

*Marianna Deganutti**
Università di Bath

UN'IDENTITÀ TRANSLINGUE: LA LINGUA “COLLAGE” DI BOBI BAZLEN

Abstract: Grazie al dinamico plurilinguismo utilizzato da Bobi Bazlen in opere quali *Note senza testo*, *La lotta con la macchina da scrivere* o *Il capitano di lungo corso*, quest'analisi affronta il complesso rapporto esistente fra lingua e identità in un autore proveniente da una terra di frontiera, all'interno della quale spesso vacillano i parametri di stretto monolinguismo e identità univoche. A cominciare dalla decisione dell'idioma da utilizzare per scrivere, il percorso bazleniano si staglia secondo un continuo susseguirsi e alternarsi di lingue, che talvolta vanno anche a influenzarsi a vicenda. L'atto della scrittura per Bazlen corrisponde infatti a un intreccio tale da incorporare l'espressione più consona, l'idioma più calzante, a prescindere dal codice d'appartenenza. Questa dinamica mette in luce quella che potrebbe venire definita una lingua “collage”, ovvero un impasto che è il risultato dell'inserimento continuo di idiomi differenti che si intrecciano l'un l'altro, facendo in modo che l'autore possa elaborare la sua multiforme identità.

Parole chiave: *Bobi Bazlen, identità e lingua, multilinguismo, translinguismo, lingua “collage”, letteratura triestina.*

Tra le figure più innovative della letteratura triestina va collocato senza dubbio il critico e scrittore Roberto (Bobi) Bazlen (1902–1965). Se per la sua attività di consigliere e “suggeritore” delle principali case editrici italiane, quali Bompiani, Einaudi e Adelphi, gli viene riconosciuto un posto di spicco nel panorama letterario del Novecento italiano, il suo contributo di autore plurilingue, che sfrutta appieno le potenzialità di un'origine complessa, non è ancora stato adeguatamente valorizzato. Per quanto si tratti di una figura anomala, che scriveva senza pubblicare e i cui scritti pertanto erano destinati a vedere la luce postumi, la sua opera presenta tratti di grande originalità, che mettono in discussione non solo la nozione di monolinguismo, ma anche l'idea che un autore multilingue debba optare per un idioma principale

* M.Deganutti@bath.ac.uk

con il quale scrivere, o che uno scritto possieda un baricentro linguistico predefinito.

Il testo per Bazlen tende a corrispondere a un intreccio linguistico tale da incorporare l'espressione più consona, l'idioma più calzante, a prescindere dal codice d'appartenenza. Questo processo genera una lingua che si potrebbe definire "collage", ovvero un impasto che è il frutto dell'inserimento di idiomi differenti. L'atto della scrittura si rivela pertanto uno spazio all'interno del quale, sperimentando la confluenza degli idiomi, l'autore plurilingue può elaborare un'identità multiforme, come suggerisce Rosy Braidotti (1995: 19): "Per lei/ lui (il poliglotta) la scrittura è un modo per disfare l'illusoria stabilità delle identità fisse, per far scoppiare la bolla della sicurezza ontologica che deriva dalla familiarità con un luogo linguistico unico. Il poliglotta mette a nudo questa falsa sicurezza".

In quest'analisi si cercherà, proprio grazie ai contributi teorici di Rosy Braidotti, Jane Miller e alla teorizzazione linguistica delineata da Gaetano Berruto, di definire il percorso plurilingue bazleniano, alla ricerca del legame che unisce lingua e identità negli scritti dell'autore triestino. Partendo dal rapporto con gli idiomi a sua disposizione e dalla genesi dei suoi lavori è possibile risalire alle cause più profonde del vigoroso plurilinguismo che caratterizza i suoi scritti. Successivamente sarà possibile mettere in evidenza gli effetti più peculiari, ma anche controversi dello scrivere fluttuando fra diversi idiomi. Tirando le somme della Babele bazleniana, si potrà infine sondare il significato da attribuire alla scrittura per un autore plurilingue.

Per chiarire la natura del testo bazleniano, è necessario innanzitutto soffermarsi sul variegato contesto delle origini dell'autore. Bobi Bazlen nasce nel 1902 a Trieste, la città adriatica che fino al primo conflitto mondiale sarebbe rimasta sotto il dominio asburgico. Il riferimento geografico è di solito un elemento che lascia tracce indelebili negli autori triestini, o appartenenti all'area giuliana. Il territorio, come spesso è stato messo in luce, si colloca storicamente a cavallo di tre civiltà (latina, germanica e slava) e può considerarsi uno dei luoghi più eterogenei d'Italia. Non a caso molti critici, tra i quali Claudio Magris, Katia Pizzi ed Elizabeth Schächter¹, hanno attribuito a Trieste e ai suoi dintorni l'appellativo di zona di frontiera, piccolo compendio dell'universo, città in cerca d'autore, luogo di contrasti e paradossi e perfino non-luogo. In queste definizioni tende a emergere l'idea di un'area marginale, ma allo stesso tempo posta al centro di diverse lingue e culture, che nel loro incontro formano un impasto ibrido e cosmopolita. Nelle parole di Claudio Magris, Trieste è una zona di frontiera, che viene definita come segue: "La frontiera è una striscia che divide e collega, un

¹ Si veda Ara e Magris (2007), Pizzi (2001) e Schächter (2000).

taglio aspro come una ferita che stenta a rimarginarsi, una zona di nessuno, un territorio misto, i cui abitanti sentono spesso di non appartenere veramente ad alcuna patria ben definita o almeno di non appartenere con quella ovvia certezza con la quale ci si identifica, di solito, col proprio paese" (Magris 2003: 192–193).

È evidente che nascere scrittore a Trieste significa fare i conti, più o meno direttamente, con un'identità molteplice e mai del tutto certa, come è stato più volte sottolineato anche da uno dei capostipiti della letteratura triestina, Scipio Slataper. Al di là del celebre incipit de *Il mio Carso*, in cui l'autore dichiara la sua origine composita, in un passaggio tratto da *Alle tre amiche*, lo scrittore definisce in maniera concisa la sua posizione: "Tu sai che io sono slavo, tedesco e italiano" (Slataper 1958: 421).

Oltre alla peculiare collocazione, era stata la funzione portuale di Trieste ad attirare migranti provenienti da tutt'Europa e in particolare italiani, tedeschi, sloveni, serbi, croati, ungheresi, turchi, inglesi ed ebrei, che avevano arricchito ulteriormente il multiculturalismo già presente nell'area. Quest'ultimo gruppo avrebbe svolto a Trieste un ruolo di primissimo piano, formando una delle maggiori comunità a livello italiano e offrendo intellettuali e scrittori di portata europea. Nel descrivere il mondo ebraico triestino, Elizabeth Schächter (2000: 44–45) scrive:

"La comunità triestina ebraica era stata una delle prime ad avere una costituzione scritta (1746) e una scuola primaria (1781). Dal 1697 gli ebrei triestini avevano vissuto nelle mura del ghetto di Portizza di Riborgo fino a quando non erano state demolite nel 1785, nonostante agli ebrei benestanti fosse permesso di vivere al di fuori del ghetto a partire dal 1753. La politica asburgica del diciottesimo secolo... incoraggiò i mercanti a stabilirsi in città. Come risultato la popolazione ebraica crebbe drammaticamente durante i secoli. All'inizio del diciannovesimo secolo, gli ebrei erano la minoranza etnico-religiosa più ampia a Trieste."

Il contributo ebraico, oltre a essere rilevante in termini economico-finanziari, riguarda anche gli ambienti culturali, spaziando dalla musica all'arte, alla letteratura. Bobi Bazlen si inserisce a pieno titolo in questo contesto, essendo cresciuto nel mondo ebraico al quale apparteneva per parte materna; era nato da madre triestina e da padre tedesco. Per nascita quindi si trovava a cavallo fra identità, lingue, religioni e culture differenti, tantoché Anita Pittoni aveva notato come, proprio per questi motivi, egli "non poteva nascere che triestino" (Pittoni 1966: 91). Come molti altri scrittori giuliani – si pensi a Italo Svevo, Carolus Luigi Cergoly, Fulvio Tomizza – Bazlen ha a disposizione numerosi idiomi. Tra i principali ci sono senza dubbio il tedesco, il dialetto triestino e l'italiano, a cui Bazlen sommerà la conoscenza di altre lingue straniere e quantomeno l'interesse per lo yiddish,

come testimoniato nella corrispondenza con Giorgio Voghera². Un po' come Italo Svevo, che era cresciuto ai tempi della Trieste austriaca e che si era formato in Germania, presso il collegio di Segniz, dispone del tedesco, che è la lingua paterna, ma soprattutto la lingua praticata a scuola. Il dialetto triestino invece è l'idioma d'uso quotidiano (si ricordi che il dialetto a Trieste viene parlato da tutti i ceti sociali e non viene usato, come invece il friulano, principalmente dalle fasce sociali umili) e quindi quello che l'autore avrebbe praticato probabilmente con maggiore naturalezza. L'italiano infine è sempre stata la lingua più difficile da conquistare per gli scrittori triestini, un idioma da coltivare e successivamente migliorare magari proprio nel capoluogo fiorentino, come fosse una lingua straniera da perfezionare con un soggiorno sul posto. Basti ripensare al lungo elenco di autori giuliani che decisero di raggiungere Firenze con tale proposito: "A 'sciacquare i panni in Arno' si sarebbero avviati sulle orme del Manzoni e ormai a distanza di quasi un secolo la maggior parte degli scrittori giuliani che, divisi tra tedesco e dialetto triestino, avvertivano più a rischio la propria italoфонia: Scipio Slataper, i due Stuparich, Carlo Michelstaedter, Biagio Marin, Umberto Saba, Guido Devescovi, Alberto Spaini" (Brevini 2010: 55)³.

A differenza di questi autori però Bazlen attua una scelta diversa; invece di optare per l'italiano, sopprimendo o limitando drasticamente gli altri idiomi, contempla la possibilità di utilizzare tutte le lingue a sua disposizione, lasciandole mescolarsi, inglobarsi, fondersi e anche contrastarsi. Tra di esse certamente accorda una posizione privilegiata al tedesco, che è la lingua principale di *Der Schiffskapitän*, ma che deve considerarsi solamente "una sorta di *primus inter pares*" (De Savorgnani 1998: 129) fra gli idiomi in utilizzo. Tale preferenza aveva colpito Eugenio Montale, che aveva sottolineato come per Bazlen l'italiano mancasse di *Stimmung* (umore, stato d'animo): "Quando lo conobbi pretendeva addirittura che la nostra lingua, priva di *Stimmung* e di intimità, non potesse produrre nulla di buono. Io ero seriamente imbarazzato trovandomi tra le mani uno strumento inservibile" (Montale 1969: 3)⁴. Nonostante il tedesco fosse la lingua che a Trieste veniva usata per l'economia e gli scambi, in Bazlen rivestiva una

² Si tratta del testo a cura di Renzo Cigoj (1995), "Le tracce del sapiente". *Lettere di Roberto Bazlen e Giorgio Voghera 1949-1965*.

³ Oltre al testo di Franco Brevini, si veda anche *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950). Atti del Convegno (18-20 marzo 1983)*, a cura di Roberto Pertici (1985).

⁴ Montale (1969, 9 marzo). L'episodio doveva proprio aver colpito Montale che a Bazlen dedica anche alcuni versi: "Con questa lettera/ Che mai tu potrai leggere ti dico/ Addio e non aufwiedersehen e questo/ In una lingua che non amavi, priva/ Com'è di *Stimmung*" (Montale 1990: 464).

valenza letteraria e culturale. L'autore triestino, che aveva disseminato di commenti linguistici le pagine di *Note senza testo*, considerava l'italiano un idioma cristallizzato. Comparandolo con il tedesco, Bazlen aveva annotato: "L'elemento troppo presto solidificato della lingua (da Dante al 'Messaggero'). (Piane, niente dittonghi, niente *Umlaut*, niente H, niente consonanti in fine di parola)" (Bazlen 2002: 179). Inoltre, a differenza del latino, secondo Bazlen l'italiano sembra aver perso alcune distinzioni: "In Latino c'è ancora *vir* e *homo* – In Italiano solo uomo – e la donna differenziata dall'uomo solo nel sesso: femminamaschio – Come essere umano (*Mensch*) non compare" (Bazlen 2002: 180). Tra l'altro in *La lotta con la macchina da scrivere*, Bazlen sottolinea anche un aspetto pratico, ovvero la sua maggiore facilità nello scrivere in tedesco:

"Ma certo è assai più difficile scrivere in tedesco così almeno mi ha detto il mio amico Karl Gruber io però devo proprio dire che questo non mi sembra minimamente verosimile e che scrivere in tedesco per me non è molto più difficile che in italiano. Ragione per cui voglio provare di nuovo a scriver in italiano e devo dire contrariamente a quanto disse il mio amico Carlo Gruber che l'italiano mi sembra più difficile" (Bazlen 1993a: 7).

Per quanto l'autore triestino predilige il tedesco e scelga di scrivere prevalentemente in questo idioma, il dialetto triestino e l'italiano non vengono esclusi. Per questo motivo Bazlen può definirsi "plurilingue", ovvero secondo Carla Marcato uno scrittore la cui opera "rinvia a 'più lingue'" (Marcato 2012: VIII)⁵. In questo modo, l'autore sembra opporsi a tutti gli scrittori che, per i motivi più differenti, hanno invece dovuto prediligere un idioma a discapito di un altro. Basti pensare per esempio a Italo Svevo o a Fulvio Tomizza, che per ragioni differenti si sono ritrovati a optare per l'italiano, limitando le altre lingue a loro disposizione. Quest'ultimo in un saggio intitolato *Uno scrittore fra due dialetti di matrice linguistica diversa*, contenuto nel volume *Alle spalle di Trieste*, ha evidenziato il problema della scelta della lingua con la quale scrivere: "Se fossi nato poeta lirico, forse le mie immagini, i sentimenti e i pensieri sarebbero scaturiti direttamente da quella casuale e precaria contaminazione delle tre lingue, col risultato però di riuscire comprensibile a un centinaio di lettori... E scelsi la lingua che conoscevo meglio e che più agevolmente mi sarebbe diventata letteraria" (Tomizza 1995: 191–192).

L'operazione svolta da Tomizza pone in rilievo il fatto che la scelta di una lingua sia il più delle volte un'operazione necessaria, sebbene complessa e difficoltosa. Nelle parole di Jane Miller si tratta di "una scelta deliberata,

⁵ Per quanto riguarda il discorso translingue si vedano per lo meno Klosty Beaujour (1989), Kellman (2003), Steinitz (2013), Juliette Taylor-Batty (2013).

basata sul percepire da parte dello scrittore che una lingua incarni particolari tradizioni di pensiero e cultura che la rendono preferibile... presumibilmente a qualsiasi altra lingua” (Miller 1982: 123)⁶.

Il plurilinguismo bazleniano sembra gettare i presupposti per lo stile ibrido e proteiforme tipico della sua produzione letteraria, che asseconda liberamente riflessioni e intuizioni, senza sottostare alle logiche della coerenza narrativa e nemmeno a quelle dettate dalla pubblicazione. La sua opera, basata su materiale disorganico e frammentario, viene infatti resa pubblica postuma. Anche se in molti hanno cercato di fornire una spiegazione al “silenzio” di Bazlen, molto probabilmente si dovrebbe parlare di una serie di concause. Gillo Dorfles è dell’idea che “molto spesso intelligenza e cultura non coincidono con creatività” (Dorfles 1984: 3) e propende quindi ad attribuire all’autore triestino varie doti, ma non l’estro e l’immaginazione necessari a comporre un romanzo. Come riporta Elvio Guagnini in riferimento a una testimonianza di Giorgio Voghera, che cercava a sua volta di indagare le ragioni oscure che non permettevano a Bazlen di scrivere e pubblicare: “Una volta ho letto che ‘scrivere non gli interessava’, un’altra che era ‘oltre il libro’” (Voghera 1980: 136). In molti⁷ hanno osservato che l’attività editoriale di Bazlen lo faceva sentire in imbarazzo nel proporre un’opera da pubblicare, dato che temeva di poter deludere colleghi che nutrivano stima nei suoi confronti o semplicemente di metterli in difficoltà nel dover valutare un suo lavoro⁸. Ciò che più conta in quest’analisi non è tanto attribuire una o più cause specifiche che svelino il misterioso comportamento di Bazlen, quanto risalire al rapporto dell’autore con la scrittura, per poter poi indagare la natura frammentaria dei suoi scritti in rapporto all’uso della lingua.

Più volte Bazlen fa cenno al fatto di non voler scrivere (se per scrivere si intende strutturare un’opera che abbia un capo e una fine e che sia caratterizzata da una sequenza logica di eventi) e tantomeno pubblicare. Per esempio, in *Note senza testo*, l’insieme di annotazioni tratte da alcuni quaderni riuniti

⁶ La traduzione è mia, come le successive tratte da testi inglesi o francesi.

⁷ Oltre a De Savorgnani, Dorfles, Pittoni, Calasso e Guagnini, sulla questione del “silenzio” bazleniano sono intervenuti anche La Ferla (1994), Cecchi (1983, 1 giugno), Martini (1974), Marabini (1984, 6 settembre), Nascimbeni (1983, 1 giugno) e Pampaloni (1970, 24 maggio).

⁸ Si deve almeno menzionare che, nonostante quest’analisi prenda in considerazione l’attività di scrittore di Bazlen, l’autore è conosciuto primariamente come critico ed editorialista, presso le case editrici più prestigiose, quali Bompiani, Einaudi e Adelphi. Infatti proprio grazie a Bazlen, Eugenio Montale era riuscito a procurarsi i libri di Svevo e a pubblicare nel 1925, sulla rivista milanese *L’Esame*, il pezzo che avrebbe inaugurato l’opera di rivalutazione sveviana.

poi da Roberto Calasso sotto questo nome, l'autore dichiara: "Io credo che non si possa più scrivere libri. Perciò non scrivo libri – Quasi tutti i libri sono note a piè di pagina gonfiate in volumi (*volumina*). Io scrivo solo note a piè di pagina" (Bazlen 2002: 203). Sarebbe quindi errato sostenere che Bazlen non scriva – ne sono testimonianza gli *Scritti* pubblicati postumi. Non scrive nel senso convenzionale del termine, ma si affida solitamente a quella che diventa per lui la dimensione più consona: la "nota a piè di pagina", ovvero nelle parole di Rolando Damiani (1987: 75) "la marginalità del dicibile rispetto a un testo", una formula che gli consente di catturare il momento fuggente, una riflessione, oppure un pensiero in poche righe, ma che allo stesso tempo gli permette di passare ad altro argomento, senza problemi di continuità (e nemmeno di lingua). Come sottolinea Giulia De Savorgnani (1998: 124): "Egli seminava i suoi pensieri qua e là... sollecitando provocatoriamente le riflessioni altrui, senza preoccuparsi di giungere a conclusioni, stabilendo, al massimo, soltanto dei collegamenti 'volanti' tra un pensiero ed un altro". Non si deve però pensare a un caotico susseguirsi di riflessioni senza senso, che danno l'impressione di un lavoro superficiale, perché l'autore triestino, grazie a un sofisticato sistema di referenze, mira a creare un senso compiuto alle sue note. La produzione letteraria bazleniana non è quindi il risultato di una scrittura a singhiozzo, bensì un distillato, la punta di un *iceberg*, la cui interezza dev'essere ricostruita sapientemente dal lettore.

I temi trattati sono molteplici, perché Bazlen, grazie anche al suo lavoro editoriale, può attingere a una vasta cultura, che include l'Oriente, la psicanalisi, le religioni, considerazioni su piante e animali, vita e morte, che molto spesso vanno a intrecciarsi tra di loro, creando collegamenti intratestuali. Si prenda per esempio il sottocapitolo *animali piante*, che precede quello *ebrei*, al cui interno ci sono reciproci rimandi a fiori, animali e religione.

"ANIMALI PIANTE

Dei bulbi vengono tenuti in una cantina completamente oscura. Solo una volta, per 1/ 1000 di secondo un fascio di luce forte viene proiettato nella oscurità. I germogli crescono in questa direzione, verso l'unica possibilità di luce.

Il gallo è maschile. Canta, perché comincia il giorno (maschile). Perciò al terzo canto del gallo Cristo viene tradito...

Che gli animali sono nostre singole qualità. Specializzazione delle qualità. Prometeo prende dalle anime degli animali buone e cattive qualità e le rinchiude nel petto dell'uomo.

EBREI

C'è un Salvatore degli animali, non c'è un Jahwe degli animali. (Ma l'elefante è il Buddha degli animali). Jahwe un asmatico...

L'Occidente non ha fiori (la rosa persiana) – al più *les fleurs du mal* – e il fiore azzurro dei Romantici, che è una *fleur du bien* – i fiori non hanno nulla a che fare con *bien et mal*.

(Loto – India – tulipano (hélas) da dove...?)

Perciò l'Occidente non ha grandi pittori di fiori (tutti i grandi pittori dipingono la crocefissione, e la croce) – l'Oriente sì. – e perciò la figura più subalterna dell'arte europea è la pittrice di fiori” (Bazlen 2002: 194–197).

Per la loro natura eterogenea, le opere di Bazlen sono state solo successivamente riunite e titolate. Dalle carte di Bazlen sono stati principalmente estratti *Der Schiffskapitän*, un testo ibrido tra racconto e favola che narra le traversie di un Capitano e sua moglie, successivamente pubblicato in italiano con il titolo *Il capitano di lungo corso*. Ad esso si accompagnano le *Note senza testo*, che servono anche a chiarire e a mettere in luce il primo lavoro. Gli *Scritti* comprendono inoltre le *Lettere editoriali* e le *Lettere a Montale* e testimoniano l'assidua corrispondenza dell'autore. Vi sono poi alcune poesie sciolte, *Freude an Freude* e *Due poesie in lingua tedesca*, traduzioni di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung e carteggi sparsi, tra i quali spicca il rapporto epistolare con la traduttrice Lucia Rodocanachi⁹. Non molta rilevanza è stata data a *La lotta con la macchina da scrivere*, breve testo edito da Adelphi in un'edizione fuori commercio, che lungi dal raccogliere solamente gli esercizi di battitura a macchina dell'autore triestino, può considerarsi un'opera *sui generis*, ma non per questo meno interessante degli altri scritti bazleniani. De Savorgnani la descrive come segue:

“Si trattava, in verità di esercizi piuttosto singolari, poiché la tradizionale copiatura di testi e di lettere commerciali lasciò ben presto il posto al libero gioco della fantasia: Bazlen, cioè, non scriveva testi sensati, ma metteva semplicemente su carta tutto ciò che gli passava per la testa, mescolando pensieri sciolti, ricordi, reminiscenze letterarie, frammenti di dialoghi immaginari o realmente uditi, citazioni varie, versi di canzoni popolari e quant'altro ancora gli veniva in mente. Naturalmente, intrecciava anche le sue lingue: l'italiano, il tedesco ed il dialetto triestino, ‘conditi’ con un po' d'inglese” (De Savorgnani 1998: 57–58).

Anche se in modo meno esplicito di *Note senza testo*, *La lotta con la macchina da scrivere* presenta la stessa struttura fluida e discontinua tipica di Bazlen. In questo lavoro, spesso l'autore triestino si sofferma sul penoso esercizio di dattilografia, sulla pressante necessità di scrivere in tempi

⁹ Lucia Rodocanachi, nata Morpurgo (1901–1978), fu amica di Vittorini, Montale, Gadda, Sbarbaro, Angelo Barile, Henry Furst, Adriano Grande, Carlo Bo, Elena Vivante, nonché traduttrice di molti autori, tra cui Hoffmann, Agee, Merton, Dylan Thomas, Burnett. Con Bazlen condivise l'origine triestina ed ebbe una lunga e proficua corrispondenza epistolare.

metterà in luce adesso quest'analisi. Tra le tracce più evidenti del fenomeno c'è innanzitutto il cosiddetto processo di *code-mixing*, o enunciazione mistilingue, che come sottolinea Gaetano Berruto (1998: 19), prevede l'inserzione (senza modifica) di sintagmi stranieri in un idioma prestabilito. In linea di massima si potrebbe sostenere che anche se il tedesco tende a prevalere, esso incorpora inserti italiani, oppure appartenenti ad altri idiomi. Si possono trovare numerosi esempi di *code-mixing* in *Der Schiffskapitän*, testo nel quale Bazlen sembra incorporare inserti o espressioni che in quel momento gli vengono più naturali in italiano, oppure semplicemente che in italiano risultano più pregnanti o coloriti. Si prenda il seguente passaggio, nel quale "uomo completo" non viene scritto in tedesco come il resto della frase: "Ich spreche gerne mit Dir, denn Du bist un uomo completo, hast eine conversazione brillante, hast Erfahrung und Intelligenz" (Io parlo volentieri con lei, poi sei un uomo completo, hai una conversazione brillante, hai esperienza e intelligenza) (Bazlen 1993b: 105). Nel seguente estratto invece a venire lasciato in italiano è "per grave lutto di famiglia": "... als er zurückkommt, ist das Geschäft 'per grave lutto di famiglia' geschlossen" (quando torna indietro, il negozio è chiuso "per grave lutto di famiglia") (Bazlen 1993b: 114).

Questo genere di inserzione interrompe la fluidità della narrazione, dato che un lettore tedesco che non fosse a conoscenza dell'italiano dovrebbe ricorrere alla traduzione. Nel caso del *code-mixing* si tratta di minimi inserimenti denotanti un plurilinguismo tutto sommato blando. Nella sua scrittura l'autore triestino però incorpora anche intere frasi di idiomi stranieri, fino a far interagire le lingue in utilizzo. Tale processo viene definito *code-switching*, commutazione di codice, e corrisponde al passaggio da una lingua a un'altra, a livello inter-frasale. Ciò significa che le diverse lingue, pur mantenendo la stessa sintassi e grammatica, si alternano l'un l'altra. Spesso questo fenomeno compare in *Note senza testo*, andando a mettere in evidenza l'interazione linguistica fra gli idiomi in possesso dello scrittore triestino. Non si tratta quindi di sporadiche inserzioni miranti a ravvivare la scrittura, ma frasi che esercitano un ruolo significativo nella narrazione.

"INGLESI

Complesso di Robinson

Power – barocco (si sono bloccati a quel punto) – Shakespeare non è il mondo (è stato un mondo). Neppure un accenno ai maestri dei nostri problemi – ipercapillari, ma solo per ciò che è universalmente umano.

Invenzioni (*devices*) – mai creazioni

Power: dal valore all'argomento (di conseguenza anche gli schemi)

Senza *Power* ma con la mancanza di fantasia e di scrupoli del *Power*

Lo stile diventa galateo

Irreligiosi – dissidenti teorizzatori, ma non avventurieri –
 Solo intelligenti – la pedanteria del *nonsense*
 ‘Don't sit there doing nothing. In a moment you will start thinking’ (‘Non star lì seduta a far niente. Tra un momento comincerai a pensare’)
 ‘You may enjoy it’ (‘Può piacerti’)
 Gli *angry young man*: abbaiano” (Bazlen 2002: 174–175).

Entrambi questi processi servono a Bazlen per espandere la lingua, creando soluzioni originali e impensabili per lo scrittore monolingue, anche se è con il *code-switching* che l'autore può permettersi una maggiore espressività, fatta di giochi, di suoni e di parole, interferenze, ma anche di enfasi e contraddizioni. In questo senso il plurilinguismo bazleniano ricorda quello di altri autori che hanno ampiamente attinto all'uso di più idiomi nei loro testi, quali per esempio Carlo Emilio Gadda¹⁰ che esplora il plurilinguismo all'ennesima potenza, articolandolo in una molteplicità di fini. Rispetto a Gadda, l'apporto mistilingue bazleniano sembra adempiere primariamente a una funzione espressiva, e non per esempio a quella deformante, conoscitiva, mimetica, parodica o inventiva dell'opera dell'autore lombardo. La lingua di Bazlen non subisce stravolgimenti miranti ad avvicinarsi quanto possibile al reale, non cerca nemmeno di espandersi oltre i limiti consueti, eppure l'apporto di una pluralità di idiomi permette all'autore triestino di agire con fluidità e naturalezza, quasi in un gioco di specchi in cui un codice risulta antitetico, ma necessario all'altro. Detto in altri termini la narrazione scorre mediante lingue differenti, che vengono a confrontarsi costruendo così il testo.

“*The most ferocius* [i più feroci]
 La sera da X.
 Impossibile dire di una inglese (come in Toscana):
 una bravissima cameriera.
 EROS OFFICE EQUIPMENT Ltd.
 MINGLE WITH THE MIGHTLY AT MADAME TUSSAUD'S
 [Mescolatevi coi potenti da Madame Tussaud]
 SAVOY THEATRE (Strand!) – *Berenice*. *Antiochus announces the (Titus') decision (to dismiss Berenice) to the queen. Berenice is both surprised and annoyed.*
 [Antiochus annuncia alla regina la (di Tito) decisione (di abbandonare Berenice).
 Berenice è al tempo stesso sorpresa e seccata]” (Bazlen 2002: 175–6).

La complementarietà delle lingue utilizzata da Bazlen si manifesta ancora con più chiarezza nelle lettere a Lucia Rodocanachi, traduttrice triestina con la quale l'autore triestino sente di potersi lasciar andare maggiormente. Sebbene non si tratti di testi letterari, nella corrispondenza Bazlen si rivolge

¹⁰ Si vedano Roscioni (1975), Angelo Dicuonzo (2000), Stellardi (1995) e inoltre Deganutti (2014).

all'amica in un tedesco inframmezzato di italiano, mostrando in modo ancora più chiaro la dinamica sopracitata, ovvero come siano gli stessi idiomi a creare un testo e nel caso specifico a enfatizzare una contraddizione.

“hingegen (invece) malgré il mio nome tandem tutto zum teufel (al diavolo) – sto liquidando milano e parto per roma da dove le scriverò (forse) – ma da dove certamente le manderò il mio indirizzo per ricevere altre lettere sue die dann lange auf meine antwort warten werden (che poi dovranno aspettare a lungo la mia risposta) – noti l'evidente contraddizione fra le due frasi – seien sie nicht boese (non si arrabbi con me) se non scrivo più... dal suo attualmente molto apolide...” (Marcenaro 1991: 156).

Ciò che colpisce nel plurilinguismo di Bazlen è la naturalezza con la quale l'autore triestino cambia idioma, oppure inserisce espressioni, spesso idiomatiche, appartenenti ad altre lingue. Ciò che è rilevante è quindi il fatto che l'autore vada non solamente a contemplare l'alternanza di più idiomi all'interno dello stesso testo, come sottolinea Uriel Weinreich quando definisce il bilinguismo come “la pratica dell'uso alternativo di due lingue” (Weinreich 1974: 3), quanto come questi vadano a integrarsi, se non addirittura a compenetrarsi. In *La lotta con la macchina da scrivere* gli idiomi si alternano e l'espressione più consona sembra venir reperita dall'autore tra le varie possibilità offerte dall'ampio spettro linguistico a disposizione, facendo scaturire ulteriori contaminazioni.

“Cosa Mamma la sta cenando cossa vol dir che Tu capissi cara mamma in principio te la posso contar molto più a pian ma poi come son un poco abituà allora va molto più presto assai più presto che se la contassi solo a ti e te xe assai noiosa ragione per cui col tempo se pol contar una storia colla stessa celebrità colla quale xe la scrivi/ JESUS WAS NOT A SPORTSMAN????????? GOOD BY! Hello, old fellow... O, tell me all about Anna Livia. I want to hear all about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. (c'è una futurista al violoncello)” (Bazlen 1993a: 7–11).

Inoltre proprio la continua interferenza di idiomi rende Bazlen più attento a questioni che altrimenti sarebbero destinate a non emergere. Come accade per esempio quando l'autore, sempre in *La lotta con la macchina da scrivere*, sembra ricercare di tanto in tanto una terzina oppure una quartina, magari proprio soffermandosi sul genere dei nomi: “Ed ancora poche parole d'italiano e poi credo che almeno per oggi posso considerarmi a posto una terzina vorrei scrivere ma quale” (Bazlen 1993a: 19). Questioni dunque che a Bazlen dovevano apparire cruciali nelle sue continue peregrinazioni interlinguistiche. Infatti egli con rammarico annota che purtroppo il termine “laguna” non è maschile e quindi non gli permette di comporre una quartina: “come ciel e la laguna che se invece di essere femminile fosse maschile ecco che avrei fatto una quartina rimata” (Bazlen 1993a: 11).

Se fino ad adesso si sono evidenziati gli aspetti più originali e innovativi generati dall'alternanza e dall'intreccio degli idiomi bazleniani, è necessario analizzare anche quella posizione un po' ambigua fra l'errore e la creatività lessicale tipica degli scrittori plurilingui. Prendendo i due poli linguistici principali dell'autore, ovvero il tedesco e l'italiano, che a loro volta risultano influenzati da una molteplicità di fattori – quali il fatto che il tedesco di Bazlen fosse per un verso condizionato dal triestino e per l'altro da una conoscenza libresca, mentre l'italiano non fosse la lingua della quotidianità – appare evidente che l'effetto della contaminazione fra le due lingue possa portare a espressioni poco riuscite o veri e propri errori. Tra di essi, sicuramente balza all'occhio la problematica particella *di*, che risulta essere influenzata dal tedesco *zu*. “In Bazlen, come in Svevo, il tedesco influenza l'italiano: egli commette, per esempio, un tipico errore da parlante di madrelingua tedesca, usando regolarmente la preposizione ‘di’ con il verbo dipendente all'infinito anche dove non occorre, come in alcune costruzioni del tipo essere + aggettivo (‘non mi è stato possibile di scriverti’, ‘credo che non mi sarà possibile di lasciare Trieste’)” (De Savorgnani 1998: 131).

Precedentemente molti critici, tra i quali Cernecca, avevano notato la stessa caratteristica in Svevo, ovvero il fatto che oltre al dialetto triestino, il tedesco aveva influenzato l'italiano, proprio mediante la particella *zu*. Tracce di tale contaminazione risultavano evidenti sia in *Senilità*, che ne *La coscienza di Zeno*.

“Di origine dialettale è la reggenza di voci nominali e verbali in cui prevale la preposizione *di* (dialetto *de* con valore di *di* e *da*), tendenza la quale è potenziata dal tedesco *zu*, come negli esempi seguenti: “era difficile di trovarsi insieme” (*Senilità*, p. 574), “così gli fu facile di raccontarmi” (*Senilità*, p. 584), “Fu un brutto risveglio di sentirsi dare del vecchio” (*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, Opere, cit., p. 917), “Ecco il signore col quale deve essere pronta di fare i pugni” (*Zeno*, p. 563), “pensai di aver fatto bene di lasciare la casa di salute” (*Zeno*, 571)” (Cernecca 1982: 103–104)¹¹.

Potrebbe essere significativo a questo proposito menzionare quanto suggerito da Giorgio Voghera, scrittore triestino amico di Bazlen, che ne *Gli anni della psicanalisi* si era soffermato sulla lingua sveviana. Descrivendo “certe piccole oscurità, certe strane espressioni e, alle volte non del tutto a fuoco” (Voghera 1980: 47) che aveva riscontrato leggendo gli scritti di Svevo, Voghera (1980: 47) aveva notato come “una persona amica, dotata di grande intuito e grande sensibilità linguistica” gli avesse fatto scoprire che “sostituendo alla parola o alla locuzione italiana quella tedesca corrispon-

¹¹ Oltre all'analisi di Cernecca, per approfondire la lingua sveviana si veda inoltre l'analisi di Devoto (1950), Catenazzi (1994) e Mengaldo (1994).

dente... l'espressione sveviana poteva risultare, in alcuni casi, singolarmente più ricca, più articolata, più a fuoco". Questo passaggio non solo conferma l'influenza del tedesco sull'italiano, ma anche indirettamente le difficoltà dello scrittore plurilingue, la cui lingua in ogni caso è soggetta a pressioni provenienti da altri idiomi.

Bazlen è soggetto anche all'influenza opposta, in quanto il tedesco è a sua volta "contaminato" dall'italiano, tantoché De Savorgnani lo definisce "Triestinerdeutsch", ovvero una lingua che "presenta delle 'anomalie' rispetto al cosiddetto *Hochdeutsch*, il che si spiega soprattutto con la posizione geografica e con la storia di Trieste" (De Savorgnani 1998: 131), città in cui l'autore ha coltivato una varietà austriaca prevalentemente orale. Il tedesco di Bazlen risente della strutturazione italiana della frase, di interferenze, neologismi ed errori di grammatica e di registro, come mette in luce ampiamente l'analisi di De Savorgnani, che conferma quanto precedentemente si è sostenuto in merito all'italiano: "Le particolarità del tedesco bazleniano sono facilmente rilevabili durante la semplice lettura, tuttavia, se consideriamo *Der Schiffskapitän* nel suo complesso, dobbiamo riconoscere che non è sempre altrettanto facile rintracciare un netto confine fra errore ed originalità stilistica" (De Savorgnani 1998: 133).

Se Bazlen avesse pubblicato, molto probabilmente si sarebbe posto il problema degli errori, così come quello del numero di lettori in grado di comprendere i suoi scritti. La libertà di scrivere solamente per sé invece gli ha concesso di fluttuare in un variegato magma multilingue, non sentendo "il bisogno di 'sistemarsi' al di qua o al di là del confine" (che gli sarebbe stato imposto qualora avesse scelto di utilizzare un idioma soltanto) e dando invece voce "alle sue diverse anime, senza far prevalere l'una sull'altra" (De Savorgnani 1998: 129). Così la lingua bazleniana ha potuto incorporare con disinvoltura e naturalezza l'espressione che l'autore sentiva più adatta, portando a un plurilinguismo talvolta esasperato che avrebbe più volte destabilizzato il baricentro linguistico del testo, creando quasi una lingua a se stante, cioè quella del poliglotta, ovvero di colui che, nelle parole di Rosy Braidotti: "non possiede una lingua nativa, ma molte linee di transito" (Braidotti 1995: 17).

Questo idioma che attinge a più codici assecondando i moti linguistici di Bazlen però non può non far riflettere sul rapporto esistente fra idioma e identità mediante la scrittura. Le lingue utilizzate dall'autore triestino infatti sembrerebbero a questo punto essere "brandelli di coscienza", schegge intrufolatesi fra le righe per ricordare che, in Bazlen, l'anima tedesca non è separabile da quella italiana" (De Savorgnani 1998: 131). La scelta di Bazlen diventa quella di utilizzare la scrittura per liberare ed elaborare la sua identità composita, senza il rischio di vederla ridotta e incasellata. Se come Claudio Magris afferma nel breve saggio *Identità ovvero incertezza*:

“Le rappresentazioni autentiche di un'identità plurima, comunque incerta e contraddittoria, non sono mai definitive” (Magris 2003: 522), la scrittura diventa lo spazio in cui Bazlen può elaborare la sua identità in continuo divenire. Grazie a essa l'autore crea una sorta di laboratorio, che gli permette di mettere insieme le sue anime. Tale operazione prende forma in *Der Schiffskapitän*, nelle *Note senza testo* e ancor più in *La lotta con la macchina da scrivere* e nella corrispondenza, dove la prospettiva babelica sembra associarsi alla volontà di far parlare varie lingue contemporaneamente. Fronteggiando le spinte centrifughe dettate da un'identità plurale, la scrittura di Bazlen diventa quindi quel “cemento simbolico” grazie al quale il “mosaico di parti frammentarie” (Braidotti 1995: 17) del soggetto trova il mezzo per esprimere completamente se stesso.

BIBLIOGRAFIA

- Ara, A. e Magris, C. (2007). *Trieste: Un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi.
- Bazlen, B. (2002). *Scritti (Il capitano di lungo corso – Note senza testo – Lettere editoriali – Lettere a Montale)*. Milano: Adelphi.
- Bazlen, B. (1993a). *La lotta con la macchina da scrivere*. Milano: Adelphi.
- Bazlen, B. (1993b). *Der Kapitän*. Klagenfurt-Salzburg: Wieser Verlag.
- Beccaria, G. L. (1984). “Il ‘grande stile’ di Beppe Fenoglio”. In G. Rizzo (a cura di), *Fenoglio a Lecce. Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio* (pp. 167–221). Firenze: Olschki.
- Berruto, G. (1998). Situazioni di plurilinguismo, commutazione di codice e mescolanza di sistemi. *Babylonia*, 1, 16–21.
- Braidotti, R. (1995). *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*. Roma: Donzelli.
- Brevini, F. (2010). *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*. Milano: Feltrinelli.
- Catenazzi, F. (1994). *L'italiano di Svevo: tra scrittura pubblica e scrittura privata*. Firenze: Olschki.
- Cecchi, O. (1983, 1 giugno). *Esce il romanzo, ma non l'ha scritto lui*. L'Unità, p. 12.
- Cernecca, D. (1982). Dialetto, lingua e processo creativo in Italo Svevo. *La Battana*, XVIII, 63/64, 99–106.
- Cigoi, R. (1995). “Le tracce del sapiente”. *Lettere di Roberto Bazlen e Giorgio Voghera 1949–1965*. Udine: Campanotto Editore.
- Corti, M. (1980). *Beppe Fenoglio: storia di un continuum narrativo*. Padova: Liviana.

- Damiani, R. (1987). Bazlen scrittore di nessun libro. *Studi Novecenteschi*, 33/2, 73–91.
- Deganutti, M. (2014). Bilinguismo letterario e ‘auto-traduzione’: uno sguardo al Novecento italiano. *Italian Studies*, 69/2, 262–82.
- De Savorgnani, G. (1998). *Bobi Bazlen: sotto il segno di Mercurio*. Trieste: Lint.
- Devoto, G. (1950). Decenni per Svevo. In G. Devoto, *Studi di stilistica* (pp. 175–193). Firenze: Le Monnier.
- Dicuonzo, A. (2000). Le risonanze infinite: Gnoseologia, lingua e poetica in Carlo Emilio Gadda. *The Italianist*, 20, 156–92.
- Dorfles, G. (1984, 28 marzo). *Quando l’intellettuale aiuta il genio altrui*. Corriere della Sera, p. 23.
- Fenocchio, G. (1985). La scrittura anfibia del Partigiano Johnny. *Lingua e stile*, 1, 89–119.
- Guagnini, E. (2009). *Una città d’autore: Trieste attraverso gli scrittori*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Isella, D. (2005). *La lingua del partigiano Johnny*. In B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny* (pp. 481–513). Torino: Einaudi.
- Kellman, S. (2003). *Switching languages: translingual writers reflect on their craft*. Lincoln / London: University of Nebraska Press.
- Klosty Beaujour, E. (1989). *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the ‘First’ Emigration*. Ithaca: Cornell University Press.
- La Ferla, M. (1994). *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*. Palermo: Sellerio.
- Magris, C. (2003). Identità ovvero incertezza. *Lettere italiane*, 55/4, 519–527.
- Marabini, C. (1984, 6 settembre). *Note senza testo*. Il Resto del Carlino, p. 3.
- Marcato, C. (2012). *Il plurilinguismo*. Roma-Bari: Laterza.
- Marcenaro, G. (1991). *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*. Milano: Camunia.
- Martini, C. (1974). Il romanzo incompiuto di Bazlen. *Il Ragguaglio Librario*, 41, 3, 97.
- Mengaldo, P. V. (1994). *Storia della lingua italiana. Il Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Miller, J. (1982). Writing a Second Language. *Raritan*, 1/2, 115–132.
- Montale, E. (1969, 9 marzo). *Variazioni*. Corriere della Sera, p. 31.
- Montale, E. (1990). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Nascimbeni, G. (1983, 1 giugno). *Un romanzo per risolvere l’enigma del ‘non scrivere’*. Corriere della Sera, p. 28.
- Pampaloni, G. (1970, 24 maggio). *Tentazioni del silenzio*. Il Mondo, p. 19.

- Pertici, R. (a cura di). (1985). *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900–1950). Atti del Convegno (18–20 marzo 1983)*. Firenze: Olschki.
- Pizzi, K. (2001). *A City in Search of an Author: the Literary Identity of Trieste*. London / New York: Sheffield Academic Press.
- Pittoni, A. (1966). *La città di Bobi*. Trieste: Edizioni dello Zibaldone.
- Roscioni, G. C. (1975). *La disarmonia prestabilita: studio su Gadda*. Torino: Einaudi.
- Schächter, E. (2000). *Origin and Identity: Essays on Svevo and Trieste*. Leeds: Northern Universities Press.
- Slataper, S. (1958). *Alle tre amiche*. Milano: Mondadori.
- Steinitz, T. (2013). Introduction. In T. Steinitz, *Translingual Identities. Language and the Self in Stefan Heym and Jakov Lind* (pp. 1–19). New York: Camden House.
- Stellardi, G. (1995). La prova dell'altro: Gadda tradotto. In M. A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda* (pp. 343–362). Roma: Salerno Editrice.
- Taylor-Batty, J. (2013). Modernism and Babel. In J. Taylor-Batty, *Multilingualism in Modernist Fiction* (pp. 16–38). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tomizza, F. (1995). *Alle spalle di Trieste*. Milano: Bompiani.
- Voghera, G. (1980). *Gli anni della psicanalisi*. Pordenone: Studio Tesi.
- Weinreich, U. (1974). *Lingue in contatto*. Torino: Boringhieri.

A TRANSLINGUAL IDENTITY: BOBI BAZLEN'S
"COLLAGE" LANGUAGE

Summary

Thanks to the dynamic plurilingualism employed by Bobi Bazlen in works such as *Note senza testo*, *La lotta con la macchina da scrivere* or *Il capitano di lungo corso*, this analysis faces the complex relationship between language and identity in one author coming from the borderland, an area within which the parameters of strict monolingualism and univocal identity tend to hesitate. Starting from the decision of the idiom to use in his writings, Bazlen's path considers the continuous succession and alternation of languages, which may sometimes influence each other. The act of writing for Bazlen corresponds to the incorporation of the most suitable expression and idiom, despite its linguistic belonging. This mechanism outlines the establishment of an idiom which might be defined "collage", as it derives from the continuous insertion of different idioms, that correspond to Bazlen's many-sided identity.

Keywords: *Bobi Bazlen, identity and language, multilingualism, translingualism, "collage" language, Triestine literature.*