Sud/Nord of Thanh-Vân Tôn-Thât: The Poetics of Wandering of the "*extrême contemporain*".

Sud/Nord de Thanh-Vân Tôn-Thât: La poétique de l'errance de « *l'extrême contemporain* »

Sud/Nord de Thanh-Vân Tôn-Thât: Poetica rătăcirii în „*extrême contemporain* "

Alessandro MONACHELLO
Université de Catane
Département de Sciences Humaines
E-mail: ale.monachello@gmail.com

Abstract

With the expression extrême contemporain, the academics intend to refer to the most recent French Literary Production, as a concept in continuous movement, and consequently impossible to include within any particular scheme. Therefore, it is not possible to frame into a specific and all-embracing trend, as it focuses its attention on the latest part of contemporaneity. Among the several genres considered, the poetic one seems to be the most interesting and peculiar, as this one, more than any other creative writing expression, leads the poets to the quest of their origin in a world overwhelmed by the globalization, where the "traditional" cardinal points are mixed and brought into a question by a "new" lyric: the poetics of wandering. Sud/Nord of Thanh-Vân Tôn-Thât is the proof of a tangible advanced wander poetry, where the poet (a metaphor of a human species who's becoming more and more a laic errant of the existence) comes back to himself to search for the places where he comes from.

Résumé

Avec l'expression extrême contemporain, les académiciens entendent désigner la production littéraire française la plus récente. Cette notion est en constante évolution et elle est, par conséquent, libre des modèles traditionnels; on ne peut pas l'encadrer dans des courants artistiques modernes bien établis, mais on peut la considérer hétéroclite car elle focalise l'attention sur les derniers embranchements du monde contemporain.

Parmi les genres littéraires examinés, le genre poétique se révèle particulièrement intéressant et singulier. Plus que d'autres expressions d'écriture artistiques, il amène les nouveaux poètes vers la recherche de leurs racines dans l'époque de la mondialisation, où les « traditionnels » points cardinaux résultent mélangés et mis en question par une « nouvelle » expression lyrique: la poésie de l'errance. Sud/Nord de Thanh-Vân Tôn-Thât est le témoignage d'une avant-garde poétique de l'errance tangible; sur les traces des poètes voyageurs (métaphore d'une humanité pèlerine laïque de l'existence), l'auteur nous fait partager un voyage intérieur et nous livre une cartographie personnelle qui nous permet de découvrir les lieux d'où elle provient.

Rezumat

Prin expresia „extrême contemporaine" , academicienii înţeleg cele mai recente producţii literare franceze. Această noţiune se află într-o evoluţie constantă şi, în consecinţă, este independentă de modelele tradiţionale; nu o putem încadra în curentele artistice moderne

consacrate, însă o putem considera heteroclită, deoarece ea focalizează atenţia asupra ultimelor dezvoltări ale lumii contemporane.

Printre genurile literare examinate, genul poetic se dovedeşte deosebit de interesant şi unic. Mai mult decât alte expresii ale scrierii artistice, el îi determină pe noii poeţi să-şi caute rădăcinile în epoca mondializării, în care „tradiţionalele" puncte cardinale sunt amestecate şi puse în discuţie de către o „nouă" expresie lirică: poezia rătăcirii. Sud/Nord de Thanh-Vân Tôn-Thât este mărturia unei avangarde poetice a rătăcirii tangibile; pe urmele poeţilor călători (metafora unei omeniri peregrine laice a existenţei), autorul ne face părtaşi la o călătorie interioară şi ne oferă o cartografie personală care ne permite să descoperim locurile din care provine.

Key-words: *Extrême contemporain, Gender studies, Wander poetry, Poetic translation, Stylistic and Rhetoric.*
Mots clés: *Extrême contemporain, Écriture au féminin, Poésie de l'errance, Traduction poétique, Stylistique et Rhétorique.*
Cuvinte cheie: *Extrême contemporain, studii de gen, poezia rătăcirii, traducere poetică, stilistică şi retorică*

> «Le più belle poesie/ si scrivono sopra le pietre/ coi ginocchi piagati/ e le menti aguzzate dal mistero./ Le più belle poesie si scrivono/ davanti a un altare vuoto,/ accerchiati d'agenti/ della divina follia./ Così, pazzo e criminale qual sei/ detti versi all'umanità,/ i versi della riscossa/ e le bibliche profezie,/ e sei fratello di Giona./ Ma nella Terra promessa/ dove germinano i pomi d'oro/ e l'albero della conoscenza/ Dio non è mai disceso né ti ha mai maledetto».
>
> (Alda Merini, *La Terra Santa e altre poesie*, 1984)

«Viviamo», scrive Rocco Futia nel suo saggio breve "Comunicazione, informazione e ricerca di senso" del 1997, «forse nostro malgrado, nel mondo dell'informazione sempre più "tecnologica" e di livello avanzato, di quell'informazione sempre più eterea, sempre più distante, sempre meno veicolatrice del *senso* che fino a ieri è stato costruito attraverso l'oralità e i forti vincoli della comunicazione orizzontale o attraverso la parola *narrata*, *argomentata*, per certi versi convenuta; di quell'informazione sempre meno persuasiva riguardo ai grandi temi e ai vecchi problemi dell'umanità… Viviamo, infatti, le distorsioni di significato, sempre più frequenti e quasi metodiche, come pure le alterazioni dell'immaginario individuale e sociale, le menzogne delle menti esperte».[1]

"Distorsioni di significato", "alterazioni dell'immaginario individuale e sociale", "menzogne delle menti esperte"…, «detto altrimenti "lingua"» come scrive la studiosa Anita Fabiani, dell'ateneo catanese, su una recente introduzione relativa la poetica dell'erranza del poeta Rocco Futia; «lingua come problema» continua la ricercatrice «perché manipolabile e – spesso – manipolata nella prassi mediatica da abili prestigiatori della parola che reinterpretano

strumentalmente l'assioma saussuriano, sovvertendo il rapporto *significante – significato* ai danni di quest'ultimo».[2]

E proprio quando la lingua, come ben denunciano Futia e la Fabiani, sembra divenire l'arma delle nazioni *tecnologizzate*, nella poesia pura essa mantiene la sua vera identità e permette ai nuovi poeti di mantenere e ricercare, al tempo stesso, le propri radici; la lingua del poeta fugge la durezza dell'uomo del nostro tempo che pare essere lo stesso della pietra antica. Il verbo poetico, pur usando un linguaggio che appartiene alla società del XXI secolo, sin dalla notte dei tempi, «riafferma la priorità dell'immaginario individuale sull'immaginario "controllato" e, nel farlo, non solo re-inventa il reale e l'irreale, la realtà e il sogno, ma li rinomina indovinandone il *senso*, interpretandoli al tempo stesso».[3]

Se è vero che «il linguaggio è un alfabeto di simboli il cui uso presuppone un passato che gli interlocutori condividono»[4] e, teoricamente, la poetica dell'erranza non sarebbe altro che una ricerca delle proprie origini attraverso il mezzo linguistico, è anche vero che parlare della tematica dell'erranza oggi non è cosa semplice, visto il poco materiale bibliografico a disposizione e l'emergere di un nuovo "movimento letterario" (non solo poetico basti pensare al magico teatro dell'erranza di Wajdi Mouawad) appartenente a quegli artisti, figli di immigrati e pertanto europei di seconda generazione.

In *Sud/Nord* è reiterata sin da subito l'erranza, anticipata dal titolo della raccolta attraverso la figura retorica del calligramma:

S

U

D

N O R D

mediante la quale viene preannunciato il viaggio che la poetessa vuole intraprendere… percorso che acquista immediatamente un significato tutto simbolico, erranza associata al pellegrino laico, all'uomo sempre più apolide in questa esistenza

La raccolta, suddivisa in otto capitoli e pubblicata nel 2012 presso la casa editrice parigina L'Harmattan, si apre con il capitolo *Sud*, dal quale la nostra poetessa, delusa da un amore clandestino (Avertissement pag. 15) che diventa anche viaggio interiore, si sposta verso l'Estremo Oriente in cui le coordinate spazio – temporali si confondono; è il viaggio del ritorno verso le Isole, le Italie, dal Nord verso l'Est, in Russia, in Finlandia fino ad arrivare dans le Désert… ed è qui che ella ci svela il senso del viaggio attraverso la chiusa dei versi (Niente miraggi / Niente miracoli / L'acqua[5] è altrove[6]). L'acqua, linfa vitale dell'esistenza umana, dunque, vita, è un'aporia, passaggio impraticabile, strada senza uscita. «La parola, la scrittura, la poesia non hanno funzione salvifica» scrive ancora nel succitato saggio sulla poetica dell'erranza la prof.ssa Anita Fabiani «semplicemente svelano l'aporia, divenendo così il "luogo" dell'erranza, il piano cartesiano per tutti i movimenti discensionali – gli unici consentiti ai predestinati – che convergono nell'inesorabile precipitare, cadenzato dal tempo crudelmente esatto del ricordo e della fine dell'illusione». Questo sembrerebbe essere la rivelazione epifanica della raccolta che, se da un lato disseta in questa sterile esistenza, dall'altro rende vano il tempo, il luogo e il moto del pellegrino, del viandante, dell'innamorato, dell'esule: del poeta.

La creatività di Thanh-Vân Tôn-Thât, inquadrabile all'interno di quella produzione letteraria francese più recente in continuo spostamento, ovvero *extrême contemporain*[7], è un tipo di scrittura che investe diversi aspetti legati alla contemporaneità e, tra essi, anche la scrittura di genere e l'alterità.

Il primo aspetto, la scrittura di genere, si è rivelato, negli ultimi anni, un fecondo campo di ricerca che ha messo a fuoco la comprensione delle differenti visioni del mondo e le diverse

poetiche/politiche che caratterizzano i discorsi degli uomini e delle donne[8]. L'originalità e la creatività *de l'écriture au féminin*[9] si staglia nel panorama della contemporaneità per affrancarsi definitivamente dai modelli maschili. La scrittura di Thanh-Vân Tôn-Thât, ad esempio, è interamente impregnata di un sé tutto al femminile che rientra così in un canone di scrittura che non può più tenere conto della tradizione letteraria, ma che semmai apre le vie verso forme nuove di scrittura che implicano una definitiva ridefinizione del canone. Lo nota Maurizio Bettini il quale, nel parlare della tradizione e dell'identità letteraria, mette in discussione il criterio secondo cui la tradizione letteraria occidentale sia frutto dello sviluppo di radici culturali provenienti dalla cultura giudaico-cristiana e greco-latina[10]. La cultura tradizionale, afferma Bettini, non può più essere valutata sotto il profilo della metafora arborea, cioè in termini di radici e di autorità che provengono dall'alto, giacché ciò implicherebbe rinchiudere le tradizioni culturali in ambiti ristretti che fomentano soltanto un certo spirito nazionalista[11]. È certamente più opportuno, secondo lo studioso, ricorrere all'idea di orizzontalità attraverso il ricorso della metafora fluviale, secondo la quale le identità culturali si costruiscono come fiumi che s'innestano l'uno nell'altro. In questo modo, «si avrebbe almeno il vantaggio della fluidità rispetto alla lignea fissità delle barbe che si attorcigliano nel terreno»[12].

Simile prospettiva aiuta molto a capire la poetica della nostra scrittrice, il suo mettere la propria poetica al centro tra alterità ed erranza. Come si è già accennato, la scrittura femminile è già di per sé una scrittura che si misura con l'alterità, spesso fuori canone letterario, ma tale aspetto acquista maggiore rilievo nel momento in cui si valuta più da vicino il ventaglio delle tematiche affrontate dall'autrice di *Sud-Nord*. La sua condizione di donna e cittadina francese, ma di origine vietnamita, non può non avere avuto una forte incidenza sulle scelte tematiche, collocando la nostra a pieno diritto in seno a un'alterità che, di fatto, non può essere sottovalutata nel complessivo quadro letterario dell' *extrême contemporain*.

L'Europa di oggi, di fatto, ha per forza di cose dovuto allargare i propri confini ad altre civiltà, ad altre culture; l'ingresso di popoli provenienti da altre nazioni, da Stati non europei, iniziato negli anni '90 del Novecento continua ancora oggi senza sosta. Ciò ha determinato un continuo confronto con l'altro, con la diversità, un irrompere della figura dello straniero che troviamo nelle pagine antiche della Storia dei popoli. Basta ricordare la differenziazione fra *greci* e *barbari*, in cui barbari erano chiamati coloro che non comprendevano la lingua greca prima e latina dopo; ma tale distinzione recava anche sfumature ideologiche specifiche indirizzate a un'opposizione civilizzati/selvaggi che si manterrà nel corso della Storia. Si pensi alle reazioni degli uomini medievali davanti alle scoperte geografiche e agli atteggiamenti degli europei rispetto alle popolazioni delle Americhe. La continua e sempre più pressante commistione con popoli diversi ha determinato una riflessione sulla categoria di 'diverso', da Montesquieu con *L'esprit de lois* (1748), dopo il quale tale riflessione si amplia di molto[13], sino ad arrivare a Claude Lévi-Strauss, Paul Ricoeur e di Tzvetan Todorov[14].

Bisogna tuttavia precisare che non si tratta di inquadrare la poetica in una visione imagologica, in altre parole analizzare come viene visto l'Altro[15], bensì entrare nell'Altro per scrutare il mondo attraverso i suoi occhi e non solamente con gli occhi della nostra cultura d'appartenenza. Ciò comporta assumere una prospettiva multiculturale che in qualche modo scardina un certo canone letterario tutto europeo legato a valori nazionali[16]. A infliggere un colpo duro alla prospettiva culturale nazionale è stato certamente Edward Said che nel suo *Orientalismo* analizza la letteratura e la cultura umanistica europea alla luce dell'ideologia imperialista[17]. In modo specifico, egli mostra come l'Occidente abbia costruito l'immagine dell'altro battezzando questo procedimento "orientalismo" e dimostrando come esso impieghi dei procedimenti ben identificabili per costruire un Oriente che non tiene per nulla conto della realtà. A partire da queste importanti riflessioni la critica letteraria si è aperta a nuove più moderne e attuali riflessioni: la letteratura non può più essere il riflesso di un'identità nazionale, come si voleva nell'Ottocento. Gli studi imagologici hanno aperto la strada a una nuova visione della cultura e della produzione letteraria in un contesto socio-culturale più attuale; l'Europa si presenta come una sorta di

laboratorio atto a sperimentare letture culturali nate spontaneamente in contesti multietnici. Sono sempre più numerosi, infatti, gli scrittori e le scrittrici non europei che vivono in Europa e producono cultura e letteratura in una lingua europea, la quale, molto spesso, diviene il sentiero luminoso che conduce i passi del poeta verso la ricerca atavica e l'erranza.

In questi contesti i risultati sono eccezionali poiché la lingua diventa veicolo di una serie di immagini estranee alla cultura che potremmo definire "nostra", cioè strettamente europea. D.H. Pageaux ha elaborato così un approccio metodologico all'analisi dei testi che tenga soprattutto conto del carattere rappresentativo della letteratura, nel senso che essa è soggetta ai meccanismi di condizionamento propri della cultura di appartenenza[18].

Dunque, occorre contestualizzare la poetica dell'erranza di Thanh-Vân Tôn-Thât in un panorama tematico di lungo percorso che soprattutto investa l'*extrême contemporain* culturale. Da qui l'idea che Thanh-Vân Tôn-Thât sia rappresentativa di un estremo contemporaneo non solo per necessità cronologica, ma per essere essa stessa emblema di una cultura europea che cambia, cerniera tra est e ovest, che continua a trovare il proprio fondamento in un incessante scorrere di fiumi, come del resto il titolo della sua raccolta poetica - *Sud / Nord* - pare suggerire: i confini tra nord e sud scompaiono sicché il sud si trova a nord e viceversa. Dalla commistione di due culture, l'orientale e l'occidentale, scaturisce nella poetessa l'esigenza di conservare la propria identità attraverso la memoria e il viaggio, attraverso la ricerca di un seme interiore, che altro non è che un tempo atavico tra luoghi e antenati di un Oriente trapiantato, oggi, anche in Occidente.

Infine, vorrei concludere questo breve studio sulla poetica dell'erranza di Thanh-Vân Tôn-Thât, con tre paragrafi che sintetizzano le difficoltà maggiori che ho incontrato nel tradurre le poesie di *Sud* / *Nord* (oggetto di studio della mia tesi di laurea magistrale), e le soluzioni che ho adottato per far fronte ai vari e diversificati problemi di traduzione; focalizzerò l'attenzione sulla riproduzione di qualche figura retorica che spesso ha favorito la trasposizione linguistica dei versi nei passaggi più ardui di questo percorso creativo.

1. Figure di suono

1.1. L'allitterazione

Il primo caso che qui viene analizzato è la chiusa della poesia *Variations (II)* dell'ultimo capitolo *Suomi* / *Finlande* pag.84:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Tout s'est figé dans le froid vif de février	Tutto si è pietrificato nel freddo fervido di febbraio

Come possiamo notare, ho preferito l'aggettivo *fervido* invece dell'originario *vif*→ vivo per ragioni prettamente linguistiche e stilistiche; nel testo francese la fricativa, labiodentale, sorda /f/ determina la figura di suono dell'allitterazione, la quale chiude la poesia alludendo al fluire del vento freddo di febbraio: "Tout s'est *f*igé / dans le *f*roid vi*f* / de *f*évrier", reso in italiano con "Tutto si è pietri*f*icato nel *f*reddo *f*ervido di *f*ebbraio"; è evidente che la scelta dell'aggettivo *fervido* non solo rende la spigolosità del freddo d'inverno, ma soprattutto mantiene la fricativa originaria che non si sarebbe avuta nella sterile traduzione letterale dell'aggettivo *vivo*.

Un altro caso analogo, sempre nello stesso capitolo, riguarda la chiusa della poesia *Pays des mille lacs* pag.89:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Petite île Au milieu de l'eau Un pin Des rochers Maisonnette rouge	Piccole isole In mezzo alle acque Un pino Delle rocce Casette rosse

Come si nota, ho scelto il plurale in luogo del singolare perché la vocale *e* permette l'allitterazione, la quale incide in tutto il ritmo della parte finale del componimento (Piccol*e* isol*e* / In m*e*zzo all*e* acqu*e*; D*e*ll*e* rocc*e* / Case*tte* rossa).

1.2. L'onomatopea

Nella breve disamina che propongo, poiché si registrano problematiche riguardanti la traduzione di alcuni versi, un aspetto su cui bisogna soffermarsi è certamente quello del suono onomatopeico.

Il primo caso che qui viene considerato, riguarda i versi di una poesia del capitolo poetico *Du nord vers l'est* pag.61:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Sur Schönbrunn	Sul castello di Schönbrunn
Les statues, les arbres	Le statue, gli alberi
S'emmitouflent	S'imbabuccano
De silence	Di sshh!

Come possiamo notare, nella traduzione italiana, il verso francese *De silence→ Di silenzio* è reso con *Di sshh!*, suono onomatopeico per eccellenza del silenzio, il quale chiude in maniera originale la poesia soprattutto per l'assonanza con il v.10: (*Shönbrunn* / *sshh!*).

Un'altra circostanza analoga in cui ho sostituito un termine sottintendendo il suono onomatopeico lo ritroviamo nella chiusa della poesia *Nocturnes* del capitolo poetico *Suomi* / *Finlande* pag.85:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
J'ai dansé	Io ho danzato
jusqu'aux premiers chants	aspettando il cinguettio
d'oiseau insomniaque	dell'uccello insonne

Ho tradotto *jusqu'aux premier chants* / *d'oiseau insomniaque* con *aspettando il cinguettio* / *dell'uccello insonne* per riprodurre il suono onomatopeico "*cip cip*" tipico dell'uccello, celato sia nel verbo italiano *cinguettare* sia nel suo derivato *cinguettio*.

1.3. La rima e il ritmo

In questo paragrafo illustrerò due esempi relativi alla traduzione della rima e del ritmo, elementi stilistici che possono comportare grandi problemi al traduttore di testi poetici.

Il primo caso riguarda la parte finale de *Légende du Palais d'Été* nel secondo capitolo poetico *Orient* / *Extrême* pag.22:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Il y a longtemps	Molto tempo fa
L'impératrice	Una concubina troppo amata
A fait noyer	Dall'imperatrice
La concubine trop aimée	Fu strangolata
Dans la puits parfumé	Con catene profumate
Par une belle journée	Durante le belle giornate
De printemps	Di primavera
Au Palais d'Été	Al Palazzo d'Estate

Tali versi, nel mio procedimento traduttivo, hanno subito sia un cambiamento grammaticale, sia un cambiamento semantico per rendere in italiano le geniali *rime pour l'oeil* (*noyer, parfumé, journée, Été*). Il cambiamento grammaticale riguarda l'inversione dell'ordine dei costituenti, in

particolare del soggetto (*L'impératrice)* e dell'oggetto (*La concubine*); infatti, in italiano l'oggetto diviene soggetto→ *Una concubina* mentre il soggetto diventa complemento d'agente→ *Dall'imperatrice*. Il cambiamento semantico, invece, riguarda la "*scena del delitto*" in quanto nel testo *source L'impératrice a fait noyer la concubine trop aimée*, mentre nel testo italiano leggiamo che *Una concubina troppo amata dall'imperatrice fu strangolata*. È evidente che le mie soluzioni traduttive vogliono rendere quanto più possibile la stessa musicalità della bellissima leggenda, senza tradire troppo le scene descritte nel testo di partenza. L'omicidio, pertanto, pur rimanendo sempre 'scena del delitto imperiale', viene reinventato, poiché in francese il verbo all'infinito *noyer* è assonante con l'aggettivo *aimée*, ma non avrebbe la stessa assonanza in italiano dove l'infinito del verbo *annegare* non forma né una rima perfetta, né una rima imperfetta con l'attributo *amata.* Questa riflessione grammaticale mi ha permesso, dunque, di stravolgere l'ordine dei costituenti ma soprattutto di reinventare l'uccisione della concubina, la quale non è più *annegata,* bensì *strangolata.* Il verbo "strangolare" ci riconduce ad altri elementi linguistici che stravolgono il significato denotativo e connotativo dei versi francesi; difatti, nel testo d'arrivo non abbiamo più un *puits parfumé* assonante con i termini (*journée*, *Été*) ma delle *catene profumate* che, diversamente dal *pozzo profumato,* rimano perfettamente con i sostantivi (*giornate, Estate*).
Il secondo esempio riguarda la traduzione delle tre quartine della poesia *Le dernier trolley (I)*, poesia d'apertura del capitolo poetico *Russie* / *Urss* pag.67:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
I	I
J'aime les vieux trolleys Qui vont cahin-caha Sous le ciel gris et bas Crépuscole mauvais	Io amo i vecchi carrelli Che vanno così così Sotto il cielo grigio lì Crepuscoli non belli
Grondant, filant, roulant Dans leur tohu-bohu Passant de rue en rue Clignant leurs yeux branlants	Rumoreggianti, filanti, rullanti Nella loro lunga baraonda Attraversando le vie come un'onda Strizzano i loro occhi traballanti
Dans leur bruit de ferraille Grinçant clopin-clopant Dans la pluie et le vent C'est la vie qui déraille	Nel loro rumore di ferraglia Cigolando in uno zoppichìo Nel vento in trepestio È la vita che deraglia

Ho ricreato l'originaria *rima incrociata* (ABBA CDDC EFFE) nelle tre quartine del testo francese, a mio avviso elemento centrale della canzone d'Okoudjava, cercando il più possibile di rimanere fedele al sistema ritmico e mantenere il valore semantico dei versi in questione. L'aggettivo francese *bas→ basso* l'ho reso con l'avverbio di luogo *lì* per ricreare il gioco fonico nell'incrocio tra la locuzione avverbiale *così così* del v. 2 e il succitato avverbio di luogo del v.3 (BB). Allo stesso modo l'aggettivo francese *mauvais→ cattivo, malvagio* del v.4 ho deciso di riprodurlo con l'avverbio negativo *non* e l'aggettivo italiano *bello* al plurale→ *non belli* che permette la rima con il termine plurale *carrelli* del v.1 (AA). L'aggettivo *lunga* riferito a *baraonda* non esiste nel testo francese; la decisione di inserire un elemento in più all'interno della poesia è dettata dalla necessità di prolungare il suono del v. 6 coerentemente alla scansione ritmica degli altri versi della stessa quartina. Il v. 7 *Passant de rue en rue→ Passando di via in via* ho scelto di tradurlo con *Attraversando le vie come un'onda*; la similitudine *come un'onda* l'ho inventata per creare la rima incrociata col v. 6 (*baraonda* / *onda*). Il gerundio francese *clopin-clopant→ zoppicando* del v. 10 è tradotto col sostantivo *zoppichìo*, mentre il v.11 *Dans la pluie et le vent→*

Tra la pioggia e il vento è tradotto con *Nel vento in trepestio*; la perdita del sostantivo francese *pluie* viene compensata dal suono onomatopeico della rima (*zoppichìo* / *trepestio*) che alluderebbe, secondo il mio procedimento stilistico-traduttivo, al *clip-plinc* della pioggia, conservando al tempo stesso il suono onomatopeico del gerundio francese *clopin-clopant*.

2. Figure di significato
2.1. Similitudine

TESTO-FONTE	TRADUZIONE ITALIANA
Vient le dernier navire Qui s'enfonce et chavire	Arriva l'ultima nave Che sprofonda come una trave

Nella traduzione di questi versi, appartenenti alla parte seconda della poesia *Le dernier trolley* del capitolo poetico Russie / Urss pag.67, posso dimostrare che il traduttore di poesia è in grado di riprodurre in un verso qualsiasi schema ritmico, attraverso il ricorso ad una figura retorica come la similitudine. Infatti, il seguente verso francese *Qui s'enfonce et chavire→ Che sprofonda e barcolla* è riferito alla *navire→ nave* del verso precedente, che nella traduzione italiana viene paragonata ad una *trave*, termine che rima perfettamente con *nave*.

TESTO-FONTE	TRADUZIONE ITALIANA
Lune immobile Comme une montre	Luna appesa Come un orologio

Nel capitolo poetico *Sud* pag.17*,* invece, ho tradotto il verso "*Lune immobile"* con "*Luna appesa"* poiché l'aggettivo *appeso* rende in maniera più incisiva la similitudine nella raffigurazione visiva dell'orologio del verso seguente.

2.2. Metonimia

Nella poesia *Éclairs de lune* pag.44 del capitolo poetico *Les Italies*, la traduzione italiana, attraverso la figura retorica della metonimia (simbolo per la cosa), riesce a rendere chiaramente l'immagine poetica di partenza che, invece, una semplice traduzione letterale svilirebbe. A tal proposito si riportino i versi interessati:

TESTO-FONTE	TRADUZIONE ITALIANA
La lune-horloge Est suspendue	L'orologio lunare È appeso

Un altro esempio di metonimia che si serve della causa per indicare l'effetto nel nominare la divinità mitologica per i suoi attributi (come il colore) e la sua sfera d'influenza, è riscontrabile nella poesia *II* pag. 17del capitolo poetico *Sud*:

TESTO-FONTE	TRADUZIONE ITALIANA
II Au clair de minuit Baignade nue Fraîcheur de l'eau Aux reflets verts	II Al chiaro di mezzanotte Bagni ignudi Freschezza d'acqua Dai riflessi di ninfe

Ho scelto di tradurre l'aggettivo "*verts*" riferito al sostantivo plurale francese "*reflets*" con "*riflessi di Ninfe*", poiché oltre a trovarlo più poetico in quanto ci svela un mondo che sta al di là dell'essere reale (obiettivo primordiale dell'esigenza poetica nell'esistenza umana), ritengo sia più

vicino alla circostanza surreale che la nostra poetessa vuole esprimere. Inoltre la "*freschezza d'acqua"* ricorda la "*linfa vitale"*, quindi il termine latino "*lympha"*, equivalente, ma non completamente intercambiabile, a "*Nympha"*.
Un ultimo esempio di metonimia, nel mio percorso traduttivo, è registrabile in una poesia del capitolo poetico *Iles* pag.32:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE POETICA**
Le chat maître des lieux	Il gatto sultano dei luoghi
Guettant la voiture bleue	Spia la macchina blu
Va de la maison au jardin	Fa un balzo dalla casa al giardino
Sur le seuil	Sulla soglia
L'autre chat aux yeux verts	L'altro gatto dagli occhi d'elfo

Nel «*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica,* laddove il giovane Leopardi dice, in polemica con il Cavaliere Ludovico Di Breme, che la poesia deve *adattarsi* alla natura, e questo adattamento non è un'imitazione esteriore, diretta, fondata su una prossimità illusoria, di fatto ormai inesistente, ma suppone un lavoro di reinvenzione, ritrovamento e «dissotterramente» della natura. Si tratta di ritrovare la natura in un mondo che è «snaturato». Anche il traduttore, che è davanti alla lingua come il poeta davanti alla natura, deve disvelare ciò che è nascosto, dispiegare e rendere visibile ciò che dell'altro testo è lontano e indecifrabile. Come il poeta muove non dalla prossimità e conoscibilità diretta, immediata, della natura, ma dalla sua lontananza ed estraneità, così il traduttore muove non dalla diretta comprensibilità dell'altra lingua ma dalla sua differenza, dalla sua lontananza. È questa lontananza che il traduttore non deve, secondo Leopardi, artificiosamente abolire, ma lasciare intravedere dentro la nuova lingua: da qui la polemica nei confronti delle traduzioni *modernizzanti*, le quali trasferiscono il testo originale negli usi linguistici del momento, lo travestono, quel testo, in una contemporaneità che annulla l'effetto di lontananza: in alcune traduzioni secentesche in lingua francese Anacreonte, dice Leopardi, è «un Greco vestito alla Parigina, o piuttosto un parigino vestito mostruosamente alla greca». In questi casi non *si adatta* la propria lingua a *ricevere* l'altra lingua, ma si compie il cammino opposto, si adatta cioè l'altra lingua ai modi, alle forme, al gusto della propria lingua così come convenzionalmente questi appaiono nel momento in cui si traduce».[19] Questa splendida riflessione sulla poetica del tradurre di Giacomo Leopardi, mi permette di chiarire in maniera "coerente" la scelta traduttiva dell'aggettivo *verts→ verdi* (cfr. *Reflets verts→ Riflessi di* Ninfe) riferito *aux yeux de l'autre chat* con *L'altro gatto dagli occhi d'elfo*. Il disvelamento poetico di cui parla Leopardi nel momento in cui si traduce poesia, a mio avviso, è proprio il saper vedere ciò che il poeta stesso nel momento in cui ha scritto i versi è restio a vedere; dunque, il *gatto dagli occhi verdi* è stato reso col *gatto dagli occhi d'elfo*, per creare uno straniamento poetico (pilastro portante del linguaggio poetico) nonché un immaginario fantastico tipico del mondo *irreale*, dove la poesia non si può toccare ma diviene "lontananza" errante che ci permette di ricordare. Il mondo fantastico di cui parlo è proprio quello degli Elfi che, nella simbologia tradizionale, sono così descritti: «Elfi. Esseri aerei, di origine nordica, che intrecciano danze notturne sui prati, e sembrano invitare gli uomini a unirsi a loro, ma in realtà li portano alla morte. Sono gli spiriti dell'aria - usciti dalla terra e dalle acque - affascinanti, capricciosi, piccoli, fluttuanti, vaporosi, temibili; sono il simbolo delle forze ctonie e notturne che suscitano terrori mortali, soprattutto agli adolescenti , che li distinguono nella bruma dove gli adulti, meno perspicaci e meno sensibili all'immaginario, all'impercettibile, non vedono niente. Sono simili ai vapori vaghi delle passioni nascenti e dei sogni d'amore; affascinano e incantano i giovani cuori e le immaginazioni candide. La Dama bianca è la regina degli elfi».[20]

2.3. Sineddoche

L'ultima figura di significato considerata in questo breve *excursus* metodologico e traduttivo è la sineddoche, la quale, si registra nella chiusa della poesia *Mer du nord (II)* pag.56 del capitolo poetico *Du nord vers l'est* :

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
À l'horizon L'ombre effileé d'un voilier	All'orizzonte L'ombra affilata di una vela

Come si può notare, ho tradotto *voilier→ veliero* con *vela* per rendere l'effetto straniante (tipico del linguaggio poetico) nella figura retorica della sineddoche. Il tipo di sineddoche prodotta è particolarizzante, in quanto si nomina la parte per indicare il tutto.

3. Figure di pensiero e di costrutto

3.1. Personificazione

In questo paragrafo illustrerò due casi in cui la figura retorica della personificazione mi ha permesso di riprodurre i versi del testo-fonte francese; il primo esempio è registrabile nella poesia *V* pag.79 del capitolo poetico *Suomi / Finlande*:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Grands bateaux blancs Figés dans la glace	Grandi barche bianche Imprigionate dal ghiaccio

In questi due versi è interessante notare come il verbo italiano *imprigionare* in luogo del verbo francese *figer→ rapprendere* forma la figura retorica della *personificazione* nei due termini inanimati: *barche bianche* / *Imprigionate dal ghiaccio*. Tale gioco retorico non si riproduce con il verbo francese del testo source.

L'altro esempio lo registriamo sempre all'interno dello stesso capitolo poetico ma nella poesia *Nocturnes (II) pag.87*:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Parmi les bois sombres Remplis de framboises	Tra i boschi sornioni Ricolmi di lamponi

In questi due versi, invece, è grazie alla figura retorica della personificazione che ho potuto trovare una soluzione traduttiva; invero, ho scelto di tradurre l'aggettivo francese *sombres→ oscuri* con l'aggettivo italiano *sornioni* non solo per permettere la rima con il termine *lamponi* del verso successivo, ma anche perché l'immagine dei *boschi sornioni* produce un effetto poetico più enfatico; attraverso la figura retorica della personificazione, infatti, l'atteggiamento apparentemente tranquillo e indifferente tipico della persona sorniona si trasferisce ai boschi i quali, proprio nel loro essere sornioni, celano oscurità.

3.2. Anafora

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Il n'a rien vu Rien entendu	Non ha visto niente Non ha inteso niente

I participi passati francesi (*vu / entendu*) dei vv. 41-42, della *Leggenda del Palazzo d'Estate* nel capitolo poetico *Extrême* / *Orient* pag.22, formano una *rima imperfetta,* invece, in italiano ho giocato con la negazione dei due versi per creare l'anafora, figura retorica dell'addizione,

appartenente alla ripetizione invariata, in cui le parole e le immagini tornano fondamentalmente immutate secondo lo schema [x..../x....]: *(Non ha.... / Non ha....)*. Inoltre, posponendo il pronome definito *rien→ niente* alla fine di entrambi i versi, ho creato anche una *rima perfetta* rispettando la stessa musicalità che si registra nel testo *source* grazie alla sua originaria *rima imperfetta* data dai participi francesi.

3.3. Commutazione linguistica

Hipocrite lecteur, mon semblable, mon frère!
(Charles Baudelaire, *Au lecteur*)

Nel mio procedimento traduttivo la commutazione linguistica, ovvero il passaggio da un termine all'altro, ha quasi sempre una corrispondenza etimologica e/o semantica con la parola tradotta.

Il primo esempio che annoto in questo paragrafo appartiene alla chiusa della poesia *Eclairs de lune* nel capitolo poetico *Les Italies* pag.44:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Les masques bavards	Gli ipocriti ciarlieri
Parmi la bruine	Sotto la pioggerella

Les masques bavards→ Le maschere ciarliere ho deciso di tradurlo con *Gli ipocriti ciarlieri* poiché trovo il termine *ipocrita* più ricercato rispetto al termine colloquiale *maschera*; inoltre, l'ipocrita, simulatore di atteggiamenti o sentimenti esemplari, anche nel senso di ingiustificabile o malevolo falsificatore, nell'antica Grecia era l'attore che portava la maschera, infatti, questo termine italiano deriva dalla vc. dotta, lat. eccl. *Hypócrita(m)→* dal gr. *hypokritḗs* 'attore con la maschera, ipocrita', da *hypokrínesthai* 'giudicare (*krínein*) da sotto (*hypó*).

Il secondo esempio che riporto lo ritroviamo nella seconda sestina della poesia *Variations (III)* nel capitolo poetico *Suomi* / *Finlande* pag.84:

TESTO-FONTE	**TRADUZIONE ITALIANA**
Entre deux nuages	Tra due nubi
dans la nuit qui dure	nella notte senza tempo
parfois une étoile	talvolta un desiderio
du ciel métallique	del cielo metallico
fige son reflet	rapprende il suo riflesso
sur le lac gelé	sul lago gelato

Come si evince dalla comparazione dei due testi, ho scelto di tradurre *étoile→ stella* con *desiderio* perché questo bellissimo termine italiano mi ha permesso di "rispolverare" la sua etimologia, la quale, ha comunque un legame viscerale con la parola *stella* del testo source; infatti, il termine *desiderio* deriva dalla composizione della particella privativa latina *de* con il sostantivo neutro latino *sidus*, *sideris* (plurale *sidera*), che significa stella. Dunque "*de + sidera→ desidera*", da cui "desiderio", il quale significherebbe, letteralmente, "condizione in cui sono assenti le stelle".

Sembra, infatti, che il termine abbia avuto origine dal linguaggio degli antichi aruspici, (sacerdoti designati all'esame rituali delle viscere delle vittime e alla lettura degli astri) i quali, trovando il cielo coperto dalle nuvole, non erano in grado di compiere le loro funzioni divinatorie non potendo vedere le stelle, dalla cui osservazione traevano le loro profezie.

In questi particolari momenti di assenza del cielo stellato si accendeva dunque negli aruspici un desiderio profondo delle stelle che proseguiva sino al loro nuovo apparire.

Conclusione

Le scelte linguistiche e traduttive appena esposte, inoltre, mi invitano a ricordare che nel tradurre poesia si mette in scena la relazione con l'altro, in tutte le sue possibili figure, nei fraintendimenti e nel dialogo, nella separazione e nell'ascolto, nella differenza e nell'imitazione, nella comprensione e nell'estraneità. La storia della traduzione è una fenomenologia del rapporto con l'altro. Per questo la traduzione appartiene, oltre che al campo della linguistica e dell'ermeneutica, al campo dell'antropologia.

Desidero concludere citando una riflessione di Antonio Prete sulla traduzione poetica che mi sembra particolarmente coerente con quanto è stato esposto sin ora:

«La traduzione come metamorfosi di una lingua in un'altra lingua, di un'esperienza singolare e inimitabile in un'altra esperienza anch'essa singolare e inimitabile. […] La traduzione come esercizio di stile, officina di affinamento e di arricchimento della propria lingua. […] E ancora: la traduzione come imitazione: costruzione di un universo linguistico parallelo, riverbero del primo, ma anche suo contrappunto dialogico, replica e insieme reinvenzione. Corrispondenza, ma nell'autonomia».[21]

Note

[1] Futia, Rocco, «*Comunicazione, informazione e ricerca di senso*», in *Scholae Praetoriatis*, 3 (1997), pp. 7-8. Il corsivo è dell'autore.
[2] Rocco Futia, Introduzione a *La notte dei treni*, Lippolis, Messina, 2003.
[3] *Ivi.*
[4] Borges, Jorge Louis, *L'Aleph*. Traduzione di Francesco Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1986, p. 164.
[5] I significati simbolici dell'acqua si possono ridurre a tre temi fondamentali: sorgente di vita, mezzo di purificazione, centro di rigenerazione. Per quanto rigurada le variazioni che le diverse culture hanno apportato a questi temi di fondo rimando a J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionari dei simboli*, trad. di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, BUR, Milano, 1994, , vol. 1, p. 4.
[6] L'*altrove* rimanda alla ricerca esistenziale della *poesia dell'erranza* di Thanh-Vân Tôn-Thât. Per approfondire il tema del luogo altro si veda la poesia *Départs (IV)* in Thanh-Vân Tôn-Thât, *Le Pays d'avant,* Partaparole, Roma, 2007, p. 87.
[7] Matteo Majorano, *Studi sulla narrativa francese dell'extrême contemporain in Italia e in Francia (1984-2006)*, Bari, B.A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici", 2007.
[8] Elena Gajeri, *Femminismo e "gender studies"*, in *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Mondadori, Milano 2002, pp. 235-64, p. 235.
[9] Virginia Wolf, d'altra parte, ribadiva che sarebbe un peccato se le donne scrivessero come gli uomini (cfr. Elena Gajeri, *Femminismo e "gender studies"*, *Ibidem*., p. 243).
[10] Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 15 e segg.
[11] *ivi*, p. 24 e segg.
[12] *ivi*, p. 41.
[13] Vale la pena citare Démeunier, *Lo spirito degli usi e dei costumi dei differenti popoli* (1776) ed Herder, *Idea per la filosofia della storia dell'umanità* (1784).
[14] Paul Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, edizione italiana a cura di Fabio Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005; Tzvetan Todorov, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, trad. di Emanuela Lana, Garzanti, Milano 2009.
[15] Per la definizione di imagologia cfr. Nora Moll, *Immagini dell' "altro". Imagologia e studi interculturali*, in *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Mondadori, Milano, 2002, pp. 184-208, pp. 185-187.

[16] Cfr. Francesca Neri, *Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione*, in *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Mondadori, Milano, 2002, pp. 209-234, p. 211.
[17] Edward Said, *Orientalismo*, trad. di Stefano Galli, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
[18] D.H. Pageaux, *L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle*, in «Synthesis», X, 1983, pp. 79-88.
[19] Prete Antonio, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
[20] Chevalier Jean – Gheerbrant Alain, *Dizionario dei simboli*, 2 voll., trad. di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, BUR, Milano, 1994.
[21] Cfr. nota 19.

Bibliografia

Agostini-Ouafi Viviana – Hermett anne-Rachel, *La traduction littéraire: des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2006.
Arcaini Enrico, *Analisi linguistica e traduzione*, Pàtron, Bologna, 1991.
Barone Charles, *Viceversa: la grammatica francese e il tradurre*, Le lettere, Firenze, 1997.
Bassnett-Mc Guire Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, traduzione di Genziana Bandini, Bompiani, Milano, 1992.
Beltrami Pietro G., *Gli strumenti della poesia,* il Mulino, Bologna, 2002.
Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seul, Paris, 1999.
Delisle Jean - Lee-Jahnke Hannelore – Cormier C. Monique, *Terminologia della traduzione*, a cura di Margherita Ulrych, traduzione di Caterina Falbo e Maria Teresa Musacchio, Hoepli, Milano, 2002.
Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.
Larbaud Valery, *Sotto la protezione di san Girolamo*, trad. di Anna Zanetello, Sellerio editore, Palermo, 1946.
Ghiazza Silvana – Napoli Marisa, *Le figure retoriche. Parola e immagine*, Zanichelli, Bologna, 2012.
Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.
Mortara Garavelli Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2012.
Mounin Georges, *Teoria e storia della traduzione*, trad. di Stefano Morganti, Einaudi editore, Torino, 1965.
Nergaard Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.
Newmark Peter, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, trad. di Flavio Frangini, Garzanti, Milano, 1988.
Oseki-Dépré Inés, *Théories et pratiques de la traduction littéraires*, Colin, Paris, 1999.
Osimo Bruno, *Manuale della traduzione: guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2004.
Podeur Josiane, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Liguori Editore, Napoli, 2002.
Prete Antonio, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
Steiner George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. di Claude Béguin, Garzanti, Milano, 2004.
Rizzo Cettina (a cura di), *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, Olschki Editore, Firenze, 2005.
Rizzo Cettina (a cura di), *I* Carnets *di traduzione poetiche. Un inedito di Gesualdo Bufalino*. Illustrazioni di Bruno Caruso, Bonanno Editore, Acireale, 2010.