



Università degli Studi “G. d’Annunzio”

Chieti – Pescara

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

Corso di laurea in Mediazione Linguistica e Comunicazione
Interculturale

Proposta di traduzione in tedesco della raccolta
poetica *Dolore minimo* di Giovanna Cristina Vivinetto

Relatore

Chiar.mo Prof. Maurizio Basili

Candidata

Aurora Jochem

Matricola: 3208530

ANNO ACCADEMICO 2022 / 2023

Für mein Papa, der immer da ist

Indice

Introduzione

1. L'autrice e l'opera

1.1. Giovanna Cristina Vivinetto

1.2. *Dolore minimo* (2018)

1.3. Transizione

2. Proposta di traduzione

2.1. *Per anni ho provato a stanarti*

2.1.1. *Jahrelang hab ich versucht*

2.2. *Quando nacqui mia madre*

2.2.1. *Als ich geboren wurde*

2.3. *L'altra nascita portò con sé*

2.3.1. *Die andere Geburt brachte mit sich*

2.4. *Al mio paese esiste una parola*

2.4.1. *In meinem Land gibt es ein Wort*

2.5. *Dev'esserci stato in questo corpo*

2.5.1. *Es muss in diesem Körper gewesen sein*

2.6. *La verità è che i nomi ci scelgono*

2.6.1. *Die Wahrheit ist dass Namen uns auswählen*

2.7. *Non esisti più, Giovanni*

2.7.1. *Dich gibt es nicht mehr, Giovanni*

2.8. *Quando lui avanti cammina*

2.8.1. *Wenn er vorne läuft*

3. Scelte traduttive

3.1. Cenni generali

3.2. Commento alla traduzione

Conclusioni

Bibliografia

Sitografia

Introduzione

In questo elaborato propongo una traduzione dall'italiano al tedesco di otto poesie dell'opera di Giovanna Cristina Vivinetto *Dolore minimo*, pubblicata nel 2018.

Il primo capitolo è dedicato all'opera e alla biografia dell'autrice, indispensabile per comprendere la raccolta poetica. Verrà dedicato un paragrafo alla poetessa, uno all'opera e uno alla tematica preponderante.

Nel primo paragrafo offrirò un tratteggio biografico di Giovanna Cristina Vivinetto cercando di cogliere il "non detto" e le peculiarità della sua metamorfosi che fungono da filo conduttore in *Dolore minimo*.

Nel secondo paragrafo esplorerò la genesi e la struttura dell'opera cercando di delineare le tematiche e lo stile dell'autrice.

Nell'ultimo paragrafo del primo capitolo affronterò la tematica della transizione da diversi punti di vista, in quanto costituisce il tema centrale della raccolta poetica senza mai diventare la vera protagonista.

Il secondo capitolo avrà come soggetto la proposta di traduzione dall'italiano al tedesco di otto poesie, che saranno messe a confronto con il testo di partenza.

In questo capitolo cercherò di presentare una traduzione leale che possa mantenere le stesse caratteristiche del testo di partenza.

Il terzo capitolo, infine, è dedicato al commento delle mie scelte traduttive.

Nel primo paragrafo verranno elencate e spiegate le definizioni e teorie che diversi autori hanno espresso riguardanti la traduzione poetica. Di seguito, nel secondo paragrafo, commenterò le mie scelte traduttive. Verranno analizzate le varie difficoltà incontrate e le soluzioni più adatte per risolverle; verranno proposti esempi concreti e le spiegazioni necessarie.

1. L'autrice e l'opera

1.1. Giovanna Cristina Vivinetto

Giovanna Cristina Vivinetto è nata come Giovanni Vivinetto a Siracusa nel 1994. Ha vissuto fino alla fine della sua adolescenza a Floridia, per poi trasferirsi a Roma e proseguire gli studi presso l'Università "La Sapienza".

Laureata in Filologia moderna, vive attualmente a Roma, dove lavora come docente presso una scuola secondaria di I grado¹.

L'infanzia della Vivinetto è arricchita dalla presenza del fratello gemello Fabio, con il quale ha un rapporto simbiotico; è come se fossero due entità unite: "E i giochi che avevano condiviso/per vent'anni? E le alleanze/segrete? E le scaramucce? /Le risate? Dove sarebbero finite/tutte quelle cose? Le confidenze²". L'unica cosa che li separa è un muro ed una porta che divide le loro camere da letto. La Vivinetto trascorre molto tempo con la nonna materna e la bisnonna in quanto entrambi i genitori lavorano. L'autrice definisce la bisnonna e la nonna come importanti figure di riferimento e si sente caratterialmente vicina a quest'ultima. Fin da piccola percepisce di essere diversa rispetto ai suoi coetanei e di non essersi "mai conosciuta/ se non nel dolore bambino/di avvertirmi a un tratto/così divisa. Così tanto/parziale³", facendo fatica a comprendere la propria identità e senza riuscire a dare un nome a questa sconosciuta sensazione.

Durante gli studi secondari, la Vivinetto è la prima della classe e vede nell'impegno scolastico un porto sicuro per sopperire, forse, a un disagio più profondo. Si rifugia in vite immaginarie e non riesce a vedere un futuro come Giovanni. Durante l'adolescenza, a circa sedici anni, subentra un periodo di riflessione e introspezione. Grazie all'uso di internet, anni di ricerche e prove su sé stessa scopre la disforia di genere⁴.

La prima persona a cui la Vivinetto si rivolge è la madre, che vedremo assumere diverse declinazioni ed essere una delle tematiche preponderanti di questo

¹ Le informazioni relative alla biografia dell'autrice sono ricavate dai suoi profili sui vari social network.

² Giovanna Cristina Vivinetto, *Dolore minimo*, Novara, Interlinea, 2018, p. 82.

³ Ivi, p. 10.

⁴ quanto qui riportato, viene affermato da Giovanna Cristina Vivinetto in un'intervista rilasciata durante la trasmissione della Rai *Vieni da me* in data 13/03/2020. Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=IRJJ3zE2Y_A&t=1081s (ultima visita: 22 febbraio 2023)

romanzo⁵. Il tema della madre funge da filo conduttore «per delineare una poesia che affrontasse la transessualità e che parlasse di rinascita⁶».

Il suo percorso di transizione è supportato fin dall'inizio dalla famiglia e dalle persone a lei vicine.

In questo scambio epistolare in cui mittente e destinatario coincidono, l'autrice si rivolge a un sé ormai lontano e irraggiungibile: la questione identitaria si configura come qualcosa di molto complesso, che va al di là dell'aspetto esteriore.

L'autrice definisce la sua opera come letteraria, un'opera in cui c'è molta finzione ma che parte da una vicenda personale. La poesia ha un potere salvifico, lenitivo, purificatorio: una terapia che ha permesso la scoperta e l'accettazione della vera abitante del suo corpo⁷, testimone di una giovinezza tutta protesa alla ricerca del sé e del proprio posto nel mondo⁸.

1.2 *Dolore minimo*

Dolore minimo è la prima opera di Giovanna Cristina Vivinetto, pubblicata nel maggio 2018 dalla casa editrice Interlinea nella collana "Lyra Giovani" a cura di Franco Buffoni e seguita da *Dove non siamo stati* (Rizzoli, 2020). Prima ancora di essere raccolte in un unico volume, le poesie della Vivinetto sono state pubblicate nel n° 86 della rivista di poesia, letteratura e critica letteraria *Atelier* e in rete su numerosi siti internet e blog.

La pubblicazione dell'opera è dovuta alla scoperta del poeta e traduttore Franco Buffoni. Nel 2017 la Vivinetto partecipa a un contest di un'associazione letteraria romana che mette in palio un viaggio a Torino in occasione del Salone del libro e un'intervista insieme a un poeta contemporaneo. La partecipazione

⁵ L'autrice presenta la sua opera, in diverse occasioni, come "romanzo in versi". Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/romanzo/#:~:text=MAPPA%20Nelle%20letterature%20moderne%20e,ed%20ebbe%20il%20suo%20maggiore> (ultima visita 29 marzo 2023)

⁶ quanto qui riportato, viene affermato da Giovanna Cristina Vivinetto in un'intervista rilasciata durante la terza puntata della serie *A casa del poeta* a cura di Fabrizio Buratto Cfr. <https://www.fabrizioburatto.it/a-casa-del-poeta/> (ultima visita: 27 febbraio 2023)

⁷ "Per acquietare il male che lo assale/il poeta lo canta. Ne fa bella/mostra nei suoi versi per sbugiardarlo, /quasi a gridargli in faccia l'infinita/piccolezza della sua minacciosità", Giovanna Cristina Vivinetto, *Dolore minimo*, cit., p. 53.

⁸ quanto qui riportato, viene affermato da Giovanna Cristina Vivinetto in un'intervista rilasciata per Chiasso Letteraria in data 4/09/2021. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=3gnzFBDBY7w> (ultima visita: 19 febbraio 2023)

al contest avviene con alcune poesie inedite dell'autrice, poi confluite in *Dolore minimo*.

L'incontro fra Giovanna Cristina Vivinetto e Franco Buffoni avviene al Salone del libro: quest'ultimo invita l'autrice a inviargli alcune poesie perché avrebbe potuto, eventualmente, considerarle per la sua collana *Lyra giovani*⁹.

Dolore minimo è la prima opera italiana in versi ad affrontare la tematica della transessualità e della disforia di genere¹⁰. L'opera presenta «stilemi compositivi che sono nella nostra tradizione, ma ci racconta qualcosa che nessuno mai aveva detto prima¹¹». Altro aspetto peculiare è la copertina in cui sono raffigurati due profili che si guardano, a dimostrazione che in ogni cambiamento non si perde mai qualcosa di ciò che si è stati. Il "dolore minimo" del titolo procede verso l'*understatement*¹²: si tenta di smorzare l'eccezionalità alludendo a un dolore simile a molti altri.

Questo romanzo ci racconta il lento transito da un'esistenza ad un'altra, dall'essere Giovanni al diventare Giovanna, «dalla morte di un sé che non poteva essere alla nascita di un sé che lotta per realizzarsi nella pienezza¹³», come scrive nella postfazione Alessandro Fo.

L'opera è divisa in tre sezioni: *Cespugli d'infanzia*¹⁴, che si richiama ai versi di Wislawa Szymborska, *La traccia del passaggio* e *Dolore minimo* per un totale di settanta poesie che, insieme, tessono l'articolazione complessiva dell'opera. Nella prima sezione del libro, si indaga il rapporto alla luce di una consapevolezza raggiunta durante l'adolescenza¹⁵. L'opera si apre con una

⁹ Giovanna Cristina Vivinetto, Estratto dalla tesi di laurea, 2021. Cfr. https://www.francobuffoni.it/files/pdf/vivinetto_estratto_tesi.pdf (consultato il 17/02/2023)

¹⁰ *La Voce Del Corpo - La poesia di Giovanna Cristina Vivinetto*. Cfr. shorturl.at/wFHKZ (consultato il 22/02/2023)

¹¹ quanto qui riportato, viene affermato da Franco Buffoni in un'intervista rilasciata per Edizione Interlinea in data 25/05/2018. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=UgbhQjqzBk> (ultima visita: 19 febbraio 2023)

¹² Damiano Frasca, «*La poesia vanta un potere terapeutico*»: *Dolore minimo*, Giovanna Cristina Vivinetto, in laletteraturaenoi.it, 22.03.2019. Cfr. <https://laletteraturaenoi.it/2019/03/22/la-poesia-vanta-un-potere-terapeutico-dolore-minimo-giovanna-cristina-vivinetto/> (consultato il 09/03/2023)

¹³ Alessandro Fo, Postfazione a Giovanna Cristina Vivinetto, *Dolore minimo*, cit., p. 86.

¹⁴ "Chissà, forse già la palla /tra i cespugli dell'infanzia?" Wislawa Szymborska, *Amore a prima vista*, A cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi, 2017, p. 93.

¹⁵ quanto qui riportato viene affermato da Giovanna Cristina Vivinetto alla terza edizione di *Di metro in metro* in compagnia dei poeti Stefano Carrai, Alessandro Fo e Claudio Pasi; evento tenutosi alla Fortezza Imperiale di Poggibonsi in data 8 settembre 2017. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=ccFZM6UT1M> (ultima visita: 1° marzo 2023)

poesia intitolata *A quel tempo ogni cosa* in cui l'autrice, con uno sguardo indagatore, dubbioso, chiedente, ricorda un'infanzia ormai lontana.

Il nome di Marcel Proust può essere accostato a quello della Vivinetto, che fa del ricordo e della riflessione un suo fedele amico. La memoria percorre strade lontane a partire da un elemento ben definito e la corretta interpretazione di ciò che abbiamo vissuto è raggiungibile solo a posteriori, mediante il ricordo.

Proust è noto proprio per la riflessione sul ricordo che può riaffiorare alla mente a partire da un qualsiasi elemento del quotidiano e che, attraverso la memoria, è in grado di aprire abissi dentro di noi. Questo è il medesimo congegno che avviene nella poesia della Vivinetto.

La rimozione di eventi segnatamente dolorosi è un fenomeno fisiologico, difensivo ed inconscio comune a tutti gli esseri umani. Rimuovere diventa un adattamento della nostra mente a eventi considerati a livello conscio negativi e dolorosi: consiste nel mettere da parte, nel dimenticare. La verità è che questa rimozione non avviene mai del tutto: quello che si cerca di nascondere o sopprimere prima o poi scoppia e ritorna in superficie. Dunque vi è un emergere, un rincorrersi e nascondersi tra due esistenze finché non si arriva a una piena coscienza ed accettazione.

"Nella quiete di quelle strade/la malattia giunse d'agosto. / Mi inchiodò sprovvista di fede/Mi scopri inadatta alla simmetria/delle proporzioni¹⁶": è così che la transessualità viene definita dall'autrice.

Il cambiamento giunge inaspettato e travolge la vita; la diversità sembra quasi una punizione.

Apice della prima sezione è l'incontro tra Giovanna e Giovanni¹⁷: è un incontro silenzioso, un guardarsi dentro, segnato dalla paura di incontrare la parte più vera.

A partire dall'incontro con Giovanni, vi è un lento percorso di accettazione e metabolizzazione della decisione. Vi è una nuova alba dettata dalla scelta, dall'intenzione, da un cambiamento necessario che non poteva più aspettare.

La figura materna assume diverse connotazioni e l'autrice, attraverso i suoi componimenti, rivela l'inestinguibile forza di questa personalità: ora è una madre di se stessa che partorisce un'altra sé, poi una "madre atipica, madre /di

¹⁶ Giovanna Cristina Vivinetto, *Dolore minimo*, cit., p. 11.

¹⁷ G.C. Vivinetto, *All'inizio non ci piacevamo affatto* in Id., *Dolore minimo*, cit., p.18.

una figlia atipica¹⁸", una madre che cancella le tracce del passato¹⁹, ed ancora una madre Natura che dà la vita e la toglie; e una nonna che vede nella rinascita una malattia²⁰.

La madre è contemplata come unica portatrice di doni: quello dell'indovino Tiresia²¹ si pone all'interno del patrimonio greco della cultura siciliana. Il dono di Tiresia permette la trasformazione in quanto poi può "mutare sesso una volta nella vita²²". Il racconto di Tiresia è inserito da Publio Ovidio Nasone nel contesto di una disputa tra Giove e Giunone. La questione viene sottoposta all'indovino tebano che inizia il racconto del suo passaggio di genere²³.

Nell'Odissea, l'indovino profetizza a Odisseo il suo futuro annunciandogli che, dopo il ritorno a Itaca, si imbarcherà nuovamente per terre sconosciute²⁴: consapevole di sé e della propria figura, Tiresia continua a illuminare gli altri e a diffondere la verità.

In *La traccia del passaggio* il doppio sembra acquisire una voce propria ed è come se le due identità dialoghino fra loro. Come lascia intendere già il titolo della sezione, l'autrice ricerca segni del passato. La Vivinetto ricorda con affetto ciò che è stato²⁵, raccontandoci la lenta fioritura attraverso la riscoperta di azioni consuete²⁶.

Il corpo, che rappresenta il macrocosmo della transizione, è l'immagine principale.

Diventa uno spazio segreto, un punto d'incontro, una casa che cade a pezzi e che contemporaneamente si sta ricostruendo.

Il cambiamento è comune a tutti gli esseri umani, indispensabile per la nostra evoluzione: tutto scorre e noi scorriamo con esso. La moderna ricerca cellulare

¹⁸ G.C. Vivinetto, *Sono una madre atipica, madre* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 24.

¹⁹ "Questo passaggio porta l'urgenza/della madre che richiama dentro sé/i pezzi del figlio che ha aggregato.", Ivi, p. 48.

²⁰ "La madre di mia madre era convinta/che questo male fosse curabile", Ivi., p. 55.

²¹ Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/tiresia> (consultato il 22/02/2023)

²² "Quando nacqui mia madre", Ivi, p. 19.

²³ Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2015.

²⁴ Omero, *Odissea*, X, Roma, Newton Compton Editori, 2010, vv. 524-25.

²⁵ "Tornare poi allo specchio/ e scoprire che qui, proprio qui, / sotto questi seni e questi fianchi, /dietro la maschera di trucco/e dentro i tacchi alti/qualcuno qui c'era, /per un po' c'è stato/e poi all'improvviso non è stato più.", Vivinetto, *Dolore minimo*, cit., p. 33.

²⁶ "Era un rimettersi in gioco/ di subdola perfidia/sconvolgere tutti quanti i piani. /Cambiare all'improvviso guardaroba. / Imparare a truccarsi a vent'anni. / Avere dei tacchi a ventuno. / Dubitare di sé a ventidue.", Ivi, p. 33.

mostra che quasi tutte le cellule umane si rigenerano: "ogni sette anni si rinnovano le cellule: adesso siamo chi non eravamo²⁷". I mutamenti, anche se lenti e minimi, cambiano l'intera esistenza alla pari della farfalla di Lorenz.

Peculiare è la poesia *La traccia del passaggio – mi dici-*, in cui la Vivinetto sembra rivolgersi al lettore e in cui lamenta la difficoltà della comprensione da parte degli altri.

Con *Potresti essermi sorella* abbiamo una chiara eco montaliano²⁸, in cui si racconta il riconoscimento di sé in un'altra persona e la possibilità di un incontro che però non si compie davvero²⁹.

Nell'ultima sezione, che riprende il titolo dell'opera, si esplorano le relazioni interpersonali tra la nuova identità e gli affetti.

Centrale è la dimensione geografica: il paesaggio prevalente è quello siciliano in cui l'autrice ha vissuto fino alla maggiore età. Le poesie hanno sempre delle coordinate spazio-temporali che fungono da cornice dell'intera opera. È molto interessante sottolineare la contrapposizione di diverse voci che compongono un dialogo che si configura come monologo.

La strutturazione è finalizzata, negli intenti della poetessa, a rendere complessiva la visione della difficoltà della transizione in tutti i suoi aspetti.

Non possiamo non riportare alla memoria Gregor Samsa che denuncia l'incomunicabilità e l'alienazione umana che la metamorfosi fa emergere.

Il corpo cambia, ma non è questo il problema: il punto nevralgico è la relazione di sé e degli altri con la decisione di cambiare. Il raccontarsi diventa un punto di partenza e non di arrivo. La raccolta si conclude con una dichiarazione d'amore, o forse una lettera d'addio, dell'io poetico verso l'io materno³⁰.

Cosa significa nascere una seconda volta? E cosa succede con ciò che è stato prima? Cosa si trova "nel mezzo, all'incrocio imprevisto tra i due sessi"? Che significa amore? Con la sua struttura tripartita, *Dolore minimo* tenta di dare una risposta a queste domande.

²⁷ Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

²⁸ Eugenio Montale, *La bufera*, Torino, Einaudi, 1980, p. 254.

²⁹ "Ma poi la metro si ferma. Tu/ scendi nei tuoi passi frettolosi/ed io rimango con un grumo/di parole che non riesco a dire.", G.C. Vivinetto, *Dolore minimo*, cit., p. 45.

³⁰ G.C. Vivinetto, *Tutto si chiude su te per celebrarti* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 85.

1.3 Transizione

Il termine transessuale indica una persona il cui sesso biologico e l'identità di genere non coincidono e che quindi si identifica nel sesso opposto modificando a volte le proprie caratteristiche anatomiche³¹. L'identità di genere non va confusa con l'orientamento sessuale: la prima si riferisce esclusivamente alla percezione di sé, mentre il secondo si riferisce all'attrazione verso uno, l'altro o entrambi i sessi.

La letteratura scientifica definisce transessuale la persona portatrice di un disagio³² cronico rispetto alle caratteristiche primarie conseguenti al sesso di nascita; un disagio risanabile soltanto modificando tali caratteristiche attraverso strumenti che la medicina e la scienza mettono a disposizione. È necessario riconoscere che oltre la dicotomia uomo-donna, esiste uno spettro di caratteristiche condivise tra quest'ultimi cosicché: "la sessualità/è tutto un groviglio da districare/nella mente³³".

Transessuale appartiene all'acronimo ombrello LGBTQ che indica l'insieme di persone lesbiche (L), gay (G), bisessuali (B) e transgender (T).

Per ragioni di inclusività, nel corso del tempo, sono state aggiunte altre lettere fino ad arrivare alla sigla Lgbtqia+ in cui vengono comprese anche le iniziali di queer³⁴, intersessuali³⁵ e asessuali³⁶. Il + alla fine indica tutte le altre definizioni possibili nel ventaglio dei generi e degli orientamenti.

Il termine transessuale è stato coniato dal dottor David Oliver Cauldwell nel 1949, per indicare coloro che volevano cambiare sesso fisiologico: fu usato nella sua opera *Psychopathia Transexualis*³⁷ in cui distingue il sesso in "sesso biologico" e "sesso psicologico", sostenendo che il transessualismo doveva essere trattato

³¹ Cfr. https://www.treccani.it/vocabolario/transessuale_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (consultato il 20/04/2023)

³² Quanto qui riportato, viene spiegato nel paragrafo 1.1 nelle informazioni relative alle vicende biografiche dell'autrice.

³³ G.C. Vivinetto, *Ho sempre orinato in piedi* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 47.

³⁴ Persone che non si riconoscono nella divisione binaria dei generi Cfr. QUEER in "Enciclopedia Italiana" (treccani.it) (consultato il 22/04/2023)

³⁵ Persone i cui caratteri sessuali di nascita non sono definibili univocamente né come maschili né come femminili Cfr. intersessualità nell'Enciclopedia Treccani (consultato il 22/04/2023)

³⁶ Persone che non provano attrazione verso nessun genere Cfr. asessuale: definizioni, etimologia e citazioni nel Vocabolario Treccani (consultato il 22/04/2023)

³⁷ David Oliver Cauldwell, *Psychopathia transexualis*, in: Sexology, 1949, p. 274–280.

come un disturbo mentale³⁸. Nel 1966, con la pubblicazione di *The Transsexual Phenomenon* del dottor Harry Benjamin, la parola transessuale diviene di uso comune: il libro divenne testo di studio universitario in quanto il primo ad indagare sulla transessualità dal punto di vista nosografico.

Il 5 settembre 2015, in Italia, una sentenza della Corte costituzionale ha stabilito che non è necessario l'intervento chirurgico per cambiare il proprio genere e nome anagrafico³⁹.

L'eliminazione da parte dell'Organizzazione Mondiale della Sanità⁴⁰ della transessualità dalla lista delle malattie mentali⁴¹ avviene il 19 giugno 2018. Superficialmente, il corpo è contemplato come unica dimensione del transito: "risulta più difficile scovare/le menomazioni della mente,/determinare con esattezza/le idee che regolano l'identità,/ l'umore, l'amore che ci tiene in piedi⁴²".

L'idea di un "terzo genere" era già presente in epoca romana: abbiamo una traccia nei *Carmina Burana*⁴³ in cui nell'ottava strofa i clerici vengono descritti come persone di genere maschile, femminile e neutro. Inoltre, il termine latino *genus* che in italiano si traduce con sesso ha tre forme: il maschile, il femminile e il neutro.

Se volessimo cercare nella letteratura classica degli esempi, ci imbatteremmo in diversi personaggi di cui mi limito a citare alcuni quali Ermafrodito che si innamorò della ninfa Salmace di cui gli dèi modificarono le caratteristiche unendoli, tanto che «non si poteva dire se fosse femmina o fanciullo, non assomigliando né all'una né all'altro ma sì a entrambi⁴⁴». Proprio come la passione di Salmace per Ermafrodito, abbiamo un esempio dantesco in cui i

³⁸ Per un approfondimento su David Cauldwell si veda Richard Ekins, King D., *Pioneers of Transgendering: The Popular Sexology of David O. Cauldwell*, 2001. Cfr. IJ TRANSGENDER - David O. Cauldwell (1897 - 1959): Classic Reprints Series - Pioneers of Transgendering: The Popular Sexology of David O. Cauldwell (archive.org) (consultato il 17/04/2023)

³⁹ Cfr. <http://www.articolo29.it/2015/la-consulta-mette-la-parola-fine-alla-sterilizzazione-coatta-delle-persone-transessuali/> (consultato il 16/04/2023)

⁴⁰ Cfr. https://www.ansa.it/canale_saluteebenessere/notizie/sanita/2018/06/19/oms-toglie-transessualita-da-lista-malattie-mentali_3c967c6d-a5f4-462e-97ea-affd23b053ab.html (consultato il 17/04/2023)

⁴¹ Cfr. *International Statistical Classification of Diseases, Injuries and Causes of Death* (ICD) consultato il 17/04/2023)

⁴² G.C. Vivinetto, *Non ho ferite che appaiono* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 48.

⁴³ Cfr. *Carmina Burana* nell'Enciclopedia Treccani (consultato il 17/04/2023)

⁴⁴ Ovidio, *Metamorfosi IV*, vv. 328-29.

lussuriosi confessano il «nostro peccato fu ermafrodito⁴⁵». L'ermafrodito viene descritto anche nel *Simposio* di Platone, che immagina all'origine dell'umanità tre generi. Quest'ultima opera è stata fonte di ispirazione per la creazione del termine *Urningtum*, che possiamo tradurre in italiano con Uranismo, con cui Karl Heinrich Ulrichs⁴⁶ definisce il terzo sesso. Nell'opera *Inclusa*, che fa parte di dodici libelli pubblicati inizialmente con lo pseudonimo di Numa Numantius, Ulrichs spiega il concetto del terzo sesso con la definizione latina "Anima muliebris corpore virili inclusa⁴⁷": un'anima femminile imprigionata in un corpo maschile. Gli studi di Ulrichs non ebbero eguali in un periodo in cui la tassonomia delle identità sessuali era ancora agli stadi iniziali della classificazione.

Cos'è il cambiamento? Una risposta a un sovvertimento di un ordine ormai stabilito? Anche ciò che, forse, appare immutabile in realtà si trasforma: «non si può discendere due volte nello stesso fiume⁴⁸». Per Franz Kafka, ad esempio, la metamorfosi non fa altro che evidenziare un'alienazione già esistente.

Il cambiamento annichilisce la certezza e il castello di sabbia in cui le convenzioni sociali e culturali portano l'essere umano a rifugiarsi. Anche quando quest'ultimo si dichiara aperto mentalmente e pronto all'accettazione del diverso, si trova smarrito dinanzi alla caduta di punti di riferimento tradizionali: come, per esempio, vedere il maschio e la femmina come stereotipi. In *Dolore minimo*, ci troviamo di fronte a un cambiamento che avanza lentamente: non senza mutilazioni, perdite, scoperte, rinunce; l'accettazione allora diventa il vero atto rivoluzionario. L'opera avanza per dolori minimi e "questo passaggio ha un dolore senza nome⁴⁹": l'autrice ci mette dinanzi a cieli che non si ha la capacità di vedere veramente. La Vivinetto trasforma una condizione naturale, ossia essere uno "scherzo di

⁴⁵ Dante, *Purgatorio*, XXVI, v. 82.

⁴⁶ Per un approfondimento si veda Hubert Kennedy, *Karl Heinrich Ulrichs. Pioniere del moderno movimento gay*, Bolsena, Massari, 2005.

⁴⁷ Per un approfondimento si veda Numa Numantius, *Memnon: Die Geschlechtsnatur des mannliebenden Urnings, eine naturwissenschaftliche Darstellung, Volume 2*, Forgotten Books, 2018.

⁴⁸ Citazione del filosofo greco Eraclito Di Efeso. Cfr. *Panta rei*: la famosa espressione del filosofo Eraclito (ambasciatori.it) (consultato l'8/05/2023)

⁴⁹ G.C. Vivinetto, *Paziente questa metamorfosi* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 49.

natura⁵⁰", in un viaggio di scoperta continua: "un rimettersi in gioco/ di subdola perfidia/ sconvolgere tutti quanti i piani⁵¹".

La poesia funge da terreno per l'esplorazione di una dimensione in cui quello che conta veramente è invisibile agli occhi ed in cui "la traccia del passaggio – non la vedi/ perché il mio sentiero è troppo/ stretto per starci in due⁵²". Una coralità alla Verga di matrice siciliana denota l'insieme di persone che sono parte del cambiamento di Giovanni: possiamo osservare ogni passaggio come se stessi guardando attraverso un caleidoscopio; la preponderanza di un io si riflette attraverso un noi, una pluralità alla prima persona per dimostrare come in ognuno convivono più elementi.

La tematica della transessualità arriva lentamente in superficie anche se non è mai il vero soggetto dei componimenti.

In *Un corpo transessuale come* che, forse, è l'unica poesia in cui si parla esplicitamente di rapporti sessuali, si interroga su quale sia il valore di un corpo diverso: se cancellassimo i pregiudizi e abbattessimo le barriere, potremmo entrare in contatto con l'umanità dell'altro.

E se "un corpo come il mio / quando s'incastra a un altro corpo / non è più transessuale. Quando / si lega a una carne che accoglie / forse non è più nemmeno un corpo⁵³", allora ci troviamo straniati dinanzi a una anormalità che non è della poetessa, ma diventa nostra.

⁵⁰ G.C. Vivinetto, *Bisognava perdonarlo questo mondo* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 40.

⁵¹ G.C. Vivinetto, *Era come avere dieci anni* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 33.

⁵² G.C. Vivinetto, *La traccia del passaggio – mi dici* – in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 37.

⁵³ G.C. Vivinetto, *Un corpo transessuale come* in Id., *Dolore minimo*, cit., p. 46.

2. Proposta di traduzione

2.1. *Per anni ho provato a stanarti*

Per anni ho provato a stanarti
dal doppiofondo umido delle mie
ossa. Sarebbe stato uno spremerti
via dagli occhi se solo ti avessi
trovata in tempo – invece è stato
un chiedere invano senza risposta.

Sarà che certe cose a quindici anni
non si possono ancora capire
– mentre tu in silenzio già strisciavi
nelle stanze disabitate
incorrotte del mio corpo.
Sarà che la voce interna fiorisce
solo a forza di strappi e toppe
mal ricucite – da lì sguscia l'anima.

Eppure seppellito sotto mucchi
di foglie secche un indizio c'era
– un debole presupposto
inavvertitamente esisteva:
il rifiuto del padre, il rigetto
della sua assenza – la sua voragine,
la preponderanza del ruolo
materno – l'ombra femminile
troppo a lungo riflessa.

Fu nel vuoto che ti conficcasti:
una scheggia di legno mentre
si chiudono le finestre
che sbattono sole al vento.
Fosti il compromesso da accettare,
la voce interna da nutrire,
la preghiera da salmodiare
in ginocchio. L'ultima toppa
sgraziata da ricucire – sul cuore.

2.1.1. *Jahrelang hab ich versucht*

Jahrelang hab ich versucht dich rauszuscheuchen
aus dem feuchten doppelten Boden meiner
Knochen. Es wäre ein aus den
Augen quetschen gewesen, wenn ich dich nur
rechtzeitig gefunden hätte – stattdessen war es
ein vergebliches fragen ohne Antwort.

Es mag sein, dass man gewisse Dinge mit fünfzehn
noch nicht verstanden werden können
- während du schon schweigend gekrochen bist
in den leeren unverdorbenen
Räumen von meinem Körper.
Es mag sein dass die innere Stimme blüht
nur durch schlecht genährte
Risse und Flicke - von dort entrinnt die Seele.

Doch begraben unter Haufen
trockenen Blättern lag ein Hinweis
- ein schwacher Verdacht
ungewollt bestand:
die Abneigung des Vaters, die Ablehnung
seiner Abwesenheit – sein Abgrund,
das Vorherrschen
der mütterlichen Rolle – der weibliche
Schatten zu lange reflektiert.

Du hast dich in der Leere eingekrallt:
ein Holzsplitter während
die Fenster die im Winde flattern
sich von alleine schließen.
Du warst der Kompromiss der akzeptiert werden musste,
die innere Stimme, die ernährt werden musste,
das Gebet, dass man psalmodiert
auf den Knien. Der letzte unbeholfene Flicker
der wieder angenäht werden muss – auf dem Herzen.

2.2. *Quando nacqui mia madre*

Quando nacqui mia madre
mi fece un dono antichissimo,
il dono dell'indovino Tiresia:
mutare sesso una volta nella vita.

Già dal primo vagito comprese
che il mio crescere sarebbe stato
un ribelle scollarsi dalla carne,
una lotta fraticida tra spirito
e pelle. Un annichilimento.

Così mi diede i suoi vestiti,
le sue scarpe, i suoi rossetti;
mi disse: «prendi, figlio mio,
diventa ciò che sei
se ciò che sei non sei potuto essere».

Divenni indovina, un'altra Tiresia.
Praticai l'arte della veggenza,
mi feci maga, strega, donna
e mi arresi al bisbiglio del corpo
– cedetti alla sua femminile seduzione.

Fu allora che mia madre
si perpetuò in me, mi rese
figlia cadetta del mio tempo,
in cui si può vivere bene a patto
che si vaghi in tondo, ciechi
– che si celi, proprio come Tiresia,
un mistero che non si può dire.

2.2.1. *Als ich geboren wurde*

Als ich geboren wurde, gab meine Mutter
mir ein uraltes Geschenk,
die Gabe der Wahrsagerin Tiresias:
einmal im Leben das Geschlecht wechseln.

Schon im Mutterleib wahr ihr klar
was mein Aufwachsen gewesen wäre,
ein rebellisches Ablösen des Fleisches,
ein brudermörderischer Kampf zwischen Geist
und Haut. Eine Auslöschung.

Also gab sie mir Ihre Kleider,
ihre Schuhe, ihre Lippenstifte;
Sie sagte zu mir «Nimm, mein Sohn,
werde, was du bist
wenn du was du bist nicht sein konntest».

Ich wurde Wahrsagerin, eine andere Tiresias.
Ich übte die Kunst des Hellsehens,
ich wurde zur Zauberin, Hexe, Frau
und ergab mich dem Flüstern des Körpers hin
- Ich gab ihrer weiblichen Verführung nach.

Genau damals verewigte sich meine
Mutter in mir, sie machte mich
eine Kadettentochter meiner Zeit,
in der man gut leben kann
nur solange man im Kreis wandert, blind
- dass man verbirgt, genau wie Tiresias,
ein Geheimnis, das nicht erzählt werden kann.

2.3. *L'altra nascita portò con sé*

L'altra nascita portò con sé
la distanza degli alberi
– la verde solitudine dei tronchi.
A noi parve – per così tanto tempo –
di non toccarci mai, mai raggiungerci
– per quanto ci protendessimo
l'uno fra i rami dell'altra –,
mai poterci dolere con foglie
solamente nostre – e che la tempesta
non rendesse indistinguibili.

Ci vollero diciannove anni
per prepararsi alla rinascita,
per trasformare la distanza tra noi
in spazio vitale, il vuoto in pieno,
il dolore in malinconia – che altro
non è che amore imperfetto. Aspettammo
i nostri corpi come si aspetta
la primavera: chiusi nell'ansia
della corteccia. Capimmo così
che se la prima nascita era tutta
casualità, biologia, incertezza – l'altra,
questa, fu scelta, fu attesa, fu penitenza:
fu esporsi al mondo per abolirlo,
pazientemente riabitarlo.

2.3.1. *Die andere Geburt brachte mit sich*

Die andere Geburt brachte mit sich
den Abstand der Bäume
- die grüne Einsamkeit der Stämme.
Es schien uns - für so lange -
uns nie zu berühren, uns nie zu erreichen
- egal wie sehr wir uns auch streckten
eine in den Zweigen der anderen -,
nie in der Lage zu sein mit Blättern zu trauern
die nur unsere eigenen sind - und dass der Sturm
nicht ununterscheidbar machen würde.

Es dauerte neunzehn Jahre
um sich vorzubereiten auf die Wiedergeburt,
um die Entfernung zwischen uns in
einen lebendigen Raum zu verwandeln, die Leere in Fülle,
das Leiden in Melancholie - was nichts anderes ist als
unvollkommene Liebe. Wir warteten
auf unsere Körper, wie man auf den
Frühling wartet: eingeschlossen in der Unruhe
der Rinde. So verstanden wir
dass wenn die erste Geburt
Zufälligkeit, Biologie, Ungewissheit war - die andere,
diese, war Wahl, war Erwartung, war Strafe:
sich der Welt auszusetzen, um sie zu beseitigen,
sie geduldig wieder zu bewohnen.

2.4. *Al mio paese esiste una parola*

Al mio paese esiste una parola
nitida come un chiodo
un motivo che sconsiglia il male.

«Scansatini» è una preghiera,
un inno altissimo alla preservazione
di se stessi. «Fa' che non accada»,
sentivo bisbigliare spesso
«Fa' che non diventi così», e poi
all'improvviso le labbra si serravano
e le parole assumevano un accento
arcano, quasi inviolabile.

Eppure gli «Scansatini, Signuri»
tornarono uno ad uno: il male
da scansare fu concepito tutto
nel mio grembo – ma non ci furono nuovi
spergiuri da formulare, parole
che annullassero parole, mani
da alzare al cielo per fingersi
inutilmente sorpresi, feriti.

Allora ci fu solo da sbrogliare
gli anni subiti, mettere a posto
le parole e liberare all'aperto
quello che a mani giunte si temeva.
E quel mostro che in tanti anni
avevo allontanato, fu assai più
docile quando, abolite le catene,
lo presi infine per mano.

2.4.1. *In meinem Land gibt es ein Wort*

In meinem Land gibt es ein Wort
so stark wie ein Nagel
ein Muster, dass das Böse abwehrt.

«Scansatini» ist ein Gebet,
eine erhabene Hymne an die Erhaltung
von sich selbst. «Lass es nicht geschehen»,
hörte ich flüstern oft
«Lass ihn nicht so werden», und dann
plötzlich schlossen sich die Lippen
und die Worte nahmen einen Akzent an
geheimnisvoll, fast unantastbar.

Doch die «Scansatini, Signuri»
kehrten einer nach dem anderen zurück: das Böse
dass vermeidet werden sollte wurde alles
in meinen Leib konzipiert – aber es gab keine neuen
Meineide zu formulieren, Wörter
die Wörter auslöschen würden, Hände
die man zum Himmel erhebt um sich vorzumachen
unnötig überrascht zu sein, verletzt.

Dann gab es nur noch zu entwirren
die gelittenen Jahre, wieder in Ordnung bringen
die Worte und befreien
was mit gefalteten Händen gefürchtet wurde.
Und dieses Ungeheuer, dass ich in so vielen Jahren
vertrieben hatte, war vielmehr
gefügiger als die Ketten abgeschafft wurden,
und ich ihn endlich bei der Hand nahm.

2.5. Dev'esserci stato in questo corpo

Dev'esserci stato in questo corpo
un punto scoperto, indifeso
un angolo lasciato illeso,
un grumo di nervi intoccato.
In quel punto noi ci incontravamo,
rifuggivamo da chi non capiva
additandoci l'incomprensione del mondo.
Solo lì avevamo il diritto
di amarci senza presupposti,
senza congetture – solo lì
ci conoscevamo davvero.

Dev'esserci stato in questo corpo
un ponte ancora in piedi,
un traliccio telefonico
a recapitarti la mia chiamata.
Dev'esserci un muro senza ombre
di morti, un rifugio dove scappare
sempre – in questo corpo.

Come in ogni guerra la terra
cede, si annullano gli spazi,
i punti si allineano tutti uguali,
saltano le forme, le comunicazioni.
Ciò che resta si raggruma indistinto.

Da quando il corpo ha cominciato
a mutare, ogni punto è una parete
sfondata. Non ci sono più angoli
inviolati a contenerti.

2.5.1. *Es muss in diesem Körper gewesen sein*

Es muss in diesem Körper gewesen sein
eine unbedeckte, schutzlose Stelle
eine Ecke die unversehrt blieb,
ein Nervengeflecht dass nicht berührt wurde.
Genau dort haben wir uns getroffen,
wir flohen von denen die uns nicht verstanden haben
die das Unverständnis der Welt vor Augen führten.
Nur dort hatten wir das Recht
uns ohne Vermutungen zu lieben,
ohne Mutmaßungen - nur dort
kannten wir uns wirklich.

Es muss in diesem Körper gewesen sein
eine Brücke die noch steht,
ein Telefonmast der
dir meinen Anruf übermittelt.
Es muss eine schattenlose Mauer geben
der Toten, eine Zuflucht wo man hinkann
immer - in diesem Körper.

Wie in jedem Krieg gibt die Erde
nach, die Räume heben sich auf,
die Punkte reihen sich alle gleich auf,
überspringen Formen, Kommunikationen.
Was bleibt klumpt undeutlich zusammen.

Seit der Körper begann sich
zu verwandeln, ist jeder Punkt eine durchgebrochene
Wand. Es gibt keine unangetasteten Ecken
mehr die dich halten.

2.6. La verità è che i nomi ci scelgono

La verità è che i nomi ci scelgono
prima ancora di pronunciarli.
Sulle pareti, a ridosso delle strade,
nei vasi di garofani e ortensie,
sulle strisce d'acqua che rigano
le finestre al mattino, sulle
scarpe allacciate, sui pulsanti
dei campanelli, nelle stazioni
in disuso. Su tutto si coagula
un nome. Tutto ne risplende.

E chi fugge dai nomi sappia
che non si sfugge alla nominazione
perché i nomi legano in nodi
di verità strette da calzare,
costringono in sillabe da pronunciare
a detti stretti. Da far male.

I nomi che mi hanno scelta
non trovarono angoli da rischiarare.
Cessarono presto i significati
mentre ero intenta a scavare in ogni
lettera. Speravo nelle eccezioni,
in costrutti arcani da indagare
per darmi un senso.

Ci rinunciai e con loro
all'arroganza della definizione.
All'insensatezza di attenersi
alle parole per vedere la realtà.

La verità è che la realtà
dormiva a un palmo dal naso
sepolta da un cumulo muto
di nomi.

2.6.1. *Die Wahrheit ist dass Namen uns auswählen*

Die Wahrheit ist dass Namen uns auswählen
bevor wir sie überhaupt aussprechen.
An den Wänden, neben den Straßen,
in den Vasen mit Nelken und Hortensien,
auf den Wasserschliesen an
den Fenstern am Morgen, auf die
geschnürten Schuhe, auf den Knöpfen
von Glocken, in vergessenen
Bahnhöfen. Über allem gerinnt
ein Name. Alles leuchtet von ihm.

Und die, die vor Namen fliehen müssen wissen
dass man dem Benennen nicht entkommt
denn Namen binden in Knoten
von engen Wahrheiten, in die man sich zwängen muss,
sie zwingen in Silben die ausgesprochen werden müssen
mit zusammengebissenen Zähnen. So dass es weh tut.

Die Namen die mich ausgewählt haben
fanden keine Ecken zum Erhellen.
Die Bedeutungen hörten bald auf
während ich beschäftigt war zu bohren in jedem
Buchstaben. Ich hoffte auf Ausnahmen,
in geheimnisvollen Gebäuden die ich untersuchen wollte
um mir einen Sinn zu geben.

Ich gab auf und mit ihnen
an die Arroganz der Definition.
Der Sinnlosigkeit sich an den
Worten zu halten um die Realität zu erkennen.

Die Wahrheit ist dass die Realität
vor meiner Nase geschlafen hat
begraben unter einem stummen Haufen
von Namen.

2.7. *Non esisti più, Giovanni*

Non esisti più, Giovanni,
tamburellando le dita sulle guance
mi dico nel pulviscolo della mattina.
Ho dimenticato la prassi dell'addio.
Piegarci sulle ceneri dell'estinto.
Raccoglierle a mani giunte.
Depositarle in salotto, in bella vista,
in un vaso canopo con testa felina
affinché ti si guardi col rispetto
reverenziale che si deve ai morti.
Con la pazienza immobile del ricordo
che sovrasta tutto quanto il tempo.
Sei durato quanto la polvere
depositata sulle conche delle mani
in un ventoso lunedì mattina
e come polvere ti sei piantato in gola.
Hai scosso le narici e i bronchi,
ammalato la condizione del restare
finché uno starnuto non ti ha consegnato
alla cifra tonda dell'aria. All'invisibile
compostezza degli antenati.
Sei passato come una febbre settembrina.
Come un raffreddore per un colpo
d'aria imprevista. Hai solo spossato.
Non esisti più, Giovanni,
perché non basta una lama di sole
a riportarti nel pulviscolo vorticoso.
Non esisti, mi convinco, tamburellando
sulle guance le dita. Quelle stesse dita
che un tempo furono le tue.

2.7.1. *Dich gibt es nicht mehr, Giovanni*

Dich gibt es nicht mehr, Giovanni,
trommle ich mit den Fingern auf meine Wangen
und sage zu mir selbst im Morgenstaub.
Ich habe das Ritual des Abschieds vergessen.
Sich über die Asche des Verstorbenen zu beugen.
Sie mit gefalteten Händen aufheben.
Sie im Wohnzimmer aufbewahren, vor aller Augen,
in einem Kanopenglas mit Katzenkopf
so dass man betrachtet wird mit dem ehrfürchtigen
Respekt, den man den Toten widmet.
Mit der unbeweglichen Geduld der Erinnerung
die alle Zeit überwindet.
Du hast so lange gedauert wie der Staub
der sich in den Vertiefungen der Hände absetzte
an einem windigen Montagmorgen
und wie Staub bist du im Hals stecken geblieben.
Du hast deine Nasenlöcher und Bronchien geschüttelt,
den Zustand des Bleibens erkrankt
bis ein Niesen dich befreite
an die runde Zahl der Luft. Zur unsichtbaren
Gelassenheit der Ahnen.
Du vergingst genau wie ein Septemberfieber.
Wie eine Erkältung durch einer
unerwarteten Luftzug. Du warst einfach erschöpft.
Dich gibt es nicht mehr, Giovanni,
denn ein Sonnenstrahl ist nicht genug
um dich in den aufgewirbelten Staub zurückzubringen.
Dich gibt es nicht mehr, rede ich mir ein und trommle
auf meine Wangen mit den Fingern. Dieselben Finger
die einst deine waren.

2.8. *Quando lui avanti cammina*

Quando lui avanti cammina
– mentre prima andavate insieme –
senza assecondare il tuo passo,
non cercando la tua mano con la sua.
Quando lui cammina avanti da solo
c'è un dolore minimo
che si è conficcato tra voi.

Quando ti viene chiesto
fino a quando dovrai prendere ormoni?
e alla risposta *per tutta la vita*
non comprenderanno e continueranno
a chiedere un limite alla malattia.

Quando anche il tuo nome verrà sbagliato,
farfugliato in sillabe di indifferenza
c'è un dolore minimo
acquattato tra le parole.
Quando cerchi nel corpo una screziatura
da cui guardare quel poco che è rimasto
di un esistere remoto – quasi dimenticato.
Quando nel corpo cerchi una fessura
ma non la trovi da nessuna parte
c'è un dolore minimo
a riempire tutte le fosse.

Quando lui infine rallenta il passo
e ti chiede perdono per le sue
atroci parole. Quando lui ti guarda
come la prima volta e tu allora cedi
perché hai stanco il passo.
Quando sei sicura che quelle parole
le risentirai ma per ora ti va bene così
c'è un dolore minimo tra voi.
Quasi non c'è, ma c'è
c'è e rimane.

2.8.1. *Wenn er vorne läuft*

Wenn er vorne läuft
- während ihr vorher zusammen gegangen seid -
ohne auf dich zu warten,
ohne deine Hand mit seiner zu suchen.
Wenn er vorne allein läuft
genau da ist ein belangloses Leiden
das zwischen euch stecken geblieben ist.

Wenn du gefragt wirst
bis wann wirst du Hormone nehmen müssen?
und auf die Antwort *Lebenslang*
werden sie nicht verstehen und weiterhin
fragen nach einer Grenze für die Krankheit.

Wenn sogar dein Name falsch ausgesprochen wird,
in Silben der Gleichgültigkeit gemurmelt wird
gibt es ein belangloses Leiden
das hockt zwischen den Worten.
Wenn du deinen Körper nach einem Sprenkel durchsuchst
von dem aus man auf das Wenige schaut dass noch übrig ist
von einer fernen Existenz - fast vergessen.
Wenn man den Körper nach einem Riss untersucht
aber man findet ihn nirgends
genau da ist ein belangloses Leiden
um alle Gräben zu füllen.

Wenn er schließlich sein Tempo verlangsamt
und dich um Verzeihung bittet für seine
grausamen Worte. Wenn er dich anschaut
genau wie das erste Mal und du dann nachgibst
weil du müde geworden bist im Schritt.
Wenn du dir sicher bist dass diese Worte
du sie wieder hören wirst aber im Moment bist du damit zufrieden
genau da ist ein belangloses Leiden zwischen euch.
Es gibt es fast nicht, aber es gibt es
es gibt ihn und er bleibt.

3. Scelte traduttive

3.1. Cenni generali

Il linguaggio poetico è transitabile e aperto a ogni interrogazione tesa fino all'invisibile e all'impossibile: così, forse, anche l'arte del tradurre. Le traduzioni svolgono un ruolo fondamentale nella compenetrazione tra sistemi letterari, per l'evoluzione delle letterature e dei generi: attraverso essi, vengono introdotti nuovi modelli e forme, creando i presupposti per i futuri mutamenti⁵⁴.

Il discorso sulla traduzione è «interminabile ma necessario perché non è altro che il discorso sulla, e della letteratura⁵⁵».

Il compito di chi traduce non è mai semplice. Le teorie sia dal punto di vista linguistico, come quelle di Roman Jakobson⁵⁶, che filosofico, come quelle di Benedetto Croce⁵⁷, sull'intraducibilità della poesia sono ormai superate. Franco Fortini dichiara che «la tecnica non è neutrale⁵⁸»: la scelta di prediligere un livello piuttosto che un altro, nella traduzione, è influenzata da elementi extra testuali; nessun testo è intraducibile, se non nell'assenza di condizioni che permettano il suo ingresso in una cultura diversa da quella d'origine⁵⁹. Friedman Apel, nell'opera *Literarische Übersetzung*, scrive che la traduzione è una riproduzione e che tradurre è un processo originale e creativo. In quanto tale, non ci possono essere regole.

Come afferma Jurij Michajlovič Lotman, il testo letterario offre diversi livelli di lettura che fanno nascere numerosi ostacoli quando si è di fronte all'atto del tradurre: «*Le difficoltà principali della traduzione del testo letterario sono legate ad altro - alla necessità di trasmettere i legami semantici che emergono, specificatamente nel testo poetico,*

⁵⁴ Cfr. André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, Torino, Utet, 1998.

⁵⁵ Franco Fortini, *Un rifacimento dell'Ecclesiaste*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 347-349.

⁵⁶ Jakobson afferma che la poesia è «intraducibile per definizione» a causa dell'elevato tenore semantico che hanno in essa le categorie grammaticali. Per un ulteriore approfondimento cfr. Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64.

⁵⁷ Cfr. G. Galasso (a cura di), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 87-88.

⁵⁸ Franco Fortini, *Disegno industriale*, in *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 127.

⁵⁹ Id., *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 24.

ai livelli fonologico e grammaticale. Se non si trattasse che di riprodurre, a livello fonologico, determinate onomatopée, allitterazioni o simili, le difficoltà sarebbero sensibilmente minori. Ma quei legami semantici specifici che emergono in virtù del cambiamento nel testo poetico del rapporto tra l'involucro sonoro della parola e la sua semantica, al pari della semantizzazione del livello grammaticale, sembrano negarsi a una traduzione esatta. Qui, verosimilmente, si deve porre la questione non dell'esattezza della traduzione, ma della sua adeguatezza, del tentativo di riprodurre in generale il grado di densità dei legami semantici nel testo⁶⁰».

Umberto Eco sostiene che la traduzione è una negoziazione, in cui si guadagna e si perde; è una «reciproca soddisfazione dove si deve rinunciare a qualcosa per ottenere qualcos'altro⁶¹».

L'interpretazione, che precede ogni traduzione, deve riconoscere quali possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limare; soprattutto senza mai perdere «un riverbero ultravioletto, un'allusione infrarossa⁶²».

Il traduttore si muove all'interno della propria lingua, cercando un modo per creare «un sistema di equivalenza con il testo originale⁶³».

La profonda conoscenza della propria lingua è una condizione necessaria affinché si possa comprendere meglio un'altra lingua: così come, quando conosciamo in profondità noi stessi, siamo in grado di capire meglio il nostro prossimo.

La traduzione poetica ha una funzione metaletteraria, perché occupa una posizione intermedia fra la produzione di testi autosufficienti e riflessioni critiche su testi altrui⁶⁴.

Franco Buffoni introduce il concetto di lealtà nella traduzione poetica: questo fa riferimento a una «necessità inevitabile» in cui bisogna, per esempio, eliminare una rima oppure cambiare una o più parole affinché si possa essere leale al testo di partenza⁶⁵. Questi sono quelli che Franco Fortini definisce «compensi» o «supplenze», soprattutto in ambito fonosimbolico: la compensazione avviene per esempio con un aumento di allitterazioni che riequilibra appunto la caduta delle rime; per avere nel testo di arrivo lo stesso effetto di quello che si ha nel

⁶⁰ Jurij Michajlovic Lotman, *Il problema del testo poetico*, in *Teorie contemporanee di traduzione*, p. 260.

⁶¹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 10.

⁶² Ivi, pp. 93-94.

⁶³ Per un ulteriore approfondimento cfr. Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

⁶⁴ Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 98.

⁶⁵ Franco Buffoni, *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, p. 14.

testo di partenza. Il metodo traduttologico di Franco Buffoni si collega alla differenziazione di Ezra Pound di melopea, logopea e fanopea⁶⁶: il suo metodo consiste nell'individuare l'elemento o gli elementi prevalenti la cui traduzione risulta irrinunciabile. Questa lealtà di cui parla Franco Buffoni dovrebbe permettere al traduttore di svolgere la sua funzione di ponte tra autore e lettore.

3.2. Commento alla traduzione

Alla luce di quanto riportato nel paragrafo precedente, posso affermare che la traduzione non è una scienza e quindi non esiste un metodo oggettivo e universale. Prima di iniziare il lavoro di traduzione, ho cercato di immergermi nelle profondità della lingua per comprendere le poesie in ogni aspetto possibile.

Ho prestato molta attenzione alla lettura, cercando di leggere fra le righe; ho tentato di liberare ciò che Walter Benjamin definisce «pura lingua», ossia ciò che è nascosto dietro le parole e che non viene esplicitato dal poeta.

Ho cercato di concepire un testo che sia in grado di porsi *nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des anderen*⁶⁷ (non in vece dell'altro ma al suo posto, come traduce Franco Fortini). Nel mio lavoro di traduzione ho cercato di assumere di assumere il ruolo di traduttore davanti a un testo che gli resiste, perché si tratta di poesia; una poesia peculiare nello stile e nelle intenzioni. Il poeta si pone contemporaneamente come protagonista intento alla narrazione, come voce poetante che percepisce la realtà, ma anche come oggetto, argomento della stessa.

Ho deciso di non apportare modifiche importanti che andassero a intaccare il messaggio dell'autrice o a minimizzare la sua esperienza, nella speranza di rendere i suoi pensieri e i suoi sentimenti nel testo di arrivo come erano stati intesi originariamente.

Ho tradotto con l'intenzione, ove possibile, di mantenere la struttura delle frasi di lingua tedesca simile a quella della lingua italiana per quanto riguarda sintassi, punteggiatura e lunghezza, pensando a come potrebbe apparire un'eventuale

⁶⁶ Per un maggiore approfondimento cfr. Ezra Pound, *How to read*, Desmond Harmsworth, 1931.

⁶⁷ Johann Wolfgang von Goethe, nel West-Ostlicher Divan del 1819, distingue tre tipologie di traduzione, ordinati secondo criteri estetici.

stampa. Ho operato in funzione del testo d'arrivo, «usando del blu quando non ho il rosso⁶⁸».

La scelta, nel capitolo precedente, di collocare il testo a fronte relativo alla traduzione svolta è peculiare di «una cultura esplicativo-didattica⁶⁹».

Il confronto della traduzione con il testo originale come ausilio esegetico è utile quando il lettore abbia conoscenza della lingua di partenza in modo da poter «afferrare elementi fonosimbolici, ritmici o metrici»; come una «voce che risuona dentro un'altra voce»⁷⁰. Concordo con la posizione di Franco Fortini, riguardo al ruolo della traduzione: sembra essere inammissibile trasformare la lettura critica in una prestazione atletica.

La poesia della Vivinetto si caratterizza per una totale assenza di schema metrico; vi è una suddivisione tematica che si articola in tre sezioni⁷¹. I versi sono liberi e quindi lontani dai vincoli della metrica tradizionale: non vi è infatti una precisa struttura strofica, ma si configura come una successione di versi, quasi sempre di misura diversa e privi di uno schema delle rime.

È stato necessario per la traduzione comprendere e riflettere sull'utilizzo dei segni di interpunzione da parte dell'autrice, per cogliere le sfumature della lingua e, di conseguenza, rendere la traduzione più fedele possibile al testo originale.

Lo scarso uso della punteggiatura, eccetto per l'utilizzo della virgola per l'enumerazione e il trattino per isolare (e quindi mettere in risalto) una parola o un'intera proposizione o per dare voce a un monologo dialogico, denota un fiume in piena che non riesce a fermare il suo incessante moto di parole. La carenza di segni di interpunzione è una caratteristica frequente nella poesia contemporanea ed è, in generale, abbinata a un uso molto libero della sintassi.

L'ausilio grafico e semantico del trattino funge da parentesi, per introdurre delle pause nel discorso o un'altra voce narrante; dei momenti di riflessione che rendono le intermissioni del pensiero. Esso contribuisce a far trasparire l'esigenza di mimesi del parlato.

⁶⁸ Celebre frase di Pablo Ruiz y Picasso.

⁶⁹ Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodiblet, 2011, p. 94.

⁷⁰ Benedetto Croce citato secondo Franco Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, vol. 1, p. 381.

⁷¹ Per maggiori approfondimenti, consultare il capitolo 1.2 del presente elaborato.

In *L'altra nascita portò con sé* l'uso del trattino, per esempio, è più frequente rispetto agli altri componimenti e funge da finestra di dialogo per introdurre una voce antitetica e complementare.

La raccolta poetica è caratterizzata da un uso prevalente della paratassi. Le figure sintattiche segnano fortemente lo scarto tra poesia e prosa.

La scelta di non apportare modifiche considerevoli alla struttura sintattica della frase ha avuto come conseguenza che le figure retoriche di ordine si incontrano nel testo di arrivo, eccetto in alcuni casi, esattamente dove erano state concepite dall'autrice nel testo di partenza. Rispettando la costruzione sintattica del testo di partenza anche i numerosi enjambement che conferiscono un ritmo cadenzato e che in maggior numero sono la coppia sintattica sostantivo – aggettivo, sono rimasti nella stessa posizione. Il soggetto e l'aggettivo risultano spesso invertiti: ciò ha semplificato il processo di traduzione in quanto in tedesco l'aggettivo in funzione attributiva viene sempre anteposto al sostantivo a cui fa riferimento.

La divisione strofica coincide con una divisione degli avvenimenti e, a volte, sembrano essere diverse le voci che compongono il tessuto di un'unica poesia. L'abbondanza di vocaboli nella lingua tedesca mi ha permesso di trovare equivalenti, secondo me, leali per ricreare la stessa magia dei componimenti originali dal punto di vista semantico.

Difronte alla scelta di un termine, ho trovato molteplici possibilità che mi hanno permesso addirittura di ricreare le allitterazioni che contribuiscono a dare il ritmo alla poesia; come quando il pittore che deve raffigurare una specifica tonalità di blu si ritrova a poter scegliere tra acciaio, fiordaliso, notte, avio, cobalto e così via.

Nel verso cinque della poesia *Quando nacqui mia madre*, una chiara risonanza al *Canzoniere* di Umberto Saba, ho optato per il sostantivo "Mutterleib" per la traduzione di "primo vagito" affinché si possa ricreare lo stesso valore semantico nella lingua tedesca. È il "primo vagito" di Giovanni a presagire alla madre le difficoltà della crescita, di "una lotta tra spirito e pelle": un esistere conflittuale fin dall'origine. Il "mistero" dell'ultimo verso, che dev'essere nascosto "proprio come Tiresia", l'ho tradotto con "Geheimnis" piuttosto che "Mysterium" per enfatizzare la segretezza, l'occulto e il recondito "che non si può dire".

Interessante dal punto di vista linguistico è l'inserimento del dialetto in *Al mio paese esiste una parola*, in cui la poesia si costruisce intorno alla preghiera.

"Scansatini", che si configura come anafora, è un termine usato affinché si "scongiura il male". Per sottolineare l'importanza del vernacolo, raramente usato in questa opera dalla Vivinetto, ho lasciato il termine italiano al posto di vagare tra i registri per riprodurre il livello della parlata regionale oppure tradurre il dialetto con un altro dialetto tedesco. L'aggettivo "nitido" della metafora del verso due, che fa riferimento a "chiodo", è stato tradotto con "stark" piuttosto che "klar" per contribuire al valore semantico dato alla forza della preghiera.

Il "mostro" del verso ventiquattro è stato tradotto con "Ungeheuer" invece di "Monster": quest'ultimo è inteso come essere fisico, il termine antecedente invece da me utilizzato nella traduzione si riferisce a un qualcosa di più ampio e di accezione anche psicologica o metafisica.

Inoltre, il termine "Ungeheuer" viene utilizzato da Franz Kafka per la metamorfosi di Gregor Samsa e quindi costituisce un termine noto al pubblico germanofono.

L'avverbio "infine" dell'ultimo verso nasconde un doppio livello semantico indicando la conclusione dell'azione ma anche l'avverarsi di una verità ampiamente attesa: ho optato per "endlich" che comprende le stesse accezioni semantiche al posto di "am ende" oppure "zuletzt" che sono sorti spontanei in un primo momento nell'atto del tradurre.

Un altro termine che ho modificato durante le varie fasi di traduzione delle poesie di questo elaborato è stato il verbo "mutare" dell'ultima strofa di *Dev'esservi stato in questo corpo*. All'inizio avevo optato per "wechseln", ma poi ho deciso di usare "verwandeln" per essere più coerente con l'intera opera in quanto possiamo definire la transizione una metamorfosi piuttosto che un cambiamento radicale.

Ho trovato più impegnativo cogliere le sfumature semantiche di *Quando lui avanti cammina*, in cui la distanza tra Giovanni e Giovanna si è trasformata in un dolore senza eguali, rispetto alle altre poesie scelte per il presente elaborato.

Peculiare è l'uso da parte della Vivinetto del corsivo che isola le proposizioni dal resto del componimento e trasforma il discorso indiretto in diretto. Ho tradotto la risposta "per tutta la vita" con un'unica parola quale

"Lebenslang", come se fosse una condanna, piuttosto che "für das ganze Leben": l'autrice chiama in diverse occasioni la sua condizione una malattia, come per esempio anche Franco Buffoni l'omosessualità⁷².

La lingua tedesca mi ha concesso una maggiore libertà rispetto alla lingua italiana nel poliptoto degli ultimi due versi. In "Quasi non c'è, ma c'è/ c'è e rimane" in cui si fa riferimento al dolore, l'ho tradotto come "Es gibt es fast nicht, aber es gibt es / es gibt ihn und er bleibt" in cui "es" fa riferimento al dolore, e rispettivamente "ihn" e "er" si riferiscono a Giovanni. In questo modo, il complemento conserva la posizione che ha in italiano, ma la ripresa per mezzo del pronome fa sì che, in una certa maniera, esso sia meno integrato nella frase, nella quale è diventato un componente mobile. Tra l'origine e il bersaglio la differenza è minima, ma esiste.

Ho riflettuto a lungo sulla traduzione di "dolore minimo", che costituisce anche il titolo della raccolta poetica. Ho trovato che il *Leiden* alla Werther sia più adatto rispetto al sostantivo "Schmerz". Altrettanto, per la traduzione dell'aggettivo "minimo" ho deciso di optare per "belanglos" piuttosto che "minimal" oppure "gering": sostengo che è più appropriato un "belangloses Leiden" piuttosto che un "minimales Leiden" o un "minimaler" o "geringer Schmerz". Per quanto riguarda le parole composte, occorre ricordare che il tedesco è una lingua agglutinante che consente di combinare parole appartenenti anche a categorie diverse. Nella poesia *Non esisti più Giovanni* vi sono diversi gruppi di parole che in tedesco sono diventate un'unica parola quali "pulviscolo della mattina", "vaso canopo", "lunedì mattina" e "febbre settembrina".

"Non esisti più" è stato tradotto con una perifrasi quale "Dich gibt es nicht mehr", che risulta essere più comprensibile al lettore tedesco rispetto a una traduzione più fedele quale per esempio "Du bist nicht mehr da". Un problema che concerne la sintassi è quello dell'ordine delle parole. Il tedesco ha regole grammaticali più rigide dell'italiano; lo si vede ad esempio quando si tratta della collocazione del verbo o delle componenti della frase.

L'anafora del verso cinque "di non toccarci mai, mai raggiungerci" è stata impossibile da mantenere nella stessa posizione: l'avverbio è stato ripetuto nello stesso verso come "uns nie zu beruhren, uns nie zu erreichen".

⁷² Per un maggiore approfondimento cfr. Franco Buffoni, *Jucci*, Milano, Mondadori, 2014.

In *La verità è che i nomi ci scelgono*, in cui l'autrice indaga sul valore e potere delle parole, nel verso diciannove ho tradotto l'anastrofe "cessarono presto i significati" con "die Bedeutungen hörten bald auf": se avessi rispettato la struttura della frase italiana, sarebbe stata poco comprensibile al lettore tedesco. Per quanto concerne le forme verbali, la traduzione è stata fedele al testo originale eccetto quando vi è l'uso del passato remoto che in tedesco può essere espresso attraverso il *Perfekt* o il preterito; ho optato per quest'ultimo tempo verbale poiché viene utilizzato maggiormente nella lingua scritta. L'uso del passato remoto in luogo del passato prossimo è un aspetto peculiare della lingua siciliana, terra natia della poetessa⁷³.

⁷³ Cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1969.

Conclusioni

L'obiettivo di questo lavoro di tesi è quello di presentare una proposta di traduzione in tedesco di una raccolta poetica che non è ancora stata tradotta. La scelta è ricaduta su *Dolore minimo* per la tematica che ha costituito una grande sfida traduttiva e suscitato particolare interesse fin dalla lettura dei primi versi. Ci troviamo dinanzi ad un'autobiografia senza filtri in cui la Vivinetto ci apre le porte del suo cuore e ci fa accomodare su solide incertezze. Alcune volte siamo spettatori delle sue vicissitudini, altre come se fossimo con lei per "le vie del paese" o "tra i cespugli dell'infanzia", altre ancora siamo l'interlocutore che non comprende "perché il sentiero è troppo stretto per starci in due". L'autrice scava nei meandri del suo passato in cerca di risposte da colui che non c'è più.

La vita si manifesta in molteplici forme: è una continua lotta tra l'anima e il corpo "fin dal primo vagito", è dolore, mancanza, impossibilità, memoria, destino ma anche speranza, rinascita, luce, coraggio, scelta, amore. Trovo interessante il suo modo singolare di porre le domande, di esprimere i suoi sentimenti e pensieri e la capacità di interrogarsi con un ritmo cadenzato e riflessivo al tempo stesso.

La Vivinetto dà una voce a chi non ce l'ha: è una voce coraggiosa e fuori dal coro, soggetta a critiche e umiliazioni ma che non si arrende. Il processo traduttivo è stato difficile e tortuoso quanto interessante: fino ad ora non mi sono mai trovata di fronte a un componimento simile o che affrontasse una tale tematica. Ho avuto occasione di informarmi approfonditamente sulla transizione di genere e soprattutto da diversi punti di vista, il che mi ha aiutato meglio a comprendere i trascorsi e le emozioni della poetessa.

Trovo terrificante che nel 2023 ci siano ancora delle persone che debbano nascondersi per il loro modo di essere e che non sono considerate sullo stesso piano degli altri esseri umani. A volte, penso che dimentichiamo ciò che conta realmente: non è il nostro sesso, colore della pelle o religione a definirci e che il cielo sotto alla quale viviamo è lo stesso.

Sono riuscita ad avere dei contatti con Giovanna Cristina Vivinetto nell'ultimo periodo di stesura della tesi: l'intenzione è quella di continuare con la traduzione dell'intera raccolta poetica, con l'obiettivo di pubblicarla. Infine, poi, forse, questo dolore potrebbe diventare davvero minimo.

Bibliografia

- ALIGHIERI, Dante, *Purgatorio*, XXVI.
- ANEDDA, Antonella, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- BUFFONI, Franco, *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni*, Milano, Marcos y Marcos, 1999.
- BUFFONI, Franco, *Jucci*, Milano, Mondadori, 2014.
- CAULDWELL David Oliver, *Psychopathia transexualis*, in: *Sexology*, 1949.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- EKINS, Richard, King D., *Pioneers of Transgendering: The Popular Sexology of David O. Cauldwell*, 2001.
- FORTINI, Franco, *Disegno industriale*, in *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957.
- FORTINI, Franco, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, Vol. 1.
- FORTINI, Franco, *Un rifacimento dell'Ecclesiaste*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- FORTINI, Franco, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- FRASCA, Damiano, «*La poesia vanta un potere terapeutico*»: *Dolore minimo*, Giovanna Cristina Vivinetto, in *laletteraturaenoi.it*, 22.03.2019. Cfr. <https://laletteraturaenoi.it/2019/03/22/la-poesia-vanta-un-potere-terapeutico-dolore-minimo-giovanna-cristina-vivinetto/> (consultato il 09/03/2023).
- GALASSO, G., (a cura di), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Adelphi, Milano, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *West-Ostlicher Divan*, 1819, traduzione italiana, *Il divano occidentale orientale*, Milano, BUR Rizzoli, 1997.

- JAKOBSON, Roman, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966.
- KENNEDY, Hubert, *Karl Heinrich Ulrichs. Pioniere del moderno movimento gay*, Bolsena, Massari, 2005.
- LEFEVERE, André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, Torino, Utet, 1998.
- LOTMAN, Jurij Michajlovic, *Il problema del testo poetico*, in *Teorie contemporanee di traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995.
- MONTALE, Eugenio, *La bufera*, Torino, Einaudi, 1980.
- NUMANTIUS, Numa, *Memnon: Die Geschlechtsnatur des mannliebenden Urnings, eine naturwissenschaftliche Darstellung, Volume 2*, Forgotten Books, 2018.
- OMERO, *Odissea*, Roma, Newton Compton Editori, 2010.
- NASONE, Publio Ovidio, *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2015.
- POUND, Ezra, *How to read*, Desmond Harmsworth, 1931.
- ROHLFS, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino, 1969.
- SZYMBORSKA, Wislawa, *Amore a prima vista*, a cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi, 2017.
- VIVINETTO, Giovanna Cristina, *Dolore minimo*, Novara, Interlinea, 2018.

Sitografia

https://www.youtube.com/watch?v=1RJJ3zE2Y_A&t=1081s (ultima visita: 22 febbraio 2023)

<https://www.treccani.it/vocabolario/romanzo/#:~:text=MAPPA%20Nelle%20letterature%20moderne%20e,ed%20ebbe%20il%20suo%20maggiore> (ultima visita 29 marzo 2023)

<https://www.fabrizioburatto.it/a-casa-del-poeta/> (ultima visita: 27 febbraio 2023)

https://www.youtube.com/watch?v=3gnzFBDBY7w___ (ultima visita: 19 febbraio 2023)

https://www.francobuffoni.it/files/pdf/vivinetto_estratto_tesi.pdf (consultato il 17/02/2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=UgbhQjqzBk> (ultima visita: 19 febbraio 2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=ccFZM6UTl1M> (ultima visita: 1° marzo 2023)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/tiresia> (consultato il 22/02/2023)

https://www.treccani.it/vocabolario/transessuale_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (consultato il 20/04/2023)

<http://www.articolo29.it/2015/la-consulta-mette-la-parola-fine-alla-sterilizzazione-coatta-delle-persone-transessuali/> (consultato il 16/04/2023)

https://www.ansa.it/canale_salutebenessere/notizie/sanita/2018/06/19/oms-toglie-transessualita-da-lista-malattie-mentali_3c967c6d-a5f4-462e-97ea-affd23b053ab.html (consultato il 17/04/2023)