio corpo fosse infranto nell'inesistenza
come la scogliera che diventa
la sabbia che nuota
dentro al mare.

The thing is

even after all these years
even after all you know
after all the times you have spoken

to classrooms full, divided them into four
pointed to one quarter and said:
All you people have been sexually abused

to get the message across.
And then listened to them unbutton their stories
shame and anger lighting them up like brilliant torches

firing the night inside them
the blackness all around
a thousand bright bombs falling from the sky.

The thing is

MANIFESTAZIONE

Il fatto è che

anche dopo tutti questi anni
anche dopo tutto quello che sai
dopo tutte le volte che hai parlato

a classi piene, le hai divise in quattro
indicato un quarto e hai detto:
Tutti voi avete subito abusi sessuali

per far passare il messaggio.
E poi li hai ascoltati sbottonare le proprie storie
vergogna e rabbia accenderli come torce incandescenti

infuocare la notte dentro di loro
l'oscurità tutt'intorno
mille bombe brillanti che cadono dal cielo.

Il fatto è che

after speaking through the mouths of every kind
of good girl
girl child

bad girl
slut.
After reading

and talking and posting
the drain out of it
and then have it tunnel

back up through you like a worm
as big as an earthquake
and disappear again.

Even after marching
at the anti-rape demonstration today
with your six year old daughter's hand in yours

and a sign pinned to her small chest:
'Believe Survivors'
even now, as you stand here in the Square

dopo aver parlato da bocche di ogni sorta
di brava ragazza
ragazza bambina

ragazzaccia
troia.
Dopo averne letto

e parlato e postato
fino agli sgoccioli
per vederlo riemergere

da te scavando come un verme
grande come un terremoto
e sparire di nuovo.

Anche dopo aver marciato
alla manifestazione contro lo stupro oggi
tenendo la mano di tua figlia di sei anni nella tua

e un cartello sul suo petto di bimba:
'Credete ai sopravvissuti'
anche adesso, in piedi qui in Piazza

you wonder

because it was 25 years ago
and you did kind of like him
even though he was a bit of a Fob.

You wonder

because it was the Samoan Students' Association so'otaga
and you were the president the year before
the first woman, the first New Zealand-born, the first afa kasi

and it was in your home town
and you helped him find a place to stay
you picked him up from the airport

it made you feel helpful
and kind and involved
and you did kind of like him.

Non sei sicura

perché è stato 25 anni fa
e lui un po' ti piaceva
anche se era un po' un Fob².

Non sei sicura

perché era il so'otaga della Associazione Studentesca Samoana
e tu eri stata presidente l'anno prima
la prima donna, la prima nata in Nuova Zelanda, la prima afa kasi

ed era nella tua città natale
e tu l'hai aiutato a trovare un posto dove stare
tu sei andata a prenderlo all'aeroporto

ti ha fatta sentire utile
e buona e coinvolta
e lui un po' ti piaceva

² Fresh Off the Boat, letteralmente “appena sceso dalla barca”, usato in gergo con il significato del migrante appena arrivato in Nuova Zelanda da un'isola del Pacifico; termine spregiativo.

You wonder

because after one of the association parties
you were a bit drunk and ended up sleeping
in the lounge of the house he was staying in

and kind of hoping something would happen
in the same way you would hold a tiny, fragile creature
in your loosely caged hands

maybe a butterfly or a newborn mouse
and offer that delicate thing up
to him and hope he might

ease it gently from you
so as not to hurt it
and maybe he'd even offer something back.

Because of that

Non sei sicura

perché dopo una delle feste dell'associazione
eri un po' alticcia e alla fine ti sei addormentata
nel soggiorno della casa dove stava

e un po' ci speravi che qualcosa succedesse
nello stesso modo in cui terrestri una creaturina fragile
tra le mani a gabbia, delicate

forse una farfalla o un topolino appena nato
e gli offri quella cosa fragile
e speri che possa

prenderla delicatamente
così da non farle male
e forse che ti offra perfino qualcosa in cambio.

Per questo

you let him kiss you
on the floor
before it turned

from a hopeful kiss with a guy
you kind of liked
to him on top of you

and you saying:
No, stop it!
Because he'd stopped kissing you now

and even though he was shorter than you
he was a hell of a lot stronger than you could've imagined
and was prying you apart.

You wonder

because when you realised what was happening
you knew you didn't want that
and you told him: I don't want this. Stop!

lasci che ti baci
sul pavimento
prima che diventi

da un bacio di speranza a un ragazzo
che un po' ti piace
a lui sopra di te

e tu che dici:
No, smettila!
Perché ora ha smesso di baciarti

e anche se è più basso di te
è molto più forte di quanto tu potessi immaginare
e ti sta aprendo le gambe.

Non sei sicura

perché quando ti sei resa conto di cosa stava succedendo
sapevi di non volerlo
e gli hai detto: Non voglio. Fermati!

But the thing is

he didn't stop
he just kept going
he didn't say anything

and you swore at him:
Fucking get off me!
I don't want this

I don't want this
you said:
I don't want this.
But he just kept going
and didn't say anything at all
until he was finished

when he rolled off you and said:
It's no big deal.
That's all he said.

And you wonder

Ma il fatto è che

non si è fermato
è andato avanti
non ha detto niente

e tu hai imprecato:
Cazzo, levati di dosso!
Non voglio

Non voglio
hai detto:
Non voglio.
Ma lui è andato avanti
e non ha detto assolutamente niente
finché non ha finito

ti si è tolto di dosso:
che sarà mai.
Ha detto solo questo.

E tu non sei sicura

now, in the Square
if you could've fought harder
or not slept in the lounge

or not let him kiss you
or not kind of liked him
or not hoped he might like you too.

And you remember

that the next morning
when you got to your mother's place
you looked at yourself in the hall mirror and thought:

I've just been raped.
And then you had a shower
and changed into your church clothes

and went to the church service with everyone else
and he was there.
And when you returned to teachers' college in Auckland
you couldn't function
you kept seeing him in the cafeteria
and everywhere

ora, in Piazza
che non avresti potuto lottare di più
o non dormire in soggiorno

o non lasciare che ti baciasse
o non fartelo piacere un po'
o non sperare che a lui piacessi tu.

e ti ricordi

che la mattina dopo
arrivata a casa di tua madre
ti sei guardata nello specchio all'ingresso e hai pensato:

Mi hanno appena stuprata.
E poi ti sei fatta la doccia
e cambiata per andare in chiesa

e sei andata a messa con tutti quanti gli altri
e lui era lì.
E quando sei tornata a scuola ad Auckland
non connettevi
lo vedevi sempre alla mensa
e dappertutto

and you kept cracking up
and missing classes
and when you finally went to the counsellor

and talked about it
she said: Have you heard yourself?
You keep saying:

It's no big deal.

So, today
twenty-five years later
as you watch this young woman

in the Square
the age you were then
take her clothes off in protest

you wonder again
whether it was rape
and whether it might have been your fault.

e continuavi ad andare in crisi
e a saltare le lezioni
e quando alla fine sei andata dallo psicologo

e ne hai parlato
lei ha detto: Senti quello che dici?
Continui a dire:

Che sarà mai.

Così oggi,
venticinque anni dopo
mentre guardi questa giovane donna

in Piazza
all'età che tu avevi allora
spogliarsi nuda in protesta

non sei ancora sicura
se sia stato uno stupro
o se sia stata in effetti colpa tua.

IT WAS NOT MY FAULT IT WAS RAPE IT WAS NOT MY FAULT IT WAS RAPE
IT WAS NOT MY FAULT IT WAS RAPE IT WAS NOT MY FAULT IT WAS NOT MY IT
WAS NOT MY FAULT FAULT IT WAS NOT MY FAULT IT
WASRAPEWASWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAP
EITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOT
MYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTIT
WASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEIT
WASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMY
FAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWA
SRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWA
SNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFA
ULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASR
APEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASN
OTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAUL
TITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAP
EITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYITWASRAPEITWASOTMYFAU
LTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASNO
TMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPEITWASRAPEITWASNO
TMYFAULTITWASRAPEITWASNOTMYFAULTITWASRAPERAPERAPERAPE

NON È STATA COLPA MIA È STATO UNO STUPRO NON È STATA COLPA
MIA È STATO UNO STUPRO NON È STATA COLPA MIA È STATO UNO STUPRO
NON È STATA COLPA MIA NON È STATA NON È STATA COLPA MIA NON È STATA
COLPA MIA COLPA MIA NON È STATA COLPA MIA È STATO
UNOSTUPROÈSTATAÈSTATANONCOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAAC
OLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONO
NÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOS
TUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈST
ATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOL
PAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈS
TATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUP
RONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATO
UNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMI
AÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTAT
ACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRON
ONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNO
STUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈS
TATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACO
LPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈ
STATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTUPRONONÈSTATAACOLPAMIAÈSTATOUNOSTU
PROSTUPROSTUPRO

Hinemoana Baker

Hinemoana Baker (1968-) discende, da parte di padre, dalle iwi māori Ngāi Tahu, Ngāti Raukawa, Ngāti Toa e Te Āti Awa. Ha anche origini inglesi e bavaresi. Ha ottenuto un Master in scrittura creativa presso l'International Institute of Modern Letters alla Victoria University of Wellington. Ha curato, tra le altre cose, l'antologia *Kaupapa: New Zealand Poets, World Issues* (2007) e *4th Floor*, rivista annuale del Whitireia Polytechnic. È stata writer in residence alla University of Iowa e, nel 2014, alla Victoria University of Wellington. La sua prima raccolta di poesie, *matuhi / needle* (2004) è uscita in Nuova Zelanda per Victoria University Press e negli Stati Uniti per Perceval Press. La sua seconda raccolta, *kōiwi kōiwi | bone bone*, ha visto la luce nel 2010. La terza, *waha / mouth*, è uscita nel 2014. Nel 2020 è attesa l'uscita della sua quarta raccolta, *Funkhaus*.

La poesia di Baker è densa e profondamente sentimentale. Sebbene esprima la sua discendenza māori, non la rivendica quasi mai con violenza, nella sua opera. Baker scava negli strati dei sentimenti e riesce a mostrarcene una sezione, accompagnandoci nella lettura. Lettura che, come quasi sempre in poesia, ma in particolare nel caso di Baker, occorre compiere ad alta voce. Il ritmo della voce di Baker incanta, quando si eleva dalla pagina. Si legge, nella rivista *NZ Listener*, il poeta David Eggleton sostenere che la poesia di Baker sia fatta di “sensualità riflessa nel verso, ma in modo conflittuale: minata da un sentimento sotteso bruciante (forse risentimento), come se una vulnerabilità passata abbia lasciato alla poetessa i lividi dell'esperienza”.¹

¹ “There is an unmistakable musicality, yet density, in her play with language, layered through and among what David Eggleton called ‘a sense of smouldering emotion’.” On Turbine 14, Max L. Chapnick, An interview with hinemoana Baker. Mia traduzione.

I am the last born
I move through the crowd with my shiny red wheels
I bring with me large animals and flaming spikes in cages
I am the last born and I know who I want to vote for
I know the identity of the figure in black
Low prices are written all over my face
I am the last born and I have a long following
Everything and everyone is my elder
I move through the relatives in my green leaves
I eat canoes and drink inlets
I have a beard and a small fat crab inside my shell
I am the last born the pōtiki the teina
Everything breaks its back over me but there are
Many ways to build from scratch and in spite of the fact
That every fourth corner of the land has been walked
Over I make everything ready, being the last born
I am desired at each event, to lay down the
Cow leather, to direct people to the location of
The demons, the devils in the tarmac
We all bite something for a living
I know not to rave and shout when I reach these places
I bring children with me, just the right number
Of pumpkins and I sing completely out of tune
Buying up all the land around with my lucky sand dollars

L'ULTIMA NATA

Sono l'ultima nata
Mi muovo tra la folla con le mie brillanti ruote rosse
Porto con me grandi animali e spine fiammeggianti in gabbia
Sono l'ultima nata e so per chi voglio votare
Conosco l'identità della sagoma in nero
Ho prezzi bassi scritti su tutta la faccia
Sono l'ultima nata e ho un lungo seguito
Tutto e tutti mi sono maggiori
Mi muovo tra i parenti nelle mie verdi foglie
Mangio canoe e bevo insenature
Ho la barba e un piccolo granchio grasso nel guscio
Sono l'ultima nata il pōtiki il teina
Tutto si rompe la schiena per me ma ci sono
Molti modi di costruire da zero e nonostante il fatto
Che abbiamo calpestato tutti i quattro angoli della terra
Preparo tutto, essendo l'ultima nata
Mi vogliono a tutti gli eventi, per stendere
La pelle di mucca, per dirigere la gente al luogo
Dei demoni, dei diavoli nell'asfalto
Ingoiamo tutti qualcosa per tirare avanti
So di non dover delirare e urlare quando arrivo in questi posti
Porto bambini con me, il numero giusto
Di zucche e canto compeltamente stonata
Facendo incetta della terra intorno coi miei dollari della sabbia portafortuna

He roped me, he roped me twice the second time
it caught, fell at the right angle and landed around the bones
of my dress. He roped me from the East like light rising, from the
West like light falling, in the arrangement of his cutlery,
the bubbling land moving on its plates. Without words
or entertainment and without true silence he
roped me in the mud, in the kind of mud people call sucking,
or stinking, it sticks to one's body, one's feathers and folds.
I couldn't bear the thought of soup or vast pastures, he roped me
without heart or dancing, when he called me his *wriggly little girl*.
It was like freezing, when he roped me, I watched a thousand
doors clap shut in the clouds. He roped me and began to pull,
in spite of his own injuries, and I allowed him to be lonely.
With a shovel I buried the turquoise feathers, warm from the sun,
winter in the blood. In my mind I wrote letters to all those I'd
wronged *I want to be buried with a family resemblance*.

AVVINTA

M'ha avvinta, m'ha avvinta due volte la seconda
ha preso, un'angolazione perfetta e mi è atterrata sulle ossa
dell'abito. M'ha avvinta dall'oriente come luce che nasce, dall'
occidente come luce che muore, nell'assetto delle posate,
la terra gorgogliante si muove sulle tavole. Senza parole
né cerimonie e senza un vero silenzio lui
m'ha avvinta nel fango, in quel tipo di fango detto risucchiante
o fetente, che ti si appiccica al corpo, alle piume, alle pieghe.
Non sopportavo l'idea della zuppa o dei pascoli vasti, m'ha avvinta
senza cuore o passi di danza, ero per lui la sua *piccola che si dimena*.
È stato come congelarsi, quando m'ha avvinta, ho visto mille
porte serrarsi tuonando nel cielo. M'ha avvinta e ha iniziato a tirare
incurante delle proprie ferite, gli ho permesso di essere solo.
Con un badile ho sepolto le piume turchese, calde di sole,
inverno nelle vene. Col pensiero ho scritto lettere a tutti coloro
ch'ho offeso *voglio essere sepolta come una di famiglia*.

I have no idea what to call this rebirth
and yet I'm here to name it
to feed the new flame

with wood from the old.
Language is a flute, a lily
a chair overbalancing;

a church we teeter
on the threshold of.
There are places where

they harvest water from the air –
drink fog from a glass then overnight
hang the rag back on the bayonet.

Does a thing which is reborn
need to have died?
All those cities still live

in my mirrors, they rise
and fall again with the sun's
rounds, the way the planet

carves its own seismic
trench in the solar system.

The spring charges

and recharges its river system
while on the columns of our lives
press unimaginable stresses.

SE DOVESSI CANTARE

Non ho idea di come chiamare questa rinascita
eppure sono qui a darle un nome
ad alimentare la nuova fiamma

con legna della vecchia.

La lingua è un flauto, un giglio
una sedia che si sbilancia;

una chiesa sulla cui
soglia vacilliamo.

Ci sono luoghi dove

attingono acqua dall'aria...

bevono nebbia da bicchieri e nottetempo
riappendono il cencio alla baionetta.

Qualcosa che rinasce deve per forza
essere morto, prima?

Tutte quelle città vivono ancora

nei miei specchi, s'innalzano
e si abbassano di nuovo con i giri
del sole, nel modo in cui il pianeta

incide le proprie trincee
sismiche nel sistema solare.

La sorgente ne carica

e ricarica il sistema fluviale
mentre sulle colonne delle nostre vite
imprime pressioni inconcepibili.

Hold me up now, as I do you.
Sing, and steady me under
your strong, sure feet.

Sostienimi adesso, come io te.

Canta e tienimi salda sotto

i tuoi piedi forti e sicuri.

Sarah Jane Barnett

Sarah Jane Barnett (1977–) è una poetessa, critica e insegnante di scrittura creativa alla Massey University di Wellington. Barnett ha un Master in scrittura creativa conseguito presso l'International Institute of Modern Letters e un dottorato in scrittura creativa conseguito alla Massey University. Sue poesie appaiono anche nelle antologie *Dear Heart: 150 New Zealand Love Poems* e *Best New Zealand Poems*. La sua poesia 'When the Sister Walks', è apparsa nell'antologia *Essential New Zealand Poems: Facing the Empty Page*, 2014. La prima raccolta di poesie di Barnett, *A Man Runs into a Woman*, è uscita nel 2012 ed è stata finalista ai New Zealand Post Book Awards. La seconda, *WORK*, è uscita nel 2015. Altre poesie di Barnett sono apparse su *Landfall*, *Sport*, *Takahē*, *Turbine*, *JAAM*, *Trout*, *Hue & Cry*, *Blackmail Press*, *The New Zealand Listener*, *The Christchurch Press* e *Deep South*, e anche sulle riviste australiane *Southerly*, *Swamp*, *Snorkel*, e *Cordite*, e sulla statunitense *Segue*.

La poesia di Barnett è di matrice narrativa. Ci trasporta attraverso storie d'altri nelle quali ci riconosciamo. La lirica 'Addis Ababa' ne è un esempio perfetto: di nuovo il dislocamento culturale, stavolta di qualcuno arrivato da lontano. Il non detto, il bilinguismo, i vuoti, la paura. Il punto di vista è esterno, ma reca con sé una profonda intimità e un'incredibile empatia, muovendo il lettore alle lacrime perfino per dei serial killer nel braccio della morte. Lo scrittore, critico e redattore Tim Upperton ha scritto di lei: "Barnett cammina di proposito sulla sottile linea che esiste tra voyeurismo ed empatia nella sua straordinaria opera".¹

¹ "The central, riveting sequence of poems in Sarah Jane Barnett's first collection also concerns mortality: it recreates the final moments in the lives of murderers about to be executed. The official records of their crimes are juxtaposed with their final words of apology, justification, defiance, acceptance. Barnett deliberately treads an uneasy line between voyeurism and empathy in these remarkable poems, some of which are little short stories, with tiny arcs of narrative". Tim Upperton, 1 feb 2013, *Landfall* review [<http://www.landfallreview.com/the-archaeologist-and-the-runner/>] accesso effettuato il 20/05/17. Mia traduzione.

The girls are young buttonwoods, he decides.
 Their mottled trunks will shed their camouflage:
 a tan and silvery fuzz of bark
 that peels back to expose the skin.

While dragging
 her to the rear of his truck he thinks, I'm fucking sick
 of selling cars in Humble.

He'd walked this pipeline for hours as a kid,
 see-sawing from foot to foot. Humming.

He knew all the best places
 where the trees grew together tightly,
 arthritic against the scud. The rottenest of trees
 would hollow out, overnight it seemed.

In a woody crevice he'd hidden a tin race car
 and a cheap bottle of beer, tied in a bundle with rope.

(At the bowling alley she'd glanced at him
 and his son. He'd felt young, like a buck.)

| | | |
|-----------|------------|---------|
| I | am | so |
| sorry for | what y'all | had |
| to go | through. | I am so |
| sorry | for what | all of |
| you | had to | go |
| through. | I can't | imagine |

DENNIS DOWTHITT

Le ragazze sono giovani platani, decide.
I tronchi screziati muteranno mimetismo:
lanugine castanargentea di corteccia
che si stacca per esibire il derma.

Mentre la trascina
al retro del furgone pensa, cazzo non ne posso più
di vendere auto a Humble.

Da piccolo andava su e giù per l'oleodotto per ore,
dondolando da un piede all'altro. Canticchiando.

Conosceva i posti migliori
dove gli alberi crescevano stretti stretti,
artritici contro il cielo. Il marcerrimo degli alberi
si sarebbe svuotato, di lì a poco sembrava.

In una fessura aveva nascosto una macchinina di latta
e una bottiglia di birra da poco, legate in un fagotto di corda.

(Alla sala da bowling lei aveva guardato lui
e suo figlio. Si era sentito giovane, un cervo.)

| | | |
|-------------|--------------|-------------|
| Mi | dispiace | tanto |
| per quel | che voialtri | avete |
| dovuto | sopportare. | Mi dispiace |
| tanto | per quello | che tutti |
| voi | avete | dovuto |
| sopportare. | Non posso | immaginare |

losing two children.
If I was
y'all, I would have
killed me. You
know? I am really
so sorry about it

I really am. I got to go
sister, I love
you. Y'all take care
and God bless you.
Gracie was beautiful
Tiffany was beautiful.

You had some lovely
girls and I am
sorry. I don't
know what to
say. All right, Warden,
let's do it.

The bundle's still there in the damp mulch
and rodent shit. The race car's wheels are frozen up,
the paintwork chipped. Fucking ruined, he thinks and throws
her against the pipe where a small crack
pisses water.

Nothing is working right today.

His son's trousers are saturated around the zipper
and the wind is raining seeds in spiralling parachutes,
their pubescent shed irritating
his eyes until they swell, weepy and red.

perdere due bambini.
Al posto vostro,
io mi vorrei
vedere morto. Cioè
capito? Mi dispiace davvero
così tanto per questo

davvero. Ora devo andare
sorella, ti voglio
bene. Voialtri statemi bene
e Dio vi benedica.
Gracie era bellissima.
Tiffany era bellissima.

Avevate delle splendide
figlie e mi
dispiace. Non so
che cosa dire.
Va bene, secondino,
facciamo questa cosa.

Il fagotto è sempre lì tra il pacciamè umido
e la merda di topo. Le ruote della macchinina bloccate,
la verniciatura sbeccata. Rottame del cazzo, pensa e la tira
contro il condotto dove una piccola crepa
piscia acqua.

Oggi non ne va dritta una.

I pantaloni di suo figlio sono fradici intorno alla lampo
e il vento fa piovere semi paracadutati in avvitemento,
la cui muta pubescente gli irrita
gli occhi finché non si gonfiano, rossi e piangenti.

The trail is damp so she gathers up the hem
of her habit and scolds her own impatience

as she steps over roots as thick as a boy's wrist. She
is not at her best. When she left he gently pressed

his tattooed palm to the glass barrier. He said,
See ya, Sister. He made a joke – *See you tomorrow.*

He watched her face while she recited from her red-
edged bible. Finally, like a child, his head rested down.

At the lake she makes towards the witness tree,

she holds aside a low-hanging hickory, the seed-nut rattle
exciting a family of yellow-back wasps. They scatter

like bright marbles, afraid or maybe angry
she cries out, *Oh – oh –* and stumbles

away from their hide. They are sucked into an undulating
bubble of yellow and vibrate up into the trees.

They haven't hurt her. It is nothing

but on her knees she says, *Oh God, I am thankful
for you.* She wipes a dirty finger across her cheek.

QUANDO LA SORELLA INCEDE

Il sentiero è bagnato perciò si tira su l'orlo
dell'abito, rimprovera la propria impazienza

mentre calpesta radici spesse come polsi di ragazzino. Non
è molto in forma. Quando se n'è andata lui ha premuto,

delicato, il palmo tatuato sulla barriera di vetro. Ha detto,
Ciao, Sorella. Ha fatto una battuta: *Ci vediamo domani*.

L'ha guardata in viso recitare dalla bibbia con i bordi
rossi. Infine, come un bambino, ha abbassato quieto la testa.

Giunta al lago si dirige all'albero solitario,

sposta di lato un ramo basso di noce bianco, le drupe rintocono,
disturbano una famiglia di vespe giallonere. Si sparpagliano

come biglie brillanti, impaurite, forse arrabbiate
le scappa un *Oh – oh*, e incespica

via dal loro rifugio. Sono risucchiate in un'ondeggiante
bolla di giallo e vibrano su in mezzo agli alberi.

Non le hanno fatto del male. Non è nulla

ma in ginocchio sussurra, *Oh Dio, sono tanto grata
d'averti*. E con un dito sporco si asciuga la guancia.

1

When I wake up I think of my street. It is Sunday today, the day Aamina and I would walk down to the Holy Trinity Cathedral. It is January so the *ze-nahb* rains will have come, the high winds that ripple the cables of construction cranes and the open palms of the trees. Their branching fluorescent seeds are plucked to the ground. Walking across Revolution Square the hills are mist in the distance. Street lights hang like glass fruit. The puzzle of this place is the people. A group of boys argue in the dusty street. A man yells, bright yellow crates on his shoulder. A woman hangs out a window to shake out her voice. Her Amharic tongue is rich and brisk. Around us, people move through the boroughs as though visiting their children—Arada, Bole, Yeka. They greet us and each other as they stream towards worship. This is how it used to be. I can see Aamina in our bedroom. Yes, she would be adjusting her white *shash* headscarf, rolling the fabric under her chin. ‘I can’t get it right,’ she would say to the space where I used to stand. She would kiss my mother goodbye three times on the cheek. She would slip on her shoes and walk down to meet her brothers and my sisters. After church, Aamina would often want to bus up the Entoto Mountains. We would walk between St. Mary’s and St. Raguel, its white walls a modesty. She would point out our home beyond farmlands and the eroded trails. I can see it now. It was from here that the city, my *yälb lb*, was first conceived, when looking down.

Quando mi sveglio penso alla mia via. Oggi è domenica, il giorno in cui io e Aamina andiamo alla Cattedrale della Santissima Trinità. È gennaio quindi saranno arrivate le piogge dello *ze-nahb*, i forti venti che increspano i cavi delle gru e i palmi aperti degli alberi. I loro ramificati semi fluorescenti spiumati per terra. Attraversando Piazza della Rivoluzione le colline sembrano nebbia in lontananza. I lampioni pendono come frutti di vetro. L'enigma di questo luogo è la gente. Un gruppo di ragazzi discute per la strada polverosa. Un uomo grida, in spalla casse giallo brillante. Una donna pende fuori da una finestra per scuotere la voce. La sua lingua amarica è ricca e brusca. Intorno, la gente si muove tra i quartieri come a far visita ai propri figli—Arada, Bole, Yeka. Ci salutano e si salutano tra loro mentre scorrono verso la liturgia. Era così. Vedo Aamina nella nostra stanza. Sì, si sistema il bianco foulard *shash*, arrotolandosi la stoffa sotto il mento. ‘Non mi riesce mai,’ dice allo spazio dove una volta ero io. Dà tre baci sulla guancia, di commiato, a mia madre. Si infila le scarpe e si avvia ad incontrare i suoi fratelli e mia sorella. Dopo la messa, Aamina spesso vuole andare in autobus ai monti Entoto. Camminiamo tra St. Mary e St. Ragueel, le mura bianche una modestia. Lei indica casa nostra oltre i campi coltivati e i sentieri erosi. Adesso la vedo. È da lì che la città, la mia *yälb lb*, è stata concepita, guardando verso il basso.

Sunlight dislocates, and the red
 erythrina flowers swell like a woman.
 My wife's face—the sighing hook of her nose
 and *samä* mouth, the downy black hair
 at her temple. She bends to sweep
 the front step
 in this memory
 her uneven skin and teeth
 take on a smoothness. I can hear the broom's swish,
 taste the heavy metallic midday heat.

This I did not leave behind: In a moment
 a woman's neck
 can be broken
 under a twist of concrete. Her face thrown,
 her kemis ridden up in the sunlight, in the *fraca* terror of morning.

*

It is cold in Wellington. I wait in the immigration office.
 Every season of this year a winter, the sun a pale scar.

A woman walks towards me across the bouncy
 carpet, between the pillars of native wood. 'Kia ora,'
 she says, *sälamta*, and offers her hand. At her desk we look
 over the forms, these rumpled old friends. She raises
 her blonde head, smoothing her hair. 'There,' she says,
 and 'There.' She points to questions she has highlighted

La luce del sole si sloga e i rossi
 fiori d'erythrina s'ingrossano come una donna.
 Il viso di mia moglie – l'uncino sospirato del naso
 e la bocca *samä*, i capelli neri morbidi
 alla tempia. Si abbassa a spazzare
 la soglia di casa
 in questo ricordo
 la pelle e i denti irregolari
 assumono un'uniformità. Sento la scopa che fruscia,
 il calore metallico e pesante di mezzogiorno.

Questo non me lo dimentico: in un attimo
 il collo di una donna
 può essere spezzato
 in una torsione di cemento. Il viso sconcertato,
 il kemis alzato alla luce del sole, nel terrore *fracca* del mattino.

*

A Wellington fa freddo. Attendo all'ufficio immigrazione.
 Quest'anno ogni stagione un inverno, il sole una tenue cicatrice.

Una donna mi viene incontro sulla moquette
 elastica, tra le colonne di legno indigeno. 'Kia ora,'

dice, *sälamta*, e mi porge la mano. Alla sua scrivania esaminiamo
 i moduli, questi vecchi amici spiegazzati. Alza

la testa bionda, aggiustandosi i capelli. 'Qui,' mi dice,
 e 'Qui.' Indica delle domande che ha evidenziato

in bold yellow. 'You need to answer these too.' She smiles, her hand rests lightly. 'Shall I read them out?' she asks, as if

lightness is a face she often wears. I say, 'I have good English, I'm a translator,' but she reads to me, pointing and smiling.

She makes sure I understand. *New Zealand welcomes people who will contribute to our country. We believe migrants help us*

develop and strengthen our relationships with other parts of the world.

We can impose requirements. If you don't meet those requirements

you may become liable for deportation. You and any family applying must be of good character, whatever the category.

'I am without family,' I say. 'No brothers or sisters?' she asks and scans the form for evidence. 'They are happy in Ethiopia,' I say.

'And why do you want to move to New Zealand?' she asks as her *bə'ər* pen taps at the table. First, smoke

carrying across the city, a bridge to visible light, down into sewers. Then there were flames, my broken

voice, and other thin voices in the distance. I searched.

On the street I begged a man. I put my hands on his throat

to seal his wound with my skin. Soldiers ripped their uniforms from their bodies. How easily identity

can be discarded. Then it was dusk again.

'I've been offered a job at the university,' I say.

in giallo acceso. ‘Deve rispondere anche a queste.’ Sorride, posa leggera la mano. ‘Vuole che le legga?’ chiede, come se

la leggerezza fosse una maschera frequente. Dico ‘Ho buon inglese, sono un traduttore,’ ma lei me le legge, indicando e sorridendo.

Si assicura che io capisca. *La Nuova Zelanda accoglie le persone che diano un contributo alla nazione. Crediamo che i migranti ci aiutino*

a sviluppare e rafforzare i nostri rapporti con altre parti del mondo. Possiamo imporre dei requisiti. Se tali requisiti non vengono soddisfatti

si può essere soggetti a deportazione. Il richiedente ed eventuali familiari devono essere di buon carattere, qualunque sia la categoria.

‘Sono senza famiglia,’ dico. ‘Niente fratelli o sorelle?’ chiede e scorre il modulo per la riprova. ‘Sono felici in Etiopia,’ dico.

‘E perché lei vuole trasferirsi in Nuova Zelanda?’ chiede mentre tamburella la penna *bə’ər* sul tavolo. Prima, fumo

che attraversa la città, un ponte per la luce visibile, giù nelle fogne. Poi sono venute le fiamme, io con la voce

rotta e altre voci flebili in lontananza. Ho cercato.

Per strada ho implorato un uomo. Gli ho messo le mani sulla gola

per chiudergli la ferita con la mia pelle. I soldati si strappavano le uniformi via dal corpo. Quanto è facile buttar via

un’identità. Poi è venuto di nuovo il tramonto.

‘Mi hanno offerto un posto all’università,’ dico.

He wants to communicate the meaning of the source-language.

He gently smoothes the original text.

He moves through the shape of the words,
which, strictly speaking, are his shape.

The concept of metaphrase is imperfect, he knows this.

A translation is often not word-for-
word,

style, concordance, word order

and context – they all matter. They are crucial
values in seeking equivalents.

Here, the ground has a different name. The sky is quartz blue.

Yes, he thinks, this is literally a re-linguaging.

He carries his words

in books and on his tongue. *Bilingual*,

the *translator's key*, *target language*,

paraphrase: these are all words

imitating words in his language.

What is beautiful in one language can be nonsense

in another, or it may still

be beautiful, *amarä*, *qonjo*.

That is the translator's job –

to find the right word

to remember beauty.

He has many terms

for death – *mot*, *hlfät hywät*, *hlfät*,

amwamwat, but only one for near death, *bämot afaf*.

Vuole trasmettere il significato della lingua di origine.

Appiana delicatamente il testo originale.

Si muove attraverso la forma delle parole,
che, a esser precisi, sono la sua forma,

il concetto di metafrasi è imperfetto, questo lo sa.

Una traduzione è raramente parola-per-
parola,

stile, concordanza, sintassi

e contesto – sono tutti importanti. Sono elementi
cruciali nella ricerca di equivalenti.

Qui la terra ha un altro nome. Il cielo è blu quarzo.

Sì, pensa, questo è letteralmente ri-linguaggio.

Porta le proprie parole

nei libri e sulla lingua. *Bilingue*,

la *chiave del traduttore, lingua di destinazione*,

parafrasi: sono tutte parole

che imitano parole nella sua lingua.

Ciò che è bello in una lingua può essere assurdo

in un'altra, o può comunque

restare bello, *amarä, qonjo*.

È questo il lavoro del traduttore –

riuscire a trovare la parola giusta

per ricordare la bellezza.

Ha molti termini

per morte – *mot, hlfät hywät, hlfät,*

amwamwat, ma uno solo per vicino alla morte, *bämot afaf*.

It is Sunday again. I walk up from central city
to meet the agent at the rental house, the address and map
printed neatly on an envelope. I follow a curving road
through the brick university and suburbs

and then over a stony viaduct. I take a turn—*ay*, no—then turn
back, the sky rolling above my head
until the city falls behind me: the disrupted sea,
the one room whose edges I know. I push

down the streets and the anger *qut'a* in my chest,
the blood fierce and elastic. When I find the house
it is behind a concrete wall and up a narrow set of steps.
The house is large, almost comically so, and a sadness

rises in my throat. 'The climate's no good for lavender.'
A woman stands in the doorway. She sweeps one hand
towards purple flowers. 'It's the clay, too damp,' she says.
She wears a burgundy linen suit and thick heels.

'Glenda,' she says as we shake. Her hands are warm
and plump. She's the first person I've touched this week.
'Kaleb,' I say. I am surprised—I am pleased to meet her.
Her face is kind and she looks me in the eye.

'We don't see many black Africans in Wellington,' she says;
a translation of my face. I nod, her own paleness like clarified butter.
'It's good,' she says, 'It's good to meet new people.'
Glenda shows me the rooms—bay windows,

È di nuovo domenica. M'incammino dal centro
per incontrare l'agente alla casa in affitto, indirizzo e mappa
scritti chiari su una busta. Seguo una strada curva
attraverso l'università di mattoni e le villette

e poi sopra un viadotto petroso. Giro – ay, no – mi rigiro
indietro, il cielo roboante su di me
finché mi lascio alle spalle la città: il mare spezzettato,
l'unica stanza di cui conosco gli angoli. Mi spingo

per le strade e la rabbia *qut'a* che ho in petto,
il sangue fiero ed elastico. Quando trovo la casa
è dietro a un muro di cemento e su per degli scalini stretti.
La casa è grande, in modo quasi comico, e la tristezza

mi sale in gola. 'Il clima non va bene per la lavanda.'
C'è una donna in piedi sulla porta. Allarga un braccio
verso i fiori viola. 'È l'argilla, è troppo umida,' dice.
Indossa un abito di lino bordeaux e tacchi larghi.

'Glenda,' dice mentre ci diamo la mano. Le sue sono calde
e paffute. È la prima persona che tocco questa settimana.
'Kaleb,' dico io. Mi sorprende... Sono felice di conoscerla.
Ha il viso gentile e mi guarda negli occhi.

'Non vediamo molti africani neri a Wellington,' dice;
una traduzione del mio viso. Annuisco, il suo pallore burro chiarificato.
'È un bene,' dice, 'È un bene incontrare gente nuova.'
Glenda mi fa vedere le stanze – bovindi,

yellow walls—laying one hand on each doorframe
as though in introduction. I stand stiffly,
my anxiety held away like a piece of bad fruit.
With a flourish she ends her tour in the kitchen.

‘Sorry, the place is a bit pokey,’ she says.
I smile. ‘It’s very suitable, thank you,’ I say.
‘We can always look for somewhere bigger—
maybe with an ensuite?’ she says and begins to rifle

through her spiral-bound notes. ‘I’ve never lived
with a flush toilet.’ Her brow creases, *assälläfi*. ‘This place,
it is affordable and close to my work,’ I say. I don’t say, Aamina.
I don’t tell her that at home the electricity comes in surges;

that during a cut people gather outside to smoke and gossip,
to watch the hazy dusk tumble over the *sämay* skyline,
a sight as familiar as the whorls on my head. Glenda seems to relax.
Again we are two people talking quietly in a house.

pareti gialle – mettendo la mano su ogni stipite
come a presentarmi. Io me ne sto rigido,
la mia ansia tenuta a distanza come un frutto marcio.
Conclude la visita in bellezza, con la cucina.

‘Mi spiace, la casa è un po’ angusta,’ dice.
Sorrido. ‘È molto adeguata, grazie,’ dico io.
‘Possiamo sempre cercare qualcosa di più grande –
magari con il bagno in camera?’ dice e comincia

a rovistare tra i suoi fogli. ‘Non ho mai avuto un bagno
con lo sciacquone.’ Aggrotta le sopracciglia, *assälläfi*. ‘Questa casa,
è economica e vicino al mio lavoro,’ dico. Non dico, Aamina.
Non le dico che a casa mia la corrente arriva a ondate;

che durante i black out la gente si raduna fuori a fumare e chiacchierare,
a guardare la foschia del tramonto che capitombola all’orizzonte *sämay*,
un’immagine familiare quanto le spirali che ho in testa. Glenda si rilassa.
Siamo di nuovo due persone che parlano tranquille in una casa.

Day One

We cry loudly. We close our hands around air and strike our chests. Friends and relatives arrive, and they kneel beside us, also closing their hands. Food is placed on the table. Cups are washed, and as air fills our mouths the cries break against the windows. Under the sky, the casket floats to the earth. We bury her body in the church compound, and the priest speaks, his mouth moving slowly as though calling to someone in the distance.

Day Two

My mother shaves my head. Dust hangs over the city, a cloud of soil fragments, of volcanoes and human hair, of meteorites—that's what we tell the children. Sometimes the dust turns orange and I can see my city burning away.

Day Three

Family and friends once again visit the house. Again they bring food. Today their hands are open and we place our open hands in theirs. After they leave quietness chokes the house. It floats in the windows and through the dark and humid rooms. It engulfs the specks of human skin coating the floor. It soaks through the wood like sweat stains on my shirt.

Primo giorno

Piangiamo forte. Chiudiamo i pugni nell'aria e ci battiamo il petto. Amici e parenti arrivano e ci si inginocchiano accanto, anche loro chiudono i pugni. Da mangiare viene messo sul tavolo. Le tazze vengono lavate e mentre l'aria ci riempie le bocche le grida s'infrangono sulle finestre. Sotto il cielo, la bara fluttua verso terra. Seppelliamo il suo corpo nel lotto della chiesa e il prete parla, la bocca gli si muove lenta come chiamasse qualcuno lontano.

Secondo giorno

Mia madre mi raso la testa. La polvere incombe sulla città, una nuvola di frammenti di suolo, di vulcani e capelli umani, di meteoriti – è quel che diciamo ai bambini. A volte la polvere si tinge d'arancio e vedo la mia città che brucia.

Terzo giorno

La famiglia e gli amici vengono di nuovo a casa. Di nuovo portano da mangiare. Oggi hanno le mani aperte e noi mettiamo le nostre nelle loro. Una volta andati via il silenzio soffoca la casa. Fluttua dalle finestre attraverso le stanze scure e umide. Divora le briciole di pelle umana sul pavimento. Impregna il legno come le macchie di sudore che ho sulla camicia.

Days Forty, Eighty, and One Hundred and Eighty

On each of these days we gather at the church, and each day my friends grow brighter. Some no longer wear black. My mother rests her hands on her knees. I say a few words and then we sit in the church hall and eat injera and stew. Each day the priest cuts up the leftover bread and hands it to beggars by the wooden gates. Each day I am the last to leave. I carry my body carefully, as though it's a twisted foil figurine. My ears whine. At the National Archives I make my way to the basement and to my bench where a Ge'ez text is unrolled on tissue. Four weights rest on its corners. I start to translate. The black script falls blankly on my mind, the consonantal letters creasing into the diacritics, the inherent vowels collapsing into beetles and spiders. In the fluorescent light my hands bulge, as though grief is a swelling disease. Back outside the city buckles; every street corner and shop, every market and town square, their very colour and shape dissolves. This is not the city of my childhood. This is no longer the city of that tentative young man. This city is Aamina.

Day Three Hundred and Sixty-Five

We hold a memorial service. As I weep my stomach reshapes my body. My sister takes me from the church and through the tin streets. She says, 'Wändm, brother,' as she hauls my body to the bed. My head spills onto cotton. My hair has grown back.

The Seventh Year

At the seventh anniversary of the death, a feast is held at the house. My brother-in-law kills a goat and someone has brought homemade ale. We have a ceremony like the others, but there are more people. The maximum for mourning has been reached. I talk quietly. I make my way through the press of bodies to find my mother, and she holds my face in her shaking and crinkled palms. She nods, the slight movement of a boat at sea. I take a flight to New Zealand.

Quarantesimo, ottantesimo e centottantesimo giorno

In ognuna di queste date ci riuniamo in chiesa e ogni volta i miei amici sono più luminosi. Alcuni non sono più vestiti di nero. Mia madre tiene le mani sulle ginocchia. Dico qualche parola e poi stiamo seduti all'ingresso della chiesa e mangiamo injera e stufato. Ogni volta il prete affetta il pane avanzato e lo porge ai mendicanti accanto ai cancelli di legno. Ogni volta sono l'ultimo ad andarsene. Mi porto con attenzione, come se fossi una figurina di pellicola d'alluminio. Le orecchie mi gemono. All'archivio nazionale mi faccio strada verso il seminterrato e la mia postazione dove un testo Ge'ez è srotolato su un fazzoletto di carta. Quattro pesi agli angoli. Comincio a tradurre. I caratteri neri mi cadono in testa incomprensibili, le lettere consonantiche si increspano nelle diacritiche, le vocali inerenti si riducono in coleotteri e aracnidi. Nella luce al neon mi si gonfiano le mani, come se il lutto fosse una malattia da tumefazione. Fuori la città cede; tutti gli angoli di strada e i negozi, tutti i mercati e le piazze, persino la forma e il colore si dissolvono. Questa non è la città della mia infanzia. Non è più la città di quel giovane uomo esitante. Questa città è Aamina.

Trecentossessantacinquesimo giorno

Teniamo un servizio funebre. Mentre piango lo stomaco mi trasforma il corpo. Mia sorella mi porta via dalla chiesa e attraverso le strade strette. Dice, 'Wändm, fratello,' mentre trascina a letto il mio corpo. La testa mi si rovescia sul cotone. I capelli sono ricresciuti.

Il settimo anno

Al settimo anniversario della morte, a casa si tiene un banchetto. Mio cognato uccide una capra e qualcuno ha portato della birra fatta in casa. Facciamo una cerimonia come gli altri ma c'è più gente. L'apice del lutto è stato raggiunto. Parlo piano, mi faccio strada tra la calca di gente per trovare mia madre e lei mi tiene il viso tra le mani tremanti e rugose. Annuisce, il movimento impercettibile di una nave in mare. Prendo un aereo per la Nuova Zelanda.

I move into the house and start work,
 the days scratching by in halting conversations,
 in my neighbour's dog barking
 at daybreak. Over the weeks my routines

become solid lines—a pencil traced over a map,
 my footfalls a graphite shape. My tongue
 learns manner and utterance, the syllables
 of Raroa Road, Moana Road; The Rigi.

I wave to the man in the antiques store, I learn
 to put sugar in my tea, to not greet every stranger.
 I learn night sweeps over the hills like rain.
 I join an African choir, *The Voice*

of Wellington's African Communities. As I open
 the hall door a few people look up. Some wear
 traditional embroidered shirts, others business
 jackets and jeans. After a moment the talking begins,

and their voices roll in the rafters. One man walks to me—
 on his sleeve a green, yellow, and red flag; a star with sun
 rays at its centre. He clasps my shoulder. 'Negasi,' he says.
 'Brother,' I say, 'brother.'

Mi trasferisco a casa nuova e inizio a lavorare,
 i giorni si cancellano in conversazioni esitanti,
 nel cane del mio vicino che abbaia
 all'alba. Col passare delle settimane le mie routine

diventano linee compatte – una matita su una mappa,
 le mie orme impronte di grafite. La mia lingua
 impara maniere ed espressioni, le sillabe
 di Raroa Road, Moana Road; Rigi.

Saluto con la mano l'uomo all'antiquario, imparo
 a mettere lo zucchero nel tè, a non salutare ogni estraneo.
 Imparo che la notte cade sulle colline come pioggia.
 Mi unisco a un coro africano, *The Voice*

of Wellington's African Communities. Quando apro
 la porta della sala qualcuno alza la testa. Alcuni portano
 maglie tradizionali ricamate, altri giacche formali
 e jeans. Dopo un attimo iniziano le chiacchiere,

e le voci si trascinano tra le travi. Un uomo mi si avvicina –
 sulla spalla una bandiera verde, gialla e rossa; una stella con in mezzo
 i raggi del sole. Mi afferra la spalla. 'Negasi,' dice.
 'Fratello,' dico io, 'fratello.'

*

We sit on Negasi's doorstep, his hands moving food from plate to mouth. He is younger than me, resilient. He arrived in New Zealand as a child. He is my first friend. 'Let's relax, man,' he says as he puts on some music. Soulful keyboards spill from the bedroom window and Negasi starts to sway, his arms braced. My body is harnessed in the afternoon sun, my feet drum the warm step.

*

The papers from the Fildes Collection are in an acid free folder. I place one on the work bench, the Amharic letter forms ancient and rooted, voiceless and voiced. Another language rises like breath into my chest. I begin to translate.

*

It is my turn to buy the biscuits. In the aisle
of the New World I examine the packets:
chocolate domes of marshmallow, swirled shortbread
with a cream filling, hard ginger rounds.

Last week a woman brought bright pink buns
filled with sweet cream. People had clapped.
An old man is touching the tea, his hand
lifts one box and then another, holding each

like a cubed puzzle. I see his arm tremble.
'Go home,' he says, his head still down.
I look over my shoulder. Me? Hot needles prick
into my face, my throat thick and salty.

*

Siamo seduti sulla soglia di casa di Negasi, lui con le mani che spostano il cibo dal piatto alla bocca. È più giovane di me, resistente. È arrivato in Nuova Zelanda da bambino. È il mio primo amico. ‘Rilassiamoci, va,’ dice mentre mette della musica. Tastiere appassionate fuoriescono dalla finestra della sua stanza e Negasi inizia a dondolare a braccia conserte. Io ho il corpo imbragato nel sole pomeridiano, i piedi che suonano il gradino tiepido.

*

Le carte della Fildes Collection sono in un fascicolo. Ne metto una sul piano di lavoro, le forme di lettere amariche antiche e radicate, silenti e sonore. Un'altra lingua mi sale come respiro nel petto. Comincio a tradurre.

*

Tocca a me comprare i biscotti. Nella corsia del New World prendo in esame le confezioni: marshmallow in cupole di cioccolata, frollini arricciati ripieni di crema, dischi duri allo zenzero.

La settimana scorsa una signora ha portato panini rosa ripieni di crema dolce. La gente ha applaudito. Un signore anziano sta toccando il tè, la mano solleva un pacchetto poi un altro, come fossero

cubi di Rubik. Vedo che il braccio gli trema.
‘Vai a casa,’ dice, ancora a testa bassa.
Mi guardo alle spalle. *Io?* Mi viene un formicolio alla faccia, un nodo salato alla gola.

The man turns to face me. 'Go back home,'
he says, 'we don't need you here.' His eyes
are liquid and raw. Sun spots blotch his cheeks.
For a moment, I look back. 'Isn't this home?' I say.

L'uomo si gira verso di me. 'Tornatene a casa,'
dice, 'non ci servi qui.' Ha gli occhi
lucidi e infiammati. Le guance macchiate dal sole.
Per un attimo mi guardo indietro. 'Non è questa, casa?' dico.

He knows he will lose his language. A translator who habitually speaks both languages cannot see the world as a monolingual does. Each object has a layer of words: a horse, a *färäs*; a house, a *bet*. His habit of use decides which comes first, the change most noticeable in everyday speech. He can feel new words in his mouth, others dropping away. They are tied to ground he no longer walks. He watches his thoughts for interference, when the second language disrupts the first. Proper nouns are the most in danger. He will forget the names of certain birds and the word for his local drink. He will forget the green strip where those birds once roosted. He has already forgotten the amber flash of their wings.

Sa che perderà la sua lingua. Un traduttore abituato a parlare entrambe le lingue non potrà mai vedere il mondo come un monolingue. Ogni oggetto ha uno strato di parole: un cavallo, un *färäs*; una casa, una *bet*. La consuetudine d'uso decide quale viene prima, il cambiamento più evidente nei dialoghi quotidiani. Si sente le parole nuove in bocca, le altre che lo abbandonano. Sono legate a un suolo che non calpesta più. Controlla le interferenze nei pensieri, quando la seconda lingua interrompe la prima. I nomi propri sono quelli più a rischio. Dimenticherà i nomi di alcuni uccelli e come si chiama la bevanda locale. Dimenticherà la striscia verde su cui quegli uccelli un tempo si posavano. Ne ha già dimenticato il lampo ambrato delle ali.

I tell Glenda about the supermarket. We are sitting in my lounge. It is Sunday so she's wearing her velvet tracksuit. She has become my friend. 'You get that,' she says, 'people always find something to hate.'

Last week her son moved away so she's brought me what he left: a soft towel, a box of CDs, a bedspread depicting a tiger. She talks about that morning and emptying his room,

the carpet pockmarked from the weight of the furniture. 'Wait until you have kids,' she says, sighing back into the folds of the couch. 'It takes time for these things to get out of your bones.'

*

Late summer, the road curves and the evening traffic inches beside me. It is almost warm.

Over the ground the weeks layer like transparencies:

Glenda, Negasi, my broken front step. They are the shape and syntax of this place. My mother:

Just because you have two legs, you can't climb two trees, she used to say. I haven't yet thought of her today, or Aamina.

When I remember Addis Ababa the pavements are black, the largest buildings, black. The sky a deep charcoal. We have many phrases for the sky: *sāmay, let'a sāmay, hbrä sāmay,* but my favourite was always *goh*: the reddish sky just before sunrise.

I would often see that sky after waking early. *Goh*, I would sound out in my head, as though a word could trap that moment, the brilliant fire arcing above the buildings. Then it was morning.

Dico a Glenda del supermercato. Siamo seduti nel mio soggiorno. È domenica quindi indossa la tuta di ciniglia. Siamo diventati amici. ‘Lo sai no,’ dice, ‘la gente trova sempre qualcosa da odiare.’

La scorsa settimana suo figlio è andato a vivere da solo e lei mi ha portato delle cose: un asciugamano morbido una scatola di CD, una trapunta con disegnata una tigre. Mi racconta della mattina a svuotare la sua stanza,

La moquette butterata dal peso dei mobili. ‘Aspetta di avere dei bambini,’ mi dice, sospirando nelle pieghe del divano. ‘Ci vuole tempo perché certe cose ti escano dalle ossa.’

*

Fine estate, la strada curva e il traffico serale

avanza lento alle mie spalle. Fa quasi caldo.

Sulla terra le settimane stratificate come trasparenze:

Glenda, Negasi, la mia soglia rotta. Sono la forma e la sintassi di questo posto. Mia madre:

Non è che siccome hai due gambe puoi arrampicarti su due alberi,
mi diceva sempre. Oggi non ho ancora pensato a lei, o ad Aamina

Quando ricordo Addis Abeba i marciapiedi sono neri, i palazzi più grandi, neri. Il cielo nero come il carbone. Abbiamo molte espressioni per il cielo: *sāmay, let'a sāmay, hbrä sāmay,* ma la mia preferita è da sempre *goh*: il cielo arrossato subito prima dell'alba.

Vedevo spesso quel cielo dopo una levataccia. *Goh*, mi dicevo in mente a voce alta, come se una parola potesse intrappolare quel momento,

il fuoco brillante arcuato oltre i palazzi. E poi è mattino.

Kate Camp

Kate Camp (1972–) è una poetessa, saggista e critica. La sua prima raccolta di poesie, *Unfamiliar Legends of the Stars*, ha vinto il Jessie Mackay Award for Best First Book of Poetry nel 1999. La sua seconda raccolta, *Realia*, è uscita nel 2001. Nel 2012 ha pubblicato la raccolta di saggi *On Kissing*. La sua terza raccolta di poesie, *Beauty Sleep*, è uscita nel 2005. Le sue opere sono apparse sulle riviste *Heat* (Australia), *Landfall*, *New Zealand Books*, *North and South*, *NZ Listener*, *Sport*, *Takahē*, e *Turbine*. Le sue poesie sono apparse su Best New Zealand Poems nel 2001, 2002 e 2003. La sua quarta raccolta, *The Mirror of Simple Annihilated Souls*, è uscita nel 2010 e nel 2011 ha vinto il New Zealand Post Book Award for Poetry. Sempre nel 2011 Camp ha ottenuto la Creative New Zealand Berlin Writers' Residency. La sua quinta raccolta di poesie, *Snow White's Coffin* è uscita nel 2013. L'ultima, *The Internet of Things*, nel 2017.

Camp tratta temi quali perdita, amore e memoria in modo quasi distaccato e descrittivo. Trasporta i lettori all'interno di un ricordo e lascia che siano questi ultimi a trarne l'insegnamento emotivo che li raggiunge. Camp condivide con Baker l'abilità di evocare i sentimenti in modo indiretto, senza troppo clamore. La sua poesia non spiega, non investiga. Presenta. Il mondo riflesso nella sua vetrina di 'cose vere' è forte, divertente, toccante, urbano e consumista. Le poesie di Camp hanno un tocco leggero ma non privo di peso: le sue osservazioni sul mondo in cui viviamo sono riconoscibili, immensamente godibili, comiche, ma mai futili. Sarah Jane Barnett sostiene che "al centro delle poesie di Camp stia il modo in cui ci orientiamo nel passato e nel futuro, in particolare attraverso le cose".¹

¹ "Central to these poems is how we navigate our past and our future, especially through things. Camp captures these complex emotions in this hopeful, tender and witty collection". Poetry review: The Internet of Things by Kate Camp - Sarah Jane Barnett, 8 June 2017, [<http://www.noted.co.nz/culture/books/poetry-review-the-internet-of-things-by-kate-camp/>] prima uscita sul NZ Listener 20/05/2017. Accesso effettuato il 12/06/17. Mia traduzione.

I went to the Kilbirnie Watchtower to pick up your personal effects from a policeman with your name.

The faint sun made me sweat a little in the car in my cream rabbit-fur jacket you've never seen.

The policeman was absent so a woman not in uniform gave me the brown envelope, the size of a foot, and I held it against my stomach, in the fur, as I walked back out to the car.

And there wasn't much in it:

a wallet, and \$3.15 in change, and a white cigarette lighter.

It was all there as they'd promised, and the lighter was still going strong, good as new, and the wallet from Kingston Leather was soft and moulded like someone made a cast of your pocket, and there were cards in there, a tiny stack of cards, so I laid them out in a line on the table and didn't try to divine anything from them.

There was a student ID, community services card and a ten-trip bus ticket, three sections, with one clip left on it.

There were copy cards, national and city library cards and phone cards and one card read IRIDOLOGY:

EYES SHOW OUR ENTIRE BODY'S HEALTH.

And I looked to see which sector of the iris denoted irony and which despair but the closest I could find was *Reality Coping* and *Chest Cavity*, and then, just I was about to put the cards away, I saw the little key that showed the location of the heart – according to iridology – right in close to the pupil.

EFFETTI PERSONALI

Sono andata alla garitta di Kilbirnie a prendere i tuoi effetti personali da un poliziotto col tuo nome.

Il sole tenue mi ha fatta un po' sudare in macchina nel pellicciotto di lapin crema che non hai mai visto. Il poliziotto era assente perciò una donna in borghese mi ha dato la busta marrone, grande come un piede, e io me la sono stretta al petto, nella pelliccia, mentre tornavo alla macchina.

E non c'era molto dentro:

un portafogli, 3 dollari e 15 in monete e un accendino bianco.

C'era tutto come avevano assicurato e l'accendino funzionava ancora bene, come nuovo, e il portafogli Kingston Leather era morbido e sagomato come se ti avessero fatto un calco della tasca, e c'erano dentro carte, un piccolo mazzo di carte, che ho disposto in fila sul tavolo e da cui non ho cercato di predire nulla.

C'erano tesserino universitario, carta dei servizi sociali e un carnet dell'autobus da dieci, tre sezioni, con una corsa rimasta.

C'erano carte per le fotocopie, carte delle biblioteche e carte telefoniche e una che recitava IRIDOLOGIA:

GLI OCCHI SONO LO SPECCHIO DELLA SALUTE.

E ho cercato di vedere quale settore dell'iride denotasse l'ironia e quale la disperazione ma la cosa più simile era *Conti con la realtà* e *Cavità nel Petto* e poi, proprio mentre stavo per metter via le carte ho visto il numerino che mostrava l'ubicazione del cuore – secondo l'iridologia – proprio lì accanto alla pupilla.

Like light
it can travel in waves
or lines
depending on the circumstances.

When I first noticed it, it was travelling in waves
and I could just see its sail pop hopefully up
on the horizon now and then
as it was keeling, or gibing,
or doing whatever brave ocean craft do
when the water is a little lumpy.

I admired its buoyancy, its neat fittings,
the way everything a person could need
was stowed in its purpose-built compartments.
I liked the way it was rigged, and aligned
with particular stars and magnetisms.

Now I'm in amongst it, I find it is travelling in lines,
the underground veins of a railway, hidden,
signposted, never drawn to scale on maps.
It is moving all sorts of things about,
taking good folk to their work, taking them out
and home to their rumpled bedrooms.

I admire its secret progress, how it can speed
or lull you on its beating window,
how it spills you out up silver
stairs and it's unexpected sun, or night lights
shining, seeming so bright, so very surprising.

TEOREMA INCOMPIUTO DELL'AMORE

Come la luce
può viaggiare in onde
o linee
a seconda delle circostanze.

Quando l'ho notato per la prima volta, viaggiava in onde
e riuscivo solo a vederne le vele speranzose spuntare
all'orizzonte di quando in quando
mentre scuffiava o strambava
o qualunque cosa facciano i prodi vascelli
quando l'acqua è un po' nodosa.

Ne ho ammirato il galleggiamento, gli accessori ordinati
il modo in cui qualunque cosa potesse servire
era riposta nel suo apposito scompartimento.
Mi piaceva com'era equipaggiato e allineato
con particolari stelle e magnetismi.

Ora che ci sono dentro, trovo che viaggi in linee,
le venature sotterranee di una ferrovia, nascoste,
segnalate, mai degnate in scala sulle piantine.
Porta in giro aggeggi d'ogni sorta,
porta la brava gente al lavoro la porta fuori
e a casa nelle loro camere sgualcite.

Ammiro il suo segreto progredire, come ti accelera
o ti culla contro il finestrino,
come ti rovescia su per scale
argentee ed è sole inaspettato, o luci notturne
brillanti, che sembrano così intense, così sorprendenti.

Don't know why but I'm feeling so sad
said the walkman.

We had dangled its tiny earpiece
over the mouth of a plastic champagne flute

this was our stereo
the stillness of the wooden caravan.

I long to try something I've never had
Billie Holiday was singing

and we could hear her well enough
under the silent stars.

Once you had died and we had done those things—
visited the apricot room

and smoked our mouths to hot
caves—I went under the knife.

The anaesthetic took me down
and surgeons pulled the very eyes from my head.

When I came to the world was in the wrong place
and the wrong place was me.

TÈ RUSSIAN CARAVAN

*Don't know why but I'm feeling so sad*²

diceva il walkman.

Il minuscolo auricolare sospeso
sulla bocca di plastica di un calice da champagne

era il nostro stereo
l'immobilità del caravan di legno.

*I long to try something I've never had*³

cantava Billie Holiday

e la sentivamo abbastanza bene
sotto le stelle mute.

Dopo che sei morto e abbiamo fatto quelle cose—
visto la stanza albicocca

fumato a ridurci la bocca una grotta
rovente – sono andata sotto i ferri.

L'anestetico mi ha stesa
e i chirurghi mi hanno cavato gli occhi dalla testa.

Quando sono venuta al mondo era al posto sbagliato
e il posto sbagliato ero io.

²*Non so perché ma mi sento molto triste* [da *Lover Man (Oh Where Can You Be?)*, canzone scritta nel 1941 per Billie Holiday da Jimmy Davis, Roger "Ram" Ramirez e James Sherman].

³*Voglio provare qualcosa che non ho mai avuto* [come sopra].

In a photograph you are eating muesli
with your feet in the water of the Hokianga.

I stood behind with the camera
called your name, Mark

look back, I said
look back over your shoulder.

In una fotografia mangi del muesli
e hai i piedi nelle acque del fiume Hokianga.

Ero dietro di te con l'obiettivo,
ti ho chiamato, Mark

girati, ho detto
girati e alza lo sguardo.

Sia Figiel

Sia Figiel (1967–) è una poetessa e romanziera samoana pubblicata in Nuova Zelanda. Il suo primo romanzo, *Where we once belonged* (1996), ha vinto il Best First Book award per l'area del Sud-est asiatico e del Pacifico del sud, parte del Commonwealth Writers Prize nel 1997. Il suo secondo romanzo è intitolato *They who do not grieve* (1999). Figiel ha anche pubblicato due raccolte di poesie, *Girl in the Moon Circle* (1996), e *To a Young Artist in Contemplation* (1998). Nel 1994 sue poesie hanno vinto la Polynesian Literary Competition. Molto conosciuta come poetessa performativa, partecipa spesso a festival letterari. Il suo lavoro ha ispirato molte poetesse neozelandesi di origini pasifika, tra le quali Selina Tusitala Marsh. Nel 2016 è uscito *Free Love*, il suo ultimo romanzo.

Figiel non è una poetessa neozelandese in senso stretto, eppure la sua 'Song of the Fat Brown Woman' (Canto della cicciona marrone) è apparsa nell'edizione 2003 dei *Best New Zealand Poems*. Figiel è una voce influente della poesia pasifika e dell'impeto verso la decolonizzazione letteraria del Pacifico. La rabbia, i temi legati alla politica (si veda qui 'Between the Steel Bars', poesia dedicata alla popolazione di un carcere femminile delle Hawaii) e alla femminilità, all'esperienza coloniale e alla sensazione costante di non appartenere al mondo proposto dal colonizzatore. Mentre studia i 'Narcisi' di Wordsworth, vede dalla finestra 'Il cespuglio di auke / Accanto al mango', [in 'The Daffodils – from a native's perspective']. Il lavoro di Figiel ha eco in tutte le scrittrici pasifika, che lavorino o meno dalla Nuova Zelanda. Si veda la presenza di titoli di Figiel nella lunga lista di scritti influenti di donne pasifika alla fine della poesia 'Fast Talking PI' di Selina Tusitala Marsh.

for sista grace (nichols) and the fat black woman

The fat brown woman move in the breeze
under the thatch of the small small fale
braiding sinnet
weaving stories
between the leaves of the pandanus

The fat brown woman sweat in the sun
lean on a coconut palm
swaying in the coconut sun
in colourful lavalava too small for her waist

The fat brown woman in the sea
is a sight to see
diving for blue fish red fish
an occasional eel
The fat brown woman walking home from the sea
is a sight to see

Around the fat brown woman there is
always a man or two
Big or small
Smiling smiling
At the way her hip sway
At the sound her thigh make
Around the fat brown woman there is
always a fly
or two
too

CANTO DELLA CICCIONA MARRONE

per sore grace (nichols) e la cicciona nera

La cicciona marrone si muove nella brezza
sotto il tetto di paglia della piccola fale¹
intreccia corde
intesse storie
in mezzo alle foglie di pandano

La cicciona marrone suda sotto il sole
si appoggia a una palma da cocco
ondengiendo nel sole di cocco
in un lavalava colorato troppo stretto per lei

La cicciona marrone nel mare
è da vedere
che s'immerge per pesci rossi e blu
ogni tanto un anguilla
La cicciona marrone che torna a casa dal mare
è da vedere

Intorno alla cicciona marrone ci sono
sempre un uomo o due
Grossi o smilzi
Sorriono sorriono
All'ondeggiare dei suoi fianchi
Al suono delle sue cosce
Intorno alla cicciona marrone ci sono
sempre una mosca
o due
pure

¹ Casa, in samoano – si veda anche il māori “whare” (pronuncia = fare).

See the fat brown woman at a fa'alavelave
Directing the men the women
A fine mat here
A pig there
In her fat brown woman voice
in her fat brown woman style
gentle but firm
is the fat brown woman

When the fat brown woman hops on the bus the girls
and boys whisper
and men and women whisper
and children and cat whisper whisper
and pigs too sometimes
watch her sway
sway sway
and her arms moving like dat
and a shaking like dat
is her tummy too

they make room right behind the skinny
bus driver who gives her a big fat wink
the fat brown woman takes out a bright red
hanky wipes the sweat off her brow
pats her cheek
adjusts her dress/her bra/
her hip
chase away the flies
give the bus driver a mean look
Is going be a long way to market

Ecco la cicciona marrone a un fa'alavelave
Che dirige gli uomini le donne
Un bel tappetino di qua
Un maiale di là
Con la voce da cicciona marrone
con lo stile da cicciona marrone
gentile ma dura
è la cicciona marrone

Quando la cicciona marrone sale sull'autobus ragazze
e ragazzi sussurrano
e uomini e donne sussurrano
e bambini e gatti sussurrano sussurrano
e a volte anche i maiali
la guardano ondeggiare
ondeggiare ondeggiare
e anche le braccia fanno uguale
e gli si muove uguale
anche la pancia

fanno posto subito dietro l'autista
magrolino che le fa un grande occhiolone
la cicciona marrone tira fuori un fazzoletto
rosso e si asciuga il sudore dalla fronte
si tampona le guance
si sistema il vesitito/il reggiseno
i fianchi
scaccia le mosche
dà un'occhiataccia all'autista
Sarà lunga arrivare al mercato

So you can look all you want
And you can watch all you want
And you can stare all you want
But the fat brown woman will keep
swaying her hip
Keep swaying her hip
All the way to town

The fat brown woman watches miss universe on tee vee

What do you say is
going through the mind of the fat brown woman
watching miss universe the most beautiful woman in the world?
a aerobic instructa
wants to be a air hostess
a brain surgeon
perhaps
is her dream?
The fat brown woman add more coconut cream to the saka
and adjust her lavalava
call out to her big sista
e! we need to fix dat damn scale!

The fat brown woman's fat brown sista

Sits in the cool
of an air-conditioned room
directing an organisation
managing an institution
rewriting her constitution

Insomma guarda quanto vuoi
E osserva quanto vuoi
E fissa quanto vuoi
Ma la cicciona marrone continuerà
a ondeggiare i fianchi
continuerà a ondeggiare i fianchi
Fino all'arrivo in città

La cicciona marrone guarda miss universo alla tivù.

Cosa pensi che sta
passando per la testa della cicciona marrone
mentre guarda miss universo la donna più bella del mondo?
una 'nsegnante d'aerobica
vuole fare la hostess
la neurochirurga
forse
è il suo sogno?
La cicciona marrone aggiunge altro latte di cocco alla saka
e si aggiusta il lavalava
chiama la sore grande
e! dobbiamo aggiustare 'sta cazzo di bilancia!

La sore cicciona marrone della cicciona marrone

Sta seduta al fresco
di una stanza climatizzata
dirigendo un'organizzazione
amministrando un'istituzione
riscrivendo la sua costituzione

Warning about the fat brown woman

The fat brown woman is quiet as you know
Doesn't say a word
An occasional laugh
She does not gossip
She does not lie
Will tell you straight away
Whether you sleeping with a fly
but piss the fat brown woman off and you see eyes
you never seen before
and a mouth you
never heard before
And if I was you I'd stay clear out of the way
Of the fat brown woman
When she's mad
When she's pissed
I'd stay clear out of the way
If I was you
I'd stay clear out of the way
Of whereva she going sit

A last note on the fat brown woman and shoes

No shoe fits the foot of the fat brown woman
No high heel
No low heel
No prince
No king
Can contain
Constrain

Avvertimento sulla cicciona marrone

La cicciona marrone è tranquilla lo sapete
Non dice una parola
Ogni tanto ride
Non spettegola
Non dice le bugie
Ve lo dice immediatamente
se andate a letto con una mosca
ma fate incazzare la cicciona e vedrete occhi
mai visti prima
e una bocca
mai sentita prima
e se fossi in voi me ne starei bene alla larga
dalla cicciona marrone
Quando è arrabbiata
Quando è incazzata
Me ne starei bene alla larga
Se fossi in voi
Me ne starei bene alla larga
di dovunque si va a sede'

Un ultimo appunto sulla cicciona marrone e le scarpe

Nessuna scarpa entra alla cicciona marrone
Né tacchi alti
Né tacchi bassi
Né stivaletti
Né stivaloni
Possono contenere
Costingere

Confine the foot of the fat brown woman
Because the feet of the fat brown woman
Are grounded nicely to the bellies of
Her Mamas
The fat blue Pacific
The fat brown Earth
Thank you very much

Confinare il piede della cicciona marrone
perché i piedi della cicciona marrone
Sono ben ancorati ai grembi delle
Sue Mamas
Il grande e grosso Pacifico blu
La grande e grossa terra marrone
Grazie infinite

For the women (kailua correctional center)

Between the steel bars

You sit

In the dark

Of confinement

Solitary

A toilet at your feet

A shower at your feet

A mattress of steel at your feet

A holy bible too

At your feet

No sky

No tree

Not even the shadow of the Moon

And they've told me not to wear jewellery

And they've told me that I cannot see you

(A warning)

(So what if you've the same mother?)

After many conversations

And after many explanations

I walk towards you

(in the dark contemplating the silent corridor

the keys

the boots

so what if you've the same mother?)

TRA LE SBARRE D'ACCIAIO

Per le donne (centro penitenziario di kailua)

Tra le sbarre d'acciaio

Sei seduta

Nel buio

Dell'isolamento

Confinata

Un water ai tuoi piedi

Una doccia ai tuoi piedi

Un materasso d'acciaio ai tuoi piedi

Una sacra bibbia sempre

Ai tuoi piedi

Né cielo

Né albero

Neppure l'ombra della luna

E mi hanno detto di non indossare gioielli

E mi hanno detto che non posso vederti

(Un avviso)

(Che importa se hai la stessa madre?)

Dopo molte conversazioni

E dopo molte spiegazioni

Cammino verso di te

(nell'oscurità contemplo il corridoio muto

le chiavi

gli stivali

che importa se hai la stessa madre?)

and as I neared your cell
contemplating
(empty corridor)
you turned
and I see they've stuck your heart
to your eyes

because I saw it
beating
streaming too down
my face

(and you gave me your hands
and you gave me your hands
there
between the steel bars)

e mentre mi avvicinavo alla tua cella
contemplando
(corridoio vuoto)
ti sei voltata
e vedo che ti hanno incollato il cuore
agli occhi

perché l'ho visto
battere
scorrere anche lungo
la mia faccia

(e mi hai dato le mani
e mi hai dato le mani
lì
tra le sbarre d'acciaio)

Apologies Mr.
Wordsworth
But I too wandered
Lonely as
A cloud
When I first heard your
Little poem
Form Three
Literature class
That floats on high
O’er vales
And hills
She made us me
morize you
Along with tiger!
Tiger!
Burning bright!
In the forest
Of your other
19th century
Roman
Tic friends
When all at once
She’d pull my ear
Each time
I stared
At the auke bush
Next to the mango tree
Outside

I NARCISI – DAL PUNTO DI VISTA DI UN'INDIGENA

Le mie scuse Mr.
Wordsworth
Ma ho anch'io vagato
Solitaria come
Una nuvola
Quando ho sentito per la prima volta
La sua piccola poesia²
Classe tre
Lezione di letteratura
Che fluttua in alto
Su le valli
E le colline
Ce l'ha fatta imparare a memoria
Insieme a tigre!
Tigre!
Bruci forte!
Nella selva³
Dei tuoi altri
Amici rom
Antichi
Del 1800
Quando di botto
Mi tirava un orecchio
Ogni volta
Che fissavo
Il cespuglio di auke
Accanto al mango
Fuori

² Qui, come evidente anche dal titolo, il riferimento è alla poesia di William Wordsworth 'I Wandered Lonely as a Cloud', conosciuta più comunemente con il titolo 'The Daffodils' (1807).

³ Riferimento a 'The Tyger', di William Blake, raccolta nell'opera *Songs of Experience* (1794).

But in the end I
Became quite the expert
On your host of golden daffodils beside the lake beneath
the trees fluttering and dancing
Under the pulu tree
After school
Singing
Singing
The Daffodils
Your precious daffodils
My precious
Daffodils
My *only* possession
At 15
The one thing
I didn't have to
Share
Not knowing what
Was fluttering
What
Was dancing
But
Never mind
Whatever they must have been
They must have
Been magical
Enchanting even
Because they
Too
Put a smile
On my face
Whenever I lie
On my mat

Ma alla fine sono
Diventata un'esperta
Della sua armata di narcisi d'oro accanto al lago sotto
Gli alberi palpitando e danzando
Sotto il pulu
Dopo la scuola
Cantando
Cantando
I narcisi
I suoi adorati narcisi
I miei adorati
Narcisi
Il mio *unico* bene
A quindici anni
La sola cosa
Che non dovevo
Condividere
Non sapendo cosa
Fosse palpitare
Cosa
Fosse danzare
Ma
Non importa
Qualunque cosa fossero
Devono essere
Stati magici
Persino seducenti
Perché loro
Pure
Mi stampavano in
Faccia un sorriso
Ogni volta che giacevo
Sul mio tappetino

Oft
In pensive mood
Trying to find
some bliss
Of solitude
Now
And then
Without the dogs
The roosters
The āiga
My āiga
The village
My village
The district
My district
The neighbours
The neighbours' radio
Their t.v.
Their big mouth Aunty who swears all the time at the
kids because they haven't started the saka and it's
already five o'clock in the evening God I hate that
woman but smile at her anyway – the only way to watch
Days of Our Lives...
Do
You
Know
What
I
Mean

Sovente
Meditabonda
Cercando di trovare
Un po' della gioia
Della solitudine
Ora
E allora
Senza i cani
I galli
L'āiga
La mia āiga
Il villaggio
Il mio villaggio
Il distretto
Il mio distretto
I vicini
La radio dei vicini
La loro tv
La loro zia chiacchierona che dice parolacce in continuazione ai
bambini perché non hanno iniziato la saka e sono
le cinque del pomeriggio Dio la odio quella
donna ma le sorrido comunque – l'unico modo per vedere
*Days of Our Lives*⁴...
Ha
Capito
Che
Cosa
Voglio
Dire

⁴ *Il tempo della nostra vita* (conosciuta in Italia anche come *Passano gli anni, passano i giorni*) è una soap opera statunitense degli anni '60 ancora oggi in produzione. In Italia è stata trasmessa su diverse reti tra il 1985 e il 1993.

Mr.
Words
Worth?
Do
You
Know
What
I
Mean?

Mr.
Words
Worth?
Ha
Capito
Che
Cosa
Voglio
Dire?

Anahera Gildea

Anahera Gildea (1971–) discendente dalle iwi māori Ngāti Raukawa-ki-te-Tonga, Ngāi-te-Rangi, Ngāti Toa Rangatira, Te Āti Awa, e Kāi Tahu è una scrittrice e ‘artista’, laureata in Storia dell’arte e diplomata in Psicologia, Istruzione e Arti performative. Ha completato un Master in scrittura creativa all’International Institute of Modern Letters alla Victoria University of Wellington. Il suo primo libro *Poroporoaki to the Lord My God: Weaving the Via Dolorosa* è uscito nel 2016. Gildea ha vinto la Takahē Short Story Competition e l’Huia Best Novel Extract in English. Sta attualmente lavorando al conseguimento del suo dottorato in scrittura creativa presso l’International Institute of Modern Letters, con il suo primo romanzo in cui esplora la narrativa del trauma.

Un tema portante in Gildea è la rivendicazione delle sue radici māori. La rabbia che pervade alcune delle sue liriche (per esempio ‘Speaking Rights’) è paragonabile in potenza a quella di Avia e di Wilson. Una rabbia frutto di un’esperienza culturale negata: per Gildea il trauma del dislocamento culturale sta nel non avere accesso completo alla sua lingua, te reo Māori, che non parla correntemente. La poesia di Gildea è un percorso emotivo verso la riappropriazione culturale e linguistica in un contesto letterario postcoloniale il quale sta ancora negoziando le scelte e i fallimenti passati del biculturalismo. Paula Green descrive ‘Poroporoaki’ come “un esempio di poesia come dono/taonga. Ogni verso è ricamato attentamente come il ricamo del kahu-kuri che Gildea tesse per Baxter. Percorriamo la selvaggia e oscura minaccia e meraviglia della spiaggia di Muriwai, percorriamo le Stazioni della Via Crucis e percorriamo la poesia”.¹

¹ “Anahera Gildea’s poem is written in response to ‘Walk (Series C)’ by Colin McCahon and is as much for James K Baxter as it is a response to the painting. It is an example of poetry as gift/taonga. Each line carefully stitched like the stitching in the kahu-kuri she makes for Baxter. [Y]ou are walking along the wild and dark threat and wonder at Muriwai Beach, you are walking the Stations of the Cross and you are walking the poem”. Paula Green,

TO THE LORD MY GOD:

WEAVING THE VIA DOLOROSA

I.

Bro, I noticed the absence of korowai at your tangi.

II.

I have made you this kahu-kurī. A taonga
for the Ngā Mōkai peoples and their descendants.

I have just now taken it off the line and
folded it with the sun still fresh on its limbs.

III.

The unsteady warps and welts of this cloak have caused
the tāniko along the bottom to crack the horizon.

But Muriwai nurtures the embers of our iwi, and this korowai will
take on the spirits of every great leader and warrior who walks it.

IV.

Kahu-kurī were the war cloaks of chiefs.

V.

This sackcloth taonga will be your anchor now,
(let go the weight of humanity on your black cross)
it will cast threads from the living all the way
to Manawatawhi – where you'll take your last look.

POROPOROAKI

AL SIGNORE MIO DIO:

TESSENDO LA VIA DOLOROSA

I.

Bro², ho notato l'assenza del korowai al tuo tangi³.

II.

Ti ho fatto questo kahu-kurī. Un taonga⁴
per le genti Ngā Mōkai e i loro discendenti.
L'ho ritirato appena adesso dal filo e
piegato con il sole ancora fresco sui lembi.

III.

I dritti e rovesci precari di questo mantello hanno fatto sì
che il tāniko lungo il fondo spaccasse l'orizzonte.
Ma Muriwai alimenta le braci della nostra iwi⁵, e questo korowai
incarnerà lo spirito di tutti i comandanti ed i guerrieri che la solcano.

IV.

I kahu-kurī erano i mantelli da guerra dei capi.

V.

Questo saio taonga sarà la tua ancora adesso,
(liberati dal peso dell'umanità sulla tua croce nera)
getterà filamenti dai viventi fino ad arrivare
a Manawatawhi – dove tu darai il tuo ultimo sguardo.

² Termine di uso *slang* derivato da 'brother' (fratello). Giunto ad essere di uso comune anche in Italia.

³ Termine in te reo Māori di uso comune in inglese neozelandese, significa "funerale".

⁴ Termine in te reo Māori di uso comune in inglese neozelandese, significa "tesoro".

⁵ Termine in te reo Māori di uso comune in inglese neozelandese, significa "tribù".

VI.

And you will recognise that
a black line separates the milk of the sky, sheepish and shrouded,
from the knuckled gravel, where you took your first fall.
It was expected, bro. No shame in trying to carry that tau alone,

VII.

no shame in taking direction – we are all sinners here.

VIII.

If you follow the next break in the horizon
you may think it's an invitation to walk out into the wet cold ocean
and lose your breath underwater.
It is not.

IX.

Instead look to where the sky has taken up tone
long and arid, clouds formed from my fists,
arguing with our tūpuna in there.
They don't want you to know

X.

that we do fall off; into the blackout, where the shade has been drawn.

XI.

Your ancestors and I worked that jute, brother,
to get it to bleed like that
with your open shores, your wounds unhealed:
Te One Rangatira.

VI.

E ti accorgerai che
una linea nera separa il latte del cielo, codardo e coperto,
dalla ghiaia noccuta, dove incappasti nella prima caduta.
Era previsto, bro. Non c'è vergogna nel provare a portare da solo quel tau,

VII.

non c'è vergogna nell'accettare indicazioni – siamo tutti peccatori, qui.

VIII.

Se segui la prossima rottura all'orizzonte
potresti pensare che sia un invito ad avviarti nel mare freddo e bagnato
e a perdere il fiato sott'acqua.
Non lo è.

IX.

Invece guarda là dove il cielo ha preso colore
lungo e arido, nuvole formatesi dai miei pugni,
che litigano coi nostri tūpuna lassù.
Non vogliono che tu sappia

X.

che noi ci cadiamo, giù; nell'oscuramento, dove l'ombra è stata attirata.

XI.

Io e i tuoi antenati abbiamo lavorato quella juta, fratello,
perché sanguinasse a quel modo
con le tue aperte coste, con le tue ferite infette:
Te One Rangatira.

XII.

Here we both are, man,
kneeling at the foot of all this white,
at the beach broken by Christ already,
facing the grief;

XIII.

I expect to see your tiny boat out there on the crooked horizon.

XIV.

Sometimes it is enough
to sit and look out.
Other times you have to walk
across bone, stone and shell.

XII.

Siamo tutt'e due qui, visto,
inginocchiati ai piedi di tutto questo bianco,
alla spiaggia già infranta dal Cristo,
di fronte al dolore;

XIII.

Mi aspetto la tua barchetta laggiù sull'orizzonte sbilenco.

XIV.

A volte è sufficiente
sedersi e stare all'erta.
Altre volte si deve camminare
attraverso osso, sasso e conchiglia.

Resort (2016)

Resorts have water
and strange exotic names
they have massages and physiotherapists
and staff tending your every need
your plans can change on a whim
and people smile at you all the time
sometimes you only plan a short stay
but end up staying longer

here we are at NICU⁶
our last resort.

⁶ NICU: Neonatal Intensive Care Unit

SPIAGGIA

Le spiagge hanno l'acqua
resort con strani nomi esotici
hanno i massaggi e i fisioterapisti
e personale che soddisfa ogni necessità
puoi cambiare piani per capriccio
e tutti quanti ti sorridono sempre
a volte pianifichi un soggiorno breve
ma alla fine rimani di più

eccoci qui al NICU⁷
la nostra ultima spiaggia.

⁷ NICU: Neonatal Intensive Care Unit (Unità di Terapia Intensiva Neonatale).

My neighbour is learning te reo. Man he's proud
of his long body of white
flicking hair, conquering language. He doesn't feel
an inch of guilt. Nothing. He feels nothing. Man he's proud.
I've learned my mihi, he says,
where you say your mountain and stuff. He struts
and tells me his manga. Then his moan -a.
He can tell me where I'M from too
he's found a site
that can trace my whakapapa for me. Shit that's good.
It's all just on the internet now. Your iwi all the way back
to your waka.
Man, he's proud. Do you know 'poi e'? he says.
Prince what's his name. The big guy. You'd like it.

Manaakitanga mutes my thunder,
my eyes wide, short stepping him out of my whare
frightening the fuck out of him, beating
my drums at him. Who do you think you are?
How dare you?
You butcher me. Still,
two hundred years on you insult my house,
pissing your kōrero everywhere.
You represent no one, and nothing
when you speak.

When I speak, my pepeha
is standing
is anchored
to speak with the consent of every single one of my ancestors;
she who nursed koroua through the pakeha fever,

DIRITTO DI PAROLA

Il mio vicino ha iniziato a studiare te reo. Quant'è fiero
del suo lungo corpo di bianco
si aggiusta il ciuffo, conquista la lingua. Non si sente
un minimo in colpa. Niente. Non sente niente. Quant'è fiero.
Ho imparato il mio mihi, dice,
dove dici la montagna eccetera. Avanza
e mi dice la sua mènnga. Poi il suo món-a.
Mi può anche dire da dove vengo IO
ha trovato un sito
che può risalire al mio whakapapa per me. Cazzo, figata.
Ora in pratica è tutto su internet. Dalla iwi su su su
fino alla waka.
Quant'è fiero. La conosci 'poi e'? dice.
Prince come si chiama. Quello grosso. Ti piacerebbe.

Il manaakitanga ammutolisce il mio fragore,
con gli occhi spalancati, lo sospingo fuori dalla mia whare
facendolo cagare in mano, battendogli
in faccia i miei tamburi. Chi ti credi di essere?
Come ti permetti?
Mi massacri. Ancora,
dopo duecento anni insulti la mia casa,
pisciando il tuo kōrero dappertutto.
Non rappresenti niente e nessuno
quando parli.

Quando parlo io, il mio pepeha
è eretto
è ancorato
per parlare con il consenso di ogni mio singolo antenato;
lei che ha curato koroua quando aveva la febbre pakeha,

he who married the forbidden,
she who plunged into the rapids to rescue children,
they who carried their pou, from hīkoi to hīkoi
across the motu
so we could speak, I speak, I call,
to the mountain that forged shelter for us,
the ground beneath that remembers every breath
loved here, lost here, fighting
right at your fucking feet.
Their blood the stratum that reaches forward into the future,
accumulating, hardening, speeding
into this exact moment,
into this very person who matters,
it matters what she says, it makes a difference every time,
not throw away, not nothing,
not ever alone.
I am held up, infused, risk taking
with the strength of a thousand hands
who demand, shout or whisper, that I dig in my toes,
that I make them proud.

If I do they surround me,
words, thoughts, hearts,
swell, swell up behind me, feet askance,
bodies wide open to the sky,
voices harmonising in waiata that resound, rise,
rise up,
no longer silent, the bones of Papatūānuku
afford speaking rights to all.

So, good on you man, for learning the reo.
You must be proud.

lui che ha sposato la proibita,
lei che si è buttata nelle rapide per salvare i bambini,
loro che hanno portato il pou, da hīkoi a hīkoi
attraverso il motu
cosicché noi potessimo parlare, io parlo, io invoco,
la montagna che ci ha forgiato un riparo,
la terra, sotto, che ricorda ogni respiro
qui amato, qui perso, combattendo
proprio qui ai tuoi cazzo di piedi.
Il loro sangue lo strato che si estende nel futuro,
si accumula, indurisce, velocizza
in questo preciso momento,
proprio in questa persona che conta,
conta ciò che lei dice, fa sempre la differenza,
mai da buttare, mai un niente,
mai da sola.
Sono sostenuta, pervasa, impavida
con la forza di migliaia di mani
che esigono, in grida o sussurri, che io punti i piedi,
che io le renda fiere.

Se lo faccio mi circondano,
parole, pensieri, cuori
crescono, si gonfiano dietro di me, piedi obliqui
corpi spalancati verso il cielo,
le voci intonano una waiata che risuona, sale,
sale su,
non più in silenzio, le ossa di Papatūānuku
danno a tutti noi diritto di parola.

Bravo eh, hai fatto bene a imparare il reo.
Certo, ne sarai fiero.

Helen Heath

Helen Heath (1970-) è una poetessa e scrittrice. Ha pubblicato la sua prima raccolta di poesie, *Graft*, nel 2012 e ricevuto numerosi premi per scrittura di fantascienza insieme anche al Jessie McKay award for Best First Book of Poetry ai New Zealand Post Book Awards. La sua poesia ‘Ripple’ è entrata a far parte dell’antologia *Essential New Zealand Poems: Facing The Empty Page* curata da Siobhan Harvey, James Norcliffe ed Harry Ricketts, uscita nel 2014. Sue poesie, saggi e recensioni sono apparsi in vari periodici e riviste in Nuova Zelanda, Australia, Gran Bretagna e Stati Uniti. Ha conseguito un PhD in scrittura creativa presso l’International Institute of Modern Letters della Victoria University of Wellington. La sua seconda raccolta di poesie, *Are Friends Electric?*, è uscita nel 2018 e ha vinto il Mary and Peter Biggs Award for Poetry agli Ockham New Zealand Book Awards nel 2019.

La poesia di Heath è assertiva, audace e affascinante. Offre al lettore immagini familiari e quotidiane nelle quali ripercorre i momenti fondanti della vita – e le contraddizioni che spesso li accompagnano – come nel caso di ‘Tight’ e ‘Ripple’, la morte di una madre e la nascita di un’altra. Di *Graft* sono notevoli le componenti metaforiche ibride della raccolta e l’attenzione che le poesie dimostrano al mondo domestico, a quello fisico e a quello spirituale. Per Joanna Preston, di *Takahē*, *Graft* è “una prima raccolta interessante ed ambiziosa. Nulla è mai interamente una cosa o l’altra ed alcuni innesti (*graft* è *innesto* in inglese) non prendono. Ma in generale quello di Heath attecchisce”.¹ Lo scrittore, critico e redattore Tim Upperton ha commentato così: “L’intera raccolta brilla per intelligenza e intuizione”.²

¹ “This is an interesting and ambitious first collection. Nothing is ever completely one thing or the other, and some grafts don’t take. But in general, I think Heath’s *Graft* does”. *Takahē*, 76, 2012 Joanna Preston. [<http://www.takahe.org.nz/oldsite/reviews/t76/Takahe76Graft.pdf>] accesso effettuato il 26/06/17. Mia traduzione.

² “As a whole, this collection gleams with intelligence and insight.” Recensione di Tim Upperton su *The Listener* [<http://www.landfallreview.com/the-archaeologist-and-the-runner/>] accesso effettuato il 26/06/17. Mia traduzione.

My mother folded
heavy blankets
into hospital corners
topped with candlewick.
At night I was pinned down
like a butterfly in a case.

Now we are hiding
from each other
but I'm the only one
playing the game.

Inside the wardrobe
I spy old wallpaper
and under the carpet
oiled floorboards.

Who'll find me
now she's gone –
knees by ears tight
breathing all of me.

STRETTA

Mia madre ricalzava
coperte pesanti
ricamate di ciniglia.
come fanno in ospedale.
Di notte ero più inamovibile
di una farfalla in una teca.

Ora ci nascondiamo
l'una dall'altra
ma io sono l'unica
a giocare a questo gioco.

Nell'armadio a muro
vedo vecchia carta da parati
e sotto la moquette
assi di legno lucido.

Chi mi troverà
ora che lei non c'è più...
stretta, ginocchia alle orecchie
respirando tutta me.

The floor has a ripple
in it, which is funny
because the carpet is blue
like the sea and the baby
is pulling and chewing
on my nipple so hard
that it bleeds
but her little legs kick-
kick me, her hands find
my hair and pull hard
and there's a roaring
in my ears that might
be the sea and they ask
me if I'm blue and
I say I just need
some sleep then everything
will be all right but now
the floor has a ripple in it.

INCRESPATURA

C'è un'increspatura
nel pavimento, ed è buffo
perchè la moquette è blu
come il mare e la bimba
mi tira e mi mastica
il capezzolo così forte
che sanguina
ma le sue gambine mi
scalciano, con le mani mi trova
i capelli e li tira forte
e ho un rombo
nelle orecchie che potrebbe
essere il mare e mi chiedono
se sono giù
io dico che vorrei solo
dormire un po' poi andrà
tutto bene ma adesso
c'è un'increspatura nel pavimento.

Let's not talk about
the whole truth.
Better to let small parts
speak for the whole—
a look, a hand
in the small of my back.
Better to find that
the truth lies
in the smallest things we do.

VERITÀ

Non parliamo di

tutta la verità.

Meglio che piccole parti

parlino per il tutto—

uno sguardo, una mano

alla base della schiena.

Meglio scoprire che

veramente

è nei nostri più piccoli gesti.

Anna Jackson

Anna Jackson (1967 –) è una poetessa e accademica neozelandese pubblicata per la prima volta nella raccolta tripartita *New Poets I*, nel 1999. La sua prima raccolta personale, *The Long Road to Teatime* è uscita nel 2000. La seconda, *The Pastoral Kitchen* 2001, è stata finalista ai 2002 Montana New Zealand Book Awards. *Catullus for Children* è uscita nel 2003, *Locating the Madonna* nel 2004, e *The Gas Leak* nel 2006. Gli altri scritti di Jackson includono molti saggi, articoli e libri. Nel 2011 ha pubblicato la sua quinta raccolta di poesie, *Thicket*, finalista ai 2012 New Zealand Post Book Awards. Nel 2014 ha pubblicato *I, Clodia and Other Portraits*. Sue poesie sono state incluse anche nella pubblicazione annuale Best New Zealand Poems nel 2006, 2007, 2010, 2011, 2013 e 2014. Nel 2015 Jackson ha ricevuto la prestigiosa Katherine Mansfield Menton Fellowship. Nel 2018 è uscita la sua ultima raccolta di poesie, *Pasture and Flock: New and Selected Poems*.

La narrativa minimalista delle poesie di Jackson rapisce il lettore. I personaggi e l'universo che esiste oltre la poesia. Il minimalismo di Jackson esplora un'infinità di temi: il domestico, il familiare, l'infanzia, l'immaginazione, la letteratura e la traduzione (la raccolta *I, Clodia and Other Portraits* ne è un esempio) e la simbiosi tra il viaggio fisico e quello psicologico.

The Madonna of the Ureweras
tramps with muddy feet.
There is mud in her boots
right down to the soles
of her socks.

The Madonna of the Ureweras
knows both hunger and excess.
She knows the list you've drawn up
of your sorrows and pain,
she is with you
as you walk away
from the people you love best.

She knows the hunger
of dried apricots
and ryvita bread,
the hunger that feeds
quarrels, and leads you,
in desperation, into song.

The Madonna of the Ureweras
has trees in her eyes.
Her smile is a river
that runs
further than you have walked.
She is dawning on you like the sun.

LA MADONNA DEGLI UREWERA

La Madonna degli Urewera
cammina coi piedi fangosi.
Ha gli stivali pieni di fango
fino alle soles
dei calzini.

La Madonna degli Urewera
conosce sia fame che eccesso.
Conosce la lista che hai messo insieme
con sofferenze e rimpianti,
lei è con te
mentre te ne vai
da coloro che ami di più.

Conosce la carestia
di albicocche secche
e gallette ryvita,
la carestia che nutre
le liti e che ti porta,
nella disperazione, al canto.

La Madonna degli Urewera
ha gli occhi d'alberi.
Il sorriso un fiume
che scorre
più in là di dove sei arrivata.
T'illumina come sole nascente.

I will be the second puppet,
smiling at the puppet laughing.

My eyes will be open
but sly.

I will be the puppet with eyebrows
raised high.

The reason my shirt is more crumpled
is I am the one you touch.

It is my choice to be second puppet
and not to laugh so much.

LA SECONDA MARIONETTA

Sarò la seconda marionetta,
che sorride a quella che sghignazza.

Avrò gli occhi aperti
ma saranno scaltri.

Sarò la marionetta con le sopracciglia
più alte degli altri.

Il motivo per cui è grinzosa la maglietta
è che sono io quella che tocchi.

Ho scelto io di essere la seconda marionetta
anche se non mi ridono gli occhi.

All day today the ice melted.
My name is Queen.
I haven't melted at all
though I am soft
and getting softer
until I will pardon you all.
I watch benignly as one by one
you slink off down diminishing avenues
to somewhere less central.
I pardon Jimmy who egged on Joe
who threw the snowball at Jean
and I pardon Jean for wiping off the snow
as if snow were something that should go.
Even the grass is pushing snow aside.
I can feel it rising up inside me, too.
I pardon it
and get on with my reign.

PRIMAVERA

Oggi il ghiaccio si è sciolto tutto il giorno.

Mi chiamo Regina.

Io non mi sono sciolta per niente

anche se sono morbida

sempre più morbida

finché non vi perdonerò tutti.

Guardo benevola mentre uno dopo l'altro

sgusciate via per viali che si assottigliano

verso una zona meno centrale.

Assolvo Jimmy che ha incoraggiato Joe

che ha tirato la palla di neve a Jean

e assolvo Jean per essersi pulita dalla neve

come se la neve fosse qualcosa da eliminare.

Anche l'erba spinge via la neve.

La sento crescere anche dentro me.

La assolvo

e continuo a regnare.

Selina Tusitala Marsh

Selina Tusitala Marsh (1971–) è una poetessa e studiosa di origini samoane, tuvaluane, inglesi, scozzesi e francesi. Insegna letteratura māori e pasifika e scrittura creativa alla Auckland University. La sua opera è apparsa su svariate riviste letterarie ed antologie come *Blackmail Press*, *Whetu Moana: Contemporary Polynesian Poetry in English*, *Mauri Ola: Contemporary Polynesian Poetry in English–Whetu Moana II*, *Best New Zealand Poems 2006*, *Niu Voices: Contemporary Pacific Fiction 1* e *The Contemporary Pacific*. La sua prima raccolta di poesie, *Fast Talking PI*, è uscita nel 2009 e in seguito ha vinto il 2010 NZSA Jessie Mackay Best First Book Award for Poetry ed è stata anche nominata Best First Book ai New Zealand Book Awards del 2010. La sua seconda raccolta, *Dark Sparring*, è uscita nel 2013. Selina Tusitala Marsh è stata Commonwealth Poet nel 2016. Nel 2017 è uscita la raccolta *Tightrope*, contenente la poesia ‘Unity’, e Marsh è divetata poeta laureata. Nel 2019 è uscita *Mophead*.

Marsh sostiene che la letteratura sia stata un veicolo fondamentale per l’emancipazione delle donne pasifika e dei giovani nell’era postcoloniale, così largamente dominata dalla figura maschile: “La poesia era usata come voce politica. Queste notevoli donne hanno infranto numerose barriere”. Non sorprende quindi il riferimento quasi bibliografico a molte delle opere fondanti della letteratura del Pacifico, largamente scritte proprio da donne. Lo scrittore, e poeta samoano Albert Wendt ha scritto di Marsh: “Una nuova generazione di poeti è nata in Nuova Zelanda. La maggior parte dei membri di questa generazione sono donne e Selina Tusitala Marsh dimostra di essere uno dei più dotati e influenti membri di essa”.¹ Marsh è una delle più influenti scrittrici pasifika e un esempio da seguire per le nuove generazioni.

¹ Albert Wendt wrote in praise of the book, ‘A new generation of poets has emerged in Aotearoa and the Pacific. Most of that generation are women, and Selina Tusitala Marsh, in this, her first collection, shows she is one of the most gifted and influential members of that generation.’ [<https://creativetalanoa.com/tag/pasifika-woman>]. Mia traduzione.

I

thanks Bougainville
for desiring 'em young
so guys like Gauguin could dream
and dream
then take his syphilitic body
downstream to the tropics
to test his artistic hypothesis
about how the uncivilised
ripen like pawpaw
are best slightly raw
delectably firm
dangling like golden prepubescent buds
seeding nymphomania
for guys like Gauguin

II

thanks Balboa
for crossing the Isthmus
of Panama
in 1513
and pronouncing our ocean
the South Seas
hey thanks, Vasco
for making us
your underbelly
the occidental opposite of all
your nightmares
your waking dreams

GENTE COME GAUGUIN

I

grazie Bougainville
di averle bramate giovani
così che gente come Gauguin sognasse
e sognasse
poi trascinasse il corpo sifilitico
giù a fondo valle verso i tropici
per testare la sua ipotesi artistica
sul modo in cui i selvaggi
maturano come la papaia
meglio se un po' acerbi
deliziosamente sodi
sospesi come dorati boccioli prepubescenti
seminatori di ninfomania
per gente come Gauguin

II

grazie Balboa
di aver attraversato l'Istmo
di Panama
nel 1513
e di aver battezzato il nostro oceano
i Mari del Sud
ehi grazie Vasco
di averci reso
il vostro sottopancia
l'opposto occidentale di tutti
i vostri incubi
i sogni ad occhi aperti

inversion of all your laws
your darkest fantasies

thanks for seeing the earth as a body
the North, its head
full of rationality
reasoned seasons
of meaning
cultivated gardens
of consciousness
sown in masculine
orderly fashion
a high evolution
toward the light

thanks for making the South
an erogenous zone
corporeal and sexual
emotive and natural
waiting in the shadows
of dark feminine instinct
populated by the Africas
the Orient, the Americas
and now us

inversione di tutte le vostre leggi
le vostre fantasie più oscure

grazie di aver visto la terra come un corpo
il Nord ne è la testa
piena di razionalità
stagioni ragionate
di significato
orti coltivalti
di coscienza
seminati in modo
maschile, ordinato
evoluzione elevata
verso la luce

grazie di aver reso il Sud
una zona erogena
corporea e sessuale
emotiva e naturale
che aspetta nell'ombra
dell'oscuro istinto femminile
popolata dalle Afriche
l'Oriente, le Americhe
e ora noi

I'm a fast talkin' PI

I'm a power walking' PI

I'm a demographic, hieroglyphic fact-sheetin' PI

I'm a theorising PI

I'm a strategising PI

I'm a published in a peer reviewed journal PI

I'm a slot machine PI

I'm a lotto queen PI

I'm tote-ticket church bingo TAB PI

I'm a vegan PI

a rainbow warrior PI

I'm a protest sign against the rising waters PI

I'm a criminal PI

behind the bar graphs PI

I'm a gun smokin' patching totin' king cobra PI

I'm a fale PI

I'm a marae PI

I'm a living breathing dwelling of my ancestors PI

I'm a lazy PI

I'm a p-crazy PI

I'm a hard drinkin' hard speakin' where my eggs? PI

I'm a land-based PI

I'm a fanua PI

I'm a village is the centre of my world PI

PARLANTINA DA PI

Parlo svelta son PI

Una fitwalking PI

Demografica geroglifica didascalica PI

Una teorica PI

Una strategica PI

Pubblicata su riviste peer reviewed PI

Una slot machine PI

Una Lotto Queen PI

Una biglietto in chiesa al lotto Bingo corse PI

Sono una vegana PI

Una Rainbow Warrior PI

Un cartello di protesta al global warming PI

Una criminale PI

Dietro le 'barre' PI

Una pistola della gang cobra reale PI

Sono una fale PI

Una marae PI

La dimora in carne ed ossa di antenati PI

Sono una pigra PI

Fatta d'ecstasy PI

Bevo male parlo peggio e le uova che... PI

Sono della terra PI

sono una fanua PI

il mio villaggio è il centro del mio mondo PI

I'm a harvesting PI
a copra sacking PI
I'm a buy tinned beef 'cos no more fish in reef PI

I'm a diabetic PI
I'm a heart-diseased PI
I'm a gout-inflated, incubated, case study PI

I'm a siva Samoa PI
I'm an ava-pouring PI
I'm a tulafale tonguing genealogy PI

I'm an independent PI
I'm a flag-raisin' PI
I'm a fa'alavelave lovin' givin' livin' PI

I'm a still PI
I'm a broken PI
I'm a wheelchair bound from drunken westie driver PI

I'm a standing PI
I'm a beehive PI
I'm a labour MP gonna be PM one day PI

I'm a quiet PI
I'm a small PI
I'm a take no lunch to school today but ... anyway PI

I'm an all-black PI
I'm an all-white PI
I'm a gold silver bronze blue street-signed PI

Raccogliatrice PI
Insacco copra PI
Compro manzo perché non più pesci a zonzo PI

Sono diabetica PI
Cardiopatica PI
Gottosa incubata cavia medica PI

Sono una siva samoa PI
Una versatrice d'ava PI
Una tulafale spiego la genealogia PI

Un'indipendente PI
Innalzo le bandiere PI
Fa'alavelave che ama, vive, campa PI

Sono un'immobile PI
Sono una spezzata PI
In sedia a rotelle perché il bianco era ubriaco PI

Sono un'eretta PI
Sono un'eletta PI
Sono un MP laburista un giorno PM PI

Sono silenziosa PI
Sono piccola PI
Una oggi niente pranzo a scuola, che sarà mai... PI

Sono una All Black PI
Sono una All White PI
Sono d'oro argento bronzo blu di strada PI

I'm an angry PI
I'm a dawn-raided PI
I'm a crouching poly panther in grey lynn PI

I'm a shark-toothed PI
I'm a tatau PI
I'm a malu and a pe'a, flying fox let loose PI

I know how to be in this world
I know how to feed in its waters
I know how to read the stars and sea-birds
I know how to live off poetry
I know how to give it away

I'm a propertied PI
a self-employed PI
I'm a mocha-drinkin', horn-rimmed glasses, real TV PI

I'm a movin' PI
I'm a groovin' PI
I'm a nesian mystik stratospheric whippin' it PI

I'm a krumpin' PI
A go-for-God PI
I'm a colour-free gangsta wannabe for the Lord PI

I'm a BA PI
I'm an MA PI
I'm a PhD, BCOM, LLB, MD PI

I'm a bi PI
I'm a gay PI
I'm a cross-gendered, soul-blended, mascara'd PI

Sono una furiosa PI
sono un blitz all'alba PI
una pantera di poliestere a grey lynn PI

Dente di squalo PI
Sono una tatau PI
Sono una malu, pe'a, volpe volante vai PI

*so come stare in questo mondo
so come nutrirmi nelle sue acque
so come leggere le stelle e gli uccelli del mare
so come vivere di poesia
e so come donarla*

Sono una possidente PI
Libera professionista PI
Bevo moka con gli occhiali tartaruga PI

Io mi muovo son PI
Io mi gaso son PI
Una nesian mystik ballo stratosferica PI

Ballo il krump PI
Sono una go-for-God PI
Sono una gangsta dalla parte del Signore PI

Sono una triennale PI
Sono una Master PI
Sono una PhD, un avvocato, un medico PI

Una bisessuale PI
Sono una gay PI
Sono una cross-gender, mist'anima in mascara PI

I'm a coloured PI
I'm a canvassed PI
an acrylic, oil PVC, four by two PI

I'm a bit of both PI
a chameleon PI
a hybrid, mongrelised self-satisfied PI

I'm a shadowing PI
I'm a fathoming PI
I'm an ocean, I'm the wave, I'm the depths of it PI

I'm a territorial PI
I'm a pure blood PI
I'm a border language Stop Do Not Pass Go PI

I'm a freezing works PI
I'm an IT PI
I'm a sewing, stuffing, soaking, shaking, stirring PI

I'm a talanoa PI
I'm a ta/va PI
I'm the space, the time, the tune, the transcending PI

I'm a pair of jimmy choos
I'm a size 12 in fuchsia please
I'm a no shoe fits the foot of an earth mama

I'm a royal PI
I'm a commoner PI
I'm a coup-supported, you and you and you, deported PI

Sono una colorata PI
Sono una dipinta PI
Acrilico, olio PVC, quattro per due PI

Sono un po' e un po' PI
Una camaleonte PI
Un'ibrida, incrociata un po' superba PI

Sono la tua ombra PI
Sono un'onnisciente PI
Sono oceano, onda, sono le profondità PI

Sono territoriale PI
Sono purosangue PI
Una lingua di confine Stop Divieto Vai PI

Sono una freezing works PI
Un'informatica PI
Confeziono, lavo, ammollo, scuoto, e agito PI

Sono una talanoa PI
Sono una ta/va PI
Sono spazio, tempo, suono, il trascendente PI

Sono un paio di jimmy choo
Sono una 44 in fucsia grazie
Sono una non c'è scarpa per il piede di una mamma terra

Sono una regale PI
Sono una plebea PI
Frutto di un golpe e tu e tu e tu, deportateli PI

I'm a white Sunday PI
An LMS PI
I'm a born-again no mandatory tithing PI

I'm tihei, that first born breath
I'm that pulsating cord
I'm that breaking water
I'm that loose knot threatening to tighten

I'm that blood clot PI
that topknot PI
that loosener of sun and skin and brothers PI

I'm a lover PI
I'm a mama PI
I'm a breast-feed till they tell you *I'm done now!* PI

I'm a Nafanua PI
I'm a warrior PI
I'm the breast-kept secret in ancient samoan warfare PI

I'm a dub dub dub PI
I'm a bebo PI
I'm a good lookin', face bookin' hookin' up PI

I'm a melting pot PI
an homogenous PI
I'm a skim milk green top fat free heterogeneous PI

I'm a denny's PI
I'm a sawadee PI
I'm a finger lickin' KFC MDs BK PI

Sono una white Sunday PI
Una LMS PI
Rinata senza obbligo di decima PI

Sono tihei, quel respiro del neonato
Sono quella corda che pulsa
Sono quell'acqua che si rompe
Sono quel nodo lento che minaccia di stringersi

Sono quel coagulo PI
quello chignon alto PI
liberatrice del sole, della pelle e dei fratelli PI

Sono un'amante PI
Sono una mamma PI
Sono un'allatta al seno finché dicono *Ho finito!* PI

Sono una Nafanua PI
Sono una guerriera PI
L'arma segreta delle antiche guerre di Samoa PI

Sono una www PI
Sono una bebo PI
Ho un bel look, Facebook, ci vediamo ok PI

Sono una crogiuolo PI
un'omogenea PI
latte scremato senza gassi eterogenea PI

Sono una denny's PI
Sono una sawadee PI
Una KFC MacDonald's Burger King PI

I'm a matariki PI
I'm a slammin' poetry PI
I'm a riding high and whippin' the hide of a Clydesdale PI

I'm a niu FM PI
I'm a curtained stage PI
I'm a naked and I'm laughing and cartooning PI

I'm a vaka PI
I'm a star-charting PI
I'm a navigating by nissan navara PI

I'm a long poem PI
I'm a long song PI
I'm a smooth crooner softly lullabying PI

I'm a red-lipsticked PI
I'm a big-haired PI
a multi-coloured, stilhouetted fafafine PI

I'm a crying PI
I'm a laugh too loud PI
I'm a my jandal your mouf derek-wannabe PI

I'm a lali
I'm where we once belonged
I'm a dream fish floating
I'm wild dogs under my skirt
I'm search for nei nim'anoa
I'm a native daughter
I'm poètes du pacifique en couleur
I'm light in the crevice never seen
I'm the girl in the moon circle
I'm niu voices

Sono una matariki PI
Una slammin' poetry PI
Un'amazzone che frusta i lombi a un Clydesdale PI

Sono una niu FM PI
Dietro il sipario PI
Sono nuda e sto ridendo e disegnando PI

Sono una vaka PI
Leggo le stelle PI
Navigo con la mia Nissan Navara PI

Sono una poesia lunga PI
sono un brano lungo PI
Sono un crooner che ti culla dolcemente PI

Ho il rossetto rosso PI
Ho i capelli gonfi PI
Sono una multicolor, stilettona fafaffine PI

Sono in lacrime PI
Rido troppo forte PI
Sono una *Samoan Wedding* aspirante Derek PI

Sono una lali
Sono dove una volta era casa
Sono un pesce sogno fluttuante
Sono cani randagi sotto la gonna
Sono in cerca di nei nim'anoa
Sono una figlia nativa
Sono poètes du pacifique en couleur
Sono la luce nella fessura mai vista
Sono la ragazza nel cerchio di luna
Sono le voci di niu

I'm songs of love
I'm mi mere
I'm houses
I'm a pinnacle
I'm a nuanua
I'm blackstone
I'm tapa talk
I'm kakala
and langakali
and hingano
I'm tai, heart of a tree
I'm colonised people
I'm praying parents
I'm a shark-skin drum
I'm solaua, a secret embryo
I'm whetu moana
I'm a young artist in contemplation
I'm the choice of your parents
I'm an act of war
I'm na buka vivinei malivi pa zinama roviaana
I'm threads of a tivaevae
I'm cyclone country

Sono canzoni d'amore
Sono mi mere
Sono case
Sono un pinnacolo
Sono una nuania
Sono pietra nera
Sono tapa talk
Sono kakala
e langakali
e hingano
Sono tai, cuore dell'albero
Sono i popoli colonizzati
Sono i genitori che pregano
Sono un tamburo di pelle di squalo
Sono solaua, un embrione segreto
Sono whetu moana
Sono il giovane artista in contemplazione
Sono la scelta dei tuoi genitori
Sono un atto di guerra
Sono na buka vivinei malivi pa zinama roviana
Sono le fibre di un tivaevae
Sono un paese ciclonico

*I'm a theorising slot machine
bloodless coup jimmy choos
lover blood clot melting pot
shark-toothed brothers let loose
white Sunday lipp BA*

I'm a fast talkin' PI

*Sono una slot machine che teorizza
golpe senza spargimenti di sangue che ama
le jimmy choo un coagulo un crogiuolo
fratelli dai denti di squalo sguinzagliati
white Sunday lipp laureata²*

Parlo svelta son PI

² In questa ultima parte della poesia in corsivo, Selina Tusitala Marsh ci offre una lista di opere fondanti per la poesia del Pacifico, scritte e curate principalmente da donne. Molte sono qui elencate nelle biobibliografie delle autrici. Per esempio, *Where we Once Belonged* di Sia Figiel; *Dream Fish Floating* di Karlo Mila; *Wild Dogs Under My Skirt* di Tusiata Avia; *The Girls in the Moon Circle* di nuovo di Sia Figiel; *Tapa Talk* di Serie Barford; *Whetu Moana* (antologia di poesie pasifika) a cura di Albert Wendt, Reina Whaitiri e Robert Sullivan; *To a Young Artist in Contemplation* ancora di Sia Figiel. Ma anche *Lali*, prima antologia pasifika a cura di Albert Wendt; *Searching for Nei Nim'anoa* di Teresia Kieuea Teaiwa; *From a Native Daughter* e *Light in the Crevice Never Seen* di Haunani-Kay Trask; *Niu Voices* (antologia di prosa pasifika) a cura della stessa Marsh; *Mi Mere* (raccolta di prosa e poesia dalle Isole Salomone) a cura di Afu Billy, Hazel Lulei, e Jully Sipolo; *Nuanua* (antologia di prosa pasifika) a cura di Albert Wendt; *Kakala*, *Langakali* e *Hingano* di Konai Helu Thaman; *Tai: Heart of a Tree* di Momoe Malietoa Von Reiche; *Colonised People* di Grace Mera Molisa; *Praying Parents* di Jully Sipolo; *Night is a Sharkskin Drum* di Haunani-Kay Trask; *Solaua, a Secret Embryo* di Momoe Malietoa Von Reiche; *Roviana Custom Stories Book/ Na Buka Vivinei Malivi pa Zinama Roviana* a cura di Jully Makini; *Threads of Tivaevae* di Audrey Brown-Preira; *Cyclone Country* di Leialoha Apo Perkins.

Maluna a'e o nā lāhui apau ke ola ke kanaka

“Above all nations is Humanity”

(Hawai’ian proverb)

Let’s talk about unity

here in London’s Westminster Abbey

did you know there’s a London in Kiribati?

Ocean Island: South Pacific Sea

We are connected by currents of humanity

alliances, allegiances, histories

for the salt in the sea, like the salt in our blood

like the dust in our bones, our final return to mud

means though 53 flags fly for our countries

they are stitched from the fabric of our unity

it’s called Va in Samoan philosophy

what you do affects me

what we do affects the sea

the land, wildlife — take the honeybee

nature’s model of unity

pollinating from flower to seed

bees thrive in hives keeping their queen

unity keeps them alive, keeps them buzzing

they’re the key to our fruit and veggie supplies

but parasitic attacks and pesticides

threaten the bee, then you, then me

it’s all connected — that’s unity.

There’s a U and an I in unity

costs the earth and yet it’s free

UNITÀ

Maluna a'e o nā lāhui apau ke ola ke kanaka

“Al di sopra di ogni nazione c'è l'umanità”

(Proverbio hawaiano)

Parliamo di unità

Qui nell'abbazia di Westminster a Londra

lo sapevate che c'è una Londra a Kiribati?

Pacifico del Sud: Isola d'oceanità

Siamo collegati da correnti di umanità

alleanze, obbedienze, storia

perché il sale nel mare, come il sale nel sangue

come la polvere delle ossa, che nel fango si estingue

significa che anche se battiamo 53 bandiere diverse

sono imbastite con il tessuto della nostra unità

nella filosofia samoana si chiama Va

ciò che tu fai, mi toccherà

ciò che noi facciamo, la terra,

il mare, la fauna — l'ape domestica

modello naturale di unità

che impollina dal fiore al seme

le api prosperano in alveari allevando la regina

l'unità le mantiene in vita, le mantiene in rotta

sono la chiave delle nostre riserve di verdura e frutta

ma attaccano, i pesticidi e i parassiti,

prima l'ape, poi io e te siamo colpiti

è tutto collegato — ecco l'unità.

C'è sia “un” che “i” in unità

costa il mondo ed è gratuita.

My granddad is from Tuvalu and to be specific
it's plopped bang in the middle of the south pacific
the smallest of our 53 Commonwealth nations
the largest in terms of reading vast constellations
my ancestors were guided by sky and sea trails
and long before Columbus even hoisted his sails!
what we do now, matters to those who go before
we face the future with our backs, sailing shore to shore
for the salt in the sea, like the salt in our blood
like the dust of our bones, our final return to mud
means we are earning and saving for a common wealth
a common strong body, a common good health.
means saving the ocean, and saving the bee
means London UK seeing London in the south seas
and sharing our thoughts over a cup of tea.

*There's a U and an I in unity
costs the earth and yet it's free*

Mio nonno è di Tuvalu e ad essere specifici
è mollato lì di botto tra gli atolli pacifici
la più piccola del Commonwealth tra le 53 nazioni
la maggiore in termini di lettura delle costellazioni
i miei antenati erano guidati da cielo e scie del mare
e molto prima che Colombo anche pensasse di issare!
Quello che ci lasciamo dietro, è a coloro venuti prima che resta,
guardiamo all'avvenire di schiena, veleggiando da costa a costa
perché il sale nel mare, come il sale nel sangue
come la polvere delle ossa, nel fango si estingue
perché guadagnamo e risparmiamo per la nostra "comune ricchezza",
per un comune corpo forte e sano, per una comune robustezza
significa salvare l'oceano, salvare l'ape domestica
il Regno di Londra che vede la Londra sudoceanica
e bevendo del tè condividere cosa accadrà.

*Perché c'è sia "un" che "i" in unità
costa il mondo ed è gratuita.*

Karlo Mila

Karlo Mila (1974–) è una poetessa di origini tongane, palangi (non-tongane) e samoane. La sua opera è stata pubblicata in varie antologie tra cui *Whetu Moana: Contemporary Polynesian Poems in English*. Alcune sue poesie sono state scelte per le edizioni dei *Best New Zealand Poems* nel 2003, 2005 e 2006. La sua prima raccolta di poesie, *Dream Fish Floating* (2005), ha vinto il NZSA Jessie Mackay Award for Best First Book of Poetry ai Montana New Zealand Book Awards del 2006. La sua seconda raccolta, *A Well Written Body*, realizzata in collaborazione con l'artista tedesca Delicia Sampero, è uscita nel 2008. Nel 2015 ha ricevuto la Fulbright – Creative New Zealand Pacific Writers' Residency alla University of Hawai'i.

La poesia di Mila è indiscutibilmente politica: non solo il lettore incontra temi quali il biculturalismo della scrittrice (e il suo bilinguismo), ma anche riflessioni sul suo *white privilege* di 'meticcias' chiara e quello che implica a livello sociale. Il dislocamento culturale agisce su livelli multipli (come si può osservare in 'Where Are You From') e il privilegio sociale può costituire una salvezza e una responsabilità ('Eating Dark Chocolate and Watching Paul Holmes' Apology'). Condivide la forza di Avia e di Gildea e a tratti lo smarrimento interculturale di Wilson. Mila sostiene che la sua poesia sia allo stesso tempo personale e politica, riflettendo problematiche legate alla diaspora del Pacifico e facendosi strada tra le tensioni esistenti fra le culture tradizionali e le realtà urbane di Aotearoa-Pacifico. "Con le sue radici nella Nuova Zelanda pākehā, a Samoa e a Tonga, Karlo Mila scrive con eleganza, energia e passione, dando vita a una poesia diretta e accessibile".¹

¹ "With her roots in Pakeha New Zealand, Samoa and Tonga, Karlo Mila writes with flair, energy and passion, creating a direct, accessible poetry. This multi-cultural, lyrical voice is one the judges expect to hear a lot more of". Creative giants od palmerston north, Palmerston North City Council, 2008 [<http://www.creativegiants.co.nz/view/the-written-word/karlo-mila.php>]. Accesso effettuato il 17/03/2017. Mia traduzione.

i am sucking on a sante bar / sneaked / bought at pak'n'save
in a cigarette gold wrapper / i remember when you bought
them in dairies / they were stripped and served undressed /
edges worn from the friction / getting down with the
brown / chocolate dust was in the air

i am watching paul holmes apologise for calling kofi annan a
darkie / darkies takes me back to

6 years old / school grounds / see-saws / we won the
war / we won the war in 1944 / mean boys alternating
between catch and kissing and sticks and stones / darkie /
tania got called blackie / golliwog / I remember being
thankful I was pretty and fair / and had long hair / no one
called me manu off playschool or darkie / i was a milk
chocolate glass and a half / half caste / caramello enough to
be safe from bitter dark accusations

tonight paul holmes apologised for calling kofi annan a
darkie / takes me back to

10 years old / sitting on my dad's stomach / him flat on the
sofa / we're watching a week night movie / southern
drawls and white sheets / me crying hot wet tears over
black men with hurt in their eyes / what does lynching
mean maka? / my daddy / dark / my feet dangling off his
tummy / me milky brown chocolatey sweet / wanting

MANGIO CIOCCOLATA FONDENTE E GUARDO LE SCUSE DI PAUL HOLMES²

sto succhiando una barretta sante / furtiva / comprata a pak'n'save
in stagnola dorata da sigaretta / mi ricordo quando si compravano
all'alimentari / erano scartate e servite senz'abito /
i bordi consumati dall'attrito / amicone col
marrone / la polvere di cioccolata era nell'aria

sto guardando paul holmes chiedere scusa per aver dato a kofi annan del
negro / i negro mi riportano indietro a

6 anni / parco della scuola / altalena / abbiamo vinto la
guerra / abbiamo vinto la guerra nel 1944 / ragazzi crudeli si
alternano tra passaggi e baci e bastoni e pietre / negra /
hanno detto negra a tania / golliwog / ricordo di essere stata
grata di essere chiara e carina / chioma biondina / nessuno
mi diceva manu all'asilo o negra / ero un bicchiere di latte
e cioccolata e mezzo / mezzosangue / caramello abbastanza da
essere al sicuro dalle amare accuse scure

stasera paul holmes ha chiesto scusa per aver dato a kofi annan del
negro / mi riporta indietro a

10 anni / seduta sulla pancia di papà / lui disteso sul
divano / stiamo guardando un film / accento strascicato
del sud e lenzuola bianche / io che piango lacrimoni caldi per
uomini neri col dolore negli occhi / maka che cosa vuol
dire linciaggio? / mio papà / scuro / coi miei piedi penzoloni
sulla pancia / io caffè latte dolce al cioccolato / voglio

² Sir Paul Scott Holmes è stato un radio- e tele-giornalista neozelandese. Nel Settembre 2003, si è in numerose occasioni riferito all'allora Segretario Generale dell'ONU Kofi Annan come "negro impudente" durante la sua trasmissione radiofonica. Lo sdegno dell'opinione pubblica internazionale ha portato Holmes a scusarsi pubblicamente per non perdere il lavoro.

to grow up and be the prime minister / or a lawyer like
matlock / make everything all right for darkies everywhere

tonight paul holmes apologised for calling kofi annan a
darkie / takes me back

15 years old / barry /surf lifesaver / washboard abs /
the mattel man / automatic winking machine / ambivalent
crush / half hate / half fetish / blonde frosting in his fringe /
darkies / that's what he called us / hope you don't mind
darkies / he said / setting up his mate / flirting on the phone

tonight paul holmes apologised for calling kofi annan a
darkie / takes me back

17 years old / do you think they would ever let a boonga
be prime minister / corey p / dreadlocked bob Marley
wannabe / says to me / mocking laughter / he's drunk at
three / in highbury / but we never dreamed they'd let an
indian woman be mayor of Dunedin / so let's sukhi it to
them corey p / we were darkies anonymous then / making
fun of ourselves before anyone else could / revolution in
the bottom of a bong / cutting off our veins to spite our
lives /

tonight paul holmes apologised to the nation

i am 28 / aucklander / jokes about jaffas don't involve
maoris and minis / just another f-ing aucklander / the
p.i.'s here outnumber prejudice in wide open spaces /
skinheads low key / less closely shorn / too much rugby
league brawn / on the arms of coconuts / i've been told

diventare grande ed essere il primo ministro / o un avvocato
come matlock / sistemare tutto per i negri dappertutto

stasera paul holmes ha chiesto scusa per aver dato a kofi annan del
negro / mi riporta indietro

15 anni / barry / bagnino di salvamento / addominali scolpiti /
ken di barbie / macchina automatica per occhiolini / cotta
ambivalente / metà odio / metà perversione / glassa bionda nella frangia /
negri / così ci chiamava / spero non sia un problema
negri / diceva / sistemando il suo collega / flirtando al telefono

stasera paul holmes ha chiesto scusa per aver dato a kofi annan del
negro / mi riporta indietro

17 anni / pensi che lasceranno mai diventare un boonga
primo ministro / corey p / aspirante bob Marley
dreadlockato / mi dice / risa di scherno / è ubriaco alle
tre / a highbury / ma non ci saremmo mai sognati che lasciassero
diventare un'indiana sindaco di Dunedin / perciò sukhamoglielo
corey p / allora eravamo negri anonimi / ci prendevamo
in giro da soli prima che qualcun altro potesse / la rivoluzione sul
fondo di un bong / a tagliarci le vene per far dispetto alle nostre
vite /

stasera paul holmes ha chiesto scusa alla nazione

ho 28 anni / aucklandiana / le battute sui jaffas non riguardano
maori e mini / *just another f-ing aucklander* / i
p.i. qui sono più del pregiudizio negli ampi spazi aperti /
skinhead basso profilo / rasati meno a pelle / troppo marrone nel
campionato di rugby / sulle braccia dei coconuts / mi hanno detto

i'm the cream rising to the top / the cream of the crop /
nesian queen / rank and file member of the chocolate
soldier movement / getting down with the brown /

tonight paul holmes apologised

sorry / he said / i've hurt my family / i may have hurt
yours /

yes / we scrapped in the car over it / there was yelling / by
the time we got to the end of the mangere motorway / i
was crying / who is this redneck with the big brown
shoulders sitting next me / anti pc / darker than me /
defending freedom of speech / but i don't want it to be all
right /

/ i don't want my kids to have stanzas of darkie memories /

sorry / paul holmes said / i could see that he meant it / i felt
sad for him / and happy / i signed the petition to say he
should get sacked / i am a manager in a govt department /
not matlock / not the pm / just a member of the chocolate
soldier movement / melting in the middle

che sono la crema che risale in cima / la crème de la crème /
regina nesiana / grado e membro delle fila dell'armata dei soldati
di cioccolato / amicone col marrone /

stasera paul holmes ha chiesto scusa

scusatemi / ha detto / ho ferito la mia famiglia / potrei aver ferito
la vostra /

sì / abbiamo litigato in macchina / ci sono state urla / il
tempo di arriavre alla fine dell'autostrada mangiare / e
io piangevo / chi è questo zotico con le spallone marroni
seduto accanto a me / anti pc / più scuro di me /
che difende la libertà di parola / ma io non voglio che vada tutto
bene /

/ non voglio che i miei figli abbiano strofe di ricordi negri /

scusate / ha detto paul holmes / si vedeva che era sincero / ero
triste per lui / e felice / di aver firmato la petizione perché
lo buttassero fuori / sono amministratrice in un dipartimento governativo /
non matlock / né il primo ministro / membro dell'armata dei soldati
di cioccolato / che si sta sciogliendo dentro

for Mary Stowers, my great-great-great-grandmother

Mary Mary
quite contrary
how did your garden grow?
With coral shells
and natural wells
and dusky maids all in a row

Mele, Mele
quite contrary
how did your garden grow?
With no lilies fair
or maidenhair
but a frangipani
behind your ear

Mary Mele
half English rose
Mele Mary
from one who knows

Rest in peace
as I fight your fight
six generations later

Rest in peace
as I live your life
six generations later

HAFE KASI AD AFA KASI

per Mary Stowers, la mia bis-bis-bisnonna

Mary Mary

siamo seri

come cresceva il tuo giardino?

Conchiglie coralline

e spontanee piscine

e fanciulle scure in gonnellino¹

Mele, Mele

siamo seri

come cresceva il tuo giardino?

Nessun giglio cenere

né capelvenere

ma un frangipani

dietro l'orecchio

Mary Mele

rosa inglese per metà

Mele Mary

ti dice una che lo sa

Riposa in pace

mentre lotto la tua lotta

sei generazioni dopo

Riposa in pace

mentre vivo la tua vita

sei generazioni dopo

¹ Variazione coloniale della famosa filastrocca inglese 'Mary Mary, quite contrary': Mary, Mary, quite contrary, / How does your garden grow? / With silver bells, and cockle shells, / And pretty maids all in a row. (Si veda *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press. p. 301).

Nō hea koe?

the East-Coast-eyed

kuia says to me

“Palmerston North,” I reply

(This means I whakapapa to nowhere

here; don't be mistaken by the face

that looks like one of your own.)

Where are you from?

the Palangi asks

“originally”

“My father is Tongan,”

I say, my eyes locked on hers

“and

my mother

is Pākehā”

(The P-word

her face is pink

eyes averted

by

what

we have

in common.)

DI DOVE SEI

Nō hea koe?

mi chiede la kuia

occhi di costa orientale

“Palmerston North,” rispondo

(Significa che non ho alcun whakapapa¹

qui; non fatevi ingannare dalla faccia

che sembra una delle vostre.)

Di dove sei?

chiede la palangi²

“originaria”

“Mio padre è tongano,”

dico, gli occhi incollati ai suoi

“e

mia madre

è pākehā”³

(La parola con la P

ha il volto roseo

distoglie lo sguardo

da

quello

che ci

accomuna.)

¹ Termine in te reo Māori che indica la genealogia di un individuo.

² Termine tongano (in samoano si usa ‘palagi’, ma sono pronunciati allo stesso modo) pressoché equivalente al termine ‘pākehā’ in te reo Māori. Significa ‘non-tongano’ e di solito identifica i bianchi occidentali.

³ Termine che in te reo Māori ha il significato ampio di ‘non-māori’. È comunemente utilizzato per identificare i neozelandesi di origine europea.

Where you from?
the Tongan lady asks, her hair
austere, eyebrows high
like question marks

“Kolofo’ou,” I reply,
“My mother is Palangi.”
*(She can tell where I come from
vowels tight
like they could fit
square
on any sans serif font.)*

“Are you a Tongan?”
she asks.

I am not sure
if this is a question.

Didovesei?

chiede la signora tongana, capelli
austeri, sopracciglia alte
come punti di domanda

“Kolofo’ou,” rispondo,

“Mia madre è palangi.”

(Capisce subito di dove sono

vocali così strette

che potrebbero calzare

a pennello

qualunque sans-serif.)

“Sei tongana?”

chiede.

Non sono sicura

che sia una domanda.

Teresia Teaiwa

Teresia Teaiwa (1968–2017) è stata una poetessa e accademica americana, nata ad Honolulu da padre di Kiribati e madre afroamericana e cresciuta a Fiji. Gode di fama internazionale per il suo lavoro pionieristico nell'ambito dei Pacific Studies, strettamente legato ai suoi interessi sia artistici che politici. Oltre alle sue numerose pubblicazioni accademiche, è stata autrice della raccolta di poesie *Searching for Nei Nim'anoa*, uscita nel 1995, e co-autrice nel 1993 dello spettacolo teatrale *Last Virgin in Paradise: A One-Act Play*, insieme a Vilsoni Hereniko. Ha collaborato anche a due pubblicazioni che la vedono coinvolta con altre due autrici rappresentate in questa antologia: la raccolta *Terenesia: Amplified Poetry and Songs by Teresia Teaiwa and Sia Figiel*, nel 2000, e *I Can See Fiji: Poetry and Sound*, alla realizzazione della quale ha partecipato come curatrice del suono l'amica e collega Hinemoana Baker. Nel 2006 è uscito, in *Niu Voices*, il racconto 'Real Natives Talk about Love'.

Teaiwa ha insegnato storia e scienze politiche per cinque anni presso la University of South Pacific nelle Fiji, prima di trasferirsi in Nuova Zelanda per insegnare Pacific Studies alla Victoria University of Wellington, dove poi è divenuta direttrice del programma – posizione ricoperta fino alla sua prematura scomparsa nel marzo 2017. È stata anche co-curatrice dell'*International Feminist Journal of Politics*. Pertanto, non stupisce che la sua poesia sia politica, provocatoria e spesso polemica. La forza dell'impeto alla decolonizzazione si percepisce nelle scelte linguistiche e artistiche compiute da Teaiwa con l'intenzione di rivendicare uno spazio ibrido, che consenta alle identità di tutti coloro che appartengano a una minoranza – non solo alla sua – di trovare una voce e un equilibrio per esistere e per resistere.

MOTHER

(1995)

The sky that

Makes possible

A lightning storm

The earth that

Makes possible

A volcano

The ocean that

Makes possible

A tidal wave

The parent

Who endures...outlives...

The child

MADRE

Il cielo che

Rende possibile

Una tempesta di fulmini

La terra che

Rende possibile

Un vulcano

L'oceano che

Rende possibile

Un maremoto

Il genitore

Che sopravvive...seppellisce...

Il figlio

I maaku

You told me ba ko tangirai

I maaku

I maaku

My arms were awkward so ko taua baiu

I maaku

I maaku

The dancer trembles because te ruoia is a kind of sorcery

I maaku

I maaku

The frigate birds fly high above us and I'm afraid of falling

I maaku

PAURA DI VOLARE (IN GILBERTESE INCERTO)

I maaku

Mi hai detto ba ko tangirai

I maaku

I maaku

Avevo le braccia strane quindi ko taua baiu

I maaku

I maaku

Il danzatore trema perché te ruoia è un tipo di sortilegio

I maaku

I maaku

Le fregate volano alte sopra di noi e io ho paura di cadere

I maaku

CRISIS POEM #1

iwishi couldw riteth epoemi

wantor eadina timeo fcrisis

{repeat}

ineed towriteth epoemi

wantor eadina timeo fcrisis

{repeat}

thisi snotth epoemi

needtow riteina timeo fcrisis

{repeat}

thisi sjustat est ofawri terina

timeo fcrisis

{repeat}

POESIA DI CRISI #1

vorreipo terscri verèla poesiàche

voglioleg gereinunm oment òdicrisi

{ripeti}

devoscri verèla poesiàche

voglioleg gereinunm oment òdicrisi

{ripeti}

questano nèla poesiàche

devoscri vereinunm oment òdicrisi

{ripeti}

questaèso lolapro vadi unoscrit toreinunm

oment òdicrisi

{ripeti}

1980 – 2000

Emma Barnes

Emma Barnes (1980–) è una poetessa, blogger di letteratura, redattrice e critica. Si è laureata in inglese alla University of Canterbury e, dopo aver passato qualche anno in Giappone, nel 2009 ha lanciato il primo numero della sua rivista letteraria *Enamel*. Sue poesie sono state pubblicate su, *Catalyst*, *Cordite*, *Hue & Cry*, *JAAM*, *Landfall*, *Shenandoah* (USA), *Snorkel*, *Sport*, *Sweet Mammalian*, e *Best New Zealand Poems* nel 2008 e nel 2010.

La poesia di Barnes è intima e profondamente introspettiva, un'indagine profonda del sé e un tentativo di definire la propria appartenenza. Barnes, quando si presenta, dice di appartenere a tutte le categorie 'svantaggiate' possibili: "Sono una donna, sono grassa e sono queer", il tutto seguito da un'alzata di spalle.¹ La ricerca e la definizione del rapporto con se stessa, il superamento dei traumi, è la chiave della sua opera. La poetessa Helen Heath dice di lei: "Adoro il modo in cui Emma non si protegge nelle sue poesie, si butta a capofitto nelle difficoltà, in ciò che confonde e si fida di sé. Spero che vedremo presto pubblicare una sua raccolta".²

¹ *Between the A4 sheets*, lezione di scrittura creativa erotica, tenutasi per Kahini Oceania, a Wellington, nell'aprile 2016 [<http://www.kahini.org/between-the-a4-sheets/>]. Mia traduzione.

² "I love the way Emma doesn't lean away from things in her poetry, she leans into the hard stuff, the confusing stuff and trusts herself. I hope we see a collection of her work published soon." Helen Heath, on Tuesday Poem, 13 June 2011 [<https://www.helenheath.com/2-jun-2011/tuesday-poem-dont-lean-away-emma-barnes>]. Accesso effettuato il 29/06/2017. Mia traduzione.

This is what you said about my body
bang bang bang, three words all in
one row. Out of your mouth. I drove
past a greenhouse filled with lights.
I drove past a hill covered in tiny, tiny
light bulbs. At the end of the night
I felt my hips in disgust, my head
tipped back to catch words in my
throat. This is it all over. I am, I am,
I am, I am, I am, I am, I am everything.
The winter is coming and I can feel it
crawling, reaching for my knees. I
experience a sudden and unfortunate
craving, my eyes, they double blink.
Later in the gardens you talk at me
about whether a grain of sand makes
a difference to a beach. Pulling up
carrots my fingers shriek along their
fluffy tops. The grain of aforemention
-ed sand ticks over in my mind. My
mother yells to invite me to a wedding
I won't want to go to. The baby cries
and I see you lift your head. I see your
breasts spill milk. I gulp back small
gusts of happiness that I am not you. I
gulp and gulp. My throat continuing
with what I started, here in this place.
If one more person tells me I am crazy I
am likely to head that way. You know?
I am not a great well, you yell into.
I am a woman with legs, a woman

VIENI SUBITO QUI

Questo è ciò che hai detto del mio corpo
bum bum bum, tre parole tutte in
fila. Fuori dalla bocca. Sono passata
accanto a una serra piena di luci.
Accanto a una collina coperta di minuscole
lampadine. Sul finire della notte
mi sono toccata i fianchi ripugnata, la testa
all'indietro per catturarmi le parole in
in gola. Ecco, siamo daccapo. Sono, sono
sono, sono, sono, sono, sono tutto.
L'inverno sta arrivando e lo sento
strisciare, mi afferra le ginocchia.
Provo un desiderio improvviso e infelice,
gli occhi, ciglia a doppio battito.
Più tardi nell'orto ti chiedi, parlandomi,
se un granello di sabbia faccia
differenza per la spiaggia. Mentre tiro su
le carote le dita stridono lungo le
cime lanose. Il granello della sopracita
-ta sabbia continua a girarmi in testa. Mia
madre urla per invitarmi a un matrimonio
al quale non voglio andare. Il bebè piange
e ti vedo alzare la testa. Vedo che i tuoi
seni perdono latte. Inghiotto piccole
raffiche di gioia al mio non essere te.
Inghiotto e inghiotto. La gola che prosegue
ciò che ho cominciato, qui in questo posto.
Se qualcun altro mi dice che sono pazza
mi sa che ci finisco. Capisci cosa intendo?
Non sono un pozzo enorme in cui urlare.
Sono una donna con le gambe, una donna

with a long torso, a woman with
out the shame that you carry around
in a bag, over your shoulder, in your
shoe, tucked against your arch, no.
This is the week, everyone just cuts
me up. Broken milk bottles. Little
knives. They work harder and harder,
the more quickly I refuse them. That
is the small truth of it. That is the
secret in a nutshell. That is what
you should know if you know me at all.

con il busto lungo, una donna con
niente vergogna che tu ti porti appresso
in una borsa, sulla spalla, nelle
scarpe, nascosta nel tuo arco, no.
Questa è la settimana in cui tutti mi
fanno a pezzi. Biberon rotti. Piccoli
coltelli. Lavorano sempre più duro,
più svelta divento a dire di no. Questa
è la piccola verità. Questo è il
segreto in breve. Questo è ciò che
dovresti sapere se mi conosci almeno un po'.

You are the moon, have been a tree,
you have seen me. This time outside
I stand with my feet apart. I am the
master, the linesman, the light house
keeper. I was born 40 years ago in a
tiny house to a midshipman's wife. I
squalled like a storm and grew like a
he. After ten bowls of soup, and five
of rice I was tall enough to leave the
house. I left a girl, walked younger,
grew older, fell down, crawled up. I
found you wound up backwards. We
spent the next years of our life, walk-
ing. You had five children in between
five consecutive summers. I smoked
a pipe and it chattered between my
teeth. I was the best impression of a
man you had ever met. I won bread.
I bought home choice cuts of pig. I
had a shadow that was happy to be
following me around. And then I was
left at a bus stop like a small ball of
rags. Scrunched up I reacquainted my-
self with my feet. They were smaller
than I recalled. I stood up and started
walking again. Somehow I had always
been walking. This time when we met
you were facing the right way. I was
tempted to count all your fingers and
toes. Instead I held up my head and
thought about my own small feet. Our

LATTE PER LUCRO

Tu sei la luna, sei stata un albero,
mi hai vista. Questa volta fuori
sto con i piedi separati. Sono il
padrone, il guardalinee, il guardiano
del faro. Sono nata 40 anni fa in una
casetta dalla moglie di un guardiamarina.
Ululavo come tempesta e sono cresciuta
maschio. Dopo dieci ciotole di zuppa e cinque
di riso ero grande abbastanza da andar via di
casa. Sono partita ragazza, camminando più giovane,
diventando più vecchia, cadevo giù, mi ritiravo su.
Ti ho trovata raggomitolata all'indietro. Abbiamo
passato gli anni seguenti delle nostre vite cammi-
nando. Hai avuto cinque figli nello spazio
di cinque estati consecutive. Io fumavo
la pipa e mi tamburellava fra i
denti. La migliore imitazione di uomo
che tu avessi incontrato. Guadagnavo il pane.
Portavo a casa i tagli migliori di maiale.
Avevo un ombra che era felice di
seguirmi in giro. E poi fui lasciata
a una fermata d'autobus come una pallina
di stracci. Accartocciata ho riconciliato me
stessa coi piedi. Erano più piccoli
di quanto ricordassi. In piedi ho iniziato
di nuovo a camminare. Non so come non
avevo mai smesso. Stavolta quando ci siamo incontrate
eri girata dalla parte giusta. Io ero
tentata di contarti le dita di mani e
piedi. Invece ho tenuto alta la testa
e pensato ai miei piccoli piedi. I nostri figli

children grew and grew. They grew into the image of me as a man and you with a bowl of fruit. Eventually they grew taller than the house and their faces would float in the upstairs windows. You and I stayed inside with bread, butter and the dog. We passed, weeks passed, you became an old, frail woman. I became a wall, a wardrobe, a child of a midshipman. But once again I found myself at the side of the road. This time I had a handkerchief tied to a stick. You had packed me a lunch to release me. I imagined your wrinkled elbows being touched by someone I couldn't know and my insides made a sound of deep longing. But I walked on. Bravery was something that I could fake. I wandered down stream and through trees. I kept a close watch on my six and left 3 and 9 to themselves. At the close of a day I walked into a room of women and lay down on a bed. They bathed my body free of sweat and only asked about you when they saw your face in my chest, between my breasts. I woke alone as a newborn. The smell of milk and money filled my nose. The rest of your life unknown to me, made a small thing for me to cry over. As a baby everything was relative. Waking, sleeping. Cradled in hands the size of yours I was fitful. Aching. How to know anything when your voice is that of a

hanno continuato a crescere. Sono diventati
l'immagine di me come uomo e di
te con una ciotola di frutta. Alla fine
sono diventati più alti della casa e
le loro facce fluttuavano nelle finestre
del piano di sopra. Tu e io siamo rimaste dentro con
pane, burro e il cane. Noi passavamo,
le settimane passavano, tu sei diventata una donna
fragile e vecchia. Io un muro, un armadio, la
prole di un guardiamarina. Ma di nuovo
mi sono trovata sul ciglio della strada.
Stavolta avevo un fazzoletto legato a
un bastone. Mi avevi fatto il pranzo al sacco
per liberarmi. Mi sono immaginata i tuoi gomiti
rugosi toccati da qualcuno che io
non potevo conoscere e le viscere mi hanno
risuonato di desiderio profondo. Ma ho proseguito.
Il coraggio era qualcosa che potevo fingere.
Ho vagato verso valle e attraverso
alberi. Ho vigilato sul mio sei
e lasciato 3 e 9 a se stessi. Alla fine
della giornata sono entrata in una stanza di
donne e mi sono sdraiata su un letto. Mi
hanno lavato via il sudore dal corpo e hanno
chiesto di te solo quando hanno visto il tuo
viso sul mio petto, tra i miei seni.
Mi sono svegliata sola come un neonato. L'odore
di latte e di lucro mi riempiva il naso. Il resto
della tua vita sconosciuto per me, mi forniva
una piccola cosa su cui piangere. Da
bebè tutto era relativo. Camminare,
dormire. Cullata in mani grandi come
le tue ero incostante. Soffrivo. Impossibile
sapere nulla quando hai una voce da

lamb. I spoke and instead I yowled, a
cat, a kitten, a dream of speech. Lifted,
cradled, taken from hand to bed and
bed to hand. I grew dim. I was com-
forted, cooed, swaddled to sleep. Sleep.
My final thought picked up and rattled,
the sound of your voice at night. As
babies grow and grow, you were less
and less. My body, spreading arms
and thighs, left little room for you. I
loved you just once, just one love.

agnello. Parlavo e invece ululavo, un
gatto, un gattino, il sogno del verbo. Sollevata
cullata, portata da mano a letto e
da letto a mano. Mi sono affievolita. Venivo con-
fortata, ammirata, fasciata per dormire. Dormire.
Il mio ultimo pensiero vibrato come sonaglio,
il suono della tua voce di notte. Come
i bimbi crescono sempre di più, tu eri sempre
di meno. Il mio corpo, braccia e gambe
spalancate, lasciava poco spazio per te. Ti
ho amata solo una volta, un solo amore.

I am in bed with you. I'm always on the left.
I am left of myself. I am creasing up in time.
Folded in two and three. Paper can be folded
in half seven times. I've got the folded creases
of thirty three years worth of nimble fingers in
my skin. I am better than origami. I am better.
I was always trying to reach you. I was calling
by phone, in the old dial style set. I punched
numbers and tapped screens. My finger travers-
ed the front of the sun. The number is 660-
816. 660-816. I was always calling you to tell
me how to keep myself alive. But none of you
knew. And so I had to invent myself out of a
paper bag without letting anyone know what
I was doing. Walking up the very longest street
in my body alone, knowing it would take forever.
Here's the final brick to slot into the mud house
I've made. It's the brick that tells you I didn't
die just yet. It's the brick that says I slaughtered
myself from the inside out taking each tiny
dead figure that no longer worked then
attaching it to a hook in the sky. Empty as a
golem I woke up next to you. Empty as bed
I walked around until I got here. I have re-
filled myself like a pen. I have recalibrated
the frequency at which I vibrate. I have sent

SONO A LETTO CON TE ANCH'IO

Sono a letto con te. Sono sempre a sinistra.
Sono a sinistra di me. Mi sto sgualcendo nel tempo.
Piegata in due e in tre. La carta può essere piegata
a metà sette volte. Ho le sgualciture delle pieghe
di trentatré anni buoni di dita agili nella mia
pelle. Sono meglio dell'origami. Molto meglio.
Cercavo sempre di raggiungervi. Chiamavo al
telefono, quello vecchio a rotella. Ho premuto
numeri e toccato schermi. Con le dita ho attra-
versato il fronte del sole. Il numero è 660-
816. 660-816. Vi chiamavo sempre perché mi
diceste come tenermi in vita. Ma nessuno di voi
lo sapeva. Così ho dovuto inventarmi me stessa da una
busta di carta senza lasciare che nessuno sapesse
cosa facevo. Percorrendo la più lunga delle strade
solo nel corpo, sapendo che ci sarebbe voluta un'eternità.
Ecco l'ultimo mattone da collocare nella casa di fango
che ho fatto. È il mattone che dice che non sono
ancora morta. È il mattone che dice che ho massacrato
me stessa da dentro a fuori prendendo ogni piccola
figurina morta che non andava più bene per poi
attaccarla a un gancio nel cielo. Vuota come un
golem mi sono svegliata accanto a te. Vuota come letto
ho vagato finché non sono arrivata qui. Mi sono ri-
riempita come una penna. Ho ricalibrato
la frequenza alla quale vibro. Ho inviato

out a search party for myself and they returned triumphant with the you that's me on their shoulders. We hugged together alone in a room for hours. And then debuted ourselves as one single person. A single person who is almost 12000 shells inside a bone cage.

una squadra di ricerca per trovarmi e sono tornati
trionfanti con la te che sono io sulle
spalle. Ci siamo abbracciate insieme da sole in una
stanza per ore. E poi abbiamo debuttato
come un'unica persona. Un'unica persona che
è più o meno 12000 involucri in una gabbia d'ossa.

I HAVE SENT
OUT A SEARCH PARTY FOR MYSELF AND THEY RETURNED
TRIUMPHANT WITH THE YOU THAT'S ME ON THEIR
SHOULDERS. WE HUGGED TOGETHER ALONE IN A
ROOM FOR HOURS.



Airini Beutrais

Airini Beutrais (1982–) è una poetessa. Ha studiato scienze dell'ecologia, conseguito un PhD in scrittura creativa alla Victoria University of Wellington e lavorato per anni come insegnante di scienze. La sua prima raccolta di poesie, *Secret Heart*, è uscita nel 2006 ed è stata nominata Best First Book of Poetry ai Montana New Zealand Book Awards nel 2007. La sua seconda raccolta di poesie, *Western Line*, è uscita nel 2011, mentre *Dear Neil Roberts*, suo terzo volume di poesie, nel 2014. Nel 2017 è uscita la raccolta *Flow: Whanganui River Poems*.

La poesia di Beutrais è descrittiva e riflessiva, fatta di immagini e riferimenti che consentono al lettore di comprendere il punto di vista dell'autrice indipendentemente da quello che sia l'argomento che sta trattando. I luoghi hanno un forte impatto sulla sua poesia. Emma Neale, per *NZ Books*, scrive della poesia di Beutrais che “offre una via d'uscita dal vortice della disperazione: attraverso le poesie come elemento rigenerante, atti sociali che incarnano il contrario della sottomissione e della paralisi”.¹ Janet Newman, sulla rivista *Takahē*, scrive di lei: “Beutrais compie uno studio del mondo in cui vive [...] È una poetessa di spittito e di luogo. L'odore e il senso del suo panorama d'immagini animano le sue parole e le sue storie. La sua opera è ben concepita e messa insieme con grazia, piena di poesie liriche insieme delicate e nelle quali ci si può riconoscere”.²

¹ “It offers its own way up from despair's vortex: through poems as regenerative, social acts that embody the opposite to submission and paralysis”. Emma Neale, 3 aug 2015 for *NZ Books*, [<https://nzbooks.org.nz/2015/literature/as-if-shadows-could-whisper-emma-neale/>]. Accesso effettuato il 12/08/2018. Mia traduzione.

² “Dear Neil Roberts is an ode – the title is a term of endearment. It comprises 27 narrative poems in mostly long-lined quatrains. Notes at the end state that four poems are composed of quotations from newspapers and magazines. Tone varies between the conversational and reportage, dipping occasionally and pleasantly into imagery. Who was Neil Roberts? According to Beutrais, he was an idealistic, young political thinker with anti-government and anti-authoritarian views who came to represent a counterculture that remains underground and generally unheard. Her empathetic, engaging and enlightening collection is a subversive follow-up to his subversive act”. Reviewed by Janet Newman. *Takahē* magazine 84 [<http://www.takahe.org.nz/oldsite/reviews/t84/T84ReviewNeilRoberts.pdf>]. Accesso effettuato il 12/08/2018. Mia traduzione.

It did not appear that Batman was present in the Genoa riots of 2001. No lone figure swirling above in a black cape, only the Carabinieri helicopters. There was a guy in an orange cape who called himself Super Video. He had a polystyrene TV frame around his face, a videotape under one arm. His mission was to get the tape, which contained footage of ordinary people and their messages, to the global leaders who were sitting inside the Red Zone.

The Carabinieri kicked the protestors the way that Batman's enemies kicked him when he was young and inexperienced. There were so many people in cop outfits and black helmets, so many screens with distorted comicbook faces, it was hard to know what movie you were in.

The city was set like a trap. the villains and their thugs were everywhere. Something was rotten in Gotham and someone had to stop it. But where the end was, no one knew. You'd think it was over, then you'd wake up to one of the worst beatings you had ever taken.

IL BATMAN DI BERLUSCONI

Non sembrava che Batman fosse presente durante le rivolte di Genova del 2001. Niente sagome solitarie fluttuanti in nero, solo gli elicotteri dei carabinieri. C'era un tipo col mantello arancione che si faceva chiamare Super Video. Aveva una TV di polistirolo intorno alla faccia, una videocassetta sotto un braccio. La sua missione era far arrivare la cassetta, con dei filmati di gente comune e i loro messaggi, ai leader mondiali che erano seduti all'interno della Zona Rossa.

I carabinieri prendevano a calci i manifestanti come i nemici di Batman lo prendevano a calci quando era giovane e inesperto. C'erano così tante persone in uniforme da poliziotto e casco nero, così tanti schermi con facce distorte da fumetto che era difficile capire in quale film uno fosse.

La città era immobile come una trappola. I cattivi e i loro scagnozzi dappertutto. C'era del marcio a Gotham e qualcuno doveva fare qualcosa. Ma dove fosse la fine, nessuno lo sapeva. Pensavi che fosse fatta, poi ti svegliava uno dei peggiori pestaggi della tua vita.

My friend likes to find things in skip bins. I don't have time to list all the things he has found. Put it this way – when you drive past one, you have to stop.

The story, as I have heard it, is that he once found a girlfriend in a skip bin. She was scrabbling around looking for things, and when he climbed in, they met. This was before she met the banjo player and the drummer. But this is just the story as the drummer tells it, and he may not necessarily be trusted. He has this way of smiling when he talks that suggests he could easily be lying. And he has been known to eat daffodils. The truth doesn't move people to do things like this.

A GOOD STORY

Al mio amico piace trovare cose nei cassonetti. Non ho il tempo di elencare tutte le cose che ha trovato. Mettiamola così – quando ne vedi uno dalla macchina, ti devi fermare.

La storia, come la so io, è che una volta ha trovato una fidanzata in un cassonetto. Lei era lì che rovistava in cerca di cose e quando lui ci si è infilato si sono incontrati. Questo era prima che incontrasse il suonatore di banjo e il batterista. Ma questa è la storia come la racconta il batterista e non è che ci si possa necessariamente fidare. Ha questo modo di sorridere quando parla che suggerisce che potrebbe tranquillamente mentire. Ed è risaputo che mangia i narcisi. La verità non spinge le persone a fare cose del genere.

Neil, you were six weeks dead
when I was born, the last hours
of 1982. Almost thirty years
have gone by since then.

Driving through Whanganui,
I can't get my head around the streets.
Parallel to the river, or perpendicular?
The map in my mind is a map of the past,

probably never accurate to begin with.
The river has this kink in it, difficult
to align to. I often drive around that bend,
the place you left off from,

and I squirm in my seat, making room.
My second son will be born soon.
Therefore future. Therefore past,
all our skins and skins.

Muddied time, a crackle in transmission.
The concrete monolith unsettles me,
the empty park and its monuments,
its blank spaces of grass.

All the dark histories of this corner
of earth, where you placed your chequer
on the board. Here are some knot
in the network, some holes in the net.

PRESENTAZIONI

Neil³, eri morto da sei settimane
quando sono nata, nelle ultime ore
del 1982. Quasi trent'anni
sono trascorsi da allora.

Mentre guido per Whanganui,
non riesco a venire a capo delle strade.
Parallele al fiume, o perpendicolari?
La mappa che ho in mente è mappa passata,

probabilmente imprecisa fin dall'inizio.
Il fiume ha questa curva, con cui è dura
allinearsi. Spesso guido lungo quell'ansa,
il luogo da cui sei partito,

e mi divincolo sul sedile, faccio spazio.
Il mio secondogenito nascerà presto.
Perciò futuro. Perciò passato,
tutte le nostre pelli e pelli.

Tempo infangato, un crepitio in trasmissione.
Il monolito di cemento mi turba,
il parco vuoto e i suoi monumenti,
i suoi spazi vuoti d'erba.

Tutte le storie oscure di quest'angolo
di terra, dove hai messo la tua pedina
sulla scacchiera. Ecco dei nodi
nel sistema, dei buchi nella rete.

³ Riferimento a Neil Roberts (1960-1982), persona realmente esistita che dà anche il titolo alla raccolta dalla quale la poesia è tratta: *Dear Neil Roberts*. È stato un punk anarchico neozelandese che il 18 novembre 1982 si è fatto esplodere nell'edificio che ospitava il database principale della polizia neozelandese, nella città di Whanganui. Unica vittima dell'attacco, non ha arrecato alcun danno ai computer.

Hera Lindsay Bird

Hera Lindsay Bird (1988–) ha conseguito un Master in scrittura creativa presso l’International Institute of Modern Letters della Victoria University of Wellington, dove nel 2011 ha vinto l’Adam Prize. Sue opere sono uscite su numerose riviste, tra le quali *Ika 4*, *The Toast*, *The Hairpin*, *Sport*, *Hue & Cry*, *The Spinoff*, *The New Zealand Listener* e *Best New Zealand Poems 2015*. *Hera Lindsay Bird* è la sua prima raccolta di poesie. Sue poesie sono apparse online su *Vice*, *The Pantograph Punch* e *The Spinoff*.

La poesia di Bird ha avuto un successo sensazionale in Nuova Zelanda e all’estero, con la sua opera prima omonima. Victoria University Press ha dovuto ristampare il libro tre volte, tale è stata l’entità delle vendite. Il quotidiano *Guardian* ha definito Bird “la più appassionante delle giovani voci neozelandesi”.¹ Scrive testi provocatori, cosparsi di riferimenti sessuali espliciti. Secondo Paula Green, “potrebbe essere un insieme di audacia e vulnerabilità”.² L’ironia di Bird sembra essere la sua lettura del mondo e al contempo uno strumento per ‘resistere’ alle costrizioni imposte dalla società. A quelli che commentano il suo successo come il trionfo di una ribelle sulla scena letteraria neozelandese Bird risponde, in disaccordo: “Sarebbe come dire che uno è un decoratore floreale anarchico”.

¹ “It’s a midwinter Monday night and Hera Lindsay Bird – New Zealand’s most exciting young poet – is tucked up in bed in pyjamas and a robe her boyfriend calls “too Laura Ashley for human consumption”. Her first book of poetry – a provocative, raunchy bestseller – was published in July by Victoria University Press and a reprint has already been ordered”. On The guardian, 6 sept 2016, [<https://www.theguardian.com/books/2016/sep/06/hera-lindsay-bird-i-prefer-poetry-that-allows-room-for-ugliness-and-error>]. Accesso effettuato il 20/04/2018. Mia traduzione.

² “Maybe it’s a mix of bite and daring and vulnerability. Just like it is with JM, Hera’s poetry moves, astonishes and irritates me, but most importantly, it gets me thinking/feeling/reacting and prompts admiration”. Paula Green, 25 July 2016, [<https://nzpoetryshelf.com/2016/07/25/is-hera-lindsay-bird-a-flash-in-the-pan/>]. Accesso effettuato il 20/04/2018. Mia traduzione.

This morning on the bus there was a woman carrying a bag with inspirational sayings and positive affirmations which I was reading because I'm a fan of inspirational sayings and positive affirmations. I also like clothing that gives you advice. What's kinder than the glittered baseball cap of a stranger telling you what to strive for? It's like living in a world of endless therapists. The inspirational bag of the woman on the bus said a bunch of stuff like 'live in the moment' and 'remember to breathe,' but it also said 'children are the orgasm of the world.' Are children the orgasm of the world like orgasms are the orgasms of sex? Are children the orgasm of anything? Children are the orgasm of the world like hovercraft are the orgasm of the future or silence is the orgasm of the telephone, or shit is the orgasm of the lasagne. You could even say sheep are the orgasm of lonely pastures, which are the orgasm of modern farming practices which are the orgasm of the industrial revolution. And then I thought why not? I like comparing stuff to other stuff too. Like sometimes when we're having sex and you look like a helicopter in a low budget movie, disappearing behind a cloud to explode. Or an athlete winning a prestigious international sporting tournament at the exact same moment he discovers his wife has just been kidnapped. For the most part, orgasms are the orgasms of the world. Like slam dunking a glass basketball. Or executing a perfect dive into a swimming pool full of oh my god. Or travelling into the past to forgive yourself and creating a time paradox so beautiful it forces all of human history to reboot, stranding you naked on some distant and rocky outcrop, looking up at the sunset from a world so new looking up hasn't even been invented yet.

I BAMBINI SONO L'ORGASMO DEL MONDO

Stamattina sull'autobus c'era una donna con una borsa con motti motivazionali e affermazioni positive che mi sono messa a leggere perché sono una fan dei motti motivazionali e delle affermazioni positive. Mi piacciono anche i vestiti che danno consigli. Che c'è di meglio del cappellino di lustrini di un estraneo che ti dice a cosa devi puntare? È come vivere in un mondo di infiniti terapisti. La borsa motivazionale della donna sull'autobus diceva una serie di cose tipo 'vivi l'attimo' e 'ricordati di respirare' ma diceva anche 'i bambini sono l'orgasmo del mondo'. I bambini sono l'orgasmo del mondo come gli orgasmi sono gli orgasmi del sesso? I bambini sono l'orgasmo di qualcosa? I bambini sono l'orgasmo del mondo come gli hovercraft sono l'orgasmo del futuro o la merda l'orgasmo delle lasagne. Si potrebbe anche dire che le pecore sono l'orgasmo dei pascoli solitari, che sono l'orgasmo dell'allevamento moderno, che è l'orgasmo della rivoluzione industriale. E poi ho pensato perché no? Anche a me piace confrontare roba con altra roba. Tipo a volte quando facciamo sesso e tu sembri un elicottero in un B movie, che sparisce dietro una nuvola per esplodere. O un atleta che vince un prestigioso torneo internazionale nel momento esatto in cui scopre che la moglie è appena stata rapita. Per la maggior parte, gli orgasmi sono l'orgasmo del mondo. Come fare una schiacciata a basket con una palla di vetro. O eseguire il tuffo perfetto in una piscina piena di oh mio dio. O tornare indietro nel tempo per perdonare te stesso e creare un paradosso temporale così bello che costringe la storia dell'umanità al riavvio, abbandonandoti su un qualche scoglio lontano ad ammirare il tramonto da un mondo talmente nuovo che ammirare non è stato ancora inventato.

After Mark Leidner

Like a passive aggressive gun that fires.....nothing instead of bullets

Or Nostradamus predicting the invention of the Capri pant...

Like a primeval tornado collecting nothing but air...

Like accidentally wishing on a satellite and getting women's golf instead of happiness...

Like your dad threatening to turn the planet around and keep driving...

Like throwing your wedding bouquet backwards into a discount sporting goods store...

Like substituting inspirational quotes for inspirational estimates...

or dawn through a magnifying glass

Like slowly fingering your girlfriend to Bohemian Rhapsody...

It should be like being buried in a denim-lined coffin.....

But it's like a rose in an earthquake...

It should be a bouquet of lilacs shackled to your ankle...

But it's black milk pouring out of the fountain.....

It's like freezing containers of vomit to reheat and pour down the toilet...

or animal activists throwing red paint at deer to save time in the long run...

It's like a calculator for hippies where the only button is 'infinity man'...

or drinking Gatorade in your wedding dress

It's like a garden salad thrown into the blades of a helicopter

PERGAMENE PERDUTE

à la Mark Leidner

Come una pistola passivo-aggressiva che spara.....niente invece di proiettili

O Nostradamus che predice l'invenzione dei pinocchietti...

Come un tornado primordiale che non raccoglie altro che aria...

Come esprimere per sbaglio un desiderio a un satellite e ricevere il golf femminile invece della felicità...

Come tuo padre che minaccia di ribaltare il pianeta e continuare a guidare...

Come lanciare il tuo bouquet nuziale all'indietro in un outlet di prodotti sportivi...

Come sostituire citazioni motivazionali con quotazioni motivazionali...

o l'alba attraverso una lente d'ingrandimento

Come fare un ditalino alla tua ragazza a tempo di Bohemian Rhapsody...

Dovrebbe essere come venire sepolti in una bara foderata di jeans...

Ma è come una rosa in un terremoto...

Dovrebbe essere come un mazzo di lillà incatenato alla caviglia...

Ma è latte nero che sgorga dalla fontana.....

È come congelare contenitori di vomito da riscaldare e rovesciare nel water...

o animalisti che tirano vernice rossa sui cervi per risparmiare tempo alla fine...

È come una calcolatrice per hippy il cui unico tasto è 'l'infinito bello'...

o bere Gatorade col vestito da sposa

È come un'insalata mista tirata tra i rotori di un elicottero

It's like something that cannot be but must be said... and in being said
slows the rapid expansion...of the prison industrial complex...
It's like your family commissioning a shrugging angel headstone...

It should be like tits at dawn...
or a million trees in winter...
But it's like setting the planet on fire...by letting your kite fly too close to the sun

It's like saving million on camouflage gear by getting North Korea to invest in smart-casual
trees...

It's like being so committed to living each day as it were your last, you spend each afternoon
having a cerebral hemorrhage in a rest home...

Your neighbourhood is involved in a gang war and you are trying to stay neutral by wearing
white, and your neighbour is stabbing you repeatedly in the chest whispering 'White is not
a colour, is a shade...'

It's summer on the Rio Grande and 10,000 bees fly towards you in the shape of your father and
say....'What do you mean you're quitting baseball?'

It's like falling in love for the first time for the last time...
or your dead wife returning to you in the body of a convicted paedophile...

È come qualcosa che non può ma deve essere detto... e nell'essere detto
rallenta la rapida espansione... del complesso industriale penitenziario...
È come la tua famiglia che commissiona per lapide un angelo che fa spallucce...

Dovrebbe essere come tette all'alba...
o un milione d'alberi d'inverno...

Ma è come mandare a fuoco il pianeta... lasciando che il tuo aquilone voli troppo vicino
al sole

È come risparmiare milioni in attrezzatura mimetica convincendo la Corea del Nord a investire
in alberi smart-casual...

È come essere così devoti a vivere ogni giorno come se fosse l'ultimo da avere tutti i pomeriggi
un'emorragia cerebrale in una casa di riposo...

Il tuo quartiere è coinvolto in una guerra fra bande e tu cerchi di restare neutrale indossando il
bianco, e il tuo vicino ti pugnala ripetutamente al petto sussurrandoti 'Il bianco non è un
colore, è una tonalità...'

È estate sul Rio Grande e 10.000 api ti volano incontro nella sagoma di tuo padre e ti dicono....
'In che senso smetti di giocare a baseball?'

È come innamorarsi per la prima volta per l'ultima volta...
o tua moglie morta che torna da te nel corpo di un pedofilo pregiudicato...

It's like wishing on a star so distant the wish isn't granted until you wake up on your forty-seventh birthday with cornrows... and a set of chatter rings...

It's like a tornado in a harmonica shop, or a suicide note burned into a cornfield...

It's like using a mnemonic device based on complex chemical structures to remember your mother's name...

It should be like a film adaptation of the *Home Alone* novelisations...

But it's like writing the word hunger in gravy...

It should be like fucking in a casket...

But it's sunlight falling on castle stones....

It's like punching someone in the face and saying 'Just kidding'...

or trying to find your way out a door museum...

It's the black wind through the maples, and the difficulty of getting tenure...

It's like loading a catapult with a catapult and catapulting it into irony...

or a baby singing itself to sleep...

It's like a post-apocalyptic petting zoo, with cages full of old fur coats...

It's like the bonus level on Tekken where you punch a man's face so hard he becomes the evil version of himself...

but there's no such thing...as punching a man's face so hard

he becomes the evil version of himself...

there's no such thing as the evil version of anything...

È come esprimere un desiderio su una stella così lontana che non si avvera finché non ti svegli a quarantasei anni con le treccine... e dei chatter ring³...

È come un tornado in un negozio di armoniche, o il biglietto di un suicida bruciato in un campo di mais...

È come usare una tecnica mnemonica basata su strutture chimiche complesse per ricordare il nome di tua madre...

Dovrebbe essere come un adattamento cinematografico basato sull'adattamento a romanzo di *Mamma ho perso l'aereo*...

Ma è come scrivere la parola carestia con la salsa...

Dovrebbe essere come scopare in una cassa da morto...

Ma è luce che cade sulle pietre di un castello...

È come dare un cazzotto a qualcuno e dire 'Scherzavo'...

O cercare di trovare l'uscita da un museo di porte...

È come il vento nero tra gli aceri e la complessità di diventare di ruolo...

È come caricare una catapulta con una catapulta e catapultarla nell'ironia...

o un bebè che si canta la ninna nanna da solo...

È come uno zoo post-apocalittico, con gabbie piene di vecchie pellicce...

È come il livello bonus di Tekken dove prendi uno a cazzotti in faccia così forte che diventa la versione cattiva di se stesso....

ma non esiste niente del genere... prendere uno a cazzotti in faccia così forte

che diventa la versione cattiva di se stesso....

non esiste la versione cattiva di qualcosa...

³ Un gioco comune in Nuova Zelanda negli anni '90 (ora tornato alla ribalta come Jitter Rings) consistente in un cerchio metallico di circa 20-25 cm di diametro con 5 anellini circolari che ne percorrono la circonferenza così producendo il classico tintinnio che dà il nome al gioco.

It's like a movie where everything started out...fine
and continued to be...fine
until at the end of the movie it turned out everything had been...fine all along

That's what love is like...

It's like firing a gun into a time machine and accidentally hitting Hitler...

It's like masturbating to a documentary on South African mines and ejaculating real
diamonds...

It's like wanting something so bad you would die to have it...

but you do have it and nobody is asking you to die...

Not the civil war re-enactors loading their muskets in the field behind the supermarket parking
lot...

Not the man on the bus with the Ted Bundy biography

Not even the entire American military complex...

Every night you come over and we watch some film...

about people sprinting through the corridor of an abandoned space station...

or

being stabbed to death...in the glittering wetlands of Louisiana...

and every night nobody comes to our house...

and murders us in our sleep...

È come un film dove tutto è iniziato... bene
ed ha continuato ad andare...bene
finché alla fine del film è venuto fuori che tutto era andato...bene fin dall'inizio

Così è l'amore...

È come sparare in una macchina del tempo e per sbaglio colpire Hitler...

È come masturbarsi guardando un documentario sulle miniere in Sudafrica ed eiaculare veri
diamanti...

È come volere qualcosa così tanto che moriresti per ottenerla...

ma alla fine la ottieni e nessuno ti chiede di morire...

Né quelli che rimettono in scena la guerra civile caricando i moschetti nel campo dietro il
parcheggio del supermercato...

Né l'uomo sull'autobus con la biografia di Ted Bundy

Neppure l'intero complesso militare americano...

Tutte le sere vieni da me e ci guardiamo dei film...

su persone che scappano per i corridoi di un'astronave abbandonata...

o

che vengono pugnalate a morte...nei luccicanti acquitrini della Louisiana...

e tutte le sere nessuno viene a casa nostra...

e ci massakra nel sonno...

Keats is dead so fuck me from behind
Slowly and with carnal purpose
Some black midwinter afternoon
While all the children are walking home from school
Peel my stockings down with your teeth
Coleridge is dead and Auden too
Of laughing in an overcoat
Shelley died at sea and his heart wouldn't burn
& Wordsworth.....
They never found his body
His widow mad with grief, hammering nails into an empty meadow
Byron, Whitman, our dog crushed by the garage door
Finger me slowly
In the snowscape of your childhood
Our dead floating just below the surface of the earth
Bend me over like a substitute teacher
& pump me full of shivering arrows
O emotional vulnerability
Bosnian folk-song, birds in the chimney
Tell me what you love when you think I'm not listening
Wallace Stevens's mother is calling him in for dinner
But he's not coming, he's dead too, he died sixty years ago
And nobody cared at his funeral
Life is real
And the days burn off like leopard print
Nobody, not even the dead can tell me what to do
Eat my pussy from behind
Bill Manhire's not getting any younger

KEATS È MORTO, QUINDI SCOPAMI DA DIETRO

Keats è morto, quindi scopami da dietro
Lentamente e con intento carnale
In un pomeriggio scuro di mezzo inverno
Mentre tutti i bambini tornano a casa da scuola
Sfilami piano le calze con i denti
Coleridge è morto e Auden pure
Di risa in un soprabito
Shelley è morto in mare e il suo cuore non bruciava
& Wordsworth.....
Non ne hanno mai trovato il corpo
La vedova pazza di dolore, che martellava chiodi in un prato vuoto
Byron, Whitman, il nostro cane schiacciato dalla porta del garage
Fammi un ditalino
Nella vista innevata della tua infanzia
I nostri morti che fluttuano proprio sotto la superficie terrestre
Piegami in avanti come una supplente
& sparami dentro frecce tremanti
O vulnerabilità emotiva
Canti popolari bosniaci, uccelli nella canna fumaria
Dimmi ciò che ami quando pensi che non stia ascoltando
La madre di Wallace Stevens lo chiama per la cena
Ma non arriva, è morto anche lui, è morto sessant'anni fa
Ma a nessuno importava al suo funerale
La vita è vera
E i giorni bruciano come stampe leopardate
Nessuno, nemmeno i morti possono dirmi cosa fare
Leccami la fica da dietro
Bill Manhire non sta ringiovanendo

Ya-Wen Ho

Ya-Wen Ho (1987–) è una poetessa, artista grafica e appassionata di font. Il suo primo libro *last edited [insert time here]* è uscito nel 2013. I premi che ha ricevuto includono un Eleanor Catton Horoeke/Lancewood reading grant nel 2015 e la Ema Saiko Poetry Fellowship presso il New Zealand Pacific Studio nel 2016. Ha curato il design della prima edizione bilingue dei *25 Best New Zealand Poems* (2016) ed è una delle fondatrici di *Potroast*, una zine specializzata in fiction innovativa, arte e poesia. Sta completando il suo Master in traduzione letteraria alla Victoria University of Wellington.

Evidenti in Ho sono la sperimentazione grafica e linguistica, che contribuiscono a trasportare il lettore in un universo biculturale, bilingue, ma anche ‘bi-alfabetico’ (possedendo il mandarino un alfabeto logografico), generando un senso di dislocamento culturale simile a quello che Ho prova nella sua esperienza quotidiana. Come la scrittrice di discendenza māori Keri Hulme ha già fatto notare, spesso i membri di un gruppo biculturale si trovano a dover scegliere tra la condizione di ‘né-né’ o di ‘sia-sia’. In ambedue i casi, negoziare le due parti di sé richiede impegno e sacrificio. La poesia di Ho, oltre alla liminalità culturale, si cimenta anche con le diverse fruizioni e i diversi mezzi forniti dalla tecnologia. Secondo Lyz Soto, “la poesia di Ya Wen Ho si trova sul bordo (appuntito, malfermo) della parola enunciata e di quella digitale”¹.

¹ “Ya Wen Ho’s poetry sits on the (pointed, unsteady) edge of the spoken and the digitized word”. Lyz Soto, author of *Eulogies*, Co-Executive Director of Youth Speaks Hawai’i, and Co-Founder of Pacific Tongues. [<http://tinfishpress.com/?projects=last-edited-insert-time-here>]. Accesso effettuato il 14/02/17. Mia traduzione.

²the inbetweens:

Being in-between is a study of *to* versus *back to*.

I go *back to* Taipei; I go *to* Auckland.

I go *to* Taipei; I go *back to* Auckland.

²gli in-mezzi:

Essere in-mezzo è una riflessione su *andare a* contro *tornare a*

Torno a Taipei, vado a Auckland

Vado a Taipei, torno a Auckland

³the elsewhere:

Being elsewhere is experiencing a shift in the language I yearn for.

In Auckland, I yearn for Mandarin-print. I discover, when I start this reading grant at the 大東文化藝術中心圖書館_Kaohsiung City Dadong Arts Centre Arts Library, I yearn for English-print.

The library is different from what I know. No English-language book is for loan. Nor a significant portion of the Mandarin-language books. The librarian explains this policy arises from a scarcity of copies: any title that is the library's only copy is not borrowable.

Scarcity is a way to understand yearning.

³l'altrove:

Essere altrove significa sperimentare un cambiamento nella lingua che desidero.

Ad Auckland, desidero stampa in mandarino. Scopro, all'inizio di questa
borsa di lettura alla 大東文化藝術中心圖書館_Biblioteca d'arte
del centro d'arte Dadong di Kaohsiung, che desidero stampa in inglese.

La biblioteca è diversa da quelle che conosco. Nessun libro in inglese
è in prestito. Nemmeno gran parte dei libri in mandarino.

Il bibliotecario spiega che questa regola nasce da una scarsità di copie: ogni
titolo che sia l'unica copia della biblioteca non può essere preso in prestito.

La scarsità è un modo di comprendere il desiderio.

TIME OF THE MILK TEA

My time of death is between the time of the milk tea and the time of the rice milk, K says.

He lies next to a patient whose tubes gurgle with each breath.

K always tells *a* truth.

We have a great breakfast in the park.

Taiwanese dishes have names like poems.

My time of death is between the time of the milk tea and the time of the rice milk, K says.

K has a woman friend, M.

K and M label their relationship 'friendship'.

K always tells *a* truth.

The hospital imposes curfew at ten.

K sends me out for late night snacks.

My time of death is between the time of the milk tea and the time of the rice milk, K says.

M visits. So does N, and O, and P, and Q, and R, and and and.

Do not tell my wife, K says.

K always tells *a* truth.

VILLANELLE DEL TEMPO

ORA DEL TÈ AL LATTE

L'ora del mio decesso è tra l'ora del tè al latte e l'ora del latte di riso, dice K.

È sdraiato vicino a un paziente i cui tubi gorgogliano a ogni respiro.

K dice sempre *una* verità.

Facciamo un'ottima colazione nel parco.

I piatti di Taiwan hanno nomi come poesie.

L'ora del mio decesso è tra l'ora del tè al latte e l'ora del latte di riso, dice K.

K ha un'amica femmina, M.

K e M etichettano il loro rapporto 'amicizia'.

K dice sempre *una* verità.

L'ospedale impone il coprifuoco alle dieci.

K mi manda a comprare degli spuntini notturni.

L'ora del mio decesso è tra l'ora del tè al latte e l'ora del latte di riso, dice K.

Viene M. E vengono anche N, e O, e P, e Q, e R, e e e.

Non dirlo a mia moglie, dice K.

K dice sempre *una* verità.

My daughter will toilet me. She says it's fine since without this penis she would not exist, K says.

I had said no such thing.

My time of death is between the time of the milk tea and the time of the rice milk, K says.

K always tells *a* truth.

Mi lava mia figlia. Dice che non c'è problema visto che senza questo pene non sarebbe al mondo, dice K.

Non ho mai detto niente del genere.

L'ora del mio decesso è tra l'ora del tè al latte e l'ora del latte di riso, dice K.

K dice sempre *una* verità.

TIME OF DEATH

Things are not okay.

K is diagnosed with stage four cancer of the colon and does not tell his family for six months.

K never finds out how many somersaults from the eighth floor to earth.

K flirts with the nurses, sometimes while sans pants.

K falls asleep on the toilet.

Things are not okay.

K contracts a lung infection.

The medical team put up the do not resuscitate sign.

K never finds out how many somersaults from the eighth floor to earth.

K is attached to / the machine / has / a red alarm / beeps / every two minutes / I silence the alarm by pressing the button on / the machine / has a button to press/-ing the button silences / the alarm / beeps / every two minutes / I silence the alarm by pressing the button on / the machine / has a button to press/-ing the button silences the alarm [repeat, accelerating, until I can't anymore]

67 button presses until midnight.

Things are not okay.

The machine counts down in increments of one minute.

I go to a Starbucks that does not ask how to spell my name.

K never finds out how many somersaults from the eighth floor to earth.

ORA DEL DECESSO

Proprio non ci siamo.

A K diagnosticano un tumore al colon al quarto stadio e non lo dice in famiglia per sei mesi.

K non scoprirà mai quante capriole sono dall'ottavo piano a terra.

K fa il cascamoto con le infermiere, a volte in déshabillé.

K si addormenta sul water.

Proprio non ci siamo.

K contrae un'infezione ai polmoni.

L'equipe medica ha messo il cartello non rianimare.

K non scoprirà mai quante capriole sono dall'ottavo piano a terra.

K è attaccato a / la macchina / ha / un allarme rosso / un bip / ogni due minuti / silenzio l'allarme
premendo il bottone su / la macchina / ha un bottone che si preme/-ndo il bottone si silenzia /
l'allarme / un bip / ogni due minuti / silenzio l'allarme premendo il bottone su / la macchina /
ha un bottone che si preme/-ndo il bottone si silenzia l'allarme [ripeto, accelerando, finché non
ne posso più]

67 premute di bottone fino a mezzanotte.

Proprio non ci siamo.

La macchina conta alla rovescia in incrementi di un minuto.

Vado a uno Starbucks dove lo spelling del nome non mi serve.

K non scoprirà mai quante capriole sono dall'ottavo piano a terra.

We keep an eight-hour vigil by K's body.

The monk falls asleep at least twice.

Things are not okay.

K never finds out how many somersaults from the eighth floor to earth.

Vegliamo per otto ore accanto al corpo di K.

Il Monaco si addormenta minimo due volte.

Proprio non ci siamo.

K non scoprirà mai quante capriole sono dall'ottavo piano a terra.

TIME OF THE RICE MILK

I am not sure who the service serves.

Religion comes from nowhere and there is much ceremony.

[bows]

K's brother delegates me the making of K's memorial slideshow.

M has already made one.

I am not sure who the service serves.

His son and I kneel on wet asphalt to thank everyone who came.

The asphalt is dirty.

[bows]

The crematorium staff search for a missing coffin nail among K's bones; they pound one until it yields up a melted nail.

They wear no gloves.

I am not sure who the service serves.

K fits into three ziplock bags.

His son carries K aboard a plane in his carry-on luggage.

[bows]

Half of K goes by the feijoa tree.

What will I do with all the feijoas?

I am not sure who the service serves.

[bows]

ORA DEL LATTE DI RISO

Non sono sicura il servizio chi serva.

La religione viene fuori dal nulla e c'è molta cerimonia.

[inchino]

Il fratello di K mi delega la creazione del video in memoria di K.

M ne ha già fatto uno.

Non sono sicura il servizio chi serva.

Suo figlio e io ci inginocchiamo sull'asfalto per ringraziare i presenti.

L'asfalto è sporco.

[inchino]

Il personale del crematorio cerca un chiodo smarrito tra le ossa di K; ne sbattono una finché non cede un chiodo fuso.

Non indossano i guanti.

Non sono sicura il servizio chi serva.

K entra in tre sacchetti richiudibili.

Suo figlio porta K su un aereo in mano nel bagaglio a mano.

[inchino]

Metà di K va accanto alla feijoa.

Che ci farò con tutte le feijoe?

Non sono sicura il servizio chi serva.

[inchino]

Courtney Sina Meredith

Courtney Sina Meredith (1986–) è una poetessa, drammaturga e musicista di origini samoane, manganiane (Isole Cook) e irlandesi. Il suo spettacolo teatrale *Rushing Dolls* (2010) ha vinto numerosi premi ed è stato pubblicato in *Urbanesia: Four Pasifika Plays* nel 2012. Nel 2011, Meredith è stata la prima neozelandese, la prima Pacific Islander e la più giovane artista nella storia del progetto *LiteraturRaum* ad essere invitata in Germania come writer in residence per il *Bleibtreu Berlin*. Sempre in Germania ha presentato la sua prima raccolta di poesie, *Brown Girls in Bright Red Lipstick*, nell'ottobre 2012. Nel 2016 è stata writer in residence per la Sylt Foundation in Germania. Lo stesso anno è stata writer in residence alla University of Iowa. Il libro che l'ha consacrata, *Tail of the Taniwha*, è uscito nel 2016. Nel 2018 è uscito *Secret World of Butterflies*, con illustrazioni di Giselle Clarkson, e nel 2019 *The Adventures of Tupaia*, illustrato da Mat Tait.

Il poeta Robert Sullivan la descrive come “una leader della nuova generazione di scrittori e artisti performativi della nostra poesia [...] la voce di Meredith è una importante aggiunta alle letterature della Nuova Zelanda e del Pacifico. Le sue radici nella diaspora samoana di Auckland e la sua conoscenza della scrittura polinesiana nel mondo le danno la forza di una cantante, con l'intuizione, la sensualità, la bellezza, il sangue e il respiro, i monsoni e l'acqua lucente”.¹ John Daly-Peoples scrive nel *National Business Review*: “[Meredith] è un misto di poetessa performativa e romantica: un Ginsberg che canta e uno Shelley che ulula”.²

¹ “Courtney Sina Meredith is a leader of the new generation of writers and performance artists gracing our poetry... Meredith’s voice is an exciting addition to New Zealand and Pacific literatures. With her roots in the Auckland Samoan diaspora, and her familiarity with world Polynesian writing, she brings together an edgy singer’s strength, wry insights, sensual material, beautiful shards, blood and breath, monsoons, and glistening water”. [<https://courtneymeredith.com/about-2/>]. Accesso effettuato il 13/05/18. Mia traduzione.

² “She is a mixture of performance poet and romantic – a singing Ginsberg and howling Shelley”. John Daly-Peoples, 26 feb 2013, [<https://www.nbr.co.nz/article/what-brown-girls-bright-red-lipstick-think-136428>]. Accesso effettuato il 13/05/18. Mia traduzione.

Way South

I said where you from baby?

And you said Way South

Nup

nah

never been there

what grows there

women or moss?

And you said

Way South flowers

purple hearts with blood grape trim and hymns

hymns like cotton fish across the white sun

a smoky cherub wide-eyed chorus

wailing on and calling on

and falling on

hymns

rise up from the baking tar

a rose cloud of voice

a crimson Cortina on the corner

and Lorna is a nice name for a girl

and Paola is a nice name for a black Tahitian pearl

hymns

rise up from the shadow limbs

NIENTE MOTOCICLETTE, NIENTE GOLF

Sud Sud

ho detto di dove sei tesoro?

E tu hai detto di Sud Sud

M-mh

nah

mai stata lì

che ci cresce

donne o muschio?

E tu hai detto

fiori del Sud Sud

cuori viola decorati di vinaccia sanguigno e inni

inni come pesce cotone attraverso il sole bianco

un coro incredulo di cherubini dagli occhi fumosi

che guaiscono e chiamano

e cadono

inni

sorgono dal catrame bollente

una nuvola rosa di voce

una Cortina cremisi nell'angolo

e Lorna è un bel nome per una femmina

e Paola è un bel nome per una perla nera di Tahiti

inni

sorgono dalle membra d'ombra

and yard milk sodden mouth
out the back round the back
down the back
and you said
Way South.

It isn't like an island nipple nup
no breezing trees and caramel sand
no coconut truths spilling over woven fans
no plans of making love to the land.

Ther isn't a wooden face
to stand my hands against and still

the rising falling chest
the salty dusky mess
Way South like a bat back to hell.

Babies grow in babies
leaving paisley prints on ladies' skin

finer than and greener than
a pounamu teardrop
in the eyes of no man's land.

But can you hear the voices?
Clear as chimes at dusk
we eat sea hearts
black and pulsing
skin the shells of
silver rust

dalle bocche zuppe di latte di cortile
sul retro nel retro
dal retro
e tu hai detto
Sud Sud

Non è come il capezzolo di un'isola m-mh
né alberi ventosi né sabbia caramello
né verità di cocco che gocciano su ventagli intrecciati
nessun progetto di fare l'amore con la terra.

Non c'è volto legnoso
per premerci sopra i palmi eppure

il petto si abbassa e si alza
confusione bruna e salsa
A Sud Sud come un pipistrello ritorna all'inferno.

Bambini crescono nei bambini
lasciano stampe cachemire sulla pelle delle donne

più delicate e più verdi che
una lacrima di pounamu³
negli occhi della terra di nessuno.

Ma le senti le voci?
Chiare come campane al tramonto
mangiamo cuori di mare
neri e pulsanti
spelliamo le conchiglie
di ruggine argentea

³ Termine in te reo Māori che significa 'giada' e identifica anche il color verde bottiglia.

this is where
the angels come
to down their wings and cuss!

'Way South'
like dead love
walking
wailing
crawling
back to lust.

You can spy
the timber spine
of every creature
on his step

straight for cemeteries resting heads
and flower beds on top of death beds

joking 'bout the big smoke
and the doubts that will not rest
souls pity the metal facts of the city
nodding that we've missed
the dunes and cliffs

lining pebbles skyward
gift upon gift
the mountain body
stands and lies

è qui che
gli angeli si fermano
per smettere le ali e bestemmiare!

‘A Sud Sud’
come il morto amore
camminando
guaendo
strisciando
torna alla lussuria.

Puoi intravedere
le vertebre di legno
di ogni creatura
sul suo gradino

dritto per i cimiteri teste assortite
e letti di fiori sopra letti di morte

scherzare sul grande fumo¹
e i suoi dubbi che non si placano
le anime hanno pietà dei fatti metallici della città
accennano che ci siamo persi
le dune e le scogliere

impilando ciottoli verso il cielo
regalo su regalo
il corpo della montagna
si erge e giace

¹ Big Smoke è anche uno dei nomignoli della città di Auckland.

Way South

where the beast sleeps

Way South

with its mean streets
and ciggy stained teeth.

Nup

nah

I've never been there,
what grows there?

Way South

Way South.

A Sud Sud
dov'è la bestia dormiente
A Sud Sud
con le sue strade violente
e macchie di sigar sui denti.

M-m
nah
non sono mai stata lì
che ci cresce?

A Sud Sud
A Sud Sud.

have you seen them
with their nice white boyfriends
paisley scarves on scarred shoulders
looking for their wings

Brown girls in bright red lipstick
where the hell are they it's Sunday
driving 80s commodores
knees dangling kitchen benches

Brown girls in bright red lipstick
have you seen them
with their nice white girlfriends
reading Pablo Neruda
on fire the crotch of suburbia

What's inside her
fingers Jesus penis
the old testament
she's promised to a Tongan welder
or a buff Cookie cliff diver

Brown girls in bright red lipstick
have you seen them at the beaches
drowned in virgin olive oil
twirling their hair into soil

Brown girls in bright red lipstick
rearranged up on the stage
making your soft brothers
run broken home to mother

RAGAZZE MARRONI COL ROSSETTO ROSSO FUOCO

le avete viste
con i loro fidanzati bianchi e carini
sciarpe cachemire su spalle sfregiate
in cerca delle loro ali

Ragazze marroni col rossetto rosso fuoco
dove cavolo sono è domenica
guidano commodore anni 80
ginocchia ciondolano panche da cucina

Ragazze marroni col rossetto rosso fuoco
le avete viste
con le loro fidanzate bianche e carine
a leggere Pablo Neruda
a fuoco l'inguine dei sobborghi

Cos'ha dentro
dita Gesù pene
l'antico testamento
è promessa a un saldatore tongano
o a un cliff diver delle Cook

Ragazze marroni col rossetto rosso fuoco
le avete viste in spiaggia
affogate in olio extravergine d'oliva
coi capelli nel suolo alla deriva

Ragazze marroni col rossetto rosso fuoco
riordinate là sul palco
fanno correre i tuoi fratelli
delicati a casa dalla mamma

have you seen them washed in twilight
struck by hours and the colours
running like mascara
taking yet another lover
she can't sleep she's walking thunder

Brown girls in bright red lipstick
have you seen them in the kitchen
shucking mussels cutting chicken
egging on the lone horizon

her dark centipedes are hidden
Manu Sina's glittered lace
are they veins or blue pathways
led to the reddest change.

le avete viste immerse nel crepuscolo
colpite dalle ore e il colore
cola come mascara
e si prende un nuovo amante
non può dormire è tuono che cammina

Ragazze marroni col rossetto rosso fuoco
le avete viste al lavoro in cucina
sgusciare cozze spezzare gallina
sfidando l'orizzonte solitario

i suoi millepiedi sono nascosti
pizzo scintillante di Manu Sina
sono vene o sentieri blu
portati al più rosso cambiare.

I dismiss my ethics because your skin is magic
I've been around the block and the boys are getting
thick
brick is getting older, tyres getting flat,
babies from the shacks are desert black soldiers

Seeds are dying trees hiding scars on the faces, of
Pitts without leashes and lippy hippy misses
supermarket prices are higher than the vices of
artistic license -
I stay in the state, of misplaced Angel, asphalt
criminal, high on the subliminal
and every time I pray, it's for a piece of ass tryna get
away

I've wrestled with the salt rocking west coast waves
the wives by my bedside had husbands in the grave –
everything we cussed and brought up made me
change
in the end you drink milky tea and watch a lot of TV

My verses have stalkers my poems have daughters
I'm looking for a daddy for my unborn story

He must know the distance between him and infinity
be my new chemistry set like DJ decks

RUSHING DOLL

Rinnego la mia etica perché hai la pelle magica
Ho fatto un giro nel quartiere e i ragazzi si fanno
duri
i muri si fanno vecchi, le gomme sgonfie,
i bambini delle baracche sono soldati neri deserti

I semi muoiono gli alberi nascondono cicatrici sui visi, di
Pitt Bull sguinzagliati e signorine labbrone e culone
al supermercato i prezzi più cari dei vizi di
licenza artistica –
sto nello stato, di un Angelo mal posto, asfalto
criminale, molto subliminale
e ogni volta che prego è per un pezzo di figa che se ne vuole
andare

Ho lottato con i cavalloni salati della costa occidentale
avevano i mariti nella tomba le mogli al mio capezzale –
tutto ciò che abbiamo detto e maledetto mi ha fatta
cambiare
alla fine bevi del tè col latte e guardi un sacco di TV

I miei versi hanno persecutori le mie poesie hanno figlie
sto cercando un papà per la mia storia in embrione

Di certo sa che la distanza tra lui e l'infinito
è il mio nuovo kit di chimica come le consolle dei DJ

I want – less furrowed brows more pregnant cows
in third world villages, success men like prisoners
models lying naked in my sleepy nest
drinking carrot juice to see the truth through the
blackness

I want to be an activist but my country is sleeping
I thought I'd be an actress but my ethnicity's hungry
me versus the monkeys on how to beat the junkies
I'm not a 'luck' advocate but I'm sick of fate
or – faithin the new world with its old name.

I'm a girl in a girl in a girl in a girl
I'm a Rushing Doll.

And the Dole is a resource like mud is to moles
mafia queens, even, need tunnels to run in
and eyes at me on streets because the weakest looks
away first –
must make the fearless, closest to tears
even in love we're in despair.

I'm in season, in harvest,
the cast moon doesn't
muck around the meringue peaks beneath

a bit of rock in the monsoon
a bit of star in your teeth
I'm a Rushing Doll.

voglio – meno sopracciglia aggrottate e più vacche ingravidate
nei villaggi del terzo mondo, uomini di successo per prigionieri
modelle distese nude nel mio nido assonnato
bere succo di carota per vedere il vero attraverso
l'oscurità

Voglio essere un'attivista ma il mio paese dorme
pensavo di fare l'attrice ma la mia etnicità è affamata
io contro le scimmie su come battere i tossici
non sono fautrice della 'fortuna' ma sono stufa del fato
o – fede nel nuovo mondo col suo vecchio nome.

Sono una ragazza in una ragazza in una ragazza
sono una Rushing Doll.

E il sussidio è una risorsa quanto il fango per le talpe
perfino alle reginette della mafia servono tunnel in cui rintanarsi
e a me gli occhi per strada perché il più debole abbassa
lo sguardo per primo –
rendono l'impavido, il più vicino alle lacrime
anche se amiamo, siamo senza speranza.

Sono di stagione, sono matura,
l'immagine della luna non
cazzeggia con le cime di meringa al di sotto

un po' di pietra nel monsone
un po' di stella tra i tuoi denti
sono una Rushing Doll.

Nina Powles

Nina Mingya Powles (1993-) è una poetessa e redattrice per metà cino-malese e per metà neozelandese di discendenza europea. Sua poesia e saggistica sono apparse su *Turbine*, *Sweet Mammalian* e *Salient*. Il prodotto creativo del suo master, conseguito presso l'International Institute of Modern Letters della Victoria University of Wellington e intitolato *Luminescent*, ha vinto il 2015 Biggs Family Prize for Poetry. Nina è anche autrice di *Girls of the Drift*, 2014, da cui è stata scelta una poesia da includere in *Best New Zealand Poems*. Nel 2018 è uscito *field notes on a downpour* e lo stesso anno Nina è stata una delle tre vincitrici del Women Poets' Prize nel Regno Unito.

Femminista dichiarata, ha espresso la sua identità sociopolitica nelle sue scelte letterarie: biografie di donne in poesia, poesie su eminenti donne neozelandesi, la rivendicazione della forza del rosa.¹ Nella sua raccolta sono presenti eco di Katherine Mansfield, ma anche un dialogo tra le poetesse neozelandesi del secolo scorso Jessie MacKay e Blanche Edith Baughan. L'insieme riflette la maturità letteraria di Powles, che tocca temi storici e letterari con un'intimità e una grazia rari in una persona di così giovane età. "Trasportata da suoni, colori e percezioni sensoriali amplificate, Powles crea – ricrea – mondi distintamente intimi per i suoi personaggi femminili, facendo di *Girls of the Drift* l'intuizione delle capacità letterarie della sua autrice".²

¹ "With this reading in mind, the book becomes essentially feminist and a reflection on what it is to be a woman on the verge in a colonial context. The two prophetic wise owls on the cover could be the two poet friends, casting a wise, watchful eye over the girls of the drift". Reviewed by Anna Forsyth, *The Reader*, 8 December 2015, [<https://booksellersnz.wordpress.com/2015/12/08/book-review-girls-of-the-drift-by-nina-powles/>]. Accesso effettuato il 16/03/17. Mia traduzione.

² "Driven by sound, colour and heightened sensory insight, Powles creates – recreates – distinctly intimate worlds for her female characters, making *Girls of the Drift* an insight into its author's future literary capabilities". Siobhan Harvey [<http://www.landfallreview.com/the-wild-dry-dust-honey-smell-of-summer/>]. Accesso effettuato il 16/03/17. Mia traduzione.

There was no twilight in our New Zealand days, but a curious half-hour when everything appears grotesque—it frightens—as though the savage spirit of the country walked abroad and sneered at what it saw.

Katherine Mansfield, 'The Woman at the Store'

When I
was a child
I saw the volcano
pull a man apart. I keep
pieces of the volcano on my
windowsill, next to the honey
jars, so they don't forget. My store
is the only one for miles, mate. Men
think they can ride round the volcanoes
(past where the earth goes red to black)
without so much as a biscuit in their tin. They're
thirsty when they come. It's dusk when they come. At
dusk, everything's stuck still and quiet. Gets dark, see, sky
burning round the mountain peak and the in-between air
thickening into a deep blue murk you can't get your eyes
through. My poppies turn black and my paua shells glow
like I've cursed them. Just now the wind's dropped
dead like the start of an eruption. I don't know
where those men are going, but here's
something I do know. I know one
hundred and twenty-five ways
to bury a man in earth
that was once
on fire.

VULCANOLOGIA

Non c'era crepuscolo nella nostra Nuova Zelanda, ma una buffa mezz'ora in cui tutto appare grottesco (fa paura) come se lo spirito selvaggio del paese camminasse intorno ghignando a ciò che vedeva.

Katherine Mansfield, 'La donna del negozio'

Quando
ero bimba
ho visto il vulcano
smembrare un uomo. Ho
qualche pezzo di vulcano sul
davanzale, accanto ai barattoli
di miele, per ricordo. Il mio negozio
è il solo per chilometri, caro. Gli uomini
pensano di poter risalire intorno ai vulcani
(oltre dove la terra cambia dal rosso al nero)
senz'altro che una galletta nella loro lattina. Hanno
sete quando arrivano. È il crepuscolo quando arrivano. Al
crepuscolo tutto si ferma, silenzio. Fa buio, capito, il cielo
s'infuoca sulla cima della montagna e l'aria lì nel mezzo
si inspessisce, una tenebra blu scura che gli occhi non
attraversano. I papaveri anneriscono, le conchiglie
di pava brillano stregate. Il vento cala di colpo
come all'inizio di un'eruzione. Non so dove
vanno quegli uomini, ma c'è una cosa che
invece so. Conosco centoventicinque
modi per seppellire un uomo sotto
un terreno che un tempo
era attraversato
dal fuoco.

22 December, 1929

Rakaia Gorge

Blanche—

I pressed a spring of manuka into the envelope, here,
from a bush by the gate of the school where I taught—

just there at the top of the gorge, where the children
plucked blackberries and pocketed them

thirty-two years ago. Can you smell it? The wild, dry
dust-honey smell of summer in the gorge. In the

evenings I follow the call of the morepork along
the track and almost forget to write down on paper

the way the sound curves over the top of the dusk
and settles neatly into the dark, so that by nightfall

you can't tell which notes are the echoes. I saved
the sound of it (if only I could seal it in a jam jar

LE RAGAZZE DELLA DERIVA

22 dicembre 1929

Rakaia Gorge

Blanche—

Ho pressato un germoglio di manuka nella busta, vedi,
da un cespuglio al cancello della scuola dove insegnavo...

proprio lassù in cima alla gola, dove i bambini
raccolgevano le more e se le mettevano in tasca

trentadue anni fa. Lo senti l'odore? Quello selvatico,
asciutto di miele e polvere, d'estate nella macchia. Di

sera inseguivo il bubolare del gufastore¹ lungo
il sentiero e quasi mi scordavo di appuntare su carta

il modo in cui il suono curva in cima al crepuscolo
e poi scende con cura nell'oscurità, così all'imbrunire

non si distingue quali note siano le eco. Ne ho messo
da parte il suono (se potessi chiuderlo in un barattolo

¹ Il gufastore della Nuova Zelanda (*Ninox novaeseelandiae*), noto anche come civetta bookbook, è un uccello rapace della famiglia Strigidae, endemico della Nuova Zelanda. In te reo Māori porta il nome, onomatopeico, di 'ruru'.

and send it by post) to write down for you here,
so that you might feel urged to pick up your pen

again. When you visited me on that frightfully
hot day (we rode a pair of grey ponies

down to the river) I knew nothing of 'the 'social
and moral responsibilities of young women', the cause

that would become all of me. You know, there are
girls here whose mothers won't let them go

to school, and some with bare feet in the rain.

They don't know of the yellow pamphlets we write
or the speeches we give to those women in crisp white
gloves. They are girls of the drift.

I will not let anyone forget them.

Please write back.

—J.M.

e spedirlo per posta) per scrivertelo qui, così che
ti senta incoraggiata a prendere in mano la penna

di nuovo. Quando mi hai fatto visita quel giorno
terribilmente caldo (andammo su due pony grigi

giù al fiume) non sapevo nulla delle 'responsabilità
sociali e morali delle giovani donne', la causa

che mi avrebbe presa completamente. Sai, ci sono
ragazze che le loro madri non lasciano andare

a scuola e alcune a piedi nudi sotto la pioggia.
Non sanno nulla dei volantini gialli che scriviamo
o dei discorsi che facciamo a quelle donne coi guanti
bianchi immacolati. Sono le ragazze della deriva.

Farò in modo che nessuno le dimentichi.
Ti prego, scrivimi.

—J.M.

AKAROA. 4 FEB 1930

JESSIE MACKAY—

MY WORDS ARE WASTED ON THINGS THAT DON'T FIT INTO JARS STOP

TODAY IN AKAROA THE BUSH IS BURNING STOP

IT HAS TO DIE AGAIN SO THE MEN CAN BUILD & BUILD STOP

I SEE THE LAST RED OF A POHUTUKAWA TREE STOP

AT ANY MOMENT IT WILL CRUMPLE INTO THE BURN LINE STOP

I HAVE BUT A MINUTE LEFT STOP

THERE IS DANGER STOP

THE FIRE MAY LEAP DOWN THE HILL TO THE POST-OFFICE STOP

I MUST GO STOP

MY DEAR JESSIE I AM GLANCING BACK ONE LAST TIME STOP

THE RED TREE STILL STANDS STOP

—B.B.

BRUCIA BRUCIA

AKAROA. 4 FEB 1930

JESSIE MACKAY—

IO SPRECO PAROLE SU COSE CHE NON ENTRANO IN BARATTOLI STOP

OGGI AD AKAROA LA MACCHIA BRUCIA STOP

DEVE MORIRE ANCORA COSÌ GLI UOMINI POSSONO COSTRUIRE STOP

VEDO L'ULTIMO ROSSO DI UN POHUTUKAWA STOP

DA UN MOMENTO ALL'ALTRO SARÀ INGHIOTTITO DAL FUOCO STOP

MI RESTA SOLO UN MINUTO STOP

È PERICOLOSO STOP

IL FUOCO POTREBBE ARRIVARE ALL'UFFICIO POSTALE STOP

DEVO ANDARE STOP

MIA ADORATA JESSIE DO UN ULTIMO SGUARDO INDIETRO STOP

L'ALBERO ROSSO È NCORA IN PIEDI STOP

—B.B.

Faith Wilson

Faith Wilson (1990–) è una scrittrice afakasi samoana e palagi (non-samoana). Ha conseguito un Master in scrittura creativa all'International Institute of Modern Letters nel 2014, dopo aver completato la specialistica in letteratura inglese e una triennale in inglese e filosofia alla Waikato University. Faith ha vinto il 2014 Biggs Family Prize in Poetry, e le sue poesie sono apparse su *Sport*, *Turbine*, *Ika*, *Blackmail Press* e *Mayhem*. Si esibisce anche in spettacoli teatrali insieme alla madre, Olga Krause, nei quali esplorano il concetto di identità intergenerazionale. Nel 2017 ha trascorso un periodo a Manitoba, in Canada, per prendere parte ad uno stage sotto la supervisione Chris Kraus, autrice di *I Love Dick*.

Di Faith Wilson colpiscono la forza, la rabbia, l'arguzia e la cultura. Sentirla parlare di Black Panthers, Martin Luther King, di politica e di rap, conquista l'attenzione. Portanti nella sua opera sono le riflessioni sulla Nuova Zelanda e su cosa significhi essere nata qui ed essere cresciuta in una famiglia mista. La sua poesia è dichiaratamente politica, percorsa da una rabbia incandescente, nata dall'aver ritrovato la propria identità pasifika dopo un percorso scolastico che non l'ha incoraggiata a ritrovare un legame ancestrale con quelle radici che non fossero 'bianche'. Una poetessa coinvolgente, impetuosa e fiera.

My words ain't worth shit
and since I was a girl I was told
to put my money where my mouth is.

As a brown kid in Aotearoa it was all bout
dem dollar dollar bills yo, even though they
became defunct in '91.

Before I was born, I was a nickel
in my mother's ovaries and a dime
in my dad's moneybags.

You could even say I'm made of money.

I'm your two-dollar coin
golden and baby oil shiny:
slip me into your slot machines

I'm your tatty fiver
a regular mountain climber

I'm voting for the Mana Party
with your tenner

I'm fucking Queen Elizabeth
I'm decolonising your fiddy

Preparing you for nuclear
fallout on your C Note

I'M OUT FOR DEAD PRESIDENTS TO REPRESENT ME¹

Ho parole che non valgono un cazzo
e fin da bambina mi hanno detto
di puntare i soldi su quello che dico.

Da bambino marrone in Aotearoa tutti co' 'sto
dolla' dolla' dollaro, yo, anche se sono
defunti dal '91.

Prima di nascere ero un nichelino
nelle ovaie di mia madre e un decino
nei borselli di mio padre.

Potete perfino dire che sono fatta di soldi.

Sono la moneta da due dollari
dorata e lucida come olio Johnson
infilatemi nelle vostre slot machine

Sono il pezzo da cinque spiegazzato
un alpinista abituale

Voto per il Mana Party
col pezzo da dieci

Sono la cazzo di Regina Elisabetta
Decolonizzerò i cinquanta

Vi preparerò per il fallout
nucleare sul centone

¹ Verso tratto dalla canzone "The world is yours" del rapper statunitense Nas, contenuta nell'album Illmatic (1994). (letteralmente 'Sono pronto a farmi rappresentare da presidenti morti', con chiaro riferimento alle banconote dei dollari americani).

'Cos my words ain't worth shit
but I know how to spend my body

I'm made of money and I'm burning
bullet holes in your pockets.

Perché ho parole che non valgono un cazzo
ma so come spendermi il corpo

Sono fatta di soldi e vi sto perforando le tasche
con proiettili roventi.

I know the taste of money
for my tongue is made of silver.

I come from a line of alchemists
who knew the recipe for turning
copra into goldmarks was just a
pinch of megalomania
a hundred bibles, the heart
of an entire culture
and a can-do attitude.

I speak in dollars and cents
removed from agrarian sensibilities
I am the product of industry
and innovation, profit and loss.

I am an alloy of coloniser
and colonised. No bastard afakasi
but a sina who bit off her brown
tongue at birth, and grew back
a cold, metallic one.

I am the daughter of merchants and slave traders
I am the watered-down.
I am the daughter of the dirt.

ECONOMIA DOMESTICA

So di che sanno i soldi
perché ho la lingua d'argento.

Vengo da una genìa di alchimisti
che sapevano che per trasformare
la copra in marchi d'oro basta un
pizzico di megalomania
un centinaio di bibbie, il cuore
di una cultura intera
e un po' di positività.

Parlo in dollari e centesimi
rimossa dalle sensibilità agrarie
sono il prodotto d'industria
e innovazione, profitto e perdita.

Sono una lega di colonizzatore
e colonizzato. Non afakasi mezzosangue
ma una sina che si è morsa via la lingua
marrone alla nascita e se n'è fatta crescere
un'altra fredda, di metallo.

Sono figlia di mercanti e trafficanti di schiavi
sono la diluita.

Sono figlia della feccia.

But my ancestors are gods.

I am the daughter of resistance

I am the daughter of eels and bloodclots.

I am the daughter of the sky.

Your language falls off my tongue

like coconuts from a tree.

And I know you want my insides

the coconut split: milky. Creamy.

So go on, open my mouth:

let the pennies drop.

Ma i miei antenati sono dèi.

Sono figlia della resistenza
sono figlia di anguille e coaguli.
Sono figlia del cielo.

Il vostro idioma mi si stacca dalla lingua
come noci di cocco da un albero.

E lo so che volete le mie viscere
la noce di cocco aperta: lattea. Cremosa.

Avanti allora, apritemi la bocca:
lasciate cadere le monetine.

My mum will always lose your mama jokes
cos they're true. Your mama's so poor
she mixed tomato sauce with water and pretended it was soup.

Your mama's family so broke they break
into neighbours houses but they don't steal
TVs and radios they steal food.

Your mama's so damn poor that 11
people live in their tiny Tokoroa state
house and they didn't get a car til she was 14.

My Papa, worked long hours at Kinleith
that made his heart and brain think
that happiness is just pulp fiction. He milled

paper but he didn't make any and he died
of a brain tumour the size of eight
kids and a mortgage yet they will call

his labour unskilled. This ain't a show
without punch I'm just telling you to go to Tok
and *feel* the poverty and try tell me that it comes down to
'just get off your arse and get a job'.

But my mama's different cos she got out of there.
Ooooh gumma mumma! Yeah my mama's so smart
she married a white man built a house from wood.

L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA

Mia madre perderà sempre al gioco delle battute sulla mamma perché sono vere. Tua mamma è così povera che mischia il ketchup con l'acqua e fa finta che sia zuppa.

La famiglia di tua mamma è così al verde che forzano le porte dei vicini ma non rubano le TV e le radio rubano da mangiare.

Cazzo tua mamma è così povera che in 11 abitano nella loro piccola casa popolare a Tokoroa senza macchina finché lei non ha compiuto 14 anni.

Mio papà, faceva gli straordinari a Kinleith che gli avevano convinto cuore e testa che la felicità fosse solo pulp fiction. Macinava

carta ma non ne ha guadagnata mai è morto di un tumore al cervello grande come otto figli e un mutuo eppure definiscono

la sua manodopera non qualificata. Non è uno show senza impatto vi dico solo di andare a Tok e sentire la povertà e di provare a venire a dirmi che basta 'alzare il culo e andare a trovarsi un lavoro'.

Ma mia madre è diversa perché lei se n'è andata. Ooooh gumma mumma! Sì, mia madre è così intelligente che ha sposato un bianco fatto una casa di legno.

My daddy's so smart he sent us to a white school
and we suffered cultural dislocation but as long
as we're educated it shouldn't matter, right?

And now I'm so smart because I got so much
debt but some o dat paper
that says I can write about it.

And I'm so smart because I finally figured
out irony even if I'm a generation too late
so my understanding is more like a self-discovery.

O! If only breaking the cycle were as easy
as an existential crisis or the flip of a coin
or as smooth as a crisp bill rolling out of an ATM.

Because you care about breaking the cycle.
You care about poverty eh?
You care about what I'm saying.

But I don't care about you.
And this writing isn't for you.

And you, you will continue to care
in the face of blatant rejection.

Give me a penny for my sorrows
and I'll give you a burden to bear.

Mio papà è così intelligente che ci ha mandati alla scuola bianca
e abbiamo sofferto di dislocazione culturale ma a patto che
siamo istruiti non dovrebbe importare, no?

E adesso io sono così intelligente perché ho così tanto
debito ma c'ho il pezzo di carta
che dice che posso scrivere di questo.

E sono così intelligente perché ho finalmente capito
l'ironia anche se sono in ritardo di una generazione
quindi la mia comprensione è più una scoperta di sé.

O! Se solo rompere il ciclo fosse facile
come una crisi esistenziale o come testa o croce
o liscio come una banconota nuova appena uscita dall'ATM.

Perché ti importa di rompere il ciclo.
Ti importa della povertà, no?
Ti importa di quello che dico.

Ma a me non importa di te.
E quello che ho scritto non l'ho scritto per te.

E a te, a te continuerà ad importare
nonostante questo rifiuto sfacciato.

Dammi un penny per i miei dispiaceri
e io ti darò un fardello da portare.

Ashleigh Young

Ashleigh Young (1983–) è una poetessa e redattrice neozelandese e insegna scrittura creativa all’International Institute of Modern Letters della Victoria University of Wellington, dove nel 2009 ha ottenuto un Master in scrittura creativa, aggiudicandosi l’Adam Prize. Sue poesie e saggi sono usciti su varie riviste tra le quali *Tell You What: Great New Zealand Nonfiction*, *Five Dials* (UK) e *The Griffith Review* (Australia). La poesia *Doors* è apparsa nell’antologia *Essential New Zealand Poems: Facing The Empty Page*, curata da Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts. La sua prima raccolta di poesie, *Maginificent Moon*, è uscita nel 2012 e il suo secondo libro, *Can You Tolerate This?*, nel 2016 e nel 2017 è stata la prima autrice neozelandese a vincere il prestigioso Windham-Campbell Prize della Yale University. Nel 2019 è uscita la sua ultima raccolta di poesie, *How I Get Ready*.

Paula Green scrive di Young: “Questo è quello che la poesia può fare; può prendere quei momenti incomprensibili, inenarrabili e proiettarli in una cornice poetica che restituisce te. E tu vedi e senti e muti un poco”.¹ La poetessa irlandese Vona Groarke scrive: “Le poesie di Ashleigh Young sfuggono il proprio spazio ristretto offrendo narrative ampie e risonanti. Il suo è un mondo poetico che trae grande carica e vigore dai nomi propri e dettagli specifici e splendidamente delineati che [...] destano interi mondi. Sono poesie che iniziano con il familiare e poi lo fanno arrivare pian piano ai confini della percezione, dove è illuminato in modi singolari e memorabili, lasciando il lettore a bocca aperta”.²

¹ “This is what poetry can do; it can take those unfathomable, unspeakable moments and cast them within a poetic frame that recasts you. You get to see and feel and shift a bit”. Paula Green, on become road, nz poetry shelf, 23 may 2015 [<https://nzpoetryshelf.com/2015/05/23/poem-friday-ashleigh-youngs-become-road-clung-to-me-like-a-poetry-limpet-as-i-left-the-room/>]. Accesso effettuato il 28/04/2018. Mia traduzione.

² “Ashleigh Young’s poems defy their tight spaces to offer expansive and resonant narratives. Hers is a poetic world that derives great charge and vigour from proper nouns – named people and places -and specific, beautifully delineated detail that, as in flash fiction, sparks an entire world to life. People talk to each other in these poems, and whole lives get encapsulated in the kind of language that is as exact as it is vivid, as careful as it concise. These are poems that begin with the familiar, and then carefully walk it to the edges of perception, where it catches the light in arresting, singular and

Down the hallway, there are no skylights
and the wall paper is so tangled a wilderness even the trees
are lost, and all the young girls, their parents,
their faithful dogs. I search for them here,
each of my family.

Behind one door my mother springs back like a trap,
her arms opened up
to consume me.

A high wind rackets through the hallway
bursting open another –
it is my brother, with hands fisted on hips
standing tall in red sneakers on Christmas day
his eyes narrowed to meet mine;
he is a man in a cape, billowing, ready to fly.

Doors open one after the other
upon my eldest brother,
who holds each like a person's shoulder
or a shield
that he lowers slowly away from his body,
and in each doorway he is older.

PORTE

Lungo il corridoio, non ci sono lucernai
e la carta da parati è una selva tanto densa che persino gli alberi
sono perduti, e tutte le ragazzine, i loro genitori,
i loro cani fedeli. Mi metto a cercarli qui,
i membri della mia famiglia.

Dietro una porta mia madre scatta come un trabocchetto,
le braccia spalancate
per consumarmi.

Un forte vento fracassa per il corridoio
spalancandone un'altra –
è mio fratello, con le mani a pugno sui fianchi
dritto nelle scarpe da ginnastica rosse a Natale
occhi socchiusi a incontrare i miei;
è un uomo col mantello gonfio, pronto a volare.

Porte si aprono una dopo l'altra
sul mio fratello maggiore,
che le tiene tutte come la spalla di qualcuno
o uno scudo
che abbassa lentamente allontanandolo dal corpo,
e ad ogni soglia è più vecchio.

Behind sliding doors I find my father.
He steps backwards into a windowless room,
looking not at me but patiently over the top of my head,
as if counting the beats of a pulse:
I am not in an elevator
but he is so sure, I believe him when he tells me
that I have stopped on the wrong floor.
After all, I have not taken this way home before—

the geography of my family is unfamiliar.

Dietro porte scorrevoli trovo mio padre.
Lui arretra in una stanza senza finestre,
guardando non me ma pazientemente oltre la mia testa,
come contasse dei battiti cardiaci:
Non sono in un ascensore
ma lui è così sicuro che gli credo quando mi dice
che mi sono fermata al piano sbagliato.
Dopo tutto, non sono mai tornata a casa passando di qui—

la geografia della mia famiglia non è familiare.

One tree pretends to throw things
and the wind goes sprinting, then skids, turns –
ha! sucked in again, old wind!

One tree chooses to be apart,
like a door halfway up a wall.
My window groans with the weight

of trees
staking their territory. Humpbacked trees,
shipwrecks of trees

with piano keys inside
like the Titanic. Certain trees sway
holding lighted leaves up

as a voice sings out of a man
inside my neighbour's radio
why you on your own tonight?
The ones you shun always come back

to sing at you.
Certain trees reach for a woman
who is handing washing to the wind, a shirt
by the arms, pants by the waist, socks
by the feet;
 handing over parts of the body has never
 been so easy.

The wind sprints past the window again
 it gets dark quickly
and certain trees reach for me.

CERTI ALBERI

Un albero fa finta di lanciare cose
e il vento si lancia di corsa, poi sbanda, si gira –
ha! fregato di nuovo, caro il mio vento!

Un albero sceglie di stare in disparte,
come una porta a un metro da terra.
La mia finestra geme sotto il peso

degli alberi
che delimitano il territorio. Alberi gobbi,
relitti d'alberi

con dentro tasti di piano
come il Titanic. Certi alberi ondeggiano
sostenendo foglie luminose

mentre una voce canta da un uomo
nella radio del mio vicino
why you on your own tonight?
Quelli che eviti tornano sempre

a cantare per te.
Certi alberi cercano di afferrare una donna
che sta dando il bucato al vento, una maglietta
per le braccia, pantaloni per la vita, calzini
per i piedi;

dare via parti del corpo non è mai
stato così facile.

Il vento scatta di nuovo oltre la finestra
fa buio in fretta
e certi alberi cercano di afferrarmi.

He was a small man
at first, with shoulders that fell;
his hands were of
a coldness she had felt before
on a bivouac's inner wall. They had

camped at the edge of the bush
on their way to the Sounds.

Morning stars
visited their mesh window:
awake, she surveyed the sheer slope

of his face, how his cheekbones
rose like footholds
on the stave
of his skull. The unknown kisses
of his climber's feet, browsing her shins

like eels in the river.

When sleep got inside him
at last she could press
the cavity in her chest
to the heavy lids of his shoulder blades

which, with tact, could be pried gently loose
so to venture into the warmer
interior, her tiny pen-light darting
through the blacknesses
she met along the way

VISITE

Era un uomo piccolo
all'inizio, con le spalle spioventi;
aveva le mani di
una freddezza che le ricordava
il lato interno di una tenda. Si erano

accampati al limitare del bush
mentre andavano ai Sounds.

Stelle mattutine
in visita alla finestra di rete:
sveglia, aveva ispezionato la liscia discesa

del volto di lui, come gli zigomi
emergevano, appigli
sull'asse
del suo teschio. I baci incogniti
dei piedi da scalatore le scorrevano gli stinchi

come anguille nel fiume.
Quando il sonno lo prese
lei poté finalmente premere
la cavità che aveva in petto
ai pesanti coperchi delle scapole di lui

che, con tatto, potevano essere gentilmente forzati
per avventurarsi nel più tiepido
interno, la sua mini penna-torcia che guizzava
attraverso le oscurità
che incontrava lungo la strada

that draped their arms on her arms
and tried to turn her back. Wetas
on the ceiling! A single rock
falling: one-one-thousand, two-one-thousand,
she heard it knock the water. There were no glow-worms

there. Far away or close by,
the stitching and unpicking
of oars
on the river. Voices,
young laughter, students touring

together. She travailed the roof
with her single file of light, found only bodies
of black rock, stretching, craning lips
into one another's necks.
The rocks bit at the soles

of her feet. She missed the moon,
imagined it rolling
back in the sky's head,
appearing again through a cloud
and following, bony old thing
and pale, still travelling.

'If you ever get lost, just follow the river.'

She had always been told this
but whether it was because the river flowed
to another, safer, cave
or because a boat might cruise alongside
to take her home, she didn't know—
were there boys inside, who each had

che drappeggiavano le braccia sulle sue
cercando di mandarla indietro. Weta
sul soffitto! Un solo sasso
che cade: mille-e-uno, mille-e-due,
lo sentì colpire l'acqua. Non c'era nessuna lucciola

lì. Molto lontano o vicino,
il punto e il contrappunto
di remi
sul fiume. Voci,
risa giovani, studenti in viaggio

insieme. Lei travagliò il tetto
col suo unico fil di luce, trovò solo corpi
di sasso nero, labbra allungate allargate
nel collo l'uno dell'altro.
Il sasso le colpì le piante

dei piedi. Le mancava la luna,
la immaginò tornare
ruotando nella testa del cielo,
apparire di nuovo attraverso una nube
e seguire, vecchia cosa pallida
e ossea, sempre in moto.

‘Se ti dovessi perdere, segui il corso del fiume.’

Le avevano sempre detto così
ma se fosse perché il fiume scorreva verso
un'altra, più sicura, caverna
o perché poteva darsi passasse una barca
per portarla a casa, non lo sapeva—
c'erano dentro ragazzi, ognuno col

his closed face and
his closing eyes?
Sometimes her feet bled,
but he said nothing

and in the morning
she felt the push and pull of the water still
as if she had been swimming.

Then the slick curve of his eyes turned,

warmed to her like she was a stone
in his hand.

volto chiuso e
cogli occhi socchiusi?
A volte le sanguinavano i piedi,
ma lui taceva

e al mattino
lei sentiva ancora l'andirivieni dell'acqua
addosso come avesse nuotato.
Poi la curva liscia degli occhi di lui si voltò,

addolcendosi come lei fosse un sasso
nella sua mano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ANTOLOGIA

AITCHINSON, JOHANNA

- ‘Letters from Japanese Kids’: in *A Long Girl Ago*, Victoria University Press, Wellington 2008, p. 34;
Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 22.
- ‘Miss Dust writes about coffee’: in *Miss Dust*, Seraph Press, Wellington 2015, p. 13.
- ‘Jun’: in *Miss Dust*, Seraph Press, Wellington 2015, p. 60; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

AVIA, TUSIATA

- ‘Wild dogs under my Skirt’: in *Wild Dogs Under My Skirt*, Victoria University Press, Wellington 2005, pp. 65-6; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 26; *Mauri Ola, Contemporary Polynesian Poems in English (Whetu Moana)*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, p. 14; *The Auckland University Press Anthology of New Zealand Literature*, Auckland University Press, Auckland 2013, p. 967.
- ‘Shower’: in *Wild Dogs Under My Skirt*, Victoria University Press, Wellington 2005, pp. 22-3; IIML 25 Best New Zealand Poems 2004 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>); *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University press, Wellington 2011, pp. 38-9.
- ‘Demonstration’: in *Fale Aitu*, Victoria University Press, Wellington 2016, pp. 60-5; ‘Pasefika Issue’ (<https://fightback.org.nz/2016/11/16/pasefika-issue-two-poems-by-tusiata-avia/>).

BAKER, HINEMOANA

‘Last born’: in *‘kōiwi kōiwi | bone bone’*, Victoria University Press, Wellington 2010, p. 89; IIML 25 Best New Zealand Poems 2008 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>); in ‘Turbine’ 2008 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/turbine/Turbi08/index.html>); *Mauri Ola, Contemporary Polynesian Poems in English (Whetu Moana)*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, p. 17.

‘Rope’: in *‘waha | mouth’*, Victoria University Press, Wellington 2014, p. 16; IIML 25 Best New Zealand Poems 2013 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

‘If I Had To Sing’: esposta in forma di filmato presso la Christchurch Art Gallery | Te Puna o Waiwhetu, disponibile online qui:

<https://christchurchartgallery.org.nz/multimedia/audiotour/hinemoana-baker;>

BARFORD, SERIE

‘Making Siapo’: in *Tapa Talk*, Huia Publishers, Wellington 2007, pp. 24-8; IIML 25 Best New Zealand Poems 2006 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

‘Mongolian Spots’: in *Tapa Talk*, Huia Publishers, Wellington 2007, p. 8; ‘Trout 13/Tinfish 16’, 2006; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 31.

‘The Flying Fox and Che Guevara’: in *Entangled Islands*, Anahera Press, Auckland 2015, pp. 52-3; IIML 25 Best New Zealand Poems 2015 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

BARNES, EMMA

‘Come here at once’: in ‘JAAM 26’, a cura di Tim Jones, 2008: <https://jaam.net.nz/author/jaammagazine/>; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

‘Milk for Money’: in *Landfall 219: On Music*, Otago University Press, Dunedin 2010; IIML 25 Best New Zealand Poems 2010 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

‘I am in bed with you, too’: letta durante un evento organizzato alla Wai-te-ata press della Victoria University of Wellington (2016), illustrata in questa antologia dal fumettista Canadese Julian Peters [<https://julianpeters.files.wordpress.com/2016/08/emmabarnescomic.jpg>].

BARNETT, SARAH JANE

‘Dennis Dowthitt’: in *A Man Runs into A Woman*, Hue&Cry Press, Wellington 2012, pp. 24-5; in ‘Hue & Cry 4: Champion This!’, 2010; IIML 25 Best New Zealand Poems 2010 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

‘When the Sister Walks’: in *A Man Runs into A Woman*, Hue&Cry Press, Wellington 2012, p. 33; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 32; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

‘Addis Ababa’: in *Work*, Hue&Cry Press, Wellington 2015, pp. 7-18; IIML 25 Best New Zealand Poems 2015 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

BEAUTRAIS, AIRINI

‘Berlusconi’s Batman’: in *Secret Heart*, Victoria University Press, Wellington, 2007, p. 23; *Kaupapa, New Zealand poets, world issues*, a cura di Hinemoana Baker e Maria McMillan, Te Whanganui-a-Tara Development Resource Centre, Wellington 2007, p. 29.

‘A Good Story’: in *Secret Heart*, Victoria University Press, Wellington 2007, p. 9; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

‘Introduction’: in *Dear Neil Roberts*, Victoria University Press, Wellington 2015, p. 13; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

BIRD, HERA LINDSAY

‘Children are the orgasm of the world’: in *Hera Lindsay Bird*, Victoria University Press, Wellington 2016, p. 43; ‘The Pantograph Punch’, Youtube video attached (<http://pantograph-punch.com/post/children-are-the-orgasm-of-the-world>); Minarets: Issue Three: Hera Lindsay Bird (CompoundPress);

‘Lost Scrolls’: in *Hera Lindsay Bird*, Victoria University Press, Wellington 2016, pp. 56-64.

‘Keats is dead so fuck me from behind’: in *Hera Lindsay Bird*, Victoria University Press, Wellington 2016, pp. 79-80; ‘The Spinoff’ (<http://thespinoff.co.nz/featured/11-07-2016/the-monday-extract-keats-is-dead-so-fuck-me-from-behind-by-hera-lindsay-bird/>).

BORNHOLDT, JENNY

‘Poems of Departure’: in *This Big Face*, Victoria University Press, Wellington 1998, pp. 21-2.

‘In Memory’: in *These Days*, Victoria University Press, Wellington 2000, p. 19.

‘Villanelle’: in *Summer*, Victoria University Press, Wellington 2003, p. 11; ‘Sport 28’: Autumn 2002, p. 33; *99 Ways Into New Zealand Poetry*, a cura di Paula Green ed Harry Ricketts, RHNZ Vintage, Auckland 2010, p. 63; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 42; *Selected Poems*, Victoria University Press, Wellington 2016, p. 116.

CAMP, KATE

‘Personal effects’: in *Realia*, Victoria University Press, Wellington 2002, p. 10; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 56; *The Auckland University Press Anthology of New Zealand Literature*, Auckland University Press, Auckland 2013, p. 1053.

‘Unfinished Love Theorem’: in *Realia*, Victoria University Press, Wellington 2002, 64 pp.; ‘Sport 22’: Autumn 1999, p. 30; *The Auckland University Press Anthology of New Zealand Literature*, Auckland University Press, Auckland 2013, p. 924.

‘Russian Caravan Tea’: in *Beauty Sleep*, Victoria University Press, Wellington 2006, pp. 20-1; ‘Sport 31’: Spring 2003, p. 106.

DAVIDSON, LYNN

‘Cape Gooseberries’: in *Tender*, Steele Roberts, Wellington 2006, p. 19; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 71.

‘Intertidal Zone’: in *How to live by the sea*, Victoria University Press, Wellington 2010, p. 14.

‘Before we all hung out in cafés’: in *How to live by the sea*, Victoria University Press, Wellington 2010, p. 59; IIML 25 Best New Zealand Poems 2009 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>); *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University press, Wellington 2011, p. 79.

FIGIEL, SIA

‘Song of the Fat Brown Woman’: in *To a Young Artist in Contemplation*, Pacific Writing Forum, USP, Suva 1998, pp. 5-8; *Whetu Moana*, Auckland University Press, Auckland 2003, pp. 59-62; IIML 25 Best New Zealand Poems 2003 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>); *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University press, Wellington 2011, pp. 90-3.

‘Between the Steel Bars’: in *To a Young Artist in Contemplation*, Pacific Writing Forum, USP, Suva 1998, pp. 37-40; in *Whetu Moana*, Auckland University Press, Auckland 2003, p. 60-3.

‘The daffodils – from a native’s perspective’: in *To a Young Artist in Contemplation*, Pacific Writing Forum, USP, Suva 1998, pp. 30-2; in *Mauri Ola, Contemporary Polynesian Poems in English (Whetu Moana)*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, pp. 65-66.

GILDEA, ANAHERA

Poroporoaki to the Lord My God: Weaving the Via Dolorosa: Ekphrasis in Response to Walk (Series C) by Colin McCahon, Seraph Press, Wellington 2016, 20 pp.; Tuesday Poem (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

‘Last Resort’: uncollected, 2016.

‘Speaking Rights’: uncollected, 2016.

GREEN, PAULA

‘A configuration of love’: in *Cookhouse*, Auckland University Press, Auckland 1997, p. 67; ‘Trout’, 1996, <http://www.trout.auckland.ac.nz/journal/1>.

‘Two minutes westward’: in *Crosswind*, Auckland University Press, Auckland 2004, pp. 4-5; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, pp. 99.

‘Waitakere Rain’: in *Crosswind*, Auckland University Press, Auckland 2004, p. 3; *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University press, Wellington 2011, p. 98; *The Auckland University Press Anthology of New Zealand Literature*, Auckland University Press, Auckland 2013, p. 942; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

HARVEY, SIOBHAN

‘Pilgrimage to Hiruharama/Jerusalem’: in *Lost Realatives*, Steele Roberts, Wellington 2011, pp. 18-9.

‘Tooth’: in *Lost Realatives*, Steele Roberts, Wellington 2011, p. 46; in *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 105; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

‘Considering the Autistic Boy as a Cloud’: in *Cloudboy*, Otago University Press, Dunedin 2014, pp. 13-4; IIML 25 Best New Zealand Poems 2012 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

HEATH, HELEN

‘Tight’: in *Graft*, Victoria University Press, Wellington 2013, p. 19; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

‘Ripple’: in *Graft*, Victoria University Press, Wellington 2013, p. 64; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 110; ‘Turbine’ 11; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

‘Truths’: in *Graft*, Victoria University Press, Wellington 2013, p. 67; *Tuesday Poem* (<http://tuesdaypoem.blogspot.co.nz/>).

HO, YA-WEN

‘The in-betweens’: in *Dear You*, pubblicato sul sito Horoeka/Lancewood reading grant di Eleanor Catton nel 2015.

‘The elsewhere’: in *Dear You*, pubblicato sul sito Horoeka/Lancewood reading grant di Eleanor Catton nel 2015.

Time Villanelles: uncollected.

JACKSON, ANNA

‘The Madonna of the Ureweras’: in *Locating the Madonna*, in collaboration with Jenny Powell, Seraph Press, Wellington 2004, p. 19.

‘Second Puppet’: in *Thicket*, Auckland University Press, Auckland 2011, p. 12; ‘Turbine’ 07; IIML 25 Best New Zealand Poems 2007 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

‘Spring’: in *Thicket*, Auckland University Press, Auckland 2011, p. 13; ‘Turbine’ 10; IIML 25 Best New Zealand Poems 2010 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>); *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University Press, Wellington 2011, p. 106.

JENNER, LYNN

‘‘This is ZL4BY . . . ZL4BY on the air . . .’ my father would say’: in *Dear Sweet Harry*, Auckland University Press, Auckland 2008, pp. 11-2.

‘Women’s Business’: in *Dear Sweet Harry*, Auckland University Press, Auckland 2008, p. 35; *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University Press, Wellington 2011, p. 107.

‘A Hassidic story might start with trees’: in *Dear Sweet Harry*, Auckland University Press, Auckland 2008, pp. 46-7.

KENNEDY, ANNE

‘I was a feminist in the eighties’: in *Sing-Song*, Auckland University Press, Auckland 2003, pp. 80-1 ; in *Kaupapa, New Zealand poets, world issues*, a cura di Hinemoana Baker e Maria McMillan, Te Whanganui-a-Tara Development Resource Centre, Wellington 2007, pp. 26-7; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, pp. 141-2.

‘Die die, live live’: in *The Time of Giants*, Auckland University Press, Auckland 2005, pp. 95-103;

IIML 25 Best New Zealand Poems 2005

(<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>); *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University Press, Wellington 2011, pp. 113-121.

‘Flood monologue’: in ‘Cordite’, 2013, [http://cordite.org.au/chapbooks-features/6seater/flood-](http://cordite.org.au/chapbooks-features/6seater/flood-monologue/)

monologue/; IIML 25 Best New Zealand Poems 2013

(<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

LEGGOTT, MICHELE

‘Slow reader’: in *Mirabile Dictu*, Auckland university Press, Auckland 2009, pp. 16-7; *Essential New*

Zealand Poems, Facing The Empty Page, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 149.

‘Nice Feijoas’: in *Mirabile Dictu*, Auckland university Press, Auckland 2009, pp. 18-9; IIML 25 Best

New Zealand Poems 2009 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>). *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University Press, Wellington 2011, p. 122.

‘Matapouri’: in *Heartland*, Auckland University Press, Auckland 2014, p. 111; IIML 25 Best New

Zealand Poems 2014 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

MARSH, SELINA TUSITALA

‘Guys Like Gauguin’: in *Fast talking PI*, Auckland University Press, Auckland 2009, pp. 36-7.

‘Fast Talking PI’: in *Fast talking PI*, Auckland University Press, Auckland 2009, pp. 58-65.

‘Unity’: recitata per sua Maestà la Regina Elisabetta II del Regno Unito durante le celebrazioni per il Commonwealth Day nel marzo 2016; in uscita.

MEREDITH, COURTNEY SINA

‘No Motorbikes No Golf’: in *Brown Girls in Bright Red Lipstick*, Beatnik, Auckland 2012, pp. 16-8;

Mauri Ola, Contemporary Polynesian Poems in English (Whetu Moana), University of Hawaii Press, Honolulu 2010, p. 130; *Translation, Transnationalism, World Literature*, a cura di Francesca Benocci e Marco Sonzogni, Edizioni Joker, Novi Ligure 2015, p.275.

‘Brown Girls in Bright Red Lipstick’: in *Brown Girls in Bright Red Lipstick*, Beatnik, Auckland 2012, pp. 42-3.

‘Rushing Doll’: in *Brown Girls in Bright Red Lipstick*, Beatnik, Auckland 2012, pp. 50-1.

MILA, KARLO

‘Eating dark chocolate and Watching Paul Holmes’ Apology’: in *Dream Fish Floating*, Huia Publishers, Wellington 2005, pp. 43-5; *Kaupapa, New Zealand poets, world issues*, a cura di Hinemoana Baker e Maria McMillan, Te Whanganui-a-Tara Development Resource Centre, Wellington 2007, pp. 74-6; *Mauri Ola, Contemporary Polynesian Poems in English (Whetu Moana)*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, pp.137-8; *Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 173.

‘Hafe kasi to afa kasi’: in *Dream Fish Floating*, Huia Publishers, Wellington 2005, p. 123.

‘Where are you from’: in *A Well Written Body*, Huia Publishers, Wellington 2008, p. 12.

POTIKI, ROMA

‘Papatūānuku’: in *Stones in Her Mouth*, IWA Associates, Londra 1992, p. 9.

‘And my heart goes swimming’: in *Stones in Her Mouth*, IWA Associates, Londra 1992, p. 18; *My Heart Goes Swimming: New Zealand Love Poems*, a cura di Jenny Bornholdt e Gregory O’Brien, RHNZ, Auckland 1996, p. 24-5; *The Auckland University Press Anthology of New Zealand Literature*, Auckland University Press, Auckland 2013, p. 913.

‘Hers is’: in *Shaking the Tree*, Steele Roberts, Wellington 1998, p. 8; *Essential New Zealand Poems*, a cura di Lauris Edmond e Bill Sewell, RHNZ, Auckland 2001, p. 8.

POWLES, NINA

‘Volcanology’: in *The Girls of The Drift*, Seraph Press, Wellington 2014, p. 8. IIML 25 Best New Zealand Poems 2014 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

‘The Girls of the drift’: in *The Girls of The Drift*, Seraph Press, Wellington 2014, pp. 10-1.

‘BURN BACK’: in *The Girls of The Drift*, Seraph Press, Wellington 2014, p. 12.

PRICE, CHRIS

‘Swan Song’: in *The Blind Singer*, Auckland University Press, Auckland 2009, pp. 10-1; Sport 31: Spring 2003, p. 222-23.

‘Rose and Fell’: in *Husk*, Auckland University Press, Auckland 2002, p. 25; *The Best of Best New Zealand Poems*, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University Press, Wellington 2011, p. 151.

‘Antipodean’: in *Beside Herself*, Auckland University Press, Auckland 2016, p. 105; ‘The Wrong Way Round’ di Francesca Benocci in *Women in Translation*, a cura di Carla Francellini, Artemide, Roma 2014, pp. 23-32; *Translation, Transnationalism, World Literature*, a cura di Francesca Benocci e Marco Sonzogni, Edizioni Joker, Novi Ligure 2015, p. 21.

TEAIWA, TERESIA

‘Mother’: in *Multilingual Mother*, Neke – The New Zealand Journal of Translation Studies, uscito in occasione del National Poetry Day 2018.

‘Fear of Flying (in Broken Gilbertese)’: in *Poetry*, luglio/agosto, The Poetry Foundation, Chicago 2016.

'Crisis Poem #1': in *Capitalism Nature Socialism*, 24:3, Taylor & Francis, Abingdon-on-Thames
2013. pp 147-148.

WILSON, FAITH

'I'm out for dead presidents to represent me': in *Sport* 43: 2015, pp. 180-81.

'Home Economics': in *Blackmail Press* 41, 'Piercing the White Space' 2015 Issue:
<http://nzpoetsonline.homestead.com/FW41.html>.

'The Unbearable Lightness': in *Fight Back: 'Pasefika Issue'* 2016.

WONG, ALISON

'There's always things to come back to kitchen for': in *Cup*, Steele Roberts, Wellington 2006, p. 16;
Essential New Zealand Poems, Facing The Empty Page, a cura di Siobhan Harvey, James
Norcliffe e Harry Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 261.

'Reflection on a proposal of marriage': in *JAAM* 25, 2007; IIML 25 Best New Zealand Poems 2007
(<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

'Autumn, Shanghai': in *Australian Poetry Journal* vol. 5, no. 2, 2015:
<http://apj.australianpoetry.org/issues/apj-5-2/poem-Autumn-Shanghai-by-Alison-Wong/>;
IIML 25 Best New Zealand Poems 2015
(<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>).

YOUNG, ASHLEIGH

'Doors': in *Magnificent Moon*, Victoria University Press, Wellington 2013, p. 14; *Essential New
Zealand Poems, Facing The Empty Page*, a cura di Siobhan Harvey, James Norcliffe e Harry
Ricketts, RHNZ Godwit, Auckland 2014, p. 264.

'Certain Trees': in *Magnificent Moon*, Victoria University Press, Wellington 2013, p. 67; IIML 25
Best New Zealand Poems 2009 (<http://nzetc.victoria.ac.nz/iiml/bestnzpoems/index.html>);

The Best of Best New Zealand Poems, a cura di Bill Manhire e Damien Wilkins, Victoria University Press, Wellington 2011, p. 173.

‘Visitations’: in *Magnificent Moon*, Victoria University Press, Wellington 2013, p. 71.

BIBLIOGRAFIA DELLE TRADUZIONI EDITE

Alcune delle traduzioni incluse nell'antologia sono già edite in versioni precedenti su riviste letterarie, italiane ed internazionali, e in raccolte:

BAKER, HINEMOANA

'Last Born' e 'Rope': "Hinemoana Baker. Poesie," in *Journal of Italian Translation*, vol. IX n. 1 & 2, 2014. pp. 266-279; "Hinemoana Baker. Poesie," in Poesia di Luigia Sorrentino, RaiNews, 15 aprile 2015. [<http://poesia.blog.rainews.it/tag/hinemoana-baker/>];

'If I Had to Sing': letta alla Wai-te-ata Press in occasione del New Zealand National Poetry Day 2016.

BARFORD, SERIE

'The Flying Fox and Che Guevara': *Florilègio di poesia neozelandese contemporanea*, Wai-te-ata Press, 2017.

BARNES, EMMA

'I Am in Bed with You, Too': letta alla Wai-te-ata Press in occasione del New Zealand National Poetry Day 2016.

BARNETT, SARAH JANE

'When The Sister Walks': in *Journal of Italian Translation* vol. XI Number 1 Spring 2016. pp. 21-5; *Testo a Fronte*, 2018;

'Addis Ababa' (excerpts): in *Journal of Italian Translation* vol. XI Number 1 Spring 2016. pp. 21-5; integrale: *Florilègio di poesia neozelandese contemporanea*, Wai-te-ata Press, 2017.

DAVIDSON, LYNN

‘Intertidal Zone’: *Testo a Fronte*, 2018.

JENNER, LYNN

‘This is ZL4BY...’, ‘Women’s Business’ e ‘A Hassidic story might start with trees’: “Lynn Jenner. Poesie,” in *Journal of Italian Translation*, vol. X, n.2, Fall 2015. pp. 194-203.

MARSH, SELINA TUSITALA

‘Unity’ letta in insieme all’autrice e agli studenti durante un evento al campus della Victoria University of Wellington.

MEREDITH, COURTNEY SINA

‘No Motorbikes, No Golf’, ‘Brown Girls in Bright Red Lipstick’ e ‘Rushing Doll’: “Courtney Sina Meredith. Poesie,” in *Journal of Italian Translation*, vol. VIII, n.2, Spring 2013. pp. 284-300.

MILA, KARLO

‘Hafe Kasi to Afa Kasi’ e ‘Where are you from’: “Karlo Mila. Poesie,” in *Journal of Italian Translation*, vol. X, n.1, Spring 2015. pp. 138-143.

PRICE, CHRIS

‘Rose and Fell’ e ‘Swan Song’: “Chris Price. Poesie,” in *Journal of Italian Translation*, vol. VIII, n. 2, Fall 2013. pp. 195-207;

‘Antipodean’: Francesca Benocci. “‘The Wrong Way Round’ (Translating Women Poets from Aotearoa New Zealand: Chris Price)”, in Carla Francellini (ed). *Women in Translation*, Artemide, Roma 2014. pp. 23-32.

WILSON, FAITH

‘I’m Out For Dead President To Represent Me’ e ‘Home Economics’: “Faith Wilson. Poesie,” in
Atelier online, 25 marzo 2016;

‘The Unbearable Lighness’ letta alla Wai-te-ata Press in occasione del New Zealand National Poetry
Day 2016.

WONG, ALISON

‘There’s Always Things to Come Back to the Kitchen For’: *Florilègio di poesia neozelandese
contemporanea*, Wai-te-ata Press, 2017.

CONFERENZE

Gli argomenti e le poesie trattati in questa tesi sono stati oggetto delle seguenti conferenze:

- ‘Representing Aotearoa: Translation & Ethics in Postcolonial Contexts’, presentazione presso la conferenza della New Zealand Studies Association del 2017 “Contested Territories in the Pacific”, tenutasi a Strasburgo dal 7 al 10 luglio 2017;
- ‘Translating Contemporary Women Poets from Aotearoa/New Zealand: A Case-Study in Cross-Cultural Translation from New Zealand English into Italian’, presentazione presso la conferenza biennale dell’Australasian Centre for Italian Studies del 2017 “Scontri e Incontri”, tenutasi a Prato dal 4 al 7 Luglio 2017;
- ‘Translating Women from Aotearoa/New Zealand into Italian’, presentazione presso il Postgraduate Symposium tenutosi alla Victoria University of Wellington School of Languages and cultures, a Wellington il 27 ottobre 2016;
- ‘Travelling Texts: Translation Across Cultures’, guest lecture per il corso FHSS110 tenutasi al Te Herenga Waka Marae della Victoria University of Wellington, l’8 agosto 2016;
- ‘[In]Visib(i)le Translating Genderlessness into Italian’, presentazione presso l’Italian Studies Workshop della Victoria University of Wellington “The Visible and the Invisible in the Italian Culture”, tenutosi a Wellington l’8 e 9 luglio 2016;
- ‘Women Poets from Aotearoa: A Case-Study in Cross-Cultural Translation from New Zealand English into Italian’, presentazione presso la conferenza della University of British Columbia “Translating ‘Local’ Flavor for Global Audiences: Transcultural Perspectives in Italian Studies”, tenutasi a Vancouver dal 31 marzo al 2 aprile 2016;

‘Is it even ethical to translate poetry in the first place? The (im)possibility of poetry translation versus the act of translating poetry’, presentazione presso la 24^{ma} conferenza annuale della New Zealand Society of Translator and Interpreters “Conflict and Communication”, tenutasi a Wellington il 27 e 28 giugno 2015. Pubblicazione degli atti curata da Guthrun Love and Mandy Hewett, uscita a febbraio 2016.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA DELLA SEZIONE TEORICA

- Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di). *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015.
- Albertazzi, Silvia. *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000.
- Alexander, William ed Ernest Currie. *New Zealand Verse*, The Walter Scott Publishing, Londra e New York 1906.
- Anceschi, Luciano. *Che importa chi parla? Dialoghi con Luciano Anceschi*, in Gulinucci, Michele (a cura di). Diabasis, Reggio Emilia 1992.
- Arrojo, Rosemary. "Fidelity and The Gendered Translation", *Traduire les sociolectes* 2e:7, 147-163, 1994.
- Arrojo, Rosemary. "Feminist, Orgasmic Theories of Translation and Their Contradictions", *TradTerm* 2: 67-75, 1995.
- Arvidson, K. O. "Cultural Interaction in the Literature of New Zealand". In *Only Connect*, Flinders University of South Australia and East-West Center, Honolulu 1981.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffith e Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. Routledge, Londra 1989.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, Londra 1995.
- Baker, Mona. *In Other Words, A Coursebook on Translation*, 3rd edition, Routledge, Londra & New York, 2018.
- Barker, Mary Anne. *Station Life in New Zealand*, Random House New Zealand, Auckland 2000. [Prima pubblicazione nel 1870 per Alexander Macmillan].
- Barrowman, Rachel. *A Popular Vision: The Arts and the Left in New Zealand 1930-1950*. Victoria University Press, Wellington 1991.
- Bassnett, Susan e André Lefevere (a cura di). *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, Londra 1990.
- Bassnett, Susan. "Writing in no man's land: questions of gender and translation", *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, 28: 63-74, 1992.

- Bassnett, Susan e Harish Trivedi (a cura di). *Post-colonial Translation: theory and practice*, Routledge, Londra e New York 1999.
- Bassnett, Susan. "Translation, Gender and Otherness", in *Perspective: Studies in Translatology*, 13: 2, 2005, 83-90.
- Bassnett, Susan. "Bringing the news back home: Strategies of Acculturation and Foreignisation", *Language and Intercultural Communication*, 5:2, 120-130, 2005.
- Bassnett, Susan. "Translation Studies at a Cross-roads" in Elke Brems, Reine Meylaerts e Luc van Doorslaer (a cura di) *The Known Unknowns of Translation Studies*, John Benjamins, Amsterdam 2014.
- Benedetto, Giovanni, Roberto Greggi, Alfredo Nuti (a cura di). *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo*, Compositori, 2013.
- Benocci, Francesca. "The Wrong Way Round" in Francellini, Carla (a cura di). *Women in Translation*, Artemide, Roma 2014.
- Benocci, Francesca, Alessandra Di Marco, Giovanni Tiso. "Trattato di Waitangi", in *The Treaty Times Thirty*, New Zealand Society of Translators and Interpreters, Wellington 2017, pp. 54-55. [PDF disponibile presso <https://treatytimes30.org/>].
- Benocci, Francesca (a cura di). "A Collection of Voices: la poesia in Aotearoa/Nuova Zelanda" in *Testo a Fronte, teorie e pratiche della traduzione*, n. 58, Marcos y Marcos, Milano 2018. pp. 57-86.
- Berman, Antoine. *La prova dell'estraneo, Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, Routledge, Abingdon 2004.
- Biggs, Bruce. "Māori Myths and Traditions" in McLintock, A. H. (a cura di). *Encyclopaedia of New Zealand*, Government Printer, Wellington 1966, Vol. II, pp. 447-454.
- Bornholdt, Jenny, Gregory O'Brien, Mark Williams (a cura di). *An Anthology of New Zealand Poetry in English*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, Cambridge 1977.
- Braunias, Steve (a cura di). *The Friday Poem*, Luncheon Sausage Books, Wellington 2018.

- Brodzki, Bella. *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- Brookes, Barbara. *A History of New Zealand Women*, Bridget Williams Books, Wellington 2016.
- Buden, Boris, Stefan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery, e Michael Cronin. "Cultural Translation: An Introduction to the Problem, and Responses", *Translation Studies*, 2:2, pp. 196-219, 2009.
- Buffoni, Franco. *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004.
- Buffoni, Franco. *Con il testo a fronte, indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea Novara 2007.
- Castro, Olga, Emek Ergun. *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*, Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies, Taylor & Francis, New York & Philadelphia 2017.
- Catford, J.C. *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Oxford 1965.
- Cecchi, Emilio. *Del tradurre*, «Pegaso», I, 1 gennaio 1929, pp. 93-95.
- Chamberlain, Lori. "Gender and the Metaphorics of Translation" in Lawrence Venuti, (a cura di) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, Londra e New York 1992, pp. 57-96.
- Chapman, Robert e Johnathan Bennett (a cura di). *An Oxford Anthology of New Zealand Verse*, Oxford University Press, London 1956.
- Cho, Sumi, Kimberlé Crenshaw, Leslie McCall. "Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis", in *Signs*, Vol. 38, No. 4, *Intersectionality: Theorizing Power, Empowering Theory*, The University of Chicago Press, Chicago 2013. pp. 785-810.
- Cixous, Hélène. "Le Rire de La Meduse", *L'Arc*, 1975 ["The Laugh of the Medusa", *Signs*, 1: 4: 875-893, 1976 (Translated by Keith Cohen and Paula Cohen).]
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*: Vol. 1989, Article 8. pp. 139-168.
- Crenshaw, Kimberlé. *On Intersectionality: Essential Writings*, The New Press, New York 2017.
- Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*. Adelphi Edizioni, Milano 1990.

- Croce, Benedetto. *La Critica*, XVIII, 1920.
- Croce, Benedetto. *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, Laterza, Bari 1946.
- Cronin, Michael. *Translation and Identity*, Routledge, Londra e New York 2006.
- Curnow, Allen. *A Book of New Zealand Verse*, Caxton Press, Christchurch 1945.
- Curnow, Allen. *The Penguin Book of New Zealand Verse*, Penguin Books, Londra 1960.
- De Lima Costa, Claudia e Sonia E. Alvarez. "Dislocating the Sign: Toward a Translocal Feminist Politics of Translation", in *Signs*, Vol. 39, No. 3, *Comparative Perspectives Symposium: Translation, Feminist Scholarship, and the Hegemony of English*, The University of Chicago Press, Chicago 2014.
- Della Valle, Paola. *From Silence to Voice: The Rise of Maori Literature*, Libro International, Auckland 2010.
- Dorsinville, Max. *Caliban without Prospero: Essay on Quebec and Black Literature*, Press Porcepic, Erin Ontario 1974.
- Dorsinville, Max. *Le Pays natal: Essais sur les littératures du Tiers-Monde et du Québec*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1983.
- Dunlop, Alan (a cura di). *Poems: An Anthology*, New Zealand Women Writers' Society, Invercargill 1953.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- Ensing, Riemke (a cura di). *Private Gardens: An Anthology of New Zealand Women Poets*, Caveman Press, Dunedin 1977.
- Evans, Patrick. *The Penguin History of New Zealand Literature*. Penguin, Auckland 1990.
- Evans, Patrick. *The Long Forgetting: Post-Colonial Literary Culture in New Zealand*. Canterbury University Press, Christchurch 2007.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory" in *Polysystem Studies*, [Poetics Today 11:1], 1990, pp. 9-26.
- Fenton, Sabine e Paul Moon. "The translation of the Treaty of Waitangi: A Case of Disempowerment" in Maria Tymoczko ed Edwin Gentzler (a cura di). *Translation and Power*, University of Massachussets Press, Amherst 2002.
- Flaubert, Gustave. *La signora Bovary*; traduzione di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 1983.

- Fortini, Franco. “Dei ‘compensi’ nelle versioni di poesia”, in Franco Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989, [2004].
- Frame, Janet. *Parleranno le tempeste*, Gabriele Capelli Editore, Mendrisio 2017 (traduzioni e cura di Francesca Benocci ed Eleonora Bello).
- Gadd, Bernard (a cura di). *Pacific Voices: An Anthology of Maori and Pacific Writing*, Macmillan New Zealand, Auckland 1989.
- Gentile, Giovanni. *Frammenti di estetica e letteratura*, Casa Editrice Rocco Carabba, Lanciano 1920.
- Gentzler, Edwin. “The Future of Translation Studies” in Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*, Multilingual Matters, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney 2001, pp. 187-210.
- Gobetti, Piero. “Il Libro per tutti de ‘La Voce’”, in Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di), *L’artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015. pp. 72-84.
- Godard, Barbara. “Theorizing Feminist Discourse / Translation” in *Tessera* 44: 42-53, 1989.
- Goldie, Terry. “The Representation of the Indigene” in Ashcroft, Griffiths e Tiffin. *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, Londra 1995.
- Green, Paula e Harry Ricketts. *99 Ways into New Zealand Poetry: Over 85 Key Poems plus 25 Poets Talk about Their Work*. Vintage, Auckland 2010).
- Green, Paula. *Wild Honey, Reading New Zealand Women’s Poetry*. Massey University Press, Auckland 2019.
- Hall, Stuart. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham 1973.
- Hall, Stuart. “Encoding/decoding”. In Stuart Hall et al, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, 1 edition. Routledge, London 1991.
- Halliday, M. A. K. e Christian M. I. M. Matthiessen. *Halliday’s Introduction to Functional Grammar*, Routledge, Londra 1985.
- Harvey, Siobhan, James Norcliffe, Harry Ricketts (a cura di). *Essential New Zealand Poems: Facing the Empty Page*, Randomhouse New Zealand, Auckland 2014.

- Hermans, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and System Oriented Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester 1999.
- Hermans, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Routledge, Londra e New York, 1985.
- Higgins, Rawinia e Basil Keane. “Te reo Māori – the Māori language” in Te Ara: The Encyclopedia of New Zealand (1 September 2015).
- Hills Collins, Patricia. *Intersectionality as Critical Social Theory*, Duke University Press, Durham 2019.
- History of the Māori Language (<https://nzhistory.govt.nz/culture/maori-language-week/history-of-the-maori-language>).
- Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. New Accents, Methuen, London and New York 1984.
- Hulme, Keri. “Mauri: an introduction to bicultural poetry in New Zealand” in Amirthanayagam, G. e S. C. Harrex (a cura di) *Only Connect: Literary Perspectives East and West*, Centre for Research in the New Literatures in English; East-West Centre, Adelaide e Honolulu 1981.
- Hulme, Keri. *the bone people*. Spiral Press, New Zealand 1984.
- Ione, Opie e Peter Ione. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford University Press, Oxford 1997.
- Jakóbson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation” (1959) in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, Mona Baker, Routledge, Londra e New York, 2000.
- Jansen, Hanne. *Densità informativa: tre parametri linguistico-testuali: uno studio contrastivo inter- ed intralinguistico*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2003.
- Jauss, Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1982
- Jones, Francis R. *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities, and Networks*, John Benjamins Publishing, Amsterdam e Philadelphia 2011.
- Keown, Michelle. *Pacific Islands Writing: The Postcolonial Literatures of Aotearoa/New Zealand and Oceania*. Oxford Studies in Postcolonial Literatures. Oxford University Press, Oxford 2007.
- Kidman, Fiona. *Dove si posa la mano sinistra*. Traduzione di Francesca Benocci, Marco Sonzogni e Giulia Zuodar. Aracne, Roma 2014. (Kidman, Fiona. *Where Your Left Hand Rests*, Penguin NZ, Auckland 2010).

- King, Michael. *The Penguin History of New Zealand*. Penguin Books, Auckland 2003
- Lambert, José. “The cultural component reconsidered”, in Mary Snell-Hornby, et al. (a cura di). *Translation Studies, an interdisciplinary*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 1994.
- Leggott, Michele. *Young Knowledge, The poems of Robin Hyde*, Auckland University Press, Auckland 2003.
- Levine, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe*, Greywolf Press, Minneapolis 1991.
- Levý, Jiří. *The Art of Translation*, traduzione di Patrick Corness, cura e prefazione di Zuzana Jettmarová, John Benjamins Publishing, Amsterdam e Philadelphia 2011.
- Lingenfelter, Andrea. “Sensibility and Point of View: A Practitioner’s Take on Gender and Translation”, in *Chinese Literature Today*, 2:2: 58-61, 2012.
- Manhire, Bill (a cura di). *121 New Zealand Poems*, Godwit Publishing, Auckland 2005.
- Manhire, Bill. *Levàti*, Edizioni Joker, Novi Ligure 2009 (traduzione di Marco Sonzogni).
- Manhire, Bill, Damien Wilkins (a cura di). *The Best of Best New Zealand poems*, Victoria University Press, Wellington 2011.
- Manhire, Bill. *E il fulmine si vanterà della sua opera, Poesie scelte*, Edizioni Kolibris, Ferrara 2014 (traduzione di Chiara De Luca).
- “Māori Language Act” (<http://www.legislation.govt.nz/act/public/1987/0176/latest/DLM124116.html>).
- “Māori Urbanisation and renaissance”, Te Ara Encyclopaedia of New Zealand; ‘Māori renaissance – Ngā tuakiri hou – new Māori identities’, Te Ara Encyclopaedia of New Zealand.
- Marsack, Robyn, Andrew Johnstone (a cura di). *Twenty Contemporary New Zealand Poets: An Anthology*, Victoria University Press, Wellington 2009.
- Marsh, Selina Tusitala. “Nafanua and the New World: Pasifika’s Writing of New Zealand”, in Williams, Mark. *A History of New Zealand Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.
- Mattioli, Emilio. “Introduzione al problema del tradurre”, «Il Verri», 19, 1965, pp. 107-128.
- Mattioli, Emilio. *Studi di poetica e retorica*. Mucchi, Modena 1983.
- McNaughton, Trudie (a cura di). *Countless Signs: the New Zealand Landscape in Literature – An Anthology*. Reed Methuen, Auckland 1986.
- Meredith, Courtney Sina. *Brown Girls In Bright Red Lipstick*, Beatnik Publishing, Auckland 2012.

- Moffat, Kristine e Brendan Sheridan. *Journal of Commonwealth Literature* 2016; v.51, n.4, p.631-643.
- Murray, Stuart. *Not on Any Map*. University of Exeter Press, Exeter 1997.
- Newmark, Paul. *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New Jersey 1995 [1988].
- Newton, John. 'Poetry – James K. Baxter and poets of the 1950s and 1960s', Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand, <http://www.teara.govt.nz/en/poetry/page-5> (accesso effettuato l'11 aprile 2020).
- Nida, Eugene. *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden 1964.
- Nida, Eugene e Charles Taber. *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden 1969.
- O'Connor, David E. *Encyclopedia of The Global Economy A Guide for Students And Researchers*. Academic Foundation, Delhi 2006.
- Orange, Claudia. *The Treaty of Waitangi*. Allen & Unwin, Port Nicholson Press, Wellington 1987.
- Orbell, Margaret. *The Illustrated Encyclopedia of Māori Myth and Legend*, Canterbury University Press, Christchurch 1995.
- Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 2004.
- Padellaro, Nazareno. "Traduzione e riduzioni di libri per fanciulli", in Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015. pp. 112-116.
- Pocar, Ervino. "Necessità delle traduzioni" (1959-1960), *Tradurre*, 4, 2013, <https://rivistatradurre.it/2013/05/necessita-delle-traduzioni/>
- Poggioli, Renato. "The Added Artificer", riportato in traduzione italiana in Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015.
- Polledro, Alfredo. "Il Genio Russo: un progetto editoriale", in Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015. pp. 84-87.
- Pope, Quentin. *Kowhai Gold: An Anthology of Contemporary New Zealand Verse*, E. P. Dutton Publishing, Boston e New York, 1930.

- Popovič, Anton. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Hoepli, Milano 2006 [1975]. Price, Chris, *Beside Herself*, Auckland University Press, Auckland 2016.
- Quasimodo, Salvatore. “Sulla versione dei ‘Lirici greci’”, in *Il poeta, il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1960.
- Ricketts, Harry. *Proprio allora*, Edizioni Kolibris, Ferrara 2014 (traduzione di Chiara De Luca).
- Ricoeur, Paul. *On Translation*, Routledge, Londra e New York, 2006.
- Rocca Longo, Marinella. *La poesia neozelandese: dalle origini inglesi ai contemporanei*, Pàtron, Bologna 1977.
- Romagnoli, Ettore. “La diffusione della cultura classica”, in Albanese, Angela e Franco Nasi (a cura di), *L’artefice aggiunto, Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo Editore, Ravenna 2015. pp. 58-62.
- Ross, Jack, Marco Sonzogni e Leonardo Guzzo. “Quaderno 5”, in *Almanacco dei poeti e della poesia contemporanea n.7*, Raffaelli Editore, Rimini 2019.
- Schrader, Ben. “Art and literary magazines, 1930 to 1950”. *Te Ara: The Encyclopaedia of New Zealand*. Ministry for Culture and Heritage. Accesso effettuato il 14 Settembre 2015.
- Scott, John and Gordon Marshall. *A Dictionary of Sociology*. 4th Revised edition. Oxford University Press, Oxford and New York 2009.
- Shuttleworth, Mark e Moira Cowie (a cura di). *Dictionary of Translation Studies*, Routledge, Londra e New York 2014.
- Simon, Sherry e Paul St-Pierre (a cura di). *Changing the Terms: Translating the Postcolonial Era*, University of Ottawa Press, Ottawa 2000.
- Simon, Sherry. “Germaine De Staël and Gayatri Spivak: Culture Brokers” in Maria Tymoczko ed dwin Gentzler (a cura di) *Translation and Power*, University of Massachussets Press, Amherst 2002, pp. 122-140.
- Simon Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, Londra e New York 2003. p. vii.

- Simpson, Peter. “‘The trick of standing upright’: Allen Curnow and James K. Baxter”, *World Literature Written in English*, 26:2 (1986), pp. 369-378;
- Sinclair, Keith. *A History of New Zealand*, Oxford University Press, Oxford 1961.
- Smithyman, Kendrick. *A Way of Saying: A Study of New Zealand Poetry*, Collins, 1965.
- Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 2006.
- Sonzogni, Marco. “‘Out of the Marvellous’ as I Have Known It: Translating Heaney’s Poetry”. In: Boase-Beier J., Fisher L., Furukawa H. (a cura di) *The Palgrave Handbook of Literary Translation*. Palgrave Studies in Translating and Interpreting. Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “The Politics of Translation”, in Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Psychology Press, UK 1993.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?”, in Rosalind C. Morris (a cura di), *Can the Subaltern Speak?*, Columbia University Press, New York 2010. pp. 21-79.
- St-Pierre, Paul e Prafulla C. Kar (a cura di). *Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, Benjamins Translation Library 71, 2007
- Sturm, Terry. *The Oxford History of New Zealand Literature in English*. 2nd ed. Oxford University Press, Auckland 1998.
- Subramani. *South Pacific Literature, From Myth to Fabulation*. Institute of Pacific Studies, University of the South Pacific, Suva 1992.
- Sullivan, Robert, Albert Wendt, Reina Whaitiri (a cura di). *Whetu Moana: Contemporary Polynesian Poetry in English*, Auckland University Press, Auckland 2003.
- Sullivan, Robert, Reina Whaitiri (a cura di). *Puna wai kōrero: an anthology of Māori poetry in English*, Auckland University Press, Auckland 2014.
- Teaiwa, Teresia, Sean Mallon. “Ambivalent Kinships? Pacific People in New Zealand”, *New Zealand Identities: Departures and Destinations*, pp. 207-229, Victoria University Press, Wellington 2005.
- Teaiwa, Teresia. “Modern Life, Primitive Thoughts”, *Development* 54, pp. 177-179, 2011.
- Te Punga Somerville, Alice. *Once Were Pacific: Māori Connections to Oceania*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

- Te Reo Rangatira Trust. *He Waiata Onamata - Songs from the Past*, Huia Publishers, Wellington 2000.
- Terracini, Benvenuto. *Conflitti di lingue e di cultura*, Einaudi, Torino 1996.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing, Amsterdam-Philadelphia 1995.
- Trivedi, Harish. “Translating Culture vs. Cultural Translation”, in Paul St-Pierre e Prafulla C. Kar (a cura di), *Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, Benjamins Translation Library 71, 2007, pp. 277–287.
- Tuwhare, Hone. *Piccoli buchi nel silenzio*, Edizioni Ensemble, Firenze 2018 (traduzione di Antonella Sarti-Evans).
- Tymoczko Maria e Edwin Gentzler. *Translation and Power. Translation and Power*, University of Massachussets Press, Amherst 2002.
- Venuti, Lawrence. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, Londra e New York 1992.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Londra e New York 1995.
- Venuti, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*, Routledge, Londra e New York 1998.
- Venuti, Lawrence. “Translation, Simulacra, Resistance” in *Translation Studies 1:1*, 18-83, 2008.
- Venuti, Lawrence. “On the Business of Publishing Translation” in *Words Without Borders* [<https://www.wordswithoutborders.org/?lab=VenutiProblem>].
- Vinay, Jean-Paul e Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1958.
- Vocabolario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/polisemia/> [accesso effettuato il 17/03/2020].
- Von Flotow, Luise. “Feminist translation: Contexts, Practices, and Theories” in *Traduire la théorie 2:4*, 69-84, 1991.
- Von Flotow, Luise. *Translation and Gender: Translating in the ‘Era of Feminism’*, Routledge, Londra e New York 1997.

- Von Flotow, Luise (a cura di). *Translating Women*, University of Ottawa Press, Ottawa 2011.
- Webster, Steven. *Patrons of Maori Culture: Power, Theory and Ideology in the Maori Renaissance*.
University of Otago Press, Dunedin 1998.
- Wedde, Ian e Harvey McQueen. *The Penguin Book of New Zealand Verse*, Penguin Books New Zealand,
Auckland 1985.
- Wendt, Albert. *Nuanua, Pacific Writing in English Since 1980*. University of Hawaii Press, Honolulu 1995.
- Wendt, Albert, Reina Whaitiri, Robert Sullivan (a cura di). *Whetu Moana: Contemporary Polynesian
Poems in English*, Auckland University Press, Auckland 2003.
- Wendt, Albert, Reina Whaitiri, Robert Sullivan (a cura di). *Mauri Ola: Contemporary Polynesian Poems
in English*, Auckland University Press, Auckland 2010.
- Wevers, Lydia (a cura di). *Yellow Pencils: Contemporary Poetry by New Zealand Women*, Oxford
University Press, Oxford 1988.
- Williams, Mark. *A History of New Zealand Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

