

PSYCHANALITICA

3

Comitato scientifico

Mario Ajazzi Mancini (Kantoratelier, Firenze)

Ilaria Detti (Extimité, Firenze)

Federico Fabbri (Extimité, Firenze)

Giulia Lorenzini (Extimité, Firenze)

Gianni Maffei (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Nicola Mariotti (Extimité, Firenze)

† Bruno Moroncini (Università degli Studi di Salerno)

Mariella Muscariello (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Anna Maria Pedullà (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”)

Tommaso Pomilio (Sapienza Università di Roma)

Gerolamo Sirena (Sotto la mole, Torino; OPIFER, Milano)

Alberto Zino (Extimité, Firenze; Comunità Internazionale di Psicoanalisi)

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

GUIA M. BONI

Il diritto e il rovescio delle traduzioni: le «transcreazioni» di Haroldo de Campos

A nessuna delle traduzioni qui raccolte
m'accinsi a caso.

Giuseppe UNGARETTI, *Traduzioni*, 1936

como se a linguagem pudesse ter
a leveza e a levitação de um vôo

Haroldo DE CAMPOS, *Ungaretti: O Efeito
da Fratura Abissal*, 2003

L'immagine del diritto e rovescio di una traduzione è presa a prestito dal *Don Chisciotte* di Cervantes il cui protagonista nel capitolo 62 della seconda parte si trova a Barcellona. Mentre va a spasso vede una stamperia, entra e qui conosce un cavaliere che aveva tradotto dall'italiano in castigliano un'opera significativamente intitolata *Bagatelle*. Don Chisciotte che ha qualche rudimento di italiano, gli chiede come ha tradotto «pignatta», «hol-la» risponde il traduttore e poi «piace», «plaze», «più» «mas», «su» «arriba» per poi concludere che se si traduce dalle lingue classiche l'originale è paragonabile al dritto di una tappezzeria fiamminga in tutta la sua bellezza mentre la traduzione è il rovescio dove la figura si scorge appena, confusa com'è nell'intreccio di fili, mentre se si traduce da lingue facili la traduzione non è altro che una mera copia¹.

¹ «Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel» (M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, dirigida por F. RICO, Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>, II, 62).

Haroldo de Campos (1929-2003), intellettuale, poeta, professore, avanguardista, saggista e traduttore brasiliano, ha passato la sua esistenza a dimostrare esattamente il contrario, ossia che la traduzione non è mai copia e che le cosiddette lingue sorelle – come spagnolo, portoghese e italiano – possono rivelarsi, come recita l’adagio «parenti serpenti», piene di insidie. Ovviamente, Haroldo de Campos non è né il primo né l’unico ad aver fatto tali affermazioni² (e sarà proprio lui a ricordare autori del calibro di Walter Benjamin, Ezra Pound e Roman Jakobson), ma dobbiamo rendergli merito che di rado un traduttore si è avvalso di tanta competenza nei suoi testi teorici, ancora attualissimi, facendo ricorso oltre che a una raffinata sensibilità poetica anche a una vastissima conoscenza linguistica che lo hanno portato a tradurre dall’ebraico al teatro Noh giapponese, passando per Majakovskij, senza per questo disdegnare le lingue «facili» che a loro volta pongono problemi non di secondo piano come vedremo nell’esempio riportato.

Alla provocazione di Cervantes vogliamo rispondere con l’operato di Haroldo de Campos, dimostrando che anche tra lingue sorelle, come italiano e portoghese, sono necessari «ingenio» ed «elocución», tanto più se si tratta di poesia. Quell’*ingenio* ed *elocución* che hanno fatto coniare al traduttore/studioso brasiliano, preso da furore neologico³, il termine «transcreazione», improntato al metodo dialogico, innanzi tutto con i testi, ma anche con gli studiosi da lui prediletti che spaziano dai già citati Benjamin, Pound e Jakobson fino ad Anceschi ed Eco per limitarci ai lidi nostrani. Se l’etimologia di traduzione, dal latino «transducere»,

² Il suo primo scritto teorico sulla traduzione risale al 1962, *Da tradução como criação e como crítica*, comunicazione presentata al III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Universidade de Paraíba, pubblicato l’anno seguente in «Tempo Brasileiro» del febbraio 1963.

³ «Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa) *transtextualização*, ou – já como timbre metafóricamente provocativo – *transparadição* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente das operações praticadas com “Seis cantos de Dante” e com duas cenas finais do “Segundo Fausto”» (H. DE CAMPOS, *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, comunicazione presentata al II Congresso Brasileiro de Semiótica, São Paulo, PUC-SP, 1986, pubblicata l’anno seguente in «Cadernos PUC», 28, São Paulo, Educ. Citiamo dall’edizione postuma che raccoglie vari articoli e che riprende il titolo della conferenza: *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2011, p. 10).

poneva l'accento sul portare da una parte all'altra, la transcreazione di Haroldo de Campos prevede sì un transito, ma creativo. Ossia, attraverso la traduzione, il traduttore-poeta o poeta-traduttore rinnova sé stesso, attingendo a versi non suoi, ma facendoli suoi.

Il concetto di «transcreazione» rischia tuttavia di risultare vago se non viene calato nel contesto brasiliano novecentesco e non si fa riferimento alla prima avanguardia, quella della Semana de Arte Moderna del 1922 e in particolar modo a Oswald de Andrade cui dobbiamo la geniale formula dell'antropofagia alla quale si è rifatto Haroldo de Campos⁴.

Un passo indietro: la settimana di arte moderna

Nel 1922, a un secolo esatto dall'indipendenza brasiliana, l'élite culturale di São Paulo promuove una settimana di arte moderna. Una settimana in cui praticamente il Brasile recupera secoli di ritardo, mettendosi, almeno dal punta di vista artistico, al passo coi tempi.

Gli animatori di questa settimana furono numerosi (da Mário de Andrade, alla pittrice Tarsila do Amaral, per non parlare del musicista Heitor Villa Lobos), ma tra tutti, per insubordinazione innata, spetta un posto di rilievo a Oswald de Andrade. A lui dobbiamo la formula forse più geniale per comprendere come un paese come il Brasile fino ad allora assoggettato alla cultura europea, all'improvviso si sia potuto scrollare di dosso secoli di imitazione per rivendicare un'antropofagia culturale. Cosa caratterizzava il Brasile appena scoperto e raccontato dai viaggiatori cinquecenteschi? I cannibali che in pentoloni o alla brace cucinavano il nemico per poi cibarsene. Quello che sfuggiva ai viaggiatori e pensatori di allora – come dimostra il saggio *Des Cannibales* di Montaigne⁵ – era lo spirito con cui si procedeva a tale deglutizione: gli indigeni mangiavano

⁴ Si veda per esempio H. DE CAMPOS, *Da razão antropofágica: diálogo e diferença da cultura brasileira*, in *Metalinguagem e outras metas*, Perspectiva, São Paulo 2006³.

⁵ M. DE MONTAIGNE, *Des Cannibales*, in *Les Essais* (1580), libro I, cap. XXXI.

solo il nemico degno di ammirazione per impossessarsi delle sue qualità⁶. Si trattava, quindi, di un atto di tributo.

Quando nel 1928 esce il primo numero della «Revista de Antropofagia», in copertina campeggia l'illustrazione tratta dal volume pubblicato da Jean de Lery nel 1577: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* dove si vede un uomo pronto a essere cotto a puntino. E la formula più esplicativa di questo processo di assimilazione digestiva, priva di qualsiasi timore reverenziale, è senz'altro: «Tupy, or not tupy that is the question»⁷. Dove la celeberrima frase pronunciata da Amleto si colora di indianismo.

Questo è lo spirito cui si rifà Haroldo de Campos: la traduzione è attività antropofagica per eccellenza. Bisogna mangiare l'originale (ossia studiarlo nei minimi recessi⁸) e digerirlo, facendolo proprio.

Un percorso autonomo

A questo debito con Oswald de Andrade, Haroldo de Campos aggiunge la propria esperienza di avanguardista, quando nel 1952 fonda insieme al fratello Augusto e a Décio Pignatari il gruppo «Noigandres»⁹ da cui nascerà forse l'ultima vera avanguardia brasiliana: la poesia concreta, spostando l'attenzione dal

⁶ Si veda il poema romantico *I-Juca Pirama* di Gonçalves Dias (1851).

⁷ O. DE ANDRADE, *Manifesto antropófago*, uscito su «Revista de Antropofagia» (anno I, numero 1, maio 1928) e che si conclude con luogo e data: «Em Piratininga. Anno 374 da deglutição do Bispo Sardinha».

⁸ A questo proposito, si veda tra gli altri H. DE CAMPOS, *Maiakóski em português: roteiro de uma tradução*, in «Revista do Livro», Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 23-24, jul.-dez. 1961, pp. 23-50.

⁹ Il titolo della rivista riprende l'enigmatica parola con cui si conclude la prima strofa della poesia di Arnaut Daniel «Er vei vermeils, vertz, blaus, blancs, gruocs», tradotta da Ezra POUND in *Arnaut Daniel, Literary Essays*, New Directions, New York 1968 e citata nel XX dei suoi *Cantos*. Così scriveva Augusto DE CAMPOS: «Décio Pignatari, Haroldo de Campos e eu passamos a publicar nossos poemas numa revista-livro a que demos o título de NOIGANDRES, tomando a enigmática expressão provençal como símbolo da invenção e lema de pesquisa e experimentação poética» (*Verso reverso controverso*, Editora Perspectiva, São Paulo 1988, p. 43, n. 15).

contenuto del testo ai suoi elementi costitutivi: parole, sillabe, fonemi, lettere alfabetiche, esaltandone la dimensione visiva.

Con poesia concreta si intendeva la «dimensione materica» della poesia, il suo valore grafico e visivo, la rilevanza ottica del testo, facendo sì che la poesia si potesse cogliere più attraverso i sensi che attraverso il ragionamento. Lo stesso stimolo che animerà Jakobson (in opposizione a Saussure) con le ragioni dell'analogia e dell'iconismo fonetico¹⁰ in *Linguistics and Poetics* del 1960.

I precursori sono Mallarmé con il suo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) e Apollinaire di *Calligrammes* (1918), ma il contributo dei poeti concreti è ineguagliabile, infatti grazie a essi la traduzione raggiunge vette insperate, animati dalla generosità di ampliare il repertorio poetico brasiliano, diffondendo in patria opere straniere.

Poetica della traduzione

Questi due aspetti: fagocitare il testo altrui e dare la giusta rilevanza al tessuto linguistico, al suo impasto sinfonico e grafico, rispetto al contenuto li ritroveremo applicati nelle traduzioni di Haroldo de Campos, il quale sin da subito mostra la propria insoddisfazione per la traduzione naturalizzante, addomesticata, priva – come direbbe Cervantes – di «ingenio» ed «elocución».

Rifacendosi a Pound e al suo rivoluzionario «make it new», Haroldo de Campos si emancipa dal significato, si svincola dalle costrizioni che nel corso dei secoli si sono susseguite: dai consigli pratici e pieni di buonsenso di Cicerone alle tesi odierne talvolta deliranti in cui si perde di vista la pratica traduttiva per scantonare nella mera e sterile teoria.

Inoltre, Haroldo de Campos sradica un altro luogo comune: l'intraducibilità, intesa come capitolazione del traduttore al cospetto del testo, della lingua, della cultura. Per Haroldo, invece, è proprio il sospetto di intraducibilità a determinare la funzione estetica del testo. Paradossalmente, come già scriveva Benjamin,

¹⁰ Si veda il volume curato da R. PICCHIO: R. JAKOBSON, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino 1985.

l'intraducibilità determina la qualità del testo, il quale dovrebbe già offrire al suo interno una chiave di lettura e di interpretazione.

Ma onde evitare di scantonare anche noi nella mera teoria, facciamo un esempio.

Haroldo de Campos traduce Ungaretti: poetica di un transcreatore

A Giuseppe Ungaretti, Haroldo de Campos ha dedicato una serie di traduzioni poi raccolte in volume e corredate da un saggio introduttivo *Ungaretti e a estética do fragmento*¹¹. I due si erano conosciuti a Roma nel 1964, come ricorda il poeta-traduttore brasiliano¹². L'elemento che lo più lo affascina nella poesia dell'italiano è la concisione e la luce (temi che riscontra anche nei canti del Paradiso da lui tradotti)¹³. I due, peraltro, condividevano una passione per la traduzione che sin dagli esordi accompagnò la loro vita in verso.

Haroldo non avrà timore a cimentarsi con poesie come *Eterno*¹⁴ di Ungaretti, un testo famosissimo, brevissimo eppure tanto bello da sfiorare la paventata intraducibilità. La transcreazione di Haroldo de Campos opera come vedremo negli interstizi, nel non-detto.

Cominceremo con lo schema metrico e l'aspetto iconico:

ETERNO

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla

ETERNO

Entre uma flor colhida e o dom da outra
o nada inexprimível

¹¹ *Ungaretti. Daquela estrela à outra*, organização L. WATAGHIN, tradução de H. DE CAMPOS e A.F. BERNARDINI, Ateliê Editorial, Cotia (SP) 2003.

¹² H. DE CAMPOS, *Ungaretti: O Efeito da Fratura Abissal, ibi*, pp. 187-194.

¹³ D. ALIGHIERI, *Seis cantos do Paraíso*, tradução de H. DE CAMPOS, edição bilíngue, Editora Fontana - Istituto Italiano di Cultura, Rio de Janeiro - São Paulo, s.d. [com 10 litografias originais de João Câmara Filho].

¹⁴ Tratto dalla raccolta d'esordio del poeta italiano, *L'Allegria*, scritta tra il 1914 e il 1919.

Ungaretti, nonostante rinnovi la tradizione italiana, si rifà ai due versi canonici della nostra lirica: l'endecasillabo e il settenario.

Nella resa di Haroldo de Campos stupisce che l'aspetto iconico non corrisponda, infatti l'endecasillabo portoghese è più lungo di quello italiano, il che è bizzarro visto che il portoghese – per la caduta delle vocali intervocaliche – è spesso assai più breve dell'italiano.

Questa lunghezza è dovuta ad alcune scelte che affronteremo in un secondo tempo. Per ora procediamo con l'accento che, come un metronomo, misura il tempo ed esplicita la scansione ritmica.

ETERNO

Tra un | fio | re | col | to | E | l'al | tro | do | NA | to
l'ine | spri | MI | bi | le | NUL | la

accenti forti: 6° e 10° // 3° e 6° = equilibrio della scansione

ETERNO

En | **tre uma** | flor | co | lhi | **da E** | o | dom | da | OU | tra
o | NA | **da i** | nex | pri | MI | vel

accenti forti: 6° e 10° // 2° e 6° = equilibrio tra sinalefe

L'endecasillabo ungarettiano ha l'accento fisso in 10° e quello principale in 6°: il cosiddetto endecasillabo *a maggiore* con cesura ritmico-sintattica tra le due parti principali del verso con una esatta divisione a metà che corrisponde alla congiunzione che lega i due emistichi. Per giungere a tale risultato il poeta deve fare ricorso a una sinalefe (segnalata in **grassetto**) tra la prima e la seconda sillaba.

Il settenario viceversa è un verso più flessibile: l'accento fisso cade sulla penultima mentre quello secondario è variabile e può ricadere su una sillaba tra le prime quattro. Qui cade sulla terza, creando un parallelismo tra l'accento sulla 6° dell'endecasillabo e la 3° del settenario.

L'endecasillabo portoghese più lungo costringe Haroldo de Campos a usare due sinalefe nel medesimo verso e soprattutto la seconda inficia la perfetta cesura ungarettiana che, ricadendo sulla congiunzione, giungeva e disgiungeva i due emistichi. Anche nel settenario Haroldo deve inserire una sinalefe. Ma va detto che riesce a recuperare l'equilibrio tra gli accenti in 6° (endecasillabo) e in 3° (settenario), proprio con le cesure che si trovano anch'esse in 6° e 3°.

Anche nel battito vocalico che si poggia sulla schema allitterante di una predominanza di “a” tonica e “o” atona in italiano, il portoghese mantiene le vocali ma rovesciate, ossia la “o” ha prevalenza tra le toniche e la “a” tra le atone. Queste due vocali aperte, luminose (aggettivo molto amato da Haroldo) dominano l’endecasillabo, tranne in «fiore» che, in italiano, anticipa la “i” e la “e” di «inesprimibile», ma che grazie alla “f” – in italiano come in portoghese – si radica sotto la riga e spunta al di sopra, facendo acquistare alla parola visibilità iconica.

ETERNO

Tra un fiore colto e l’altro donato
l’inesprimibile nulla

Toniche: a3; e1; i1; o2; u1 *preponderanza A*

Atone: a1; e4; i4; o5 *preponderanza O*

ETERNO

*Entre uma flor colhida e o dom da outra
o nada inexprimível*

Toniche: a2; e2; i2; o4 *preponderanza O*

Atone: a4; e3; i2; o1 *preponderanza A*

Tra le consonanti predominano le liquide atte a dinamizzare, in assenza di verbi, l’azione e le occlusive il cui valore è attenuato dalla vicinanza proprio delle liquide in nessi consonantici. Haroldo fa di tutto per conservare il battito, adeguando ovviamente la propria lingua, come nel caso della “d” risultato della lenizione romanza. Ma l’economia, l’equilibrio sono conservati.

ETERNO

Tra un fiore colto e l’altro donato
l’inesprimibile nulla

LIQUIDE: 5R + 6L = 11

OCCLUSIVE SORDE e SONORE: 4T + 1D = 5

ETERNO

*Entre uma flor colhida e o dom da outra
o nada inexprimível*

LIQUIDE: 5R + 2L = 7

OCCLUSIVE SORDE e SONORE: 3T + 4D = 7

Riprendendo la provocazione di D. Chisciotte, proviamo a vedere quale sarebbe stato il risultato di una traduzione-copia, segnalata in neretto

ETERNO

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla

ETERNO

*Entre uma flor colhida e o dom da outra
o nada inexprimível*

ETERNO

**Entre uma flor colhida e a outra doada/oferecida
o inexprimível nada**

L'esito è lampante, la poesia di Ungaretti nella traduzione-copia è una specie di filastrocca, dovuta alla rima tra «colhida/oferecida» o all'assonanza tra «colhida/doada» il che vanifica la cesura/congiunzione che congiunge/disgiunge, ma non divide.

Inoltre, la scelta di sostituire «l'altro donato» con «o dom da outra» comporta anche mutamenti nel settenario che ora vedremo. Prima, tuttavia, soffermiamoci sul parallelismo del primo verso in cui i sostantivi – fiore, altro – sono seguiti da un participio o attributo del nome. Ordine sovvertito nel settenario in cui l'aggettivo precede il sostantivo. Questo gioco di chiasmo serve a interrompere il parallelismo semantico tra primo e secondo verso, creando così una sospensione tra i due, una specie di attesa.

ETERNO

Tra un fiore (A) colto (B) e l'altro (A) donato (B)
l'inesprimibile (B) nulla (A)
A/B + A/B
B/A

Intervenendo sul secondo emistichio dell'endecasillabo, Haroldo de Campos cancella il parallelismo e di rimando la contrapposizione data dal chiasmo. Per porre rimedio a tale perdita, interviene, ricreando il parallelismo, ma tra il primo e il secondo verso

ETERNO

*Entre uma flor (A) colhida (B) e o dom da outra
o nada (A) inexprimível (B)*

AB

AB

Contemporaneamente, apre e chiude l'endecasillabo tra due parole – «Entre» e «outra» – speculari e allitteranti, inoltre «flor» e «dom», monosillabi uniti dalla medesima vocale, circoscrivono ulteriormente lo spazio che poi si spalanca sull'inesprimibile baratro del nulla.

*EnTRe uma flor colhida e o dom da ouTRa
o nada inexprimível*

L'armonia della poesia ungarettiana si manifesta attraverso la circolarità della "a" che apre e chiude il componimento e racchiude il nulla inesprimibile che si trova tra «un fiore colto e l'altro donato»

*TrA un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla*

Haroldo farà chiudere a «inexprimível» il componimento con le sue liquide e le sue vocali sottili e pervasive che non si arrestano a fine verso:

*EntRe uma fLoR colhida e o dom da outRa
o nada inexprimível*

Ossia laddove Ungaretti chiude, Haroldo apre.

Conclusione

Haroldo de Campos dimostra con questa traduzione e con le tante altre con cui si è cimentato da varie lingue e di varie epoche che le sue transcreazioni rifuggono dalla copia, anzi neanche la considerano. Il risultato fa bella figura accanto all'originale; anche volendo innalzare l'italiano e il portoghese a «reinas de las lenguas», la tappezzeria non lascia minimamente vedere l'ordito

e la sua resa è ben lungi dall'essere opaca. Il processo alchemico, o per meglio dire cabalistico (come voleva Benjamin), ha dato i suoi frutti. Haroldo è affascinato dalla poesia frammentata di Ungaretti che gli ricorda gli haiku, con quel senso di incompiutezza in cui si percepisce lo sgomento del mondo. Una comunione di sentire non solo tra poeta e poeta, ma anche e soprattutto tra transcreatore e transcreatore perché come scriveva Steiner: «I traduttori sono uomini che si cercano a vicenda brancolando in una nebbia comune»¹⁵.

¹⁵ G. STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio, e della traduzione*, trad. it. di R. BIANCHI e C. BÉGUIN, Garzanti, Milano 2004, pp. 92-93.

Volumi pubblicati in questa collana

1. ANNA MARIA PEDULLÀ (a cura di), *Letteratura e psicanalisi*
2. ANNA MARIA PEDULLÀ (a cura di), *L'esilio e il sogno. Studi di letteratura e psicanalisi*

CCRITERION

è una dichiarazione di poetica.

è la scelta dell'impossibile di una comunità o di una comunità impossibile.

è il setaccio, il *krinein*, la crisi, la critica. Mai la norma, forse il criterio.

è la sofistica, senza la retorica.

è l'eterogeneità delle ragioni e la pluralità delle voci.

Non è un'antitetica, ma neppure una dialettica, con la sintesi in fondo o al fondo. Piuttosto un poliprospektivismo che si fa metodo.

è una pretesa, una presunzione, un pretesto.

è un'urgenza, tenace, perseverante, che accetta di dilaniarsi nel tempo e il coagularsi in un punto.

è un nome di donna, una *nuance*, una freccia, un effetto a distanza.

è l'arabesco di una chiave, antica e nuova, fatta di ruggine che risplende al sole, di sole che ha il colore di una ruggine *nuova*.

Il senso di un nome va dichiarato, sin da subito, senza sconti. È una forma di rispetto.

E va ripetuto, ogni volta, nella sua ripetizione e nella sua differenza, nella sua ripetizione differente. È un'altra forma dello stesso rispetto.

In calce a ogni testo di questa impresa che si chiama CRITERION queste righe ritorneranno. Uguali, ma sempre diverse. Come le pietre scivolose e aguzze di un torrente da attraversare con piede leggero o i punti di una costellazione che, uniti da un tratto di matita – sottile, magari a volte anche incerto, tremante –, fanno uno stile.



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