

Ascolto e transfert:
traduzioni e autotraduzioni
in letteratura e psicanalisi

a cura di

FEDERICO FABBRI e FRANCO PARIS



CRITERION
EDITRICE



UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE

Il presente volume è stato pubblicato con il sostegno
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Pubblicazioni del CIRLEP
Centro Internazionale di Ricerca su Letterature e Psicanalisi

Tutti i diritti riservati

© 2023 CRITERION EDITRICE, Milano
criterioneditrice.com

Psychanalitica 3
ISBN: 978-88-32062-29-8

Redazione e impaginazione: Mattia Luigi Pozzi

Indice

FEDERICO FABBRI – FRANCO PARIS	
Introduzione	7
GIOVANNI ROTIROTI	
Attraversare le frontiere: ascolto, transfert, traduzione e autotraduzione	13
MATEI VIȘNIEC	
Teatru și jurnalism	31
MATEI VIȘNIEC	
Visul și realitatea	33
PETRE RĂILEANU	
Dada fait son cinéma	37
IRMA CARANNANTE	
Ascoltare e tradurre: <i>Il Cabaret Dada</i> di Matei Vișniec	49
MADDALENA CARFORA	
Playing through Carroll's Wonderland and Looking-Glass World: A Case of Transmediation	67
ALBERTO ZINO	
L'Altro, in esilio Ascoltare, tradurre, trasferire? Perché le parole sono <i>amare</i>	79
SIMONE BERTI	
Intendere la morte	83
ILARIA DETTI	
L'insostenibile infinitezza del transito	93
GIULIA LORENZINI	
Nel quartier generale del rumore	101
FRANCO QUESITO	
La posizione dello psicoanalista in un'analisi	107
GEROLAMO SIRENA	
(Tra)dire, fare, lettera e testamento	115
CHRISTINE DAL BON	
Le voci di dentro. Ascoltare Eduardo de Filippo - Tradurre Jacques Lacan	119
MARIO AJAZZI MANCINI	
Il sol dell'avvenire	123

ANNA FALCONE Quel silenzio che tocca chi	131
FEDERICO FABBRI Essendo due, a causa di ciò erano tre	145
MAGDA ARHIP L'abisso della follia nell'atto della traduzione	157
C. MARIA LAUDANDO La doppia partita della traduttrice letteraria: <i>Translator Translated</i> di Anita Desai	163
ANNA MARIA PEDULLÀ Mistiche trans-figurazioni. Maddalena e Alessio	187
ANNA CERBO Una composita riscrittura della <i>Divina commedia</i> : la <i>Sirenide</i> di Paolo Regio	197
CAMELIA SANDA DRAGOMIR Qualche riflessione sulla traduzione di <i>Ensaio sobre a cegueira</i> in romeno e italiano	207
VINCENZO FIORE Nietzsche in terapia da Breuer. Analisi dell'opera di Irvin Yalom	227
ANTONIO DI GENNARO "Al culmine dell'alba". La psicologia dell'amore in Pedro Salinas	235
FRANCO PARIS Le due lingue di Van Gogh: identità e (auto)traduzione	245
GUIA M. BONI Il diritto e il rovescio della traduzione: le «transcreazioni» di Haroldo de Campos	257
ANNACLAUDIA GIORDANO Rachida Lamrabet: <i>Un figlio di Dio</i> . Tradurre una polifonia di storie fuori dal coro	269

IRMA CARANNANTE

Ascoltare e tradurre: *Il Cabaret Dada* di Matei Vişniec

L'intruso non è nessun altro
se non me stesso e l'uomo stesso.
Non è nessun altro se non lo stesso
che non smette mai di alterarsi,
insieme acuito e fiaccato,
denudato e bardato,
intruso nel mondo come in se stesso,
inquietante spinta dello strano,
conatus di un'infinità escrescente¹.

Tradurre viene solitamente inteso come l'atto di trasferire una parola o una frase in una lingua diversa dall'originale. Per Umberto Eco tradurre è «dire quasi la stessa cosa». Quest'affermazione, apparentemente semplice, nasconde in sé due serie problematiche che rendono difficile il compito del traduttore. In primo luogo, bisogna considerare che spesso risulta difficile stabilire cosa significhi dire “la stessa cosa” e, in secondo luogo, davanti a un testo da tradurre non è possibile sapere bene quale sia la *cosa*, ovvero la cosa che si intende tradurre e soprattutto, in alcuni casi, spesso è difficile stabilire cosa voglia dire questa *cosa*². Il problema fondamentale risiede però in quel *quasi*, come fa notare Eco: è in quel punto che il traduttore si trova davanti a tutta una serie di dilemmi che deve necessariamente considerare per realizzare una traduzione soddisfacente.

Spesso può accadere che il testo opponga qualche resistenza, cioè che la lingua di partenza possa porre di fronte al traduttore un certo grado di traducibilità e di intraducibilità intrinseca del testo, tale da mettere a rischio talvolta la sopravvivenza dello

¹ J.-L. NANCY, *L'intruso*, a cura di V. PIAZZA, Cronopio, Napoli 2019, p. 37.

² U. ECO, *Introduzione* in *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2013, p. 9.

stesso testo, come sostiene Jacques Derrida, che sulla questione della traduzione ha riflettuto a lungo, concludendo che il compito del traduttore è pressoché impossibile. Il testo da tradurre, come scrive il filosofo francese, vive solo se “sopravvive” alla traduzione e ciò può accadere «a patto di essere ad un tempo traducibile e intraducibile [...] Totalmente traducibile, sparisce come testo, come scrittura, come corpo della lingua. Totalmente intraducibile, anche all’interno di ciò che si crede essere una lingua, muore subito dopo»³. Quindi, secondo tale logica, un testo per rimanere in vita deve essere necessariamente traducibile e intraducibile al tempo stesso, ma paradossalmente deve anche essere né totalmente traducibile, né totalmente intraducibile, pena la scomparsa della lingua o del testo da tradurre; in tal senso la traduzione diventa quasi irrealizzabile. A partire da tali considerazioni Carmine Di Martino si chiede:

Che vuol dire? Che si cancellerebbe il loro corpo. Assisteremmo cioè alla totale separazione del senso dal corpo, a vantaggio del primo, che brillerebbe nella sua presunta purezza, e a discapito del secondo, che precipiterebbe nella totale insignificanza. Si darebbe una presenza a sé del senso perfettamente autonoma e trasparente, che non ha alcun bisogno di lingua o di testo, che si produce al di qua o al di là di ogni incarnazione. Ma questo, a ben vedere, non è che un altro nome della inesistenza del senso, giacché, per quanto il corpo possa essere minimizzato, relativizzato o anche ignorato, magari appellandosi al dialogo muto dell’anima con se stessa, non esiste un senso puro, senza corpo, che possa porsi da sé, facendo a meno dello spessore carnale di un segno, di un gesto o di un movimento corporeo. [...] L’assoluta traducibilità equivarrebbe dunque ad affermare, contro ogni evidenza dell’esperienza, che il senso può esistere e circolare senza incarnarsi, che si può pensare senza segni, consegnando così la lingua e il testo alla assoluta insignificanza del mero strumento. Al contrario, la resistenza di una lingua alla sua traduzione totale è l’indice della sua stessa capacità di significazione, del suo essere-lingua: il senso e la sua comprensione passano sempre attraverso lo spessore di una carne, ne dipendono⁴.

³ J. DERRIDA, *Sopra-vivere*, trad. it. di G. CACCIAVILLANI, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 43-44.

⁴ C. DI MARTINO, *Il problema della traduzione a partire da Jaques Derrida*, in «Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale», n. 7, 2007: <https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/94>.

In tale passaggio, in cui il senso e la comprensione dipendono proprio da questo stretto rapporto esistente tra la traducibilità e l'intraducibilità di un testo, la traduzione diviene un fenomeno dell'esperienza, scrive Derrida, quando afferma appunto che l'esperienza è traduzione⁵. Tradurre è infatti aprirsi all'altro che si trova nel testo, tradurre è consentire la sua venuta e, allo stesso tempo, non opporre resistenza alla sua parola. La traduzione è prima di tutto un evento determinato da una circolazione imprescindibile di scambi, di sostituzioni, di trasferimenti, come il filosofo ha rivelato in tutta la sua opera. Il transfert presente nell'atto di tradurre non rappresenta un'operazione secondaria che interviene accidentalmente. Ogni testo non appare già costituito, ma in continuo debito con la lingua con cui viene forgiato. Già all'interno di ogni lingua la traduzione fa parte dell'opera stessa, che mantiene un forte legame di debito di significazione con essa sin dalle origini⁶.

Tale relazione, volta a restituire il senso alla voce dell'altro, è un fenomeno che si manifesta anche in psicanalisi. In una seduta, infatti, nello scambio di parole tra l'analizzato e il medico, come scrive Freud, «il paziente parla, racconta di esperienze passate e di impressioni presenti, si lamenta, ammette i propri desideri e impulsi emotivi. Il medico ascolta, cerca di dare un indirizzo ai processi di pensiero del paziente, lo esorta, spinge la sua attenzione verso determinate direzioni, gli fornisce alcuni chiarimenti e osserva le reazioni di comprensione o di rifiuto che in tal modo suscita nel malato»⁷.

Un'analisi è un'esperienza di interrogazione e di conoscenza che avviene tra due soggetti: l'inconscio, che parla una lingua straniera, e l'interprete di questa lingua, che cerca di chiarire tale linguaggio, di svelarne le declinazioni, di srotolare quel cavo ingarbugliato di cui è costituita quella voce che viene dal profondo, in modo da permettere così un dialogo sempre aperto con «l'unica

⁵ J. DERRIDA, *Des tours de Babel*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987; trad. it. di A. ZINNA, in S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2002, p. 416.

⁶ Cfr. C. DI MARTINO, *Oltre il segno. Derrida e l'esperienza dell'impossibile*, Franco Angeli, Milano 2001.

⁷ S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917*, in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 201.

compagna che sarà sempre con lei, una voce venuta da altrove»⁸. Una “voce” che però non rilascia mai il suo senso fino in fondo, proprio come avviene nella traduzione, come si diceva a partire dall’antinomia derridiana, secondo cui tutto è traducibile, benché tutto sia intraducibile. L’analisi condivide con la traduzione proprio questo: una pluralità di mondi ontologici presenti nelle diverse lingue e nelle lingue dell’inconscio, che posseggono sempre intrinsecamente una specie di vuoto fatto di negazione che non si riduce mai a quella conoscenza o verità che si vogliono finite, ultimate, perfette. Proprio partendo da questa imperfezione, da questo vuoto, da ciò che non si adegua a un canone universale è dunque possibile e, allo stesso tempo, impossibile parimenti ogni traduzione e ogni seduta psicanalitica.

Grazie alla contrapposizione di questi due principi è possibile individuare sia nella traduzione che nella seduta psicanalitica ciò che, ad esempio, José Ortega y Gasset, in *Miseria e splendore della traduzione*, trova nella «miseria» della traduzione causata dall’esperienza dell’intraducibile, ovvero un certo «splendore», dovuto all’apertura e all’esperienza con l’alterità⁹. La traduzione e la terapia psicanalitica fruttuose non sono, infatti, quelle che si richiudono nella propria lingua o nel proprio inconscio, ma quelle che riescono a fare da tramite tra la lingua di partenza e quella d’arrivo, tra la lingua dell’inconscio e quella che parla l’analizzante, senza precludere la possibilità di impiegare creativamente le differenze che si scoprono durante entrambi i percorsi, dando spazio all’incontro e al dialogo con l’Altro della lingua e con l’Altro dell’inconscio. Pertanto la traduzione, come l’analisi, «porta con sé – scrive Evelina Barone – non soltanto la domanda su come trasporre da una lingua a un’altra, da un codice linguistico a un altro, ma soprattutto su come “tradurre” noi stessi, l’esistenza e l’essere situati nel mondo, in un mondo ricco di differenze come di esperienze comuni»¹⁰.

⁸ A. ZINO – M. BELLUMORI – A. SARTINI (a cura di), *Derrida, Blanchot, Kafka tra psicanalisi e filosofia*, Edizioni ETS, Pisa 2016, p. 5.

⁹ Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *Miseria e splendore della traduzione*, trad. it. di C. RAZZA, il melangolo, Genova 2001.

¹⁰ E. BARONE, *Tutto è traducibile (sì ma) Tutto è intraducibile. Politica e poetica della traduzione*, in «Etica-mente», 15 febbraio 2021: <https://etica-mente.net/blog/2021/02/15/traducibile/>

esempio, il volume di Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, si può osservare come l'autore applichi il metodo psicanalitico all'opera d'arte, al fine di metterne in risalto i presupposti psichici inconsci. Noto è lo studio sulla *Gradiva* di Jensen, che rappresenta sia una proficua esplicazione degli aspetti teorici della psicanalisi sia il primo modello della cosiddetta «psicoanalisi dell'arte»¹³. Sebbene tale metodo di interpretazione sia stato considerato sin dall'inizio come non definitivo, non assolutizzante né esaustivo, ponendosi, come spiega lo stesso Freud, in posizione marginale rispetto agli studi estetici qualificati molteplici risultano essere gli spunti suggeriti dalle sue riflessioni¹⁴.

Tra gli altri contributi freudiani, *Il poeta e la fantasia*¹⁵ costituisce uno studio di considerevole interesse non solo per le questioni teoriche legate alla psicanalisi, ma anche per alcuni aspetti peculiari riguardanti il teatro e le sue funzioni, come ad esempio l'idea secondo cui la recitazione offra la possibilità all'attore di vivere sul palco una vita autentica nonostante la finzione. Significativo è qui il parallelismo esistente tra arte e gioco, a partire dalla comunanza linguistica del verbo “giocare” nelle tre lingue maggioritarie europee come l'inglese, il francese e il tedesco: “to play”, “jouer”, “spielen”. Tale verbo si presta anche a essere interpretato in funzione delle diverse attività artistiche che svolge l'attore, il quale non “recita” soltanto una parte, ma “gioca” un ruolo, come nella vita, esprimendo molto di più e forse in maniera più reale di quanto possa fare nella vita quotidiana¹⁶.

A teatro si assiste, infatti, alla creazione di un mondo nuovo in cui gli attori “giocano” con i personaggi, lasciandosi trascinare da tutte le energie del loro corpo, integrandosi con lo spazio, le direzioni, le resistenze e le fragilità del testo teatrale. In un certo senso è come se essi si trovassero nel mondo e non soltanto davanti al pubblico. Il loro è una sorta di *in der Welt sein* (essere nel mondo), secondo l'espressione heideggeriana, dove “in” non indica l'in-

¹³ ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

¹⁴ V. CIAMPI, *Sigmund Freud. “Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio”*. Bollati Boringhieri, 1991, in «Rivista Script riflessioni», 10 gennaio 2005 | N. 10, *Recensioni, riflessioni sulla scrittura*: <https://www.script-pisa.it/sigmund-freud-saggi-arte-letteratura-linguaggio/>.

¹⁵ S. FREUD, *Il poeta e la fantasia*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

¹⁶ V. CIAMPI, *Sigmund Freud. “Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio”*, cit.

clusione di un soggetto in un mondo che esiste prima di lui, ma la co-appartenenza del soggetto e del mondo, in quella maniera che Heidegger chiama *Geworfensein* (l'essere gettato), la proiezione di quella caduta che determina un «trovarsi lì»¹⁷, come accade ai personaggi irriverenti della pièce teatrale del drammaturgo romeno Matei Vișniec intitolata *Il Cabaret Dada*¹⁸, i quali si trovano in uno spazio indefinito tra il mondo presente e quello passato, gettati in un'andatura possibile dell'esistere sulla scena.

Infatti, sebbene l'opera sia ambientata negli anni della prima guerra mondiale, numerosi sono i rimandi allusivi alla società attuale, in cui l'autore intravede ancora l'assurdità della condizione umana, proseguendo il percorso di Kafka, Sartre, Camus e altri scrittori e artisti che avevano ravvisato nella realtà del dopoguerra la stessa incoerenza della vita. Per lo scrittore romeno, la società del nuovo millennio non è ancora in grado di far fronte alle trappole tese da nuove forme di autoritarismo e per questo si avvale del Dadaismo, una corrente di negazione e *nonsense* come annunciato nel Manifesto del 1918 («Dada non significa nulla»¹⁹), al fine di descrivere più adeguatamente il caos vissuto negli ultimi anni.

Per la traduzione di questa pièce è stato necessario investigare sull'autore e tenere conto delle sue idee portate avanti in altri suoi scritti allo scopo di restituire un'opera in lingua italiana quanto più coerente e in linea con lo spirito della penna vișniechiana. Per questo sarà opportuno partire dall'autore (seppur brevemente), un punto forte dell'individualizzazione della sua scrittura e della sua evoluzione, nel tentativo di scoprire le regole secondo le quali egli ha fornito certi concetti e determinate formulazioni linguistiche che si possono riscontrare nei suoi testi. Del resto, l'autore potrebbe apparire nei suoi discorsi, secondo quanto dice Michel Foucault, come una delle «specificazioni possibili della

¹⁷ Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, trad. it. di A. MARINI, Mondadori, Milano 2017; trad. it. di P. CHIODI, Longanesi, Milano 1976⁷.

¹⁸ La pièce è contenuta nel volume di M. VIȘNIEC, *Omul din cave a fost extras rãul*, Cartea Românească, București 2014. Il titolo allude al nome del noto locale dai propositi artistici e politici, fondato a Zurigo nel 1916 da Hugo Ball e da Emmy Hennings, il "Cabaret Voltaire", e al movimento rivoluzionario di rottura che ivi nacque, ovvero il Dadaismo. Cfr. ID., *Il Cabaret Dada*, trad. it. e a cura di I. CARANNANTE, Criterion Editrice, Milano 2022.

¹⁹ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 30.

funzione-soggetto»²⁰. In altri termini, si tratterebbe di sottrargli il ruolo di fondamento originario di autore per passare a esaminarlo come una funzione variabile e composita del suo stesso discorso. Ascoltare la voce dell'autore nell'atto di traduzione consente di guardare non solo le modificazioni storiche che si succedono in un'epoca, ma anche di entrare nella complessità e nella multiforme presenza di una cultura in cui egli è situato e, di conseguenza, spesso, anche in cui egli situa la sua opera.

Matei Vișniec (Rădăuți, 29 gennaio 1956), autore tradotto in oltre venti lingue, ha cominciato con la poesia a soli sedici anni, pubblicando sulla rivista del poeta surrealista Virgil Teodorescu «Luceafărul»²¹, si è dedicato poi al mondo del teatro negli anni della dittatura comunista, durante il regime di Ceaușescu, in cui le sue pièce circolavano clandestinamente negli ambienti letterari a causa della censura²². Lasciando la Romania, poco prima della rivoluzione, e giungendo in Francia, scriverà non solo in romeno, ma anche in francese e lavorerà per Radio France Internazionale²³. Il contatto con il mondo del giornalismo ha notevolmente

²⁰ L'espressione è contenuta nel saggio *Che cos'è un autore?* tratto da una conferenza tenuta da M. FOUCAULT il 22 febbraio 1969 presso il Collège de France.

²¹ I. BOLDEA, *Matei Vișniec: „Literatura era un baraj redutabil în fața ideologiei, a cultului personalității”*, «România literară», 2012, n. 50-51: https://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/matei_vinie_c_literatura_era_un_baraj_redutabil_n_faa_ideologiei_a_cultului_personalitii.

²² I personaggi delle sue pièce sono generalmente coinvolti in dialoghi intertestuali, volti a illustrare il senso fisico e organico della “decomposizione”, nella trasformazione fluida dell'umano in fantoccio, e dunque portatori di un messaggio considerato sovversivo per il regime ceaușista. Si veda G. LOSSEROY, *Matéi Vișniec o l'esperienza vampirica*, trad. it. di P. AIGUIER, D. PILUDU e G. SALIDU, in «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», numero tematico *Il teatro di Matéi Vișniec, impronta dei tempi*, XV, 1, aprile 2009, Titivillus, Corazzano 2009, pp. 16-18.

²³ Per un approfondimento sull'autore si vedano i seguenti studi critici e le seguenti tesi di dottorato: E. DAVID, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*, Editura Tracus Arte, București, 2015; EAD., *Mizele intertextualității în literatura Generației '80: Matei Vișniec - aspecte ale bilingvismului și ale postmodernismului în contextul unei receptări pluriculturale a operei* (teza de doctorat), Universitatea București, Facultatea de Litere. Școala de doctorat în Litere, București 2015 - Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Torino 2015; *Literatura, teatrul și filmul în onoarea dramaturgului Matei Vișniec*, vol. coordonat de M. CAP-BUN și F. NICOLAE, Ovidius University Press, Constanța 2015; D. MAGIARU, *Matei Vișniec. Mășajul cîntecelor calde*, Editura Institutului Cultural Român, București 2010; M. LUNGEANU, *Personajul virtual, sau calea către al V-lea punct*

accresciuto il suo interesse per gli aspetti più crudi e, al contempo, contraddittori dell'essere umano, e lo stesso giornalismo diviene oggetto d'analisi da parte di Vișniec, che lo pone in contrasto con la sua vena letteraria:

La letteratura ti porta su, verso l'alto, verso tutto ciò che è sublime nell'uomo. Il giornalismo, al contrario, soprattutto quando lo si pratica quotidianamente, ti riporta a terra, alla realtà, all'attualità. La letteratura ti dà una speranza, ti aiuta ad esplorare l'umano nelle sue zone di purezza, di mistero cosmico. Il giornalismo ti obbliga a scoprire la miseria della realtà, la mancanza di speranza reale nel futuro, e a scoprire che l'uomo commette all'infinito gli stessi errori storici, restando sempre allo stesso modo odioso²⁴.

Le due professioni, quella di scrittore e quella di giornalista, diventano per Vișniec affascinanti e necessarie, solo che nel momento in cui vengono a riunirsi nella stessa persona «lo scrittore comincia a non avere più fiducia nell'uomo poiché la sua immagine, presentata dal giornalista, è catastrofica, mentre il giornalista comincia a non avere più fiducia nello scrittore perché tutto ciò che costui immagina sull'uomo viene contraddetto dalla realtà»²⁵. Tale approccio consente però all'opera di uno scrittore di svilupparsi in una maniera più nuova, senza restare isolata in un mondo lontano dal reale, seppur i mezzi adoperati per la sua rappresentazione facciano appello all'espressione lirica e al surreale. Le numerose poesie e canzoni in rima presenti nella pièce di Vișniec – per le quali in traduzione si è preferito mantenere la musicalità dei versi, talvolta a scapito dei contenuti, trattandosi di voluti *nonsense* – non fanno altro, infatti, che evocare momenti di guerra, massacri, dittature, estremismi, abusi sessuali, in una forma ironica e grottesca per esasperare l'irrazionalità delle nefandezze umane.

cardinal la Matei Vișniec, Editura Cartex, București 2010; A. TALLENT – A. MANLEY – R.M. SĂNESCU, *Situații, forme și tehnici ale dialogului în teatrul lui Matei Vișniec*, Tipo Moldova, Iași 2008; B. CREȚU, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași 2005; O. SUAUD, *Matei Vișniec, la disparition du personnage*, Université Toulouse le Mirail, Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Monsieur A. Rykner, Toulouse 2001.

²⁴ Estratto dalla conferenza *Teatro e giornalismo*, tenuta da Matei Vișniec il 17 gennaio 2016, alle 11, nella Sala Atelier presso il Teatro Nazionale di Bucarest. Cfr. M. VIȘNIEC, *Visul și realitate*, in questo volume, p. 33.

²⁵ *Ibidem*.

Il *Cabaret Dada*, come si legge nella nota dell'autore, è stato scritto nello spirito dei testi dadaisti con un intento didattico, al fine di collocare l'esplosione dadaista nel contesto dei disastrosi eventi del primo conflitto mondiale e della rivoluzione bolscevica. Alcune delle scene sono state ispirate dalla lettura del saggio di Dominique Noguez²⁶, secondo cui Lenin, trovandosi a Zurigo nel 1916, era entrato in contatto con il movimento dadaista, altre invece hanno tratto spunto dal libro di Tom Sandqvist²⁷, il quale sostiene che Bucarest era stata un città dadaista ben prima della Grande Guerra. Altra fonte d'ispirazione è stato lo studio di Marc Dachy²⁸, il quale ha studiato il Dadaismo da una prospettiva storica, cogliendo i meccanismi attraverso cui Dada ha distrutto i concetti dell'arte e del bello che sono esistiti fino al 1916²⁹.

L'autore confessa, inoltre, che dietro questa pièce ci sono prima di tutto gli articoli, i manifesti e le stesse poesie dadaiste, con in testa Tristan Tzara: «Ho avuto praticamente nelle mie mani e sotto il mio sguardo la sua intera opera pubblicata da Flammarion»³⁰. Di fatto, esistono alcuni passi in cui i riferimenti all'opera di Tzara sono piuttosto palesi, si veda ad esempio questa breve citazione tratta dalla scena 7, in cui il Signor Dada incalza Tristan Tzara con le sue domande: «Tristan Tzara, cosa sussurrava alle tue orecchie quella ragazza che hai sedotto semplicemente perché ti annoiavi di stare in campagna d'estate... Cosa ti sussurrava?»». La ragazza in questione sembra proprio essere una di quelle presenze che compaiono già nei versi di Tzara in romeno (a conferma di quanto scrive Dachy nel suo studio sul Dadaismo citato in nota)³¹, come si vede nelle poesie

²⁶ D. NOGUEZ, *Lénine Dada*, Éditions Robert Laffont, Paris 1989.

²⁷ T. SANDQVIST, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, The MIT Press, Cambridge 2006.

²⁸ M. DACHY, *Dada & les dadaïsmes*, Gallimard, Paris 1994.

²⁹ M. VIȘNIEC, *Omul din care a fost extras răul*, cit., p. 217.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ A tal proposito si veda anche quanto scrive Giovanni Rotiroti: «È come dire che il programma di riforma poetica di Tristan Tzara a Bucarest era solo in uno stato di necessità latente, cioè in uno stato di pura potenzialità che annunciava solo virtualmente quello che sarà poi riconosciuto come il segno caratteristico di Dada. In tal senso, queste poesie sono cronologicamente *avant Dada*, ma per Tzara questi componimenti avevano un valore e un carattere retroattivo, rispondevano cioè a un'esigenza soggettiva che lo vincolava a una posizione ben

*Verișoară, fată de pension*³² e *Vacanță în provincie*³³, che verranno poi tradotte in francese con i titoli *Cousine, interne au pensionnat...*³⁴ e *Vacances en province*³⁵, per l'edizione Flammarion adoperata per la stesura di *Cabaret Dada*.

Matei Vișniec si avvale di Tristan Tzara sia per rendere omaggio al Padre del Dadaismo e a tutta una tradizione romena che vede come capostipite Ion Luca Caragiale, seguito da Urmuz e Eugène Ionesco³⁶, sia per adottare il suo stesso distacco ironico

precisa. Tant'è vero che, come attesta il volume di poesie francesi *De nos oiseaux* pubblicato nel 1923, Tzara aveva "auto-tradotto" in lingua francese alcune di queste sue prime poesie romene, dando loro nuovi titoli, in particolare *Soir e Réalités cosmiques vanille tabac éveils*» (G. ROTIROTI, *Tristan Tzara: la luce della poesia nell'evento del nome*, in T. TZARA, *Prime poesie*, trad. it. e a cura di I. CARANNANTE, Joker, Novi Ligure 2015, p. 98).

³² T. TZARA, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și insurecția de la Zürich*, presentată de S. PANĂ, Editura Cartea Românească, București 1971, pp. 5-6.

³³ *Ibi*, pp. 7-8.

³⁴ ID., *Poésies complètes*, édition préparée et présentée par H. BÉHAR, Flammarion, Paris 2011, p. 53.

³⁵ *Ibi*, p. 55.

³⁶ Per un approfondimento si legga l'importante testimonianza di Eugène Ionesco su Urmuz e di come si sia aperta in Romania la strada verso le avanguardie letterarie: «Urmuz, 1883-1923, inventò – forse dal 1907 o 1908, quando componeva le sue prime “pagine bizzarre” – un vero e proprio linguaggio surrealista. Era un coscienzioso magistrato, dall'aspetto borghese, ben educato, che non manifestava, apparentemente, nessuna singolarità, nessuna rivolta. Era un buon collega, un buon figlio, un buono scapolo. La prosa che scriveva era destinata ad essere letta ai suoi fratellini e sorelline, unicamente per divertirli. Fu solo verso il 1919 che alcuni temerari scrittori, venuti a conoscenza delle sue prime pagine manoscritte, compresero che l'onesto magistrato era portatore d'un messaggio del tutto particolare. Lo pubblicarono sotto questo nome di Urmuz, che nascondeva la prosaica identità del giudice Demetrescu. Urmuz fu trovato morto, nel 1923, all'età di quarant'anni, in un giardino pubblico. Non aveva fornito alcuna ragione del suo suicidio. E niente poteva essere segnalato di singolare nella sua condotta, al di là della folle passione per la musica. Urmuz è un surrealista autentico? O forse, visto che non abbandona mai la sua lucidità, è solo un burlesco fratello spirituale di Jarry? Oppure, se si vogliono scoprire talune implicazioni, può essere considerato anche una sorta di Kafka più meccanico e grottesco? I surrealisti di Romania lo rivendicano come caposcuola. In ogni caso Urmuz è veramente uno dei precursori della rivolta letteraria universale, uno dei profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio di questo mondo che, oggi, sotto i nostri occhi si disgrega, assurdo come gli eroi del nostro autore» (E. IONESCO, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in «Les lettres nouvelles», XIII, Paris 1965, p. 73).

per ciò che va ineludibilmente contestato; se Tzara andava contro il lirismo elegiaco tipico della tradizione poetica nazionale di tipo borghese, Vişniec contesta il regime comunista vissuto in Romania e, allo stesso tempo, denuncia la deriva capitalistica dell'Europa "suicida" dei nostri giorni, come si legge in diverse scene della pièce: «il suicidio della nostra Europa che divoriamo al sangue»; «Dada offrirà il ricavato in beneficenza ai bordelli, mettendolo a disposizione di tutti i soldati del fronte di quest'Europa che si sta suicidando...»; «Venite, Signore, uscite dal letargo, supportate il Bordello Dada, tutti gli uomini d'Europa sono i nostri uomini, succhiamoli prima che muoiano...». Inoltre, affermando nella pièce: «Il solo interlocutore serio del comunismo è Dada», oppure «Il comunismo è il fratello gemello di Dada», Vişniec pone il comunismo e il dadaismo sullo stesso piano inserendoli all'interno di una stessa famiglia – sebbene, in realtà pare che l'uno, se si associa Dada all'idea di capitalismo come avviene nella pièce, abbia avuto per ora più fortuna dell'altro.

Come ha osservato Vişniec in un suo articolo giornalistico, gli eccessi di questo nuovo sistema globale non vengono tuttavia notati dalla maggior parte degli europei dell'Est, che non da molto tempo sono sfuggiti al comunismo, e che hanno la tendenza a passare facilmente da un estremo all'altro, autocensurandosi di fronte all'evoluzione dell'ultra-liberalismo³⁷. Le aberrazioni del capitalismo vengono oggi analizzate, con grande spirito critico, soprattutto dagli occidentali, afferma il drammaturgo, in particolare modo dagli americani che non disdegnano di mettere in discussione proprio il loro modello. Tra questi, Matei Vişniec menziona lo scrittore Neil Postman e il suo libro, *Amusing Ourselves to Death*³⁸ del 1985, con cui viene denunciato l'abbruttimento dell'uomo nell'assopimento critico richiesto dall'*entertainment* e il modo in cui la televisione distrugge oggi la democrazia³⁹.

³⁷ M. VIŞNIEC, *Când capitalismul ne spală creierul*, in «Atelier LieterNet», 6 novembre 2010: <https://atelier.liternet.ro/articol/10068/Matei-Visniec/Cand-capitalismul-ne-spala-creierul.html>.

³⁸ N. POSTMAN, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, New York 1985.

³⁹ «*Divertirsi da morire* dimostra come tutti noi, senza accorgercene, viviamo in un lager dove a mutare sono soltanto gli scenari e i metodi: i fili spinati oggi sono dentro le nostre teste, le camere a gas sono il cielo, le catene sono diventate

Con questa pièce l'autore intende pertanto scuotere il pubblico, sembra quasi volerlo prendere a schiaffi, un po' come facevano i dadaisti, per destarlo da quel torpore in cui si è andato pigramente a rifugiare a seguito di tanti anni di benessere sociale ed economico. Vişniec rimprovera al suo pubblico di essere diventato «sordo e cieco», impiegando il registro dialettico e di ribaltamento dadaista come si può osservare nel seguente brano, tratto dalla scena 27 in cui Tristan Tzara e tutti gli altri personaggi, stanchi morti, si siedono all'estremità del palcoscenico, e passandosi una bottiglia d'acqua e una sigaretta di mano in mano, si rivolgono in questi termini al pubblico che hanno di fronte:

Non vi diremo che siete senza speranze. / Non vi diremo che i vostri sguardi ci appaiono vuoti. / Credete che noi dal palco queste cose non le vediamo? / Sappiamo che i nostri sforzi di comunicarvi dei messaggi essenziali non hanno alcun risultato. / Che non portano a niente. / Che nei vostri cervelli il nulla si è annidato da molto tempo come una serpe. / Sappiamo che ci siamo dimenati inutilmente, che abbiamo smosso dall'universo enormi blocchi di bellezza senza che questi potessero essere visti. / Signori e Signore, ci dispiace, ma una piccola cosa ve la dobbiamo pur dire. / I vostri sguardi sono sordi. / Le vostre orecchie sono mute. / Il vostro olfatto è cieco. / E il vostro tatto è balzubiente. / Ogni volta in cui provate a comprendere ciò che vi diciamo... / Dal vostro cervello si avverte uno stridio... / Uno strepito... / Un borbottamento... / Come se Dio vomitasse nel vostro cervello... / Sul serio, non ve la prendete... / Vi diciamo tutte queste cose perché vi vogliamo bene. / Dal nostro punto di vista voi siete lo spettacolo. / Non avete idea di quanto ci divertiamo ogni sera vedendovi arrivare... / Come prendete posto come degli animali ben addestrati... / Come aspettate poi che accada qualcosa... / Lo spettacolo della vostra attesa è entusiasmante...⁴⁰

museruole mentali, mentre le sirene dei campi di lavoro sono state sostituite da quelle delle fabbriche prima e delle tivù poi. Certo, non abbiamo un numero tatuato sul braccio, ma siamo ridotti a codici a barre umani. Il nostro campo di lavoro è il supermercato, quello di sterminio il mondo. Non abbiamo scelta, perché amiamo la nostra stessa schiavitù: nessuno più ci imprigiona e questa diventa la nostra peggior prigione» (G.P. SERINO, *Postman: Divertirsi da morire*, in «Carmilla», 16 ottobre 2003; <https://www.carmillaonline.com/2003/10/16/postman-divertirsi-da-morire/>).

⁴⁰ M. VIŞNIEC, *Il Cabaret Dada*, cit., pp. 187-189.

I personaggi di Matei Vişniec adottano lo stile dadaista di negazione e *nonsense* quale mezzo più adeguato a esprimere il rifiuto, non solo per le diverse correnti artistiche, ma anche e soprattutto per le varie ideologie politiche e per la stessa guerra. L'intenzionale approccio irrispettoso e stravagante dei personaggi della pièce vişnieciana, enfattizzato da una buona dose di derisione e di umorismo, è volto a manifestare un feroce disgusto nei confronti di tutto ciò che è standardizzato, di tutto ciò che oggi non viene più messo in discussione. Per l'autore de *Il Cabaret Dada* il pubblico non è più in grado di pensare, avendo il cervello atrofizzato da troppi anni vissuti nell'agiatezza, un cervello contenuto in una sola testa, «unica e pericolosa», come avvertono i personaggi della pièce:

A volte ci emozioniamo fino alle lacrime, soprattutto quando vi vediamo realmente convinti di rimanere fino alla fine. / Ci piace così tanto vedere le vostre reazioni... / Sentirvi talvolta scoppiare a ridere... / Non potete sapere quanto siano importanti per noi quei momenti in cui vi girate per sussurrarvi nelle orecchie insulsaggini varie. / E comunque, dalla nostra prospettiva, ciò che vediamo non è altro che una sola testa. / In altri termini, per noi siete soltanto un gigantesco miriapode che muove le sue migliaia di membra e le sue antenne, avendo però una sola testa. / Una testa immensa, gorgogliante e pericolosa. / Dai, ammettiamolo. / Abbiamo paura di voi. / Normalmente avreste dovuto cacciarci già da tanto tempo dal palcoscenico. / Avreste dovuto prendere il nostro posto. / Ma non l'avete fatto. / È proprio per questo che abbiamo paura di voi. / Della vostra placidità mostruosa. / Perché sappiamo che un giorno non riuscirete più a controllarvi e ci divorerete. / Ci massacrerete. / Ci calpesterete. / Assassini quali siete! / Assassini! / Criminali! / Dadaisti!⁴¹

Come una voce che grida per farsi ascoltare, come un inconscio che per lungo tempo non è stato interrogato, i personaggi di Vişniec, alla fine della pièce, scaraventano addosso al pubblico tutto il disprezzo e la repulsione che nutrono nei suoi confronti, alternando momenti comici ad altri più drammatici e dolorosi. È in questi momenti che il traduttore, ponendosi in ascolto del testo, opera in maniera equilibrata la trasposizione nella lingua d'arrivo senza mai farsi sopraffare dalla voce avviluppante del

⁴¹ *Ibidem*.

testo, un po' come l'analista che in linea teorica dovrebbe evitare di coinvolgersi troppo emotivamente nel transfert durante le sedute con l'analizzante⁴².

Con l'avvento di Freud e della psicanalisi c'è stata, come è noto, una svolta epocale in primo luogo per quanto riguarda il recupero dell'ascolto. Nelle cure che precedono la sua teoria sull'inconscio della psiche umana, il paziente era considerato alla stessa stregua di un oggetto da conoscere, attraverso l'accurata osservazione visiva del medico, il quale era attento soprattutto ai sintomi che questi gli manifestava. Grazie a Freud invece il paziente diventa finalmente un soggetto da ascoltare, e in questo nuovo rapporto fra medico e paziente non si ha più a che fare solo con dei sintomi da ricondurre a una qualche imprecisata patologia psichica da classificare, bensì con un soggetto singolare che può intrattenere una relazione dialogica con il proprio medico⁴³. Questa novità introdotta da Freud si accosta senza grossi intralci anche alla pratica impossibile della traduzione, dove il traduttore è alla continua ricerca di un'interpretazione nel lavoro di "ascolto" del testo. Psicanalisi e traduzione adoperano persino lo stesso strumento attraverso cui tale relazione si sviluppa, ovvero il linguaggio, con cui il paziente, come il testo da tradurre, recupera il suo pieno diritto a parlare⁴⁴.

L'ascolto del traduttore, inoltre, non consiste semplicemente nella lettura del testo, per poi alla fine trovare la sua migliore versione in un'altra lingua, bensì nell'articolarsi sul doppio registro del testo e del proprio discorso interiore, in cui la lingua del traduttore si trova a fare da ponte tra la lingua di partenza e quella d'arrivo. Se la psicanalisi procede non solo alla "guarigione" del paziente, intesa come scomparsa dei sintomi, ma anche e soprattutto alla stabilizzazione dell'ordinamento interno

⁴² Per un approfondimento sul tema del *transfert* mi permetto di rinviare ai seguenti volumi: N. SCHWARTZ-SALANT – M. STEIN (a cura di), *Transfert e contro-transfert*, Edizioni Scientifiche, Roma 2007; A.M. NICOLÒ, *Attualità del transfert*, Franco Angeli, Milano 2007; S. FREUD, *Osservazioni di un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi)*, in *Opere*, cit., vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1985; L. GRINBERG, *Psicoanalisi. Aspetti teorici e clinici*, Loescher, Torino 1983.

⁴³ R. MANCINI, *L'ascolto come radice. Teoria dialogica della verità*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 225-226.

⁴⁴ C. BRUTTI, *Parola e silenzio nell'ascolto psicanalitico*, in AA.VV., *L'ascolto che guarisce*, Cittadella Editrice, Assisi 1995, p. 48.

del soggetto, attraverso una maggiore conoscenza di sé e della propria struttura psichica⁴⁵, la traduzione procede alla creazione della medesima armonia, stabilità e coesione (di cui ha bisogno anche il paziente in terapia) fra le parole che compongono il testo nella nuova lingua.

Si tratta in entrambi i casi di porsi in maniera responsabile di fronte alle parole che si ricevono da un testo o da un inconscio: poiché tradurre o fare analisi significa in primo luogo custodire, salvaguardare una tradizione, entrambe le pratiche implicano il concetto di ospitalità, nel senso jabèsiano del termine⁴⁶. In particolare, per Jabès la traduzione è l'esperienza non solo della possibilità dell'incontro e dello scambio tra il proprio e l'estraneo, ma è anche il luogo irriducibile di una differenza e di una distanza che non può essere completamente cancellata.

Una traduzione o un'analisi ospitale è in grado di accogliere l'altro in quanto altro opponendosi all'ostilità dell'incontro. Si viene a creare così una condizione necessaria per la tutela di un costume, di una lingua, di un inconscio e di una sua possibile trasmissione, divenendo al tempo stesso anche una garanzia per la conservazione di qualsiasi legame sociale che si determina democraticamente a partire da un'etica della distanza. Creare una distanza, uno spazio di gioco tra sé e l'altro e tra sé e sé in quanto altro, consente di imparare a convivere con gli inevitabili contrasti, di tollerare meglio le ambivalenze e di placare i possibili controsensi e approssimazioni che sono insiti nella traduzione e nell'analisi, così come in ogni altra forma di relazione.

Tradurre Matei Vişniec e porsi all'ascolto del suo testo teatrale è stato un modo per interrogare essenzialmente la sua lingua, il cui risultato non è stato altro che un'impossibilità derridiana di traduzione. Tale lingua ha permesso pertanto di attraversare l'esperienza della perdita senza per questo calcare la strada della rinuncia. Le diverse lingue straniere, come il romeno nella fattispecie, rendono possibile non solo la traduzione, ma anche la creazione di quel momento di intesa e di complicità tra di esse che si pone oltre il mero passaggio da una lingua all'altra. Tale è l'esperienza che si

⁴⁵ A. RICCIOTTI, *Appunti di psichiatria, psicopatologia generale e neuropsichiatria infantile*, Dispensa del Corso Quadriennale di Musicoterapia, PCC, Assisi 2011, p. 56.

⁴⁶ E. JABÈS, *Il libro dell'ospitalità*, trad. it di A. PRETE, Raffaello Cortina, Milano 1991.

vive nel campo della parola e della lingua, dell'invenzione e della creazione, della poesia e della psicanalisi. In analisi, la lingua si offre nella sua infinita traducibilità come atto etico, come decisione, come assunto necessario e tipico della libertà umana. In analisi la lingua si disfa delle funzioni comunicative abituali e si apre a una nuova potenza del dire. Nel teatro dell'analisi, come in quello vişnieciano, la traducibilità della lingua è pertanto e soprattutto creazione, invenzione, pratica interminabile⁴⁷.

Dal momento che il linguaggio non ha mai un valore assoluto, non ha mai un'identità durevole e nel campo delle lettere esiste sempre una poca immediatezza delle parole nella lingua, la sua univocità e la sua traducibilità non sempre sono realizzabili. Le parole, non essendo oggetti, ma eventi già dotati di una memoria (e in questo la traduzione non fa altro che testimoniare tale fenomeno) consentono a chi le adopera di pensare, o meglio, di fare nella lingua l'esperienza del pensiero. Attraverso la traduzione si fa esperienza critica del pensiero nella lingua, attivando il colloquio metacomunicativo che avviene attraverso la conoscenza della letteratura e dei suoi discorsi in una lingua straniera⁴⁸.

Nella cifra della traduzione, *Il Cabaret Dada* si offre e si riflette dunque come esperienza critica in cui le forme e le immagini del mondo che vengono ritratte insegnano a intendere le differenze, educando le menti e le culture nella complessità del contemporaneo, in cui la cultura di massa tende a far svanire la pluralità dei mondi e ad appiattare il gusto comune per l'intelligenza, l'imprevedibile e la novità. In questo senso l'esercizio critico della traduzione induce a pensare e insegna a vedere le letterature come un discorso vasto e composito con il quale poter mantenere un legame di interesse. Interrogare la scrittura di Vişniec, tramite la pratica impossibile della traduzione, ha permesso dunque di aprire una nuova forma di sapere dialogante che ha fatto sorgere la dimensione dello "stare tra le differenze", tra la dimensione che si pretende oggettiva dell'opera e le sue prospettive soggettive di lettura.

⁴⁷ Cfr. G. ROTIROTI, *Il demone della lucidità. Il "caso Gioran" tra psicanalisi e filosofia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 20-25.

⁴⁸ Cfr. ID., *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione*, Marco Lugli Editore, Firenze 2002, pp. 5-12.

Stampato dal Consorzio Artigiano « L.V.G. » - Azzate (Varese)
nel dicembre 2023