

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

Introduzione

Anche durante il quinto convegno internazionale sul tema “Letteratura e Psicanalisi. Ascolto e Transfert: Traduzioni e Autotraduzioni in Letteratura e Psicanalisi”, tenutosi a Napoli dal 5 al 7 dicembre 2022, sono emerse numerose linee di ricerca che hanno attraversato topologie artistico-letterarie e psicanalitiche e mostrato ancora una volta quanto siano incredibilmente fruttuosi gli scambi di esperienze e di competenze fra le due aree.

Gli scritti presenti in questo volume, più specifici dell’ambito psicanalitico, danno l’impressione di ricordare una data che non cessa di ricorrere in ogni analisi e, forse, anche nella scrittura letteraria.

21 settembre 1897, un grande segreto viene rivelato.

Una rivelazione passa per corrispondenza, affidata all’intimità di una scrittura tra amici e al transito della lettera.

L’autore della missiva è da poco tornato da un viaggio in Italia; non è certo questo il segreto. È a casa, adesso può finalmente accomodarsi alla propria scrivania. C’è tanta voglia di scrivere. Freme, non può e non vuole far attendere ancora la scrittura né l’amico. Prende la carta da lettere e il pennino. Lo imbeve nel calamaio e, un po’ di pazienza ancora, via:

Caro Wilhelm,

eccomi di nuovo qui, da ieri mattina, fresco, di buon umore, un po’ meno ricco, momentaneamente senza lavoro, e per prima cosa scrivo a te, dopo che ci siamo sistemati nell’abitazione. Voglio subito confidarti il grande segreto che ha cominciato lentamente a chiarirsi in me negli ultimi mesi. *Non credo più ai miei neurotica*¹. Probabilmente ciò non si riuscirà a comprendere senza una spiegazione.

Nelle righe che vengono non tarderà a spiegare i motivi che lo hanno portato a dubitare fino al non credere più. Il grande segreto

¹ Corsivo nostro.

impone una storia, quella del dubbio, ricostruita fin dal principio. E poi:

E se questo dubbio fosse un episodio sulla strada che porta a nuove conoscenze? [...] ai tuoi occhi e ai miei avverto più la sensazione di un trionfo che di una sconfitta.

La lettera prosegue e poiché non è questa la sede per un commento esaustivo, giungiamo alla sua chiusura, alla firma:

Cordialmente tuo *Sigm.*²

Nelle righe di questa lettera vediamo messo per iscritto l'effetto *après-coup* – o di *Nachträglichkeit* per usare la parola nella lingua di *Sigm.* Freud – di un atto il cui senso si coglie solo a posteriori, e per provare a dirlo occorre ripercorrere la via regressiva.

Due anni prima della lettera, Freud insieme a J. Breuer pubblicò *Studi sull'isteria*. Il secondo capitolo dell'opera è dedicato ai casi clinici seguiti in un arco temporale che va dal 1880 al 1892.

Casi di sole donne seguiti e scritti da due soli uomini: uno da Breuer – Anna O. –, tutti gli altri – Signora Emmy von N., Miss Lucy R., Katharina, Signorina Elisabeth von R. – da Freud.

Alberto Zino, nel suo testo *L'Altro, in esilio. Ascoltare, tradurre, trasferire? Perché le parole sono amare* riprende le parole della signora Emmy von N. e il gesto, al limite della follia, di Freud dandone un racconto breve e incisivo. Una testimonianza romanzata ad arte per ricordare che la psicanalisi, ogni psicoanalista, proviene da lì: una donna in declivio sul letto si rianima nel dire «Stia zitto, non parli, non mi tocchi!» al suo medico, e lui, credendo *in primis* di non dover misconoscere le parole, non farà altro che scostarsi con la sedia, uscire dal cono visivo della signora e, da lì, ascoltare, tradurre e trasferire.

Giovanni Rotiroti, a cui va il merito di essere il principale promotore del Convegno e *trait d'union* delle istanze presenti e partecipanti a questa esperienza, non a torto nel suo testo rammenta che, a partire da Freud, con la psicanalisi la cura si può essenzialmente definire come una cura attraverso la parola e l'ascolto e, nello stesso tempo, come cura della parola e dell'ascolto.

² S. FREUD, *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*, a cura di J.M. MASSON, trad. it. di M.A. MASSIMELLO, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 297-299.

Dal suo esordio fino ai giorni nostri, la psicanalisi, con quel divano e quella poltrona dietro, non ha mai cessato di mettere in gioco questo doppio versante della cura intorno alle parole e il loro ascolto: un transito da lingua a lingua, da orecchio a orecchio, in traduzioni, interpretazioni e scritture tra disagi, declivi, animosità, timori, perplessità, dubbi, amori e pazienza che, in un certo senso, iscrive il paesaggio aurorale dell'incalcolabile conquista di Freud, all'alba della psicanalisi fino a oggi, rimettendo in questione il senso della pratica analitica e la radicalità della sua formazione.

Da lì in poi i due – analista e analizzante – non si vedranno più. Sembra un gesto d'addio e, forse, in certo senso riguarda proprio una specie di ultimo saluto: nel tempo della seduta analitica, là, tra quei due, quella visione di facciata sarà chiamata sempre un po' a svanire tra una resistenza e l'altra.

Nell'infinità temporale del verbo transitano, *tra* i due, sonorità di parole e silenzio erranti. Perché le parole restano amare?

R. Barthes nel suo *Il grado zero della scrittura* ce ne dà un'idea. Le parole sono amare perché nella parola tutto è offerto e i suoi segreti sono sulla stessa linea dei suoi termini, stanno in un'orizzontalità che ri-vela, svelatezza e nascondimento nello stesso tempo – infinita continuità –, un transfert senza traccia né ritardo, che trascina verbo e silenzio verso un senso esiziale.

Come c'è dell'amare, c'è del morire.

Simone Berti, infatti, pone la questione di come imparare a *intendere la morte*, provare ad appassionarsi a un discorso come quello dell'inconscio che sta lì *tra* noi, immediatamente presente e senza mediazioni, una lingua altra che ci è stata data contemporaneamente alla vita di esseri parlanti.

Nominando il morire proprio a ciascuno, il proprio morire, è come se, piano piano, ci si alfabetizzasse alla lingua dell'inconscio e alla nostra vita insieme a lei, rendendo *l'insostenibile infinitezza del transito* un'apertura.

Soglia di un attraversamento possibile disposto a noi umani dalla condizione e costrizione del lutto che incammina, con rispetto e timore, il soggetto verso l'orizzontalità della parola e il suo avvenire tra le parole.

Di questo speciale testimone senza testimonianza e di questa testimonianza senza testimone è possibile apprezzare quanto ne

traspare dalle scritture di Ilaria Detti, nel suo commento e analisi intorno al film *Piccolo corpo* di Laura Samani, di Giulia Lorenzini del caso di Clara nel *quartier generale del rumore*, di Anna Falcone che, interessandosi alla scrittura e alle esperienze – anche oniriche – di Primo Levi, tocca questioni che ruotano intorno all’indicibilità, ai limiti dell’ascolto e della traduzione posti dall’effrazione della crudeltà nelle vite di umani travolti dalla *Shoah*.

Di altro tono Ajazzi Mancini propone un racconto, *Il sol dell’avvenire*, una vicenda finzionale dal valore microstorico e non meno psicanalitico. Un viaggio di due amici in macchina non fa la Storia è vero, sebbene si diano, anche in ciò che potremmo chiamare «fatti minimi» al cospetto dei grandi accadimenti della Storia, il tracciato di itinerari bizzarri, agrodolci traiettorie, incroci sensuali, ironici e insensati della *erosgrafia* umana.

Erosgrafia fatta da amori che sbocciano e appassiscono nel tempo di un istante infinito, orchestrati quasi più dal caso che da un *telos*, i cui gesti appaiono per lo più insensati, quasi a ricordarci che nell’esperienza della vita, una vita vissuta da autore e non da spettatore, ciò che le è più intimo è l’*accidens*: qualità inevitabile e necessaria del soggetto dell’inconscio nel paesaggio dell’idioma nel quale non ci sono soluzioni prêt-à-porter, ma al più segnalazioni, suoni, nomi, comandi, preghiere, suppliche; un armamentario di gesti, totem e molto, molto Altro.

Così Gerolamo Sirena nel suo *(Tra)dire, fare, lettera e testamento* tenta di dirci ancora che, forse, per il *parlessere* preso tra le due posizioni di Narciso e di Orfeo, si tratterebbe di non sorvolare dinanzi all’ascolto del canto orfico e della sua vicenda.

Il sintomo in psicanalisi può essere accostato a un evento poetico sullo sfondo di una prosa che riposa su un romanzo familiare, un idioma locale, una lingua dialettale, una familiarità che ospita l’estraneo, il non adattabile, quindi l’inquieto.

Franco Quesito in *La posizione dello psicoanalista in un’analisi* si sofferma sulla presa a cui l’ascolto è sottoposto: ogni essere parlante è portatore di un vocabolario, sebbene lo adegui convenzionalmente al senso supposto del discorso. Il ricevente del messaggio può prenderlo alla lettera dando così l’idea di aver compreso ma, al contempo, c’è un inter-detto che oltrepassa il letterale e impone gli inciampi della lingua a lui come allo stesso parlante: si dicono delle “cose”, ma potrebbero non intendersi affatto. Da qui l’indi-

cazione di Christine Dal Bon, in *Le voci di dentro. Ascoltare Eduardo de Filippo - Tradurre Jacques Lacan*, per cui l'inconscio si potrebbe definire, sintetizzando, come posizionamento etico rispetto al dire, un'autotraduzione dell'atto del dire nel detto.

Giovanni Rotiroti, nel contributo iniziale, introduce anche gli scritti con un approccio più letterario. Definisce infatti i termini della questione relativi all'ascolto e alla parola sia nell'ambito psicanalitico che in quello della critica letteraria, soffermandosi poi sul transito tra le lingue in importanti autori romeni, in modo particolare sull'autotraduzione dal romeno in francese di Gherasim Luca. Il Soggetto che emerge dal transito tra le due lingue ne *l'Inventore dell'Amore* è analizzato quindi sia in ambito psicanalitico che traduttologico. L'autotraduzione entra in gioco anche nell'analisi delle lettere francesi di Vincent van Gogh, a opera di Franco Paris, che evidenzia come l'idioletto del pittore-scrittore o scrittore-pittore esprima sentimenti e pensieri repressi se non addirittura sconosciuti nelle lettere scritte nella lingua madre, il nederlandese. Lo scrittore Petre Răileanu, importante esponente delle avanguardie romene e francesi, analizza numerosi aspetti del teatro e del cinema sperimentale dadaisti, e in particolare il ruolo di Tzara nel definire, tra l'altro, il subconscio del dramma. Uno dei testi qui analizzati, la pièce teatrale *Cabaret Dada* dello scrittore romeno Matei Vișniec, e la propria traduzione in italiano, è anche l'oggetto del contributo di Irma Carannante, che affronta i problemi legati alla resa di un testo particolarmente complesso, in cui eventi catastrofici e il caos della società del millennio davanti a nuove forme di autoritarismo sono visti precisamente tramite la prospettiva del dadaismo. La propria, personale traduzione è al centro pure del testo di Magda Arhip, che dopo un percorso di analisi con Giovanni Sias recupera proprio grazie alla traduzione delle poesie di Octavian Paler la lingua e le radici romene. Anna Cerbo, a sua volta, si occupa della *Sirenide* (1603), la riscrittura con rimandi alla contemporaneità della *Divina Commedia* opera del vescovo Paolo Regio che ripercorre il viaggio/pellegrinaggio, solo mentale, dall'Inferno al Paradiso, alla maniera di Isaia e di san Bonaventura. In un'atmosfera mistica si muove anche Anna Maria Pedullà, che esamina appunto il desiderio mistico di Dio nella figura di Maddalena, con le numerose metamorfosi subite dal testo biblico in poi, e del nobile romano Alessio

ricorrendo a fonti sia letterarie che artistiche. Nel suo contributo Camelia Sanda Dragomir mette a confronto le traduzioni italiana e romena dell'opera *Ensaio sobre a cegueira* (1995) di Saramago, curate rispettivamente da Rita Desti e Mioara Caragea, soffermandosi su campi semantici e lessicali specifici e cruciali per questo romanzo distopico. Vincenzo Fiore analizza un altro notevole romanzo, *Le lacrime di Nietzsche* (1992) di Irvin Yalom, tradotto in italiano da Mario Biondi, che intreccia finzione e storia nel descrivere lo scambio immaginario, professionale e intellettuale, tra il terapeuta viennese Josef Breuer e il filosofo tedesco. Antonio Di Gennaro, indagando la poetica dello spagnolo Pedro Salinas, individua nella dimensione onirica la chiave per tentare di comprenderne la complessa psicologia amorosa. Un altro poeta e intellettuale, il brasiliano Haroldo de Campos, è oggetto di analisi nel contributo di Guia Boni, che affronta il tema della transcreazione analizzando testi in cui il transito fra le lingue è creativo e porta a un rinnovamento del poeta-traduttore o traduttore-poeta. Di transmediazione e di transizione dalla letteratura al gioco, a proposito del *Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, si occupa Maddalena Carfora, che elabora al riguardo una singolare "Wonderland Cross-Media Escape Room", presentata nel 2021 durante il Festival della Scienza "Futuro Remoto". Introducendo la scrittrice fiamminga di origine marocchina Rachida Lamrabet, da lei tradotta, Annaclaudia Giordano mostra come la polifonia di lingue di *Un figlio di Dio* – nederlandese, arabo, tamazight, romeno, romani – rispecchi la complessa multietnicità della società belga. La gamma espressiva emozionale di una lingua, come di un luogo, il gioco continuo di contaminazione tra le diverse lingue nonché le questioni cruciali della memoria, del gender e dell'identità sono al centro anche del saggio di C. Maria Laudando, che verte su *Translator Translated* di Anita Desai.

GIOVANNI ROTIROTI

Attraversare le frontiere: ascolto, transfert, traduzione e autotraduzione

Il convegno di quest'anno, giunto alla sua V edizione, ha per titolo: *Ascolto e transfert: traduzioni e autotraduzioni in letteratura e psicanalisi* ed è dedicato sia all'ascolto in ambito psicanalitico, filosofico e letterario, sia al transfert come esperienza relazionale della parola. Tale convegno intende porre l'accento, soprattutto in senso critico, sull'esperienza della traduzione, dell'autotraduzione e della riscrittura come percorso soggettivo tra i vari generi letterari.

Cerchiamo ora di precisare i termini della questione muovendo appunto dall'ascolto e dalla parola in ambito psicanalitico. Sin dalle origini della psicoanalisi, la cura con Freud può essenzialmente definirsi come una cura attraverso la parola e l'ascolto, ma allo stesso tempo anche come una cura della parola e dell'ascolto. Freud individuò a partire dalla clinica dell'isteria un legame elettivo tra l'atto della parola e il suo ascolto. Ma ben presto si accorse che ascoltare non significava semplicemente sentire. Ascoltare – in senso psicanalitico – vuol dire innanzi tutto sospendere il giudizio, andare oltre la fenomenologia, cioè oltre il «residuo» fenomenologico rappresentato dalla coscienza, perché la coscienza è impossibilitata a sospendere (o a «mettere tra parentesi») se stessa. Per il fenomenologo, infatti, il mondo dei fenomeni esiste solo attraverso la sua correlazione con la coscienza apportatrice di senso; per lo psicanalista, invece, il senso del mondo e della coscienza risiede nell'inconscio, cioè in un ambito «transfenomenologico»¹, vale a dire al di là dei fenomeni – e tale senso sfugge chiaramente all'apprensione diretta.

Nell'ambito della critica letteraria, Roland Barthes affermava che non è più possibile definire «l'ascolto come un atto intenzionale di audizione (ascoltare significa *voler* sentire, in modo pienamente cosciente), attualmente gli si riconosce il potere, quasi la funzione,

¹ Cfr. N. ABRAHAM, *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris 1978.

di esplorare terreni sconosciuti: nel campo dell'ascolto è incluso non solo l'inconscio, nel senso topico del termine, ma anche, se così si può dire, le sue forme laiche: l'implicito, l'indiretto, il supplementare, il differito. L'ascolto si apre a tutte le forme di polisemia, di sovradeterminazione, di sovrapposizione, disgregando la Legge che prescrive l'ascolto diretto, univoco. L'ascolto è stato per definizione, *applicato*; oggi gli si chiede piuttosto di *lasciar manifestare*².

L'abilità di colui che pratica l'ascolto, cioè lo psicanalista, è dunque quella di distinguere, di differenziare ciò che si sente, si ode, da ciò che si ascolta. Alberto Zino in un suo saggio scrive: «L'udito, ciò che viene udito, non è l'ascolto, anche se fra i due c'è dell'implicazione. Ciò che è considerato udibile, è l'unico modo di rendere transitivo l'ascolto, di soggettualizzarlo, di trovarne un autore»³.

Anche Jean-Luc Nancy, in un suo libro intitolato *All'ascolto*, riprende la questione dell'ascolto aperta dalla psicanalisi e punta la sua attenzione sulla cosiddetta «confessione auricolare»⁴ connessa, in senso freudiano, all'ontologia del segreto e alla risonanza di fondo del Soggetto. Nancy intende denunciare il peccato originale che la fenomenologia ha procurato all'ascolto. Secondo Nancy il filosofo, rispetto allo psicanalista, non è più capace di ascolto, oppure sembra che il filosofo abbia voluto sostituire all'ascolto «qualcosa che sarebbe piuttosto dell'ordine dell'*intendere*». In tal modo, però, l'ascolto fenomenologico annullerebbe la risonanza di fondo del Soggetto, «l'eco della figura nuda nella profondità aperta», dice Nancy. L'ascolto designerebbe, invece, il luogo dell'ascoltare in segreto, il potere della sorpresa in una conversazione o in una confessione. Ma quale segreto svelerebbe l'ascolto? La voce... la voce dell'*Altro*. Prestare l'orecchio significa ascoltare la voce dell'*Altro*, essere all'ascolto della *sua* voce, che risuona nel fondo abissale del linguaggio. È «una intensificazione e una cura», scrive Nancy, «una curiosità o un'inquietudine», che mostrano uno stato teso, attento e anche angosciato nella sua componente inconscia. Nancy non lo dice esplicitamente ma lo fa intendere: l'ascolto non è una percezione come il «sentire»: sentire significa

² R. BARTHES, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. di C. BENINCASA ET AL., Einaudi, Torino 1985, pp. 249-250.

³ A. ZINO, *Labilità dell'analista*, in «Trieb», n. 1, settembre 1982, pp. 113-114.

⁴ J.-L. NANCY, *All'ascolto*, a cura di E. LISCIANI PETRINI, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. 5 ss.

comprendere, sentir dire o sentirsi parlare. Sentire significa in fondo comprendere il senso. Ascoltare, invece, «è essere tesi verso un senso possibile, e quindi non immediatamente accessibile».

In questa direzione «non immediatamente accessibile» del senso si stabilisce dunque una spaziatura, che è quella dove abita il soggetto, o meglio, il senso stesso del soggetto. E tale senso «consiste nel rinvio», dice Nancy. La struttura del rinvio è il luogo del soggetto, il quale non è altro che la forma di questo rinvio. Nancy scrive: «Un soggetto *si sente*: è la sua proprietà e la sua definizione. Vale a dire che si ode, si vede, si tocca, si gusta, ecc. e si pensa o si rappresenta, si avvicina e si allontana da sé, e sempre così si sente sentire un sé che *si sfugge* o che *si ritaglia*»⁵ nel mondo. L'ascolto permetterebbe dunque un accesso a sé perché in esso il soggetto si rinvia e si invia in un continuo rilancio. Il sentire ha a che fare con la vista, mentre l'ascoltare con l'udito. Fra di essi non vi è reciprocità. È come se il soggetto abitasse in un luogo sonoro ed egli divenisse soggetto nella misura in cui la sua voce vi risuona. La logica dell'ascolto, quindi, fa appello a un'altra logica, non alla logica della manifestazione, ma a quella dell'evocazione.

Se seguiamo questa prospettiva tracciata da Nancy, possiamo considerare che l'ascolto in psicanalisi è un modo dell'ascoltare che non pretende di essere padrone del senso, della voce che svanisce. La voce si dilegua in una deriva ed è sempre una promessa, il suo vero prodursi scaturisce dal silenzio. Si tratta quindi dell'ascolto particolare di una voce che chiama in nome del silenzio. Questa voce spesso concede il momento di uno stupore, e ciò permette di considerare la parola come un evento che non si lascia avvolgere da un significato prefissato o da un enunciato già dato. Ciò che chiede, questa voce, è una sospensione, uno svuotamento capace di accoglierla come l'eco di una singolare disposizione soggettiva. Non è ascolto dell'ovvio, ma è ascolto dell'estraneo, che guadagna margine e spazio nel soffio vitale di una parola; interrompe il tempo e irrompe nel flusso di pensiero, premendo e spingendo ad interrogarlo.

Dunque, per ascoltare la voce ci vuole silenzio. Da questo punto di vista, il silenzio non è privazione, ma è una «disposizione alla risonanza», alla sua tensione. La risonanza di fondo del sogget-

⁵ *Ibi*, pp. 13 e 16.

to è vibrazione, grido, appello e, soprattutto, canto nella poesia. Esporsi alla risonanza dell'ascolto, significa entrare in relazione con l'*Altro* grazie al singolare evento della parola. Ed è proprio ciò che avviene nel transfert: il transfert nella relazione psicanalitica stabilisce un ponte simbolico che riguarda il rapporto del soggetto con l'*Altro*, cioè con la sua parola. Tale evento struttura immancabilmente il dettato misterioso del soggetto ed implica il rivolgersi a un *altro* invisibile che ascolta in silenzio. Lo psicanalista, occupando il luogo dell'*Altro*, tramite il suo ascolto silenzioso, fa da eco o da risonanza alla parola di colui che parla, e in tal modo fa risuonare ciò che questi dice, senza saperlo. Questa commistione di linguaggio e di silenzio spinge l'inconscio a uscire allo scoperto e, allo stesso tempo, lo mette al lavoro, producendo il transfert che dona senso alla soggettività.

In un ambito più strettamente letterario, potremmo addirittura osservare che si produce transfert di soggettività nel momento in cui uno scrittore si identifica, per così dire, nell'opera e nella biografia dell'autore eletto (o prediletto) e ne consegna una testimonianza di altissimo livello letterario, secondo l'assunto etico, come scrive Matei Vişniec, che ogni testo che viene «letto di continuo» deve anche essere «riscritto di continuo»⁶. Ciò che Matei Vişniec fa dire al narratore nel suo romanzo intitolato *Sindrome da panico nella Città dei Lumi* è riferibile anche a se stesso in quanto autore teatrale: questo è accaduto, per esempio, quando ha scritto delle opere per rendere esplicitamente omaggio agli autori che lo hanno più profondamente segnato come Beckett, Ionesco, Čechov⁷. Lo stesso è valso, per esempio, anche nei confronti di Tzara in *Cabaret Dada* oppure nel caso di Cioran *In mansarda a Parigi con vista sulla morte*, che sono due straordinarie pièce teatrali che recentemente sono state tradotte in Italia presso la prestigiosa casa editrice Criterion⁸.

⁶ M. VIŞNIEC, *Sindrome da panico nella Città dei Lumi*, trad. it. di M. BARINDI, Voland, Roma 2021, p. 251.

⁷ Cfr. ID., *Il lavoro 'orizzontale' dell'autore*, in «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», numero tematico *Il teatro di Matei Vişniec, impronta dei tempi*, XV, 1, aprile 2009, Titivillus, Corazzano.

⁸ Si tratta delle pièces di Matei VIŞNIEC, pubblicate presso Criterion Editrice, Milano, nel 2022, *Mansarda a Parigi con vista sulla morte* (trad. it. e a cura di H.C. CICORTAS) e *Il Cabaret Dada* (trad. it. e a cura di I. CARANNANTE). In italiano, oltre

Matei Vişniec, drammaturgo, poeta, romanziere, saggista e da poco ex giornalista romeno naturalizzato francese, emigrato in Francia sotto il regime di Ceauşescu per l'impossibilità di poter mettere in scena le sue opere osteggiate e censurate dalle autorità, è a oggi uno degli autori più rappresentati in Francia e in Romania, ed è tra i più conosciuti in Europa e nel mondo⁹. Le tematiche del suo teatro, intrecciate a doppio filo alla sua biografia, affrontano e denunciano con toni metaforici, surreali e grotteschi la condizione reale dell'uomo moderno, non solo sotto i regimi autoritari, ma anche nel mondo apparentemente libero delle democrazie occidentali. In particolare, nelle sue opere sia romene che francesi questo processo di soggettivazione tra le due lingue è reso possibile attraverso una riappropriazione dei testi e un'autopoiesi che si basa in primo luogo su un transfert di fantasmi, di nomi e di parole chiave, in cui l'accento creativo e inventivo viene posto sull'elemento materiale del discorso – ossia sul versante sonoro o sull'aspetto musicale della parola, oppure sui significati materiali della parola a partire dalle sfumature e dalle varianti, sugli aspetti intonativi, emozionali e volitivi e sul suono significante stesso che implica elementi motori di articolazione, di gesto e di mimica. E tutto questo, nella sua imponente opera, avviene attraverso un passaggio di frontiere, che non è solo la

alle due *pièces* citate, sono stati tradotti tre volumi: la raccolta *Drammi di resistenza culturale. I cavalli alla finestra. La donna come campo di battaglia*, con un saggio introduttivo di G. GUCCINI e una nota sulla traduzione di P. AIGUIER, D. PILUDU e G. SALIDU (2009) e *Occidental Express*, traduzione e a cura di G. BORGIA in collaborazione con il cast e saggio introduttivo di G. GUCCINI (2012), editi presso Titivillus, Corazzano, e la raccolta intitolata “*La storia del comunismo raccontata ai malati di mente*” e *altri testi teatrali*, trad. it. di P. AIGUIER, D. PILUDU e G. SALIDU, a cura di E. DAVID, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012.

⁹ Matei Vişniec ha vinto numerosi premi e riconoscimenti tra cui nel 2016 il Premio Europeo di Letteratura Jean Monnet per il romanzo *Le marchand de premières phrases* (Actes Sud, Arles 2016; trad. it. di M. BARINDI, *Il venditore di incipit per romanzi*, Voland, Roma 2023), il Gran Premio del teatro radiofonico da parte della Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, che nel 2009 gli ha assegnato il Premio Europeo per l'intera opera drammatica. Vişniec ha vinto inoltre numerosi premi al Festival d'Avignon. Nel 2018, sempre in Francia, ha ricevuto il titolo di Cavaliere delle Arti e delle Lettere per tutta la sua attività letteraria, nel 2020 il titolo di Cavaliere dell'Ordine al Merito e recentemente, presso l'Ambasciata della Francia a Bucarest, ha ricevuto l'Ordine Nazionale al Merito nel grado di Cavaliere.

frontiera geopolitica, quella più traumatizzante tra l'Est e l'Ovest durante la guerra fredda, ma anche quella tra la lingua materna e la lingua d'adozione¹⁰.

Come scrive Vişniec in *Sindrome da panico nella Città dei Lumi*:

[...] avevo attraversato la frontiera tra la lingua materna e la lingua francese, avevo attraversato la frontiera tra la realtà e la finzione, avevo attraversato la frontiera tra la vita e i sogni, avevo attraversato tutte le frontiere di tutti i generi letterari... Frontiere piccole e grandi, visibili e invisibili, interne ed esterne, psicologiche e fisiche, sociali e domestiche, erotiche e fantasmatiche...¹¹

Sulla base di questa scena soggettiva, riportata dal romanzo di Vişniec, che si pone sulla soglia della traduzione (e dell'autotraduzione) è possibile condividere quanto Petre Răileanu scrive a proposito di un altro grande scrittore bilingue romeno-francese, Dumitru Țepeneag, l'inventore dell'onirismo estetico e strutturale in Romania. Răileanu afferma: «vivere e scrivere in un'altra lingua significa rinascere in un'altra vita. Ma perché ciò possa realmente accadere, bisogna prima morire»¹².

Petre Răileanu – anch'egli scrittore che attraversa la frontiera delle lingue, e tra i più grandi esperti e interpreti delle avanguardie romene e francesi¹³ – fa appunto l'esempio eclatante di Țepeneag negli anni bui del regime nazionalcomunista di Ceaușescu. Țepeneag, costretto da Ceaușescu in esilio, dice di aver avvertito sulla propria pelle il passaggio traumatico e costrittivo della lingua materna nella lingua francese. Nel libro intitolato *Le mot sablier*, un testo scritto contemporaneamente in francese e in romeno, Dumitru Țepeneag confessa:

¹⁰ Su tali particolari aspetti si legga la bella intervista di Emilia DAVID a Matei VIȘNIEC, pubblicata il 10 ottobre 2017 su «Insula europea», dal titolo *Conversando con... L'arte del tradurre* (<https://www.insulaeuropea.eu/2017/10/10/emilia-david-intervista-matei-visniec/>).

¹¹ M. VIȘNIEC, *Sindrome da panico nella Città dei Lumi*, cit., p. 231.

¹² Cfr. P. RĂILEANU, *Rêve et Exil. La douane des langues*, in A.M. PEDULLÀ (a cura di), *L'esilio e il sogno. Studi di letteratura e psicanalisi*, Criterion Editrice, Milano 2022, pp. 133-139, qui p. 136.

¹³ Cfr., tra gli altri, i due libri di Petre RĂILEANU, *Dada în direct urmat de Schiță de portret*, Tracus Arte, București 2016 e *Les avant-gardes en Roumanie. La charrette et le cheval-vapeur*, Éditions Non Lieu, Paris 2018.

Proprio come nel circo, l'acrobata un giorno deve finire per abbandonare la rete, se non altro per dimostrare di esserne capace. Così, cavalcando due lingue, avevo deciso di scrivere in francese. ma devo aver scoperto non senza irritazione o risentimento che non potevo farlo finché non fossi sfuggito ai fantasmi accumulati in tanti anni durante i quali invece di scrivere mi chiedevo come e a che scopo. tanti anni di attesa nell'anticamera della lingua francese¹⁴.

La vita e l'identità sono un «eterno transito», dice Răileanu. Questo evento di transito tra le lingue è possibile rilevarlo nel passaggio di frontiera tra una lingua e l'altra, tra la lingua d'origine e la lingua d'arrivo, tra legami spaziali e temporali recisi e tra identità scisse o frammentate. In questo libro eccezionale di Țepeneag, soprattutto nella versione originale, *Cuvîntul nisiparniță*¹⁵, perché bilingue, il passaggio da una lingua all'altra avviene davanti agli occhi del lettore: le parole portano fantasmi, «cadaveri di immagini provenienti da un'altra terra. con un altro orizzonte»¹⁶. La vita in transito, scrive Răileanu, «fluisce attraverso lo stretto passaggio della clessidra in un'altra entità che è il testo francese, un nuovo corpus, cioè il nuovo corpo dell'autore»¹⁷.

Anche nel caso di Ionesco, Tzara, Cioran e Gherasim Luca, autori bilingue d'origine romena, che sono ben presenti nell'opera di Țepeneag e di Vișniec, questa vita in eterno transito tra le lingue, in una condizione di distanza ma anche di rottura rispetto alla lingua materna, ha comportato necessariamente delle modificazioni stilistiche e antropologiche soggettive che sono riscontrabili nel corpo della scrittura.

Per Gherasim Luca, infatti, «poeta tra i più grandi della lingua francese»¹⁸ (Gilles Deleuze), il ricorso a una lingua straniera è stato concepito come un gesto di liberazione integrale dal regno

¹⁴ D. TSEPENEAG, *Le mot sablier*, P.O.L, Paris 1984, p. 12.

¹⁵ Cfr. ID., *Cuvîntul nisiparniță*, cu o prefață de G. LUNGU BADEA, Editura Universității de Vest, Timișoara 2005.

¹⁶ *Ibi*, p. 8.

¹⁷ Cfr. P. RĂILEANU, *Rêve et Exil*, cit., p. 136.

¹⁸ Cfr. G. DELEUZE – C. PARNET, *Conversazioni*, trad. it. di G. COMOLLI, Postfazione di A. NEGRI, Ombre Corte, Verona 1998, p. 10.

originario e totalizzante dell'Uno della lingua materna¹⁹. A partire dalla sua gioventù cosmopolita e rivoluzionaria a Bucarest fino alla solitudine di esiliato a Parigi, egli ha sempre desiderato porsi oltre le frontiere, rivendicando per sé un parlare senza patria, fuori da ogni legge. Vivendo poeticamente il fantasma soggettivo di «Non-Edipo» – antesignano dell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari – l'esilio linguistico ed esistenziale di Luca è la conseguenza diretta del suo desiderio sovversivo e rivoluzionario di liberazione dalla condizione edipica. Tale desiderio è stato testimoniato direttamente dall'autore sia nei suoi testi romeni che in quelli francesi, adottando, come scrive Deleuze, una «lingua minore». Gherasim Luca, dichiara Deleuze, «ha inventato un balbettamento prodigioso, il suo. Gli è capitato di fare delle letture pubbliche dei suoi poemi: duecento persone, e tuttavia bisogna considerarlo un evento, è un evento che passerà attraverso questi duecento senza far parte di nessuna scuola o movimento. Le cose non capitano mai là dove ci si aspetta, né attraverso i percorsi previsti»²⁰.

Il balbettamento di Gherasim Luca è quello di una parola in ebollizione, un'esperienza verbale che, unendo la parola all'affetto, conduce il poeta ad alienarsi nel linguaggio, cioè ad «oralizzarsi», come egli afferma²¹. Gherasim Luca cercherà di liberare la lingua da tutti i gioghi facendo appello all'erotismo come arma

¹⁹ Negli ultimi anni, a Gherasim Luca sono stati consacrati numerosi studi di particolare interesse soprattutto in lingua francese; ne segnalo solo alcuni: D. CARLAT, *Ghérasim Luca l'intempéstif*, José Corti, Paris 1998; P. RĂILEANU, *Ghérasim Luca, Les Étrangers* de Paris, Oxus, Paris 2004; Y. TORLINI, *Ghérasim Luca, le poète de la voix: ontologie et érotisme*, L'Harmattan, Paris 2011; I. TOMA, *Ghérasim Luca ou l'intransigante passion d'être*, Honoré Champion, Paris 2012; S. MARTIN, *Ghérasim Luca, une voix inflammable*, Tarabuste, Saint-Benoît-du-Sault 2018 e il numero della rivista «Europe» dedicata a Gherasim Luca (n. 1045, maggio 2016). Per la Romania segnalo in particolare due numeri di rivista dedicate all'autore: «Mozzaic», XIV, 2 (148) 2011 e «Caietele Avangardei», 1, 2, 2013 e una più recente monografia di P. RĂILEANU, *Ghérasim Luca – poezie, ontofonie, urmat de Ghérasim Luca este o femeie*, Tracus Arte, București 2019. Tutte le opere in francese di Gherasim Luca sono pubblicate attualmente presso José Corti. In Italia è reperibile una bella antologia di poesie curata da Alfredo RIPONI: GHERASIM LUCA, *La fine del mondo*, trad. it. di A. RIPONI, R.R. FLORIT e G. CERRAI, Joker, Novi Ligure 2012.

²⁰ G. DELEUZE – C. PARNET, *Conversazioni*, cit., p. 10.

²¹ Cfr. GHERASIM LUCA, *Je m'oralise*, in «Europe», cit., pp. 91-92.

attraverso cui egli lotta contro l'uniformità schiacciante di tutti i discorsi oppressivi e totalitari.

Definendosi egli stesso «étran-juif», Gherasim Luca condividerà con l'amico Paul Celan, anch'egli a Parigi in esilio in fuga dalla Romania, la demistificazione provocatoria di tutti i miti che abitano i fantasmi totalitari di dominio, in particolare quel sentimento di padronanza che l'Io crede di esercitare sulle lingue e sul sapere²². In tale direzione, il termine «étran-juif» con cui Gherasim Luca amava autodefinirsi in Francia, ha il medesimo statuto di un motto di spirito freudiano che rimette in atto la vertigine della domanda fatta all'*Altro*: riconoscimi e, allo stesso tempo, rifiuta di riconoscermi, allo scopo di mantenere la domanda aperta, di restare il più vicino possibile all'indecidibile, celebrando insieme il dubbio dell'identità.

L'«étran-juif» è l'invenzione di questa scena del soggetto, soprattutto nelle lingue di frontiera, le quali si spostano e, spostandosi, praticano una deformazione continua. Il motto di spirito «étran-juif» ha il compito di portare in un altro luogo il Soggetto giocando con l'assurdo dell'identità, è una modalità per distruggere le certezze dell'appartenenza e delle origini, per attraversare le domande di integrazione e di disintegrazione, di assimilazione e di dissimulazione, dove la parola stessa fa esplodere le frontiere linguistiche che attraversa.

Alcuni anni prima di morire Gherasim Luca si autotradurrà *Inventatorul Iubirii* in francese e rimarrà abbastanza fedele nei contenuti all'originale romeno. Infatti, nell'autotraduzione che farà di questi due testi, come vedremo, Luca deciderà di trasformare in versi francesi la prosa poetica originaria del romeno; sostituirà alla punteggiatura gli spazi bianchi e *taglierà* di fatto lo spazio tipografico del testo. In un certo senso, Gherasim Luca cercherà di far respirare di nuovo il testo originale nella forma del lungo poema "orale" in francese, dando così luogo a una rinenunciazione, nella trasposizione tra le due lingue, attraverso una nuova intonazione e un nuovo ritmo soggettivo.

Per rendere omaggio sia a Matei Vișniec che a Petre Răileanu, che ci onorano con la loro presenza nella sede più bella dell'O-

²² Cfr. in particolare su questo tema G. ROTIROTI, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, pp. 101-126.

rientale, Palazzo Du Mesnil, mi soffermerò su questo testo che Gherasim Luca si è autotradotto dal romeno in francese a distanza di 49 anni. Si tratta appunto dell'*Inventore dell'Amore* pubblicato per la prima volta a Bucarest nel 1945 con il titolo *Inventatorul Iubirii* e poi nel 1994, a Parigi in esilio, prima di morire, con il titolo *L'Inventeur de l'Amour*.

L'obiettivo del mio intervento sarà di individuare, nell'opera di autotraduzione di Gherasim Luca, la presenza del Soggetto nella ripetizione e nel rilancio tra le due lingue. In questa direzione ricorrerò alla nozione di ritmo: ritmo non inteso in senso musicale, come sequenza ordinata di movimenti rapidi e lenti sulla base della misura, ma ritmo interpretato in senso traduttivo e psicanalitico, dove la relazione tra la vita e il linguaggio è molto stretta.

Per individuare il Soggetto che emerge dal transito tra le due lingue, farò riferimento, nell'ambito della psicanalisi, all'opera di Nicolas Abraham, il quale intende il ritmo come la temporalità stessa del Soggetto, colta nella sua genesi interna, cioè come un tempo del soggetto che non si rapporta a una temporalità oggettiva, ma si pone in una dimensione di ripetizione che è possibile cogliere nella differenza attraverso un particolare tipo di ascolto²³.

E in ambito traduttologico mi ispirerò ai libri di Henri Meschonnic, il quale considerava il ritmo come l'organizzazione stessa del senso del discorso poetico²⁴. Questo vuol dire che all'interno e attraverso il lavoro di traduzione e di autotraduzione è sempre presente l'attività del soggetto dell'enunciazione che è possibile cogliere attraverso il ritmo intrinseco della scrittura. Nella poesia di Gherasim Luca, come vedremo, si tratterà di liberare la vita del Soggetto là dove è prigioniera e questo implicherà un continuo rilancio tra le due lingue anche dal punto di vista esistenziale.

Ma prima di chiarire questi particolari aspetti teorici (ma anche empirici) legati alla traduzione, è necessario restituire il contesto storico e sociale in cui è nato *L'Inventore dell'Amore*.

Sin dal suo esordio nel 1931 in ambito avanguardista, in Gherasim Luca il legame della poesia con l'amore è molto profondo.

²³ Oltre al già citato *L'écorce et le noyau*, si veda di N. ABRAHAM, *Rythmes. De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, textes recueillis et présentés par N.T. RAND et M. TOROK, Flammarion, Paris 1985.

²⁴ Cfr. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982 e ID., *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.

La riflessione sull'amore è anche la riflessione contro ogni ordine costituito, contro il potere regolante stabilito da una legge xenofoba e nazista, alimentata in Romania dal fanatismo religioso di matrice fondamentalista e legionaria. Il terreno dal quale Gherasim Luca trae alimento per la sua volontà di fare una rivoluzione poetica era non solo la lingua, ma soprattutto l'esistenza. Da questo punto di vista, Gherasim Luca, insieme alla compagine dei poeti surrealisti di Bucarest, aveva mostrato un profondo interesse per l'amore e per la sessualità intesi come principio totalizzante, base da cui partire per realizzare una rivoluzione esistenziale.

La questione centrale del surrealismo di Bucarest era quella di reinventare l'amore secondo la parola d'ordine di Rimbaud: «L'amour est à réinventer, on le sait»²⁵ (*Délires I, Vierge Folle*). Tale reinvenzione era al contempo un gesto artistico, esistenziale e politico in senso rivoluzionario. La poesia aveva il compito di rendere giustizia all'evento, doveva restituire la dimensione sensibile di quello che è un incontro, una sovversione, una sommossa contro il sistema ideologico dominante che all'epoca era soprattutto di stampo nazionalista e borghese. È in tale contesto che Gherasim Luca elaborerà la sua personalissima versione di «Non-Edipo» in opposizione all'Edipo del complesso freudiano. Infatti, prima di essere conosciuto in Francia all'inizio degli anni '70 come uno dei più grandi poeti per il suo particolare balbettamento poetico, Gherasim Luca aveva percorso in Romania una traiettoria crudelmente rivoluzionaria. La testimonianza più estrema di questa esperienza incandescente di scrittura è contenuta in *Inventatorul Iubirii*.

Scritto durante l'orrore della guerra e il panico della deportazione nei campi di sterminio, *L'Inventore dell'Amore* è un testo scandaloso e rappresenta per molti versi il soggetto perverso della storia²⁶. Leggerlo è quasi impossibile sia per il vigore delle sue descrizioni che per l'indecenza della sua scabrosità. In questa sua opera i pensieri teorici di Gherasim Luca liberano a ogni istante potenze irrazionali e demoniache che obbediscono a una forza oscura, all'oscurità dell'abisso, al mistero di una vita

²⁵ A. RIMBAUD, *Œuvres, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes* par S. BERNARD et A. GUYAUX, Garnier, Paris 1983, p. 224.

²⁶ Cfr. in tal senso É. MARTY, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Seuil, Paris 2011.

sotterranea, di cella, di galera, in cui i maggiori eccessi dell'uomo dovrebbero esigere il segreto.

L'Inventore dell'Amore è il precipitato teorico del *Primo Manifesto Non-Edipico* di Gherasim Luca, fino ad oggi perso²⁷. «Non-Edipo», secondo Luca, si oppone al «fantasma regressivo dell'edipo» il quale non è altro che la formazione carceraria di un inconscio sociale, di tipo reazionario, che si è gradualmente sedimentato nel corso della storia dell'umanità. L'obiettivo dichiarato dall'*Inventore dell'Amore* è quello di liberare il soggetto dell'inconscio dalle maglie troppo strette e soffocanti della «posizione edipica», stabilendo così un inedito scenario per il dispiegarsi di insoliti desideri. «Non-Edipo» dovrebbe rappresentare per Gherasim Luca la nuova posizione soggettiva in contrapposizione a quella edipica, fonte di ogni ostacolo per il progresso emancipativo e trasformativo dell'umanità. Il soggetto umano per liberarsi dell'Edipo deve accettare il rischio della follia, negare in un certo senso la morte, e solo in questo modo, con «un salto formidabile», potrà mettere definitivamente in scacco il mito leggendario delle origini²⁸.

Inventatorul Iubirii, pubblicato presso la casa editrice Negația negației, è illustrato con cinque cubomanie non-edipiche e si presenta come un libro di pregevole fattura editoriale. Le cubomanie di Gherasim Luca sono il frutto di un movimento trasgressivo violento: un'immagine viene tagliata in quadrati e i quadrati vengono poi riassemblati senza avere nessun riguardo per l'immagine originale. Si tagliano riproduzioni famose di opere pittoriche per lo più rinascimentali (come Botticelli, Antonello da Messina) oppure fotografie che ritraevano figure femminili dell'epoca. Al gesto distruttivo del taglio si accompagna anche una volontà di ricomposizione, che ha come compito quello di far affiorare qualcosa di nuovo. L'obiettivo della Cubomania, attraverso l'opera sfigurata, tagliata, sfregiata, è quello di cogliere la portata eversiva del desiderio, o per meglio dire, «del Desiderio di Desiderare».

²⁷ Questo testo era annunciato da Gherasim Luca, insieme ad altri suoi titoli, nel libro *Un Lup Văzut Printr'o Lupă ilustrat cu trei vaporizări de Frost*, Editura Negația Negației, Bucarest 1945.

²⁸ Cfr. la lettera del 29 giugno 1947 di Gherasim Luca indirizzata ad Alexandrian che è contenuta integralmente nel libro di P. RĂILEANU, *Gherasim Luca*, cit., pp. 143-144.

Da questo punto di vista, come si è detto, Gherasim Luca rimarrà fedele al dettato della cubomania nell'autotraduzione che farà di *Inventatorul Iubirii* in francese²⁹, nel senso che trasformerà in versi la prosa poetica originaria del romeno, sostituirà alla punteggiatura gli spazi bianchi, di fatto *taglierà* lo spazio tipografico del testo – ossia desidererà far respirare di nuovo il testo romeno nella forma del lungo poema francese e non includerà le cinque cubomanie non-edipiche contenute nell'originale, quasi che il compito di restituire lo spirito della composizione della cubomania spetti al lettore, perché se vorrà leggere *L'Inventeur de L'Amour* dovrà armarsi di coltello e tagliare tutte le pagine del libro. In questo modo il lettore nel suo gesto cruento si farà complice della violenza sadica con cui il protagonista del poema taglia le carni della donna amata, nel suo estremistico atto d'amore.

Ma vediamo più da vicino come si svolge praticamente questa autotraduzione. Vi propongo due esempi. Trascrivo prima il testo originale in romeno, poi la mia traduzione in italiano a titolo esemplificativo e, a seguire, l'autotraduzione di Gherasim Luca in lingua francese.

1)

Pentru ca iubirea să piardă caracterul paralizant al mamei traumatice și al complicei ei compromițător și castrant care e tatăl, iubita spre care aspiră ființa mea minată, cristalizată și devorată de atâta sete inepuizabilă de iubire nu poate fi decât o femeie nenăscută. Nu vorbesc despre o femeie care nu s-a născut încă, despre una din acele tumori parfumate ale filosofiei idealiste pe care fiecare o poartă în mijlocul inimii ca pe o rană nostalgică [...] ³⁰

Affinché l'amore possa perdere il carattere paralizzante della madre traumatica e del suo complice minaccioso e castrante che è il padre, l'amata verso cui aspira il mio essere minato, cristallizzato e divorato da tanta sete inestinguibile d'amore non può non essere che una donna non nata. Non parlo di una donna che ancora non è nata, di uno di quei tumori profumati della

²⁹ GHERASIM LUCA, *L'Inventeur de l'Amour suivi de La Mort Morte*, José Corti, Paris 1994.

³⁰ ID., *L'Inventore dell'Amore*, trad. it. e a cura di G. ROTIROTI, Criterion Editrice, Milano 2018, pp. 88 e 90.

filosofia idealista che ognuno conserva in fondo al cuore come una ferita nostalgica [...]»³¹

Pour que l'amour puisse perdre
le caractère paralysant
de la mère traumatique
et de son complice menaçant et castrant
qu'est le père

l'aimée à laquelle aspire
mon être miné cristallisé et dévoré
par une soif inextinguible d'amour
ne peut être qu'une femme non-née

Je ne parle pas d'une femme
qui n'est pas encore née

d'une de ces tumeurs parfumées
de la philosophie idéaliste
que chacun d'entre nous garde
au fond du cœur
comme une blessure nostalgique³²

Come si vede, Gherasim Luca nella sua autotraduzione in francese è molto fedele al testo originale. Si tratta di una versione molto letterale che tiene conto della discorsività e della transitività dei propri enunciati³³. Non c'è il classico gioco sui significanti, in cui si modificano i rapporti di forza nella lingua francese, come avviene invece nella sua poesia balbettata, da lui definita «ontofonica»³⁴, che lo ha reso famoso in lingua francese. In questa autotraduzione osserviamo che le modifiche riguardano fundamentalmente la

³¹ *Ibi*, pp. 89 e 91.

³² GHERASIM LUCA, *L'Inventeur de l'Amour*, cit., pp. 29-30.

³³ Tale aspetto è stato notato anche da I. TOMA, *L'auto-traduction chez Gherasim Luca*, in «Atelier de traduction», 1, Editura Universităţii “Ştefan cel Mare” din Suceava, Suceava 2004, pp. 51-59.

³⁴ Gherasim Luca così definisce il termine «ontophonie»: «[...] le terme même de poésie me semble confus, je préfère ontophonie. Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être» (GHERASIM LUCA, *Récital Stockholm 1967*, GHL Pp 12-1 a 25, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris).

disposizione grafica del testo, la soppressione delle virgole e dei punti nelle frasi. Luca non interviene sulle immagini, come nelle cubomanie, ma sugli enunciati della lingua romena per formare delle strofe di ampio respiro nel testo d'arrivo.

Se in romeno è necessario leggere la prosa tutta d'un fiato, nel poema in francese invece saranno introdotte lunghe pause, alterando in tal modo anche l'ordine sintattico. Questo è già un effetto del ritmo e della temporalità soggettiva – come si diceva prima con Meschonnic e Abraham. Nello spazio bianco, tra i versi e le strofe dell'autotraduzione, è possibile individuare la marca della rinenunciazione soggettiva di Gherasim Luca in esilio, dove il ritmo punta a spezzettare la prosa del romeno e dove in francese è possibile notare una diversa intonazione rispetto al testo originale. In pratica, il Soggetto nella lingua francese tende a oralizzarsi. Oppure come più precisamente Gherasim Luca afferma: «En d'autres termes, je m'oralise, m'apostrophe»³⁵. Il ritmo fa irrompere un soffio nella lingua francese in maniera tale che il testo originale in romeno possa di nuovo respirare.

Ora prendiamo un secondo esempio dove Gherasim Luca è un po' meno fedele all'originale nella sua autotraduzione. È uno dei rarissimi casi dove è possibile ravvisare una lieve ma decisiva differenza tra i due testi dal punto di vista semantico.

2)

Femeia nenăscută pe care numai furia mea nețărmută împotriva imobilității eterne a omului a desprins-o din marea mișcare universală în care îmi integrez apariția, scapă acestui cerc vicios, limitativ și sufocant pe care ni-l întinde ca o cursă perfidă biologia crispată a omului, această biologie care mai pendulează încă între normal și anormal și a cărei soluție dialectică (în parte făcută) nu va schimba cu nimic din precarietàatea existenței³⁶.

La donna non nata, che solo il mio furore illimitato contro l'immobilità eterna dell'uomo ha strappato al grande movimento universale in cui integro la mia apparizione, sfugge a questo circolo vizioso, limitativo e soffocante che come una perfida trappola ci tende la rattrappita biologia dell'uomo, questa biologia

³⁵ Cfr. ID., *Je m'oralise*, cit., pp. 91-92.

³⁶ ID., *L'Inventore dell'Amore*, cit., p. 92.

che oscilla ancora tra il normale e l'anormale e la cui soluzione dialettica (in parte già data) non cambierà per niente la precarietà dell'esistenza³⁷.

La femme non-née que seule ma fureur sans bornes
contre l'immobilité éternelle de l'homme
a arrachée à la grande révolution sidérale

Qui c'è il cambiamento tra i due testi: in romeno compariva «il movimento universale in cui integro la mia apparizione»; in francese invece compare «la grande rivoluzione siderale». Segue poi un'altra strofa dove si produce l'effetto ritmico dell'enjambement:

échappe à ce cercle vicieux limitatif et suffocant
que nous tend comme un piège perfide
la biologie crispée de l'homme

Segue ancora un'altra strofa:

cette biologie qui oscille encore
entre le normal et l'anormal
et dont la solution dialectique ne changera rien
à la précarité de l'existence³⁸

Anche qui è possibile osservare che c'è una sola frase nell'originale romeno, mentre in francese abbiamo 10 versi e tre strofe ben separate da uno spazio bianco. Il primo *taglio* è molto significativo ed è possibile individuarlo proprio nel punto in cui Gherasim Luca aveva scritto in romeno il «grande movimento universale in cui integro la mia apparizione» che, a distanza di anni, verrà sostituito in francese con la grande «rivoluzione siderale». E poi il secondo *taglio* avviene subito dopo «la soluzione dialettica», dove in romeno era presente tra parentesi: «in parte già data». Quest'ultimo termine «(in parte già data)» viene, come si vede, definitivamente espunto dall'autore nell'autotraduzione.

Proviamo a chiederci cosa cambia tra i due testi. All'apparenza cambia poco, a parte gli effetti del ritmo e delle riconfigurazioni del Soggetto. Ma se ci soffermiamo un attimo su questo gesto autotraduttivo di Luca, non possiamo fare a meno di notare che

³⁷ *Ibi*, p. 93.

³⁸ *Id.*, *L'inventeur de l'amour*, cit., pp. 33.

questa impercettibile differenza è non solo di ordine semantico, ma ha anche delle ricadute dal punto di vista concettuale³⁹.

La nozione di «rivoluzione siderale» è un termine che riguarda le stelle e in particolare si riferisce alla concezione non-edipica dell'esistenza. De+sidera, con il *de* privativo, in una delle sue etimologie, significa appunto avvertire la mancanza delle stelle, cioè desiderare qualcosa che manca⁴⁰. La «rivoluzione siderale» è strettamente connessa alla «soluzione dialettica». Impiegando il concetto di «rivoluzione siderale», Gherasim Luca manifesta quindi la sua intenzione di voler instaurare un Nuovo Ordine Simbolico, indicando che la negatività del desiderio del testo originale romeno si è ormai trasformata in forza affermativa nella sua autotraduzione in francese: vale a dire che la negatività del desiderio si è convertita nell'*Inventeur de l'Amour* in pensiero creativo, aperto al divenire e all'esperienza del molteplice, in un'oscillazione infinita e inconciliata. Dunque, in questo caso, Gherasim Luca non si è accontentato di un semplice trasporto dal romeno al francese, non si è limitato a una ripetizione dell'identico, ma ha preso di mira un rapporto che riguarda in particolare il decentramento dell'Io, cioè ha dato luogo, in modo performativo, a un'altra forma di rinuncia soggettiva che si richiama teoricamente alla sua intramontabile concezione non-edipica dell'esistenza, alla quale è rimasto a distanza di anni fedele e dalla quale non si è mai distaccato neppure in esilio.

Adottando la prospettiva dialettica del desiderio di desiderare, Gherasim Luca si è iscritto poeticamente nell'*Inventeur de l'amour* come Soggetto: nel senso che è proprio il Soggetto, in quanto effetto del significante e della struttura, che trasforma il modo di significare, di sentire, di pensare e di vivere la lingua, reinventando nello stesso tempo anche sé stesso.

³⁹ Non è un caso che Thierry Garrel, che era attivamente partecipe al processo di autotraduzione dell'*Inventore dell'Amore* in francese, abbia scritto questo: «Je me souviens de nos fous rires quand nous mettions au point avec Luca la version française de *L'Inventeur de l'amour* et que nous sommes tombés sur la phrase "l'ouvrier marié ou qui admire son père, quand il part faire sa révolution, emporte dans ses veines l'anesthésiant virus de la famille" – phrase qu'il supprima finalement» (T. GARREL, *Je me souviens de Gherasim Luca*, in «Europe», cit., p. 31).

⁴⁰ Cfr. la voce *Desiderio* dei dizionari etimologici italiani disponibili in Rete: <https://www.etimoitaliano.it/2015/01/desiderio.html> e <https://www.etimo.it/?term=desiderare>.

Si è trattato quindi – attraverso il ritmo, il taglio e l'immissione di un nuovo respiro nel testo poetico autotradotto – di rendere operativa la negatività del desiderio, una negatività indistruttibile che si annida nel fondo incandescente di ogni identità, perché, come scrive Luca nell'*Appendice a L'Inventore dell'Amore*: «Tutto è irrealizzabile nell'odiosa società divisa in classi, tutto, compreso l'amore, compreso il respiro, il sogno, il sorriso e l'abbraccio, tutto, salvo la realtà incandescente del divenire»⁴¹.

Il passaggio da una lingua all'altra è dunque sempre legato a un passaggio di frontiere, un viaggio, una partenza sia fisica che metafisica, che significa sempre una certa morte, un esilio di cui la parte di liberazione difficilmente fa a meno delle sue prove. Alla base di quest'esilio è sempre compresente un tratto di ribellione, di rifiuto della chiusura sia di ordine geografico, mentale, politico, culturale, sia di ordine linguistico, metafisico o fisico e c'è, inoltre, un desiderio di emancipazione, una promessa di liberazione e di disincanto che vengono coraggiosamente consegnati alla scrittura.

Ritornando più da vicino all'ambito del nostro convegno, e prima di dare la parola a Matei Vișniec e ai nostri ospiti, mi sento di segnalare pubblicamente il fatto che nel campo degli studi sull'autotraduzione⁴² manca ancora un "grande capitolo", magari in un "libro ideale", riservato agli scrittori romeni bilingue che si sono cimentati con la pratica, spesso traumatica, dell'attraversamento delle frontiere non solo in senso linguistico, ma soprattutto in una dimensione esistenziale⁴³. In questo "libro ideale" forse si leggerà che per i grandi scrittori romeni bilingue la vera patria è senza dubbio *l'esilio nella lingua... per dare accoglienza incondizionata all'Altro*.

⁴¹ GHERASIM LUCA, *L'Inventore dell'Amore*, cit., p. 117.

⁴² «L'autotraduzione è riconosciuta come branca speciale della traduttologia almeno dal 1998, data della pubblicazione della prima edizione della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*»: si legge in più lingue su Wikipedia alla voce *Autotraduzione* (<https://it.wikipedia.org/wiki/Autotraduzione>).

⁴³ In questo "grande capitolo" sull'autotraduzione oltre a Beckett, Rilke o Pirandello, per fare solo questi tre illustri nomi, andrebbero inclusi perlomeno Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Benjamin Fondane, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Paul Celan, Gherasim Luca, Marin Mincu e Dumitru Țepeneag. Per quanto riguarda Matei Vișniec invece siamo più fortunati, perché Emilia DAVID ha già scritto in Romania un importantissimo libro che rientra a giusto titolo nell'ambito degli studi e delle ricerche sull'autotraduzione: *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*, Tracus Arte, București 2015.

Teatru și jurnalism

În ultimii 30 de ani jurnalismul mi-a ocupat timpul cam tot atît cît pasiunea pentru literatură, dacă nu cumva chiar și mai mult. Ciudată ironie a sorții: am scris pentru Radio France Internationale mii de articole a căror durată de viață a fost uneori de numai 24 de ore ca să pot să-mi cîștig pîinea zilnică și să pot scrie apoi pagini de literatură cu o durată de viață pe care o sper cît mai lungă, măsurabilă poate în decenii.

Jurnalismul nu a fost însă, în viața mea, timp pierdut. Contactul cu actualitatea a însemnat o imersiune zilnică în problemele și în dilemele lumii, în orori și crize repetitive, în absurditățile pe care omul de crează pe planetă datorită contradicțiilor sale interne deseori proiectate și la nivelul societății. Dramaturgul din mine s-a inspirat deseori din indignările, șocurile și neputințele jurnalistului. A scrie zilnic despre suferințele unor oameni pentru care nu poți face practic nimic crează, treptat, un sentiment de vinovăție. Dramaturgul a preluat însă unele dintre aceste teme în speranța că prin piese de teatru și spectacole reușite ar putea trezi conștiințele.

Una din stupefacțiile jurnalistului din mine a fost constatarea că informația devine deseori spectacol, că industria mediatică se inspiră din teatru și din cinema, din arta actorului și a regizorului pentru a crea emoție și adrenalină. Această ultimă temă se regăsește în mai multe dintre piesele mele, cum ar fi *Omul din care a fost extras răul*, editată de Cartea Românească în 2014.

Ce rămîne din misiunea jurnalistului dacă acesta începe să fie un mercenar al industriei de divertisment, dacă încearcă în primul rînd să creeze dependență mediatică și nu să informeze, să incite la reflecție, să educe publicul în spiritul gîndirii critice?

Cînd jurnalismul este pervertit de societatea de consum și de industria mediatică, unul din fundamentele democrației începe de fapt să se clatine. Jurnalismul este o formă de contra-putere în stat,

la fel ca justiția, la fel ca domeniul culturii. Personal, ca jurnalist, timp de 32 de ani la Radio France Internationale, m-am bucurat de o independență absolută și am avut ca repere, cum spunea Kant, doar „cerul înstelat de deasupra mea și legea morală din mine”. Independența jurnalistului este un termometru de măsurare a sănătății democrației.

Subiectul legat de rolul jurnalistului în societate mi se pare atât de important, atât de grav, încât dramaturgul din mine nu putea să-l ocolească.

Visul și realitatea

E greu să fii scriitor și jurnalist în același timp. În ce mă privește, în orice caz, mie îmi este din ce în ce mai greu. Luate separat, ambele meserii sunt extraordinare. Când sunt exercitate împreună, ele încep să se bată cap în cap, se ciocnesc chiar cu o violență surprinzătoare.

Literatura te trage oarecum în sus, spre înălțimi, spre tot ce e mai sublim în om. Jurnalismul, dimpotrivă, mai ales când e practicat zi cu zi, te izbește de pământ, de realitate, de actualitate. Literatura îți dă o speranță, te ajută să explorezi omul în zonele sale de puritate, de mister cosmic. Jurnalismul te obligă să descoperi mizeria realității, lipsa de speranță reală în viitor, faptul că oamenii comit la nesfârșit aceleași greșeli istorice și rămân mereu la fel de odioși.

Literatura înseamnă și poezie, foame de nuanțe, încoronare a omului ca o reușită a vieții, poate a întregului univers. Jurnalismul vine să-ți pună zilnic în față acel buletin de știri care nu este altceva decât o listă de orori – ultima listă de orori comise de om pe planetă. Explorat de scriitor, omul este o ființă cu potențialități infinite. Prezentat de jurnalist, omul rămâne veșnic aceeași brută incapabilă să renunțe la violență și la satisfacerea poftelor sale imediate.

Cum spuneam, cele două meserii sunt în același timp fascinante și necesare, dar atunci când se reunesc în aceeași ființă, ele încep oarecum să nu mai aibă încredere una în alta. Scriitorul începe să nu mai aibă încredere în om pentru că imaginea despre om prezentată de jurnalist este catastrofală. Iar jurnalistul începe să nu mai aibă încredere în scriitor pentru că tot ceea ce imaginează acesta în jurul omului este contrazis de realitate.

Imaginea omului, așa cum emană ea din literatura universală, este una în general eroică: omul sfidează zeii, se luptă pentru o idee, rezistă împotriva curentului, visează la perfecțiune, crede

în progres și în sensul sacrificiului... Chiar și la cei mai pesimiști autori pentru care omul este un veșnic prizonier al societății sau al istoriei, există o lumină care răzbate tocmai din capacitatea scriitorului de a denunța dilemele existențiale ale ființei umane.

Imaginea omului, așa cum emană din demersul jurnalistic, este una total regresivă, și conține lista flagelurilor care afectează astăzi planeta: conflicte interminabile, războaie civile, epurări etnice, masacre, dictaturi sinistre, terorism, integritism, extremism, trafic de droguri, prostituție, turism sexual, industrie pornografică, mafii și rețele mafiote, imigrație clandestină, exploatarea copiilor, poluare și dezastru ecologic, foamete în emisfera sudică și societate de consum delirantă în emisfera nordică, etc. etc. etc...

Dacă într-o bună zi niște extraterestri ar veni și ar încerca să înțeleagă omul folosind ca materie numai literatura care s-a scris timp de trei mii de ani, demersul lor ar fi infinit ca și plăcerea de a descoperi milioanele de straturi ale psihologiei umane. Dacă aceiași extraterestri ar folosi ca materie numai ce s-a scris în ziare și numai informațiile de tip jurnalistic, ei ar avea imediat impresia că omul și istoria sa sunt un caz clinic, un fel de înfundătură în vasta aventură a vieții.

Cînd sunt față în față, jurnalistul și scriitorul își mai reproșează ceva: și anume că se îmbată cu apă rece și se lasă manipulați în demersul lor. Și ce dacă ai reușit, în scrierile tale, să surprinzi contradicțiile insuportabile ale omului – îl întreabă jurnalistul pe scriitor, omul nu devine în nici un caz mai bun, literatura nu dărimă nici o dictatură și nu rezolvă nici un conflict. Și ce dacă ai reușit, prin informațiile tale, să demaști prostia, răul și cruzimea – îl întreabă scriitorul pe jurnalist, nimeni nu ține cont de adevărilor tale, nici un om politic nu își părăsește locul cuprins de remușcări, nici un judecător nu începe să ancheteze imediat pe marginea celor demascate de tine.

Învinși, dezabuzăți, descurajați, cei doi, scriitorul și jurnalistul, stau câteodată la aceeași masă, cu un singur pahar de bere în față, și privesc în gol. Cineva își bate joc de noi, spun ei. Știu cine își bate joc de mine, spune scriitorul, de mine își bate joc omul, omul în general, omul care scapă mereu oricărei definiții, omul care are prea multe contradicții și ambiguități pentru a accepta un portret definitiv. Dacă o mașină ar avea tot atâtea contradicții câte are ființa umană, n-ar fi în nici un caz capabilă să funcționeze,

ar începe să scoată fum, să-și scuipe articulațiile și ar termina prin a exploda.

Și eu știu cine își bate joc de mine, spune jurnalistul. De mine își bate joc omul politic, omul politic în general, cel care mă manipulează cu tot cu informația mea. Nu am dovezi, dar știu că în fiecare seară toți oamenii politici din lume se întâlnesc și fac bilanțul zilei: am reușit, se întreabă ei, să-i facem și astăzi pe ziaristi să scrie numai despre noi, să-i facem pe oameni să se gândească numai la noi și să ne ofere tot timpul lor, să-și umple creierul cu imaginea noastră, cu discursurile noastre, cu disputele noastre și chiar cu cancanurile legate de viața noastră? Iar răspunsul este, de fiecare dată DA.

Acest tip de dialog între scriitor și jurnalist este urmat în general de un lung moment de tăcere. După care scriitorul îi spune jurnalistului: ai grijă, vezi că începi să cazi în ficțiune.

Dada fait son cinéma

Le théâtre fait partie du code génétique de Dada. J'entends le mot théâtre dans toutes les déclinaisons de la famille sémantique où on retrouve spectacle, représentation, jeu, mise en scène, et aussi interaction avec le public. Le dialogue y est essentiel, mais aussi le décor, les costumes, éventuellement le masque. La particularité du théâtre réside en cela : le signifiant s'associe la parole mais aussi au même niveau le décor, les costumes, le geste, le visage, le corps, le mouvement, la musique, les bruits. Or, le grand pari de Dada dans le domaine esthétique est celui d'abolir « la valeur spécifique » des moyens artistiques attribués par l'esthétique traditionnelle et validés par une longue pratique à chaque genre artistique, autrement dit, transposer dans un seul objet artistique plusieurs langages. L'objet dada s'approprie l'inapproprié, le dérisoire, l'hétérogénéité, associe ce qui semblait auparavant inassociable.

Dada est né en 1916 à Zurich. Avant même la « formalisation » du mouvement Dada, l'esprit nouveau se manifeste lors des soirées du Cabaret Voltaire et compose avec ce qui existe déjà : « les affiches futuristes », l'expressionnisme allemand, des éléments cubistes. Tzara traduit en français et adapte « des poèmes anciens », écrits en roumain avant de quitter le pays, son ami Marcel Janco apporte la production du moment, dessins, toiles et surtout bois gravés, qui font état des influences cubistes et expressionnistes. Le programme de chaque soirée se compose de récitations et de musique instrumentale et vocale suivant les capacités des protagonistes. Les élèves de la fameuse école de danse de Rudolph von Laban, parmi lesquelles Susanne Perrottet et Mary Wigman, co-fondatrices de la danse expressive moderne et respectivement de la danse-thérapie, bercent les soirées dans leurs danses d'un type nouveaux, alors que le poète allemand Richard Huelsenbeck apporte avec lui sa passion pour la grande caisse (grande tam-

buro), les rythmes et les danses qu'on appelle à l'époque nègres. De tous les participants, seuls Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings ont une vraie expérience du théâtre, plus généralement du spectacle et de la scène. Emmy Hennings s'est produite comme chanteuse pendant plusieurs années dans les cabarets de Munich et de Berlin, alors que Hugo Ball avait travaillé à Munich comme assistant de Max Reinhardt. Dans son journal *La Fuite hors du temps*, Hugo Ball écrit :

Quand, en mars 1914, je réfléchissais au projet d'un nouveau théâtre, voilà quelle était ma conviction : il nous manque un théâtre de passions véritablement émouvantes, un théâtre expérimental au-delà des intérêts du jour. L'Europe a trouvé une nouvelle manière de peindre, de faire de la musique et de la poésie. Une fusion de toutes les idées régénératrices, et non pas seulement celles du domaine de l'art. Seul le théâtre est capable de former une nouvelle société. Il faut tout simplement animer les arrière-plans, les couleurs, les mots et les sons d'une telle manière que, passant par l'inconscient, ils dévorent le quotidien et toute sa misère¹.



¹ H. BALL, *Dada à Zürich. Le mot et l'image (1916-1917)*, traduction de l'allemand de S. WOLF, Les presses du réel, Dijon 2006, p. 14.

Au Cabaret Voltaire, de représentation en représentation, dans le corps à corps des protagonistes avec le public, l'esprit dada se précise par interaction. Dans sa *Chronique zurichoise 1915-1919*, Tzara nous donne l'ambiance des premières soirées :

Cabaret Voltaire, chaque soir on joue, on chante on récite – le peuple – l'art nouveau le plus grand au peuple – van Hoddis, Benn, Tres – balalaïka – soirée russe, soirée française – des personnages en édition unique apparaissent, récitent ou se suicident, va et vient, la joie du peuple, cris, le mélange cosmopolite de dieU et de boRdel, le cristal et la plus grande femme du monde : Sous les ponts de Paris².

La même ambiance lors de la « grande soirée » du 26 février 1916, avec, tout de même, quelques nouveautés : le poème simultané en trois langues



– il s'agit bien entendu de *L'Amiral cherche une maison à louer* récité par Tzara, Janco, Huelsenbeck, en français, anglais et allemand, « la proclamation dernière Dada !! », et encore : musique bruitiste, chanson, danse, two-step, danse cubiste, lumière rouge, la grosse caisse, grelots. S'ajouteront bientôt d'autres éléments qui ont la vocation d'accroître le spectacle, d'exacerber le mouvement et le désordre, d'exaspérer le public :

« poème gymnastique, concert de voyelle, poème bruitiste, poème statique, arrangement chimique des notions [...], poème de voyelles ». Et encore : « De nouveau cris, la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dans la fièvre

² T. TZARA, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par H. BÉHAR, Flammarion, Paris 1975, Tome I, p. 561.

puerpérale interromprrrre. Les journaux mécontents poème simultané à 4 voix + simultané à 300 idiotisés définitifs »³.

La relation des soirées scandaleuse permet de dégager une dramaturgie dada, inspirée de l'Expressionnisme allemand par l'intermédiaire de Hugo Ball, naguère assistant de Max Reinhardt à Munich. Si les masques et la régie scénique proviennent effectivement de l'école munichoise, c'est au contact du public scandalisé que Dada découvrit les vertus de la spontanéité, de l'agression crétinisante et finalement de l'échange entre spectateurs et auteurs-acteurs. Ces soirées où chacun acceptait de se remettre en cause totalement furent le véritable creuset de l'art nouveau ⁴.

Le théâtre proprement dit n'apparaît que lors de la soirée Sturm du 14 avril 1917. Il s'agit d'une pièce du peintre Oskar Kokoschka *Sphinx und Strohmann / Sphinx et Homme de paille* : une farce dans la tradition du théâtre populaire dont les personnages s'appellent : Firdusi, Kaoutchouman, Anima der Tod / L'Âme de la Mort). Le commentaire de Tzara établit une « poétique » du théâtre dada : « la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques : théâtre dadaïste ». Un siècle plus tard, Matéi Visniec publie *Le Cabaret Dada*, pièce de théâtre célébrant le mouvement, mais surtout l'esprit Dada. Fait significatif, la pièce a comme sous-titre : « Pièce en morceaux et en travail permanent ». Et dans une didascalie, l'auteur mentionne : « Le metteur en scène est invité à réorganiser les scènes en fonction de ses instincts artistiques et dadaïstes. Les rôles sont interchangeables »⁵. L'esprit Dada est sauf.

Le mot d'ordre dans le théâtre Dada est spontanéité, exaltation du geste, de l'intention artistique, du non-savoir, de l'inaccompli, abolition du métier. Conséquent avec lui-même, Tzara préfère pour la représentation de ses pièces des acteurs non-professionnels. Ainsi, à Paris, dans les spectacles montés à différents endroits avec la *Première* et la *Deuxième aventure de Monsieur Antipyrine* et *Cœur à Gas*, les rôles seront tenus sur la scène par André Breton,

³ *Ibi*, p. 563

⁴ H. BÉHAR, *Notes, ibi*, p. 728.

⁵ M. VISNIEC, *Le Cabaret Dada*, trad. du roumain par M. PATUREAU, Éditions Non Lieu, Paris 2017, p. 111.

Louis Aragon, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel.

Parmi les éléments mentionnés par Tzara concernant ce type de spectacle on trouve les masques : « surtout les masques », écrit-il. Pourquoi le masque ? En latin, *mascha* signifiait sorcière ou spectre, démon, à cause du visage qui apparaissait taché de noir, pour faire peur et éloigner les mauvais esprits. Le théâtre grec



utilisait le masque, mais aussi la Rome ancienne, comme ici des masques en céramiques qui se trouvent au Musée d'Archéologie de Naples et qui figent une expression : terreur, surprise, joie, etc. Lors de la grande

épidémie de peste noire qui a sévi en Italie et en Europe au XIV^e siècle, on a inventé cette tenu de médecin avec un grand nez à bec – *naso a becco* – telle que montrée dans cette gravure allemande du XVII^e siècle, *Der Doctor Schnabel, Docteur Bec*. Le bec disproportionné était rempli de plantes aromatiques, car on croyait que l'épidémie se propageait par les mauvaises odeurs, il permettait aussi à garder une certaine distance face aux malades, ce que nous appelons aujourd'hui « distanciation sociale ». Au-delà de la fonction pratique de protection, le masque était investi par la croyance populaire du vœu d'un pouvoir magique capable de mettre en fuite la maladie. Il est surprenant de retrouver le souvenir ce cet accoutrement deux siècles plus tard dans les

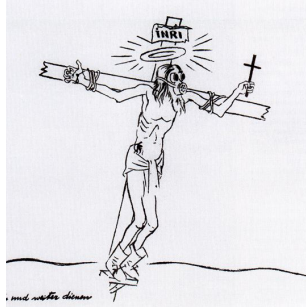




costumes de la Commedia dell'Arte et dans la tenue adoptée lors du Carnaval de Venise, La Bauta. Le rire, le masque, les facéties, la ruse, le langage codé propre à la Commedia dell'Arte et aux manifestations du carnaval populaire constituent une énorme subversion contre la mort, une véritable conspiration de la vie contre la mort. Avec la Première Guerre Mondiale et son lot de mutilés arrive l'homme défiguré : gueules cassées, visages éborgnés. Les artistes allemands George Grosz et Otto Dix ont excellé dans ce genre. La guerre et ses horreurs est vécue comme un cataclysme universel, même Jésus sur



la croix est figuré avec un masque à gaz. A la même époque, et pour les mêmes raisons, les prothèses sont de plus en plus présentes. Parfois, l'homme est une annexe de la prothèse et



a p -
p a -
raissent les portraits qui amalgament le règne humain et celui inerte des objets. L'homme devient une chose.

A la même époque, la chirurgie réparatrice et reconstructrice, on ne l'appelle pas encore esthétique, essaie de réparer et refaire les visages. Maintenant, l'on peut dire, le masque colle à la peau, en ce sens qu'il n'y a plus de distinction possible entre vrai et faux. Je fais ce rapide détour sur le masque, parce que le masque est notre quotidien depuis deux ans. Notre époque, frivole, se donne âme et corps à l'insignifiance qui règne dans l'ordre commerçant. Comme l'on peut



voir dans cette affiche parisienne, Che Guevara, symbole de la révolution, le drapeau gay, le masque chirurgicale, tout est bon pour vendre ... des lunettes de soleil !

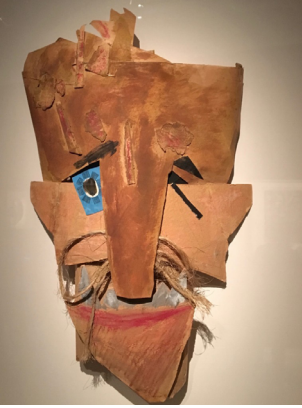
Mais revenons au Cabaret Voltaire, Zurich, 1916. Le masque, demandé par Tzara pour

le théâtre Dada, a ceci de particulier : il apporte d'un côté une intensification de l'expressivité, et, d'un autre côté, il rend ambigüe, équivoque l'identité. Marcel Janco est le maître incontestable des masques confectionnés pour les repré-



sentations du Cabaret Voltaire. Hugo Ball nous donne une description passionnante et subtile de ces objets fabriqués par Marcel Janco, qui renvoient, selon lui, au théâtre japonais ou à celui de la Grèce antique, tout en étant résolument modernes. D'autre part, on ne peut pas ignorer l'influence directe exercée sur la création de Janco par les manifestations de la culture paysanne roumaine qu'il a connue dans son enfance, les danses rituelles avec Irod

(le roi Hérode) et les rois Mages exécutées avec des masques grotesques confectionnés avec les matériaux « humbles » trouvés dans les maisons paysannes : morceaux de tissus, laine colorée, cuir et peaux d'animaux.



Marcel Janco, *Masque*



Marcel Janco, *Masque*.
Portrait de Tristan Tzara (1919)

Les masques, au même titre que les costumes, ne sont pas, dans le domaine spécifique du théâtre, des accessoires, elles sont, comme je l'ai dit tout à l'heure, partie intégrante du signifiant. Les genres poétiques inventés au Cabaret Voltaire : poème de voyelles, poème simultané, poème statique, ainsi que les poèmes nègres, sont conçus pour être dits, criés, joués, pour créer de spectacle. Ils nécessitent donc une mise en scène – fut-elle de l'ordre de l'improvisation momentanée – et les moyens d'expression du théâtre : costumes, décor, expression corporelle. Hugo Ball récite son poème de voyelles *Karavane* dans un costume conçu et confectionné par Marcel Janco, qui est resté comme une des images iconiques du spectacle Dada. Hans Arp, Sophie Taeuber Arp ont repris dans leurs créations des éléments de cette nouvelle manière d'imaginer le costume de théâtre.

Dans l'atelier parisien du sculpteur Brancusi, la danseuse roumaine Lizica Codreanu a improvisé une danse sur la musique des *Gymnopédies* d'Éric Satie. A cette occasion, le sculpteur lui a confectionné lui-même le costume.



BRANCUSI, *Costume pour la danseuse
Lizica Codreanu*



BRANCUSI, *La Sorcière*

Le 24 juin 1917 a lieu à Paris la représentation de la pièce d'Apolinaire *Les Mamelle de Tirésias*. Tzara n'a pas vu le spectacle mais il prend connaissance des détails de cette représentation grâce au compte rendu de la revue parisienne « Sic » et lui consacre une note dans la revue « Dada 2 » (décembre 1917). Tzara écrit : « Le théâtre. Puisqu'il reste toujours attaché à une imitation romantique de la vie, à une fiction illogique, donnons-lui toute la vigueur naturelle qu'il eût d'abord : qu'il soit amusement ou poésie ». Ses propres pièces de théâtre restent fidèles à cette exigence : surtout amusement dans *La Première* et *La Deuxième aventure céleste de M. Anti-pyrine*, surtout poésie dans *Mouchoir de Nuages*, bien que les deux s'y trouvent entremêlés. On remarquera dans *La Première Aventure...* les noms des personnages : M. CRICRI, M. BLEUBLEU, obtenu par la répétition d'une syllabe, procédé qu'on retrouvera quelques décennies plus tard, au début des années 50, chez Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, où les noms des deux personnages, Estragon et Vladimir, sont réduits à une syllabe répétée : Gogo et Didi. Dans sa pièce *Le Cabaret Dada*, Matei Visniec développe lui-aussi, ironiquement, « la famille restreinte des concepts profonds formés par deux syllabes identiques » : MAMA, PAPA, BÉBÉ, CACA, PIPI, PEPE, MÉMÉ, COUCOU, GAGA, HAHA, etc.

Mouchoir de Nuages jouée à partir du 17 mai 1924 au Théâtre de la Cigale à Paris réunit peut-être le plus grand nombre d'innovation en la matière. Tzara fait lui-même le tour du problème dans le No. 2, avril 1925, de la revue roumaine « Integral », sous le titre *Le secret de « Mouchoir de Nuages »*.

On constate facilement la préférence constante pour la logique contradictoire et pour la multiplications des langages : « Mouchoir de Nuages est une tragédie ironique ou une farce tragique en quinze actes courts séparés par quinze commentaire ». L'intrigue tient du roman feuilleton et du cinéma. La scène est prévue d'un écran et il y a des projections d'images, des cartes postales illustrées qui représentent le lieu de l'action. Les six commentateurs jouent dix-sept rôles différents. Ils rappellent le cœur du théâtre antique et constituent, selon Tzara, « le subconscient du drame ». Personnages et commentateurs portent sur la scène leurs vrais noms, ils se maquillent et s'habillent en scène, les électriciens et le machiniste en charge du changement des images projetées sont eux aussi sur la scène. Et Tzara de conclure : « Toute la pièce d'ailleurs est basée sur la fiction du théâtre. Je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre ».

Du théâtre, justement, qui est le lieu du jeu des apparences, du vrai-semblant et du faux-semblant, le vrai et le faux se disputent et se nourrissent l'un de l'autre. Comme le masque et le visage le font. Dans la pièce, le commentateur B exprime ce « théorème » cher à Tzara, du relativisme absolu :

- B. – On pourrait placer ici un très joli problème d'ordre général :
- A quel point la vérité est vraie.
 - A quel point le mensonge est faux.
 - A quel point la vérité est fausse.
 - A quel point le mensonge est vrai.

Autrement dit, OUI = NON.

On retrouve les éléments de l'esthétique dada dans le cinéma expérimental. Si *Rythme 21* réalisé par Hans Richter avec Viking Eggeling, tous les deux participants à l'aventure Dada à Zurich, est consacré uniquement à l'abstraction plastique, la dramaturgie dada est illustrée par le film *Entr'Acte* réalisé en 1924 par René Clair sur un scénario de Francis Picabia, conçu pour le ballet *Relâche* écrit par le même Picabia sur une musique d'Erik Satie et

chorégraphie de Jean Börlin. Le film faisait effectivement office d'entracte, car il a été projeté entre les deux actes du ballet. C'était l'expression de la tendance dadaïste de multiplier et fusionner les différents langages : danse, musique, décors, costumes, film. *Anemic Cinema*, réalisé en 1926 par Marcel Duchamp aidé par Man Ray et Marc Allégret, est encore une expérience qui réunit deux langages, le visuel et le verbal : dix séquences de disques optiques interrompues par les neuf disques de calembours.

J'ai déjà signalé le happening organisé par Brancusi dans son atelier, la danse improvisée par Lizica Codreanu sur la musique d'Erik Satie et le costume de la danseuse confectionné par Brancusi lui-même, une œuvre par excellence dadaïste, éphémère et irréversible. L'esprit et la dramaturgie dada, la spontanéité, la synchronie entre création et représentation, le culte de l'éphémère, la préférence pour les formes de la culture populaire et pour le mauvais goût se sont diffusés dans les formes et les manifestations de la modernité tardive : performance, situationnisme, happening, acting painting.

Faire son cinéma ou faire son petit cirque : « exagérer un état d'esprit – une joie, une souffrance par des manifestations disproportionnées ». Mensongères ou exagérées. Cinéma : du mot grec *kinema* : mouvement.

Dada ne s'en lasse pas de faire son cinéma. Nous non plus ne somme pas prêts à nous en lasser.

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/>

Nella traduzione, in particolare, dove generalmente avviene un confronto non solo tra due sistemi linguistici diversi ma anche tra due culture lontane, è necessario e imprescindibile un atto di interpretazione che, come afferma Paola Faini nel suo manuale *Tradurre*, può talvolta essere spinto da un potente fattore che trova le sue radici nell'intuito, altro strumento in grado di estrarre il senso da una voce di partenza per poi poterla inserire nell'ambito di un'altra realtà linguistica e culturale. Questo passaggio, indispensabile per conoscere la lingua dell'Altro, possiede un potenziale talmente rivoluzionario da poter contribuire talvolta anche al cambiamento e al progresso di una cultura, tramite un atto creativo come può essere la letteratura e le sue infinite traduzioni:

Appare dunque evidente che l'atto del tradurre, collocato in un contesto assai più ampio di quello puramente linguistico, va al di là di un processo meccanico o di un semplice trasferimento. Esso comporta, oltre al confronto tra due sistemi linguistici diversi, anche il confronto tra due culture diverse. E non solo questo. Il risultato della traduzione – che in senso storico riflette lo stato delle cose in una data epoca – può contribuire a diffondere nuovi modelli e stili, plasmati su strutture linguistiche e culturali diverse. E può addirittura arrivare a influire sulla trasformazione ed evoluzione di una cultura. [...] È nel continuo, variato combinarsi di fattori linguistici ed extralinguistici che va individuata la vera, complessa natura della traduzione¹¹.

Da questo punto di vista, i traduttori potrebbero essere considerati come degli “analisti” del testo, perché oltre ad analizzare l'opera da tradurre vanno alla ricerca di quel senso sempre plurimo che si annida fra le parole oscure di una lingua straniera, e questa ricerca, essendo infinita, necessita di continue traduzioni e ritraduzioni. Non esiste infatti una traduzione finita, conclusa, perfetta, così come l'analisi non dura un mese o due, ma potrebbe durare per tutta la vita¹².

Nell'interpretazione, sia in analisi che in traduzione, è sempre ben accolto un atto creativo in grado di far risplendere l'originale senza per questo doverlo necessariamente traviare. Se si legge, ad

¹¹ P. FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Carocci, Roma 2014, pp. 10-11.

¹² Cfr. S. FREUD, *Analisi terminabile e interminabile*, a cura di R. COLONI, Boringhieri, Torino 1977.

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 vişniechiano, 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 appiattire 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.

MADDALENA CARFORA

Playing through Carroll's Wonderland and Looking-Glass World: A Case of Transmediation

«But I don't want to go among mad people», Alice remarked.
«Oh, you can't help that», said the Cat: «we're all mad here.
I'm mad. You're mad».

«How do you know I'm mad?» said Alice.

«You must be», said the Cat, «or you wouldn't have come here»

(Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, chap. VI)

Given the title of this paper, hereby I present how I applied the concept of transmediation for the Wonderland Cross-Media Escape Room that I designed and presented at the 35th edition of Futuro Remoto “Transizioni” in 2021, in order to explore how the lively concept of “playfulness” that traverses Carroll’s fictional worlds could be translated into a ludic activity, by experimenting with different media borders available in our contemporary digitised culture. Since the feeling of “playfulness” featured in Carroll’s works is akin to the escape room activity, this process of transmediation involved words, characters and ideas present in both Carroll’s books. Over the years, the very notion of translation has been enormously expanding in its theoretical scopes, mainly due to technological developments that heighten the intricate relationships between the source and the target product, which I will henceforth treat as source and target medium. Hence, in this paper I have focused on a few examples that indicate how certain aspects of the source medium are involved in the transfer and to what extent they are reproduced in the target medium. Therefore, I have chosen to draw on intermedial theoretical models to better describe “what” and “how” happened.

As you reflect on the media transition process, it certainly brings to mind the way in which translation conceptions are oper-

ating in contemporary and digitised times, that is in various kinds of ways. On one hand, it could be said that what I did was a multifaceted «intersemiotic translation»¹ that considers Wonderland and Looking-Glass literary storyworlds as its starting points. Following Jakobson words on intersemiotic translation, we can observe that he describes it as a «transmutation»², namely «an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems»³. The Wonderland Cross-Media Escape Room is made by various material elements by means of augmented reality technology and it is thus delivered through a “compound device”⁴, providing a complex «transformational shift»⁵. An escape room is a game whose goal is to finish the task before time runs out and thus escape from the “room”. It can be designed in either a live or a totally virtual environment. In our case, participants are given 30 minutes to finish the live adventure, solving the puzzles and answering the questions to “get out” of that bizarre fictional dimension that blends Wonderland and the Looking-Glass world. Escape rooms are usually fitted with a multimodal starting layout that is expressed through different semiotic modes, just think of the simplest combination of images, text, colours, sometimes even audio, etc.⁶ Therefore, there is definitely a reconfiguration of communicative and formal patterns in the transition from literature to

¹ The first time was at Futuro Remoto in 2021 (other stages of the activity also included M. Laudando and G. De Riso), then in 2022 I presented the Wonderland Escape Room in collaboration with IMS at Linnaeus University and Katedralskolan for European Researchers' Night activities: <https://forskarsfredag.se/program/wonderland-escape-room/>. During the second time much more students had the possibility to play the game and give some feedback at the end of the experience.

² See R. JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. BROWER (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London 1959, pp. 232-239, here p. 233.

³ *Ibidem*.

⁴ In order to experience the game properly, people get to use mobile phones, novel excerpts, invisible ink pens, Tenniel's illustrations, and QR codes to access intangible tools and information.

⁵ N. DUSTI, *Intersemiotic Translation. Theories, Problems, Analysis*, in «Semiotica», n. 206, 2015, pp. 181-205, here p. 203.

⁶ For a detailed outline of this qualified media type and its precursors, see S. NICHOLSON, *Peeking Behind the Locked Door: A Survey of Escape Room Facilities*, White Paper, 2015 [online], pp. 1-35: <http://scottnicholson.com/pubs/erfacwhite.pdf>.

game. Dusi's review of intersemiotic translation is significant to denote the theoretical shift towards the intermedial terminology I'm using here. He concluded that:

In terms of the source text and its implicit features, the chief priority of a comparative semiotic analysis should arguably be to pinpoint the strategy of coherence, or at least of adequacy, adopted by the target text, and then to try to understand the purpose of the translation operation and how it takes account of the target culture. [...] For this reason, it can be proposed that all cases of “intersemiotic translation”, “transmutation” or “adaptation” should be grouped together in the sphere of transposition, irrespective of whether they are audiovisual, musical, theatrical, performative, and so on. [...] The term “transposition”, on the other hand, by virtue of the prefix “trans”, involves a going beyond (as in “transgress”) and a transferral (as in “transfuse”), drawing attention to the notion of moving beyond the original text, passing through it, in other words, multiplying its semantic potential⁷.

The focus on the prefix “trans” and its related connotations highlighted by Dusi enable the extension of this discussion to the *media borders*, aligning our analysis with the process of “transmediation” as put forward by Elleström:

The concept of transmediation involves two ideas. Transmediation is not only *re*-mediation – *repeated* mediation – but also *trans*-mediation: repeated mediation of equivalent sensory configurations by *another* technical medium [...] [i]n any case, this term should be understood to refer to notions of both “re” and “trans” – repeated mediation through another technical medium⁸.

For a better insight into how transmediation “transmutes” some characteristics of one medium into another, it becomes crucial to understand what elements are confined within those media borders. Following Elleström's categorisation, it is possible to deduce that literature and the escape room are two distinct qualified media types, with proper media aspects and characteristics. Since the qualification process of a media product relies on

⁷ N. DUSI, *Intersemiotic Translation*, cit., pp. 202-203.

⁸ L. ELLESTRÖM, *Transmediation: Some Theoretical Considerations*, in N. SALMOSE and L. ELLESTRÖM (eds.), *Transmediations. Communication Across Media Borders*, Routledge, New York and London 2019, pp. 1-13, here p. 4.

«contextual and operational qualifying aspects», Elleström distinguishes the first as traits that hinge on «specific historical, cultural and social circumstances»⁹ and the latter regard the «use and function of media»¹⁰. A comparison between the media involved in this discussion, i.e. literature and game, sheds light on the fact that many media peculiarities have changed over the years due to technological and cultural innovations and, as a result, these have also strongly influenced the operational qualities of both. Without any doubts, the escape room is considerably younger than literature and pertains to the media field of games. The use of Elleström's model was preferred not only as a way of accurately describing the reticular bond of intermedial relationships occurring between Carroll's books and the Cross-Media Escape Room I designed, but also to explore their individual composition. Since any qualified media type is made accessible by a technical medium of display, i.e. the first level of media aspect you encounter, what immediately catches the eye while comparing the two books and the escape room is the diverse access to the media product they provide. In fact, both Alice's stories belong to the literary medium and are delivered through the technical medium of the page; the very same cannot be said with the escape room, since its plurimedia nature prevents it from having just one. Wonderland Cross-Media Escape room was projected thanks to tangible and intangible tools, namely through the augmented reality platform Metaverse (website and app)¹¹, as well as papers, stickers, tags, envelopes, and invisible ink pens. Indeed, the mixed environment provided participants with scannable QR codes by which they would access previously created multimedia information and gave them the opportunity to interact with some of the characters of *Wonderland* and *Looking-Glass* world to help them solve the puzzles in this multimodal and maze-like adventure.

⁹ L. ELLESTRÖM, *The Modalities of Media II. An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations*, in ID. (ed.), *Beyond Media Borders, Volume 1. Intermedial Relations among Multimodal Media*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2021, pp. 3-92, here p. 60.

¹⁰ *Ibi*, p. 61.

¹¹ See <https://studio.gometa.io/landing>.

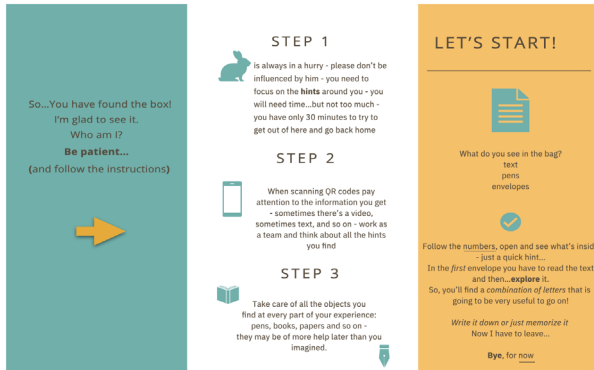


Fig. 1 – First instruction brochure each group of students was given when starting the game

Regarding the process of transmediation, the choice of «“picking out” elements from a medium and using them in a new way in another medium»¹² has been made selecting the playful forms used by Carroll in his novels, while performing them in a distinct qualified media type that can be conveyed through various technical media of display. Elleström's outline concerning media aspects shows that qualified media types are composed of basic media types, i.e. text, images, sounds, gestures. They are actually considered their «building blocks»¹³. Carroll's books also display multimedia traits due to Tenniel's illustrations, but this feature has been multiplied in the cross-media escape room. Building its narrative dimension by drawing on both a virtual and physical environment, the escape room's multimodal affordances increased due to digitally enabled possibilities.

The escape room consists of three macroscenes and three microscenes, which are divided into larger and smaller envelopes and linked to six augmented reality «experiences»¹⁴. As already mentioned, I worked with both Metaverse website and mobile app¹⁵.

¹² L. ELLESTRÖM, *Transmediation*, cit., p. 5.

¹³ J. BRUHN – B. SCHIRRMACHER, *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, Routledge, London and New York 2022, p. 18.

¹⁴ The platform Metaverse uses the expression «experiences» referring to the augmented reality activities programmed on the website and then accessed through the app and QR codes.

¹⁵ Available both for iOS and Android systems.

The former has a very intuitive interface and was used to plan the so-called «experiences». Once the background is set (either 2D or AR), you can choose the different question/answer functions to apply and which icons interact with. I selected the ones relating to *Alice in Wonderland* and *Looking-Glass* world from the database made available by the platform. To ensure that the question-and-answer system works properly for the purposes of an escape room, i.e. solving the riddles and puzzles and getting clues to facilitate the task before the time allocated for “getting out” expires, participants would receive hints as encouragement from the icon-characters in case the answer is wrong. Due to the possibility of incorporating transitions in-between the questions and answers, YouTube links have been occasionally inserted, for instance two videos showing scenes from the 2010 live action directed by Tim Burton: one with the Cheshire Cat and the other representing the Mad Tea Party. At this point, the audience was engaged by auditory content in addition to visual elements. The app is essential for accessing digital content. In fact, through the “Scan QR Code” function, it is possible to scan it into the square that will appear on the screen and in this way embark on the adventure. It is worth mentioning that, alongside the information accessed through digital devices and technologies (which are certainly an important and innovative part of the activity), there are also the analog and tangible ones, such as pens with invisible ink, book pages, coloured notes, envelopes, illustrations, printed QR codes, etc.

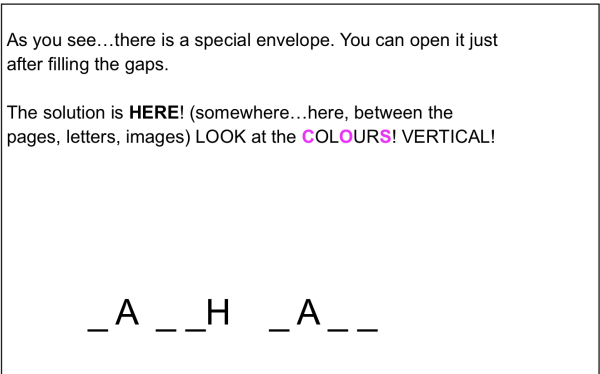


Fig. 2 – Example of fill-the-gap puzzle

These are not stand-alone but they work in a mutually synergic mode with the digital components for the purposes of the “story” and the various tasks to be accomplished. Indeed, as written on the front of the envelopes and prompted by the icons, often the audience must first accomplish a required task before opening the smaller envelope contained by the bigger one or scanning another QR code. The envelopes also store other useful objects for different phases, e.g. extracts from *Alice Adventures in Wonderland* or *Through the Looking-Glass*, coloured crosswords, illustrations by John Tenniel, stickers with invisible written hints, fill-the-gap puzzles (see Fig. 2), QR codes, and so on.

In Elleström's perspective, transmediation does not work alone, but it is often matched with media representation: «a transmediation may include minor aspects of media representation»¹⁶. He considers transmediation as the first type of *media transformation* and media representation as the second type, that is «“pointing to” a medium from the viewpoint of another medium»¹⁷. Consider the way games are represented in Carroll's literary storyworlds¹⁸: their overt presence in the story, e.g. croquet and chess, references in characters' role and appearance, see Queen and King of Hearts, Playing Cards as guards, riddles, wordplays. What is common to both Carroll's fictional worlds and the ludic medium is: rules. As in the case of Alice, escape room participants must first figure out their immediate surroundings and then try to overcome challenges of various sorts in order to leave the place they are “stuck in”, and in doing so, they must follow the rules and the instructions they are given. As Siemann points out, rules in *Wonderland* and *Looking-Glass* worlds can be «often inverted or illogical, but these

¹⁶ L. ELLESTRÖM, *Transmediation*, cit., p. 5.

¹⁷ *Ibi*, p. 4.

¹⁸ Over the years several scholars discussed the interconnection between Carroll's book, play and game from different perspectives. See among many D.E. BIVONA, *Alice the Child-Imperialist and the Games of Wonderland*, in «Nineteenth-Century Literature», 41, 1986, pp. 143-171; A. HELLE-VALLE – P.-E. BINDER, *In Wonderland: a Phenomenological, Developmental and Self Psychological Analysis of a Child's Playful Encounter with a New Reality*, in «Nordic Psychology», 61, 2, 2009, pp. 16-28; J. SUSINA, *Playing Around in Lewis Carroll's Alice Books*, in «American Journal of Play», Spring 2010, pp. 419-428; V. ICHÉ, *The Child Reader's Playful Adventures in Wonderland*, in J. DESZCZ-TRYHUBCZAK – I.B. KALLA (eds.), *Children's Literature and Intergenerational Relationships*, Palgrave Macmillan, Cham 2021, pp. 19-33.

rules are all-pervasive, and Alice, though she continually questions the principles by which the *Looking-Glass* country operates, also plays the game»¹⁹.

At this moment the King, who had been for some time busily writing in his note-book, called out «Silence!» and read out from his book, «Rule Forty-two. *All persons more than a mile high to leave the court*».

Everybody looked at Alice.

«I'm not a mile high», said Alice.

«You are», said the King.

«Nearly two miles high», added the Queen.

«Well, I shan't go, at any rate», said Alice; «besides, that's not a regular rule: you invented it just now».

«It's the oldest rule in the book», said the King.

«Then it ought to be Number One», said Alice²⁰.

Rules, suggestions and instructions are not only read or assumed by Alice through the surroundings but also heard. In fact, as Susina highlights, «Alice does manage to uncover a series of rules that allow her to navigate the curious worlds of *Wonderland* and *Looking-Glass*»²¹, and so do the cross-media escape room participants. The action of “hearing” is very apparent in Alice's stories, thanks to the conversational set-up that runs through the storytelling; she is told lots of things and she sticks to them or argues with them. Conversation evokes the presence of the voice and the latter consequently calls forth the sense of hearing. From an intermedial point of view, voice and hearing can be considered characteristics that belong to another technical medium of display: the body. We see that, through the transition of the sense of hearing from the corporeal technical medium to the page, a media representation of speech was also put in place. Following Elleström's claims, we observe that:

Media representation, such as an autobiography describing a photograph, or a film depicting a person communicating through

¹⁹ C. SIEMANN, *Curiouser and Curiouser: Law in the Alice Books*, in «Law and Literature», 24, 3, Fall 2012, pp. 430-455, here p. 446.

²⁰ L. CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, D. Appleton & Company, New York 1866, p.180.

²¹ J. SUSINA, *Playing Around in Lewis Carroll's Alice Books*, cit., p. 425.

sign language, may involve the representation of what can be described roughly as both media form and media content; a verbal description of a photograph may focus on both its overall composition and its discrete parts, and a filmic depiction of a signing person may capture both vital interrelations between different body and hand movements and individual actions²².

Moreover, the auditory sense is also invoked through the presence of songs, singing sections or their mention in the novels²³. Albeit virtually present, vocality is one of the main elements in Carroll's novels hereby considered.

«Or else it doesn't, you know. The name of the song is called "*Haddock's Eyes*"».

«Oh, that's the name of the song, is it?» Alice said, trying to feel interested.

«No, you don't understand», the Knight said, looking a little vexed. «That's what the name is *called*. The name really *is* "*The Aged Aged Man*"».

«Then I ought to have said "That's what the *song* is called"?» Alice corrected herself.

«No, you oughtn't: that's quite another thing! The song is called "*Ways And Means*"': but that's only what it's *called*, you know!»

«Well, what *is* the song, then?» said Alice, who was by this time completely bewildered.

«I was coming to that», the Knight said. «The song really is "*A-sitting On A Gate*"': and the tune's my own invention»²⁴.

In the cross-media escape room, hearing is already involved before the start of the activity, i.e. when participants are given the brochure with instructions (see Fig. 1). Participants are usually divided in teams and are given some first instructions by the presenter, who delivers tips by using the voice. Moreover, throughout the activity each group of students has the opportunity to ask the

²² L. ELLESTRÖM, *Transmediation*, cit., p. 5.

²³ See, among many, the scene between Mock Turtle and the Gryphon «"Which shall sing?" "Oh, you sing", said the Gryphon. "I've forgotten the words"» (L. CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, pp. 149-150) and the *Twinkle Twinkle* song (*ibi*, pp. 103-104). Also, *The Lion and the Unicorn* song, in L. CARROLL, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Macmillan & Co, London 1872, p. 145.

²⁴ *Id.*, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, cit., p. 175.

presenter a maximum of three questions when they are having some difficulty²⁵. Also, the participants of each team should think and speak to each other to evaluate the clues and the next steps to make. The interaction between the participants follows the synergy between all media elements of the escape room. This relationship highlights another interplay, namely the one between voice and ear. According to Cavarero one of the main characteristics of the voice is its relationality, because:

In the emission of sound that comes from the depths of the body and escapes to the outside in order to penetrate the ear of another, thus evoking another voice in response, the reciprocity of communicating is a revelation, a relation, and an (inter)dependence. Tone and emotional expressivity, as well as musicality and even speech, are always contained in this primary relationality of the human voice²⁶.

By accessing the fourth experience, participants are more than halfway into the activity. At this stage they finally meet the Mad Hatter and then enjoy some audiovisual content from YouTube, displaying the Mad Tea-Party scene from Burton's live-action (2010)²⁷. The video, combined with an excerpt from the novel and an illustration by Tenniel, is one of the clues that help participants answer the question they have to deal with at this stage.

This cross-media game activity has been envisioned for students, engaging them multimodally and extending the audio-sensorial affordances. It lets them experience these storyworlds as the protagonist, interacting with some of Carroll's fictional characters, while fostering collaborative learning, analysis and evaluation to overcome challenges and to solve enigmas²⁸. In this way, the students who played the Wonderland Cross-Media

²⁵ That can be related to some help with the English language or to give tips for keeping better track of clues and highlighting the connections between them.

²⁶ A. CAVARERO – M. LANGIONE, *The Vocal Body: Extract from A Philosophical Encyclopedia of the Body*, in «Qui Parle», 21, 1, 2012, pp. 71-83, here p. 81.

²⁷ See <https://www.youtube.com/watch?v=MZgAynN2N7I>.

²⁸ For a broad overview of the way the escape room is applied in educational contexts, see the work of P. FOTARIS and T. MASTORAS, *Escape Rooms for Learning: A Systematic Review*, in L. ELBAEK ET AL. (eds.), *Proceedings of the 13th International Conference on Game Based Learning, ECGBL 2019*, Academic Conferences and Publishing International Limited, Sonning Common 2020, pp. 235-243.

Escape Room were able to approach the concepts of transmediality and intermediality with an immersive perspective. Moreover, while engaging with digital tools and audiovisual adaptations, the presence of the source medium, that is literature, has not been shaded or isolated but enhanced in its «inherently multi-layered»²⁹ dimension. By using a sort of “transfictional” strategies³⁰, this process of transmediation supported the design of a cross-media escape room that underpins different media borders interplays. More specifically, I envisioned it as a further complementary step into the vast domain of *Alice in Wonderland* adaptations in our contemporary mixed-media era³¹. As Kérchy states, «transmedia storytelling revolves around an immersive, interactive entertainment experience for knowing readers that allows for a communal expansion of the storyworld through multimedial hybridization»³². According to her, there are some reasons that explain why these Carroll's storyworld are «readily adaptable»³³ and some of them are very prominent to the discussion pursued so far. These include «the episodic structure» and undoubtedly «his make-believe world»³⁴. As the scholar points out, *Wonderland* and the *Looking-Glass* world possess «easily recognizable» and «easily recyclable elements which hold a nearly memetic quality» that, paired with «the textual gaps in the storyline and the open ending» as well as «Carroll's strategic use of direct audience»³⁵, foster the creation of manifold branched experiences in which literature is not isolated but part

²⁹ A. KÉRCHY, *Alice in Transmedia Wonderland. Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, McFarland, Jefferson 2016, p. 32.

³⁰ See Ryan referring to Saint-Gelais' concept of “transfictionality” in transmedia context: M.-L. RYAN, *Transmedia narratology and transmedia storytelling*, in D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ – J. ALBERICH – N. ROSENDO (coords.), *Transmedia narratives*, «Artnodes», 18, 2016 [online], pp. 1-10: <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3049>.

³¹ See J.D. BOLTER, *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, The MIT Press, 2019.

³² A. KÉRCHY, *Alice Beyond Wonderland. Transmedia, Hybridity, and Intersemiotic Play in Contemporary Adaptations of a Children's Classic*, in I.C. RODRIGUES – M. SEABRA NEVES – A.M. RAMOS (coords.), *Mix & Match. Hibridismo e transmedialidade*, Edições Humus, Ribeirão 2021, pp. 13-37, here p. 16.

³³ *Ibi*, p. 21.

³⁴ *Ibi*, p. 22.

³⁵ *Ibidem*.

of a whole. Therefore, it is clear that the transmedia path of these storyworlds is ceaselessly in progress, since, as happened in the Cross-Media Escape Room, «adaptations interact with one another»³⁶ and, with the influence of contemporary media mix and the innovation of digital technologies, more and more different *rabbit holes* and multiple *looking-glass* dimensions can be explored, of course, in *curioser and curioser* ways.

³⁶ *Ibi*, p. 16.

ALBERTO ZINO

Ascoltare, tradurre, trasferire?

Perché le parole sono amare

«La parola è per metà di colui che parla,
per metà di colui che l'ascolta»

MICHEL DE MONTAIGNE, *Dell'esperienza*¹

[...] **C**on la psicanalisi si apprende già a sospendere il sapere a livello stesso dello scambio con l'altro. Perché la psicanalisi è comunque una relazione estremamente particolare per il fatto che non ha alcun fondamento, non è un'amicizia, non si dà desiderio comune, tra l'analista e l'analizzante. Non si gioca per esempio una partita a scacchi insieme, non si scrive un libro insieme, ma ciò che è comune è quello che si chiama il rimosso che si dice al volo [*à demi-mot*], ciò che si dice al volo come un motto di spirito, ecco la verità, ciò che fa che il loro solo legame è la verità. Ed è qui che c'è una relazione senza alcuna comune misura con ogni altra relazione umana [...] è una sospensione del sapere. Io non sono obbligato ad avere un'idea su tutto per vivere².

Iscribirse, prendere luogo, cittadinanza: in un ascolto, un trasporto, un trasferire, dove ogni volta il *tra* – dei transfert, del tra analizzante e analista – offra un gioco senza pretesa di riempire vuoti, suturare ferite.

Tra conduce. Porta e riporta nel *tra*. Cardine, perno, alla fine, di ogni relazione umana. Tra noi.

¹ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. GARAVINI, II, Libro III, cap. XIII, Adelphi, Milano 1966, p. 1457. Cfr. M. SAFOUAN – S. FRÉROT, *L'inconscient à demi-mot. Entretiens et autres textes*, éditions du crépuscule, Paris 2020, p. 7; trad. it. di D. FRAU-FRÉROT e A. ZINO, *L'inconscio al volo. Conversazioni e altri testi*, Edizioni ETS, Pisa 2022, p. 5.

² M. SAFOUAN – S. FRÉROT, *L'inconscient à demi-mot*, cit., pp. 80-81; trad. it. cit., p. 68.

L'imprendibile è tale perché qualcosa in noi esita proprio a dire *noi*. Eppure è lì, in queste tre lettere che vive il segreto di noi in noi, al di là di ogni economia psichica, saper-fare, saper-controllare. Lì risiede l'inatteso di noi, l'incalcolabile sempre, l'imprevisto. Inconscio è ciò che accade. Imprevedibile. Ogni incontro con *Inc* questiona la soggettività: basterebbe lasciarsi sorprendere, deprendere, apprendere... apprezzare, alla fine, che, proprio su quel divano, avvengono tratti di qualcosa che Paul Celan e Maurice Blanchot avrebbero apprezzato: in analisi, nessuno testimonia per il testimone.

È dall'esterno
che l'Io costituisce il suo essere, e nello stesso tempo vi si sottrae³.

Una psicanalisi,
certo non è –
per questo non è *certa* –
la traduzione da *Inc* a coscienza.

Non partecipa dell'essere
in quanto semplice presenza,
né è certa la sua traduzione in una coscienza,
che a quel punto ne sarebbe la padrona.

In vece,
«isciversi *nel moto ondoso delle parole sempre in cammino*»⁴.

Ogni volta che la parola parla, ha il buon gusto di preservare qualcosa di sé. Così può attingere, via via, a tale riserva, per domandare: ancora ed altrimenti.

A volte, proprio tale moto ondoso *ci rende* le parole amare.

Parole possono dispensarsi solo mantenendo sempre un'assenza. Per questo l'analizzante e le sue parole non vedono lo psicanalista mentre gli si rivolgono. Insieme, per lo psicanalista, non è presente il volto dell'analizzante, ma solo la voce.

³ *Ibi*, p. 191; trad. it. cit., p. 159.

⁴ M. BLANCHOT, *L'ultimo a parlare*, trad. it. di C. ANGELINO, Il melangolo, Genova 1990, p. 15.

Perché Freud si è inventato divano e poltrona dietro, ovvero la posizione analitica? Poteva fare come gli psichiatri del suo tempo, i medici della mente.

Penso che qualcuno tra voi conosca la storia, in tutti questi anni l'abbiamo rammentata più volte. Forse, per non dimenticare.

Freud, giovane psichiatra, a Vienna. Un giorno prende una carrozza e si reca a trovare una signora sconosciuta. Gli aveva scritto, stava tanto male. Freud giunge a destinazione, prende cappotto, cappello e cartella, saluta il cocchiere, i cavalli. Anche il maggiordomo, mentre gli apre la porta.

La signora è in deliquio sul proprio letto.

Freud fa il suo mestiere, le pone una mano sulla fronte, la tocca provando qualche massaggio, sente il tono muscolare, le parla.

La signora freme. A un certo punto, improvvisamente, si alza di scatto a sedere sul letto, guarda il medico e gli dice, con durezza: «Stia zitto, non parli, non mi tocchi!».

Ah, le parole.

La cosa miracolosa è che il medico, venuto in carrozza, di buone speranze di carriera, lanciato nel proprio avvenire, non urla, non si arrabbia, non la picchia, non la tocca.

Ma *ascolta, traduce, trasferisce*. Si alza lievemente, prende la sua seggiola, la sposta più dietro la testa della signora, esce dal cono della luce; si mette ad ascoltare.

La nostra psicanalisi è nata così. Quella posizione è venuta così. Quel divano, quella piccola poltrona dietro, tutti noi, siamo nati così.

Per ascoltare,
tradurre,
trasferire.

Perché le parole sono *amare*.

SIMONE BERTI

Intendere la morte

Premessa

Ascolto e transfert, traduzioni e autotraduzioni: come l'articolazione di questi significanti può interrogare la pratica analitica? Se da un lato *traduzione* può richiamare le interminabili polemiche e disquisizioni sulla traduzione del pensiero dei maestri della psicanalisi come Freud e Lacan, evidenziata spesso come ideologica o meglio al servizio di un'ideologia di scuola o del maestro, il traduttore rigoroso, per altro verso, rappresenta il viaggiatore tra le lingue, viaggiatore tra i testi e le discipline, interessato all'epistemologia propria a ciascuno, un viaggiatore che trae dalla sua formazione filosofica l'arte di destreggiarsi con l'argomentazione e gli sviluppi per raffinare e precisare il proprio pensiero¹. Sono le parole con cui Dolores Frau-Frérôt ne *L'inconscio al volo* ci introduce al pensiero e alla figura di Safouan ricordando la portata dirompente dell'atto che Moustapha Safouan compie attraverso la traduzione de *L'interpretazione dei sogni* in lingua araba, maniera singolare di rinnovare questa lingua e questa cultura e di aprirle al mondo.

Un altro elemento di riflessione che non possiamo trascurare è quello rappresentato dall'abbaglio clinico che vorrebbe il lavoro dell'analisi come un lavoro di traduzione dall'inconscio alla coscienza. La traduzione è di fatto parte dell'idea stessa di inconscio. La formazione dell'inconscio è di per sé una traduzione. Traduzione in quanto lavoro di cifratura e traduzione in quanto soggetta al lavoro di interpretazione. Tuttavia non c'è traduzione possibile nel lavoro dell'analisi anche se la psicanalisi costitutivamente ha che fare con la coesistenza e la contaminazione tra lingue diverse. Scrive Derrida:

¹ Cfr. D. FRAU-FRÉROT, *Moustafa Safouan: uno psicanalista nel secolo, uno psicanalista nel suo tempo*, in M. SAFOUAN – S. FRÉROT, *L'inconscio al volo. Conversazioni e altri testi*, trad. it. di D. FRAU-FRÉROT e A. ZINO, Edizioni ETS, Pisa 2022, p. 125.

Niente è intraducibile in un certo senso, ma *in un altro senso* tutto è intraducibile, la traduzione è un altro nome dell'impossibile².

La psicanalisi ci ha insegnato che l'enigma dell'inconscio è soltanto il linguaggio che parliamo e che parla o agisce in noi, a nostra insaputa. Il discorso inconscio è lì immediatamente presente in noi e nel mondo come il paradiso dei teologi, ci dice Leclaire³.

E lo è senza mediazione e in quel discorso noi uomini e donne rimaniamo analfabeti. Occorre dunque imparare a leggere, a intendere, a scrivere e parlare la lingua dell'inconscio; non tradurla o convertirla alla lingua delle nostre costruzioni culturali, anzi a ritrovare attraverso tutto ciò che la cultura ci ha inculcato questa lingua inconscia che ci è stata data contemporaneamente alla vita di essere parlante.

Questi significanti ci interrogano intorno allo sforzo, necessario e ineludibile, di costruire una nuova lingua della psicanalisi capace di riprendere il filo interrotto della sua vocazione sovversiva. Il codice analitico si è infatti logorato, cristallizzato, è divenuto un tecnicismo senza vita. Nell'opera dello scrittore come nel discorso dell'analizzante si enunciano fundamentalmente fantasmi e paradossi intorno alla morte, perdite, lutti, compreso il suicidio, i miti dell'assassinio, la relazione tra il corpo, il linguaggio e la scrittura. La scrittura non riesce ad evitare la follia. Lo scrittore come l'analizzante tenta di proteggersi dalla morte. L'esperienza psicanalitica, meglio di ogni altra, lascia intendere nella testura infinitamente complessa dei frammenti articolati sotto forma di storie attuali, di racconti, di ricordi, ma anche sotto forma di sogni, di fantasmi, di enunciati il cui senso manca o è oscuro, l'inesauribile ricchezza delle parole che s'impongono come materialità testuale, letterale, fonica e acustica, che sono in sé stesse la sostanza, la trama e la testura di quanto ci si presenta. Potremmo spingerci fino a lasciare intendere la morte in questa tessitura e non escluderla. *Intendere la morte?*

² J. DERRIDA, *Il monolinguisimo dell'altro*, a cura di G. BERTI, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 74.

³ S. LECLAIRE, *Rompere gli incantesimi. Una raccolta per gli affascinati dalla psicanalisi*, trad. it. di R. CASTELLI e A. MUSSO Spirali Edizioni, Milano 1981; cfr. in particolare *Frammenti di lingua prima di Babele*, pp. 61-70.

I.

Antonello Sciacchitano, amico e collega che si è occupato a lungo di traduzione di testi di Lacan (sua la prima traduzione del I *Seminario* di Lacan) e poi di Freud, ha dedicato molte energie ad evidenziare il carattere ideologico del lavoro di traduzione dei testi analitici ma anche lo stretto legame tra il legame sociale istituzionale e la pratica di scrittura.

Dopo aver evidenziato l'importanza della forma degli scritti teorici della psicanalisi che, forse con l'unica eccezione di alcuni testi freudiani, si presentano all'ascolto come dottrinari cioè presuppongono il maestro, sottolinea come sia questo aspetto da una parte a differenziarli dai testi strettamente scientifici e, dall'altra, da quelli letterari e filosofici.

Il testo scientifico – scrive – si può tradurre alla lettera, passando da testo a testo. La ragione è che il testo scientifico non è metaforico ma metonimico. La sua scrittura è retta da leggi di concatenazione lineare dei termini. Le catene significanti scientifiche si possono trasferire di peso da lingua a lingua. Non c'è problema di commutazioni metaforiche che ostacolino il procedere lineare della traduzione. La traduzione di un testo letterario (o filosofico) non si fa da testo a testo, ma – è la tesi tipica di Benjamin – da lingua a lingua. La ragione è che il testo letterario è metaforico. Essendo commutatori di significato, che a sua volta dipende dalla lingua in toto, le metafore funzionano diversamente da lingua a lingua. Una metafora comune nella lingua italiana come «un cuore d'oro» non esiste in francese o in tedesco. Non si può tradurre alla lettera. Va reinventata. Per tradurre un testo letterario bisognerebbe procedere come usava Freud. Il traduttore legge una pagina. Poi chiude il libro. Infine riscrive la pagina nella propria lingua come se fosse il nuovo autore del testo⁴.

In fondo, anche tradurre un testo letterario è un'operazione di scioglimento di enigmi. Proprio da Freud ci proviene l'indicazione preziosa sulla natura della pratica della traduzione dei testi analitici. Un testo analitico è intraducibile da testo a testo. La psicanalisi è una pratica di scrittura, ma con «scrittura» non va

⁴ A. SCIACCHITANO, *Tradurre Freud?*, in «aut aut», 334/2007, *Compiti del traduttore*, pp. 93-103.

intesa solo la scrittura della parola, è scrittura sia il silenzio sia la cancellazione della traccia scritta – come ha insegnato Derrida. Ed è scrittura il legame sociale stesso.

Allora, se la pratica di traduzione passa per la scrittura istituita dal legame sociale istituzionale (della scuola o dell'associazione professionale), i risultati non possono essere che quelli che abbiamo sotto gli occhi. Occorre per Sciacchitano entrare nella complessa dialettica epistemica che la psicanalisi instaura, fatta di supposizioni di sapere, di volontà di ignoranza, di compiacenza nell'essere ingannati, di escogitazioni di etero e autoinganni, di applicazione di superstizioni e luoghi comuni, di giustificazioni ideologiche forsennate, di illusioni inestirpabili, nonché, in minima parte, di esercizio del dubbio e passione per la ricerca autonoma. Se l'epistemologia socialmente diffusa della psicanalisi cambierà, cambieranno anche le traduzioni di Freud, e, nell'augurio di Sciacchitano, automaticamente e senza drammi.

II.

In Italia è stato Fachinelli a promuovere negli anni '70, riprendendo da non lacaniano alcune profonde intuizioni di Lacan, lo sforzo necessario e ineludibile di costruire una nuova lingua della psicanalisi capace di riprendere il filo interrotto della sua vocazione sovversiva. È la psicanalisi stessa che, già con Freud, porta con sé una attitudine chiaramente difensiva nei confronti dell'inconscio, non essendo altro che un tentativo («infantile») di arginare la sua potenza e la sua forza eccedente. Questa nuova lingua dovrà saper ospitare l'inconscio non come minaccia dalla quale difendersi ma come reale apertura di fronte a nuove impensate possibilità. L'inconscio è il nucleo eversivo dell'elaborazione freudiana, ma tutti agiamo come se nulla fosse, come se credessimo all'autorità sovrana della coscienza e ci esprimiamo attraverso il linguaggio che afferma questa autonomia. Ci dovrebbe sorprendere che l'opera così carica di tragico che è l'opera di Freud, dove l'esistenza appare costantemente ferita, lacerata e la civiltà crea disagio, si trovi poi all'origine di un umanesimo semplicistico e moralistico dove socio-psicoterapeuti di sostegno si offrono per smussare le angosce e riequilibrare il soggetto.

Pontalis in *Dopo Freud* scrive di rivendicare per ognuno non il rifugio nell'interpretabile ma un territorio del non interpretato dalle frontiere mobili. Ci chiama profondamente in causa: a che è servito essere stati invitati a scioglierci la lingua per incatenarla ad un'altra che non anima più nulla, se non il desiderio, così forte, di imporre la parola: non dici quello che credi di dire, sei quello che dico. Per questo l'interpretazione in analisi non mira a ritrovare un senso nel dire del paziente ma piuttosto a far sorgere un senso inedito nel suo discorso. Del senso che sorga attraverso il malinteso o il paradosso e non venga immediatamente respinto⁵.

Il soggetto non è nulla prima che l'inconscio parli. L'inconscio è proprio là dove il soggetto si coglie in un punto inatteso. Questo, per esempio, è il valore del lapsus e dell'atto mancato. Ogni atto mancato è per il soggetto un discorso riuscito perché fa emergere un tratto del desiderio che sarebbe rimasto muto e inascoltato. Senza inciampo ne avrebbe fatto le spese la verità del soggetto. Questa verità emerge invece dall'ambiguità. La coscienza è uno schermo che deforma la verità e determina l'uomo come fondamentalmente illuso. Ma la forza della psicanalisi è nell'aver indicato come in questa illusione, proprio nel movimento che sottrae il vero e lo tiene nascosto e lo altera, traspare la verità.

L'esperienza psicanalitica si svolge interamente nel linguaggio, ma fondamentalmente è contestazione di un linguaggio concettuale soprattutto perché è in funzione non di una logica diversa, affettiva, ma di un altro linguaggio. L'analizzante parla tra le righe. Ma chi lo capisce? Egli stesso – è augurabile – si ascolta più che comprendersi. In ogni caso: chi parla? Chi ascolta? Chi resiste?

Con la distinzione tra processo primario e processo secondario Freud indica due modi di circolazione dell'energia psichica: libera e imprigionata, che è possibile mettere in relazione a due stati del linguaggio che non si ritrovano mai allo stato puro. Nel primo il linguaggio sarebbe totalmente affidato alle oscillazioni di significato, nel secondo a un codice con stabili legami tra significanti e significati. In psicanalisi, suggerisce Pontalis, possiamo pensare ad un paradosso che individua uno scarto permanente tra l'apparato concettuale implicato e l'ordine dei fenomeni che intende spiegare.

⁵ Cfr. J.-B. PONTALIS, *La scoperta freudiana*, in *Dopo Freud*, trad. di F. DI FORTI, Rizzoli, Milano 1968, pp. 19-51.

Riporto a proposito uno scambio di rara efficacia tra Sylvain Frérot e Moustapha Safouan ne *L'inconscio al volo*:

SF - La questione dell'interpretazione analitica è da situare non dalla parte di un sapere già costituito ma dalla parte di ciò che lei nomina desiderio di riconoscimento del desiderio, l'interpretazione è dell'ordine dell'inedito.

MS - Sì, farei questa nota riguardo alla frase *la verità si nasconde in fondo ad un pozzo*, noi sappiamo comunque qual è questo pozzo, è il pozzo del sintomo. [...] Dunque se c'è qualcosa che distingue la psicanalisi, che fa sì che noi abbiamo a che fare con qualcosa che si chiama la verità, è perché la lingua è equivoca ed è l'equivoco della lingua che permette che la verità possa mostrare la punta del suo naso, cioè a dire questa voglia che pesa sull'orecchio senza arrivare a dirsi e che trova il modo e il mezzo nel sintomo. È nel sintomo che lei pesa sull'orecchio.

Dunque abbiamo qui un ordine che si chiama l'ordine della verità che riposa sull'equivoco allorché la condizione prima della scienza è quella di evitare l'effetto di equivoco. E se ci sono delle scienze formali è perché si comincia col dare ad ogni parola la sua definizione, ci si obbliga. Dunque se si vuole condurre l'analisi come un sapiente, siamo fottuti!⁶

Come indica Freud il campo del lavoro psicanalitico si determina invece a partire dal dispositivo che consiste nel lasciar parlare senza alcun limite un paziente, cioè un uomo in preda a una sofferenza, “davanti” a un altro che l'ascolta con il solo pregiudizio di intenderlo, di prendere in considerazione *tutto* quel che viene così a dirsi.

Scrive Leclaire:

L'inconscio appare allora in questo campo *come l'insistenza* sempre rinnovata di *un'altra logica* dagli effetti estremamente potenti, senza che mai tuttavia questa riesca a imporsi in modo esclusivo; ma nella ripetizione dell'esperienza s'impone solamente il fatto che il discorso conscio non cessa di elaborarsi, in una dialettica inaudita con un *altro discorso* organizzato da un'altra logica in cui le categorie della temporalità, della causalità, il principio di contraddizione funzionano diversamente; in questa logica “il latte della tenerezza umana” non è una metafora, ci si divora davvero con gli occhi e si annega fino a perdere il fiato in colui o colei che

⁶ M. SAFOUAN – S. FRÉROT, *L'inconscio al volo*, cit., pp. 85-86.

si ama. Solo nel campo dell'esperienza psicanalitica l'inconscio s'impone come una scoperta già fatta ma sempre da rifare⁷.

Così appare all'analisi l'inconscio: come un altro luogo, un'altra "scena", che non ordina né lo spazio né il tempo. Quest'altro luogo, il più familiare, il più intimo tra noi, tanto *heimlich* che l'esilio razionale in cui la civiltà (*Kultur*) ci adescia, ce lo fa sentire e vivere come assolutamente *unheimlich*, straniante. Continua Leclaire:

Quel che si gioca in quest'altro luogo vicino a cui l'analisi ci conduce è la vita del *desiderio* e essa sola; non vi si gioca con personaggi di teatro, corpi prestanti e seducenti, vestiti di ricchi fronzoli e che pronunciano discorsi ideologici, ma con ciascuna parte del corpo, le dita, gli occhi, la pelle, la bocca spogliati di ogni vestizione immaginaria, che *parlano tra loro la lingua dimenticata* dell'amore in cui si coniugano e si ordinano le *parole del desiderio*⁸.

In una lingua così profondamente dimenticata (o rimossa) che ci sembra sconosciuta. E dunque:

*Sono parole e sopra tutto questi verbi a costituire il discorso inconscio: nessuna metafora, traduzione o trascrizione può rendere conto poiché non ha alcun conto da rendere, soprattutto non ha da essere rappresentata perché l'inconscio è, più di ogni altra cosa al mondo presente, hic et nunc in tutti gli atti e in tutte le parole della nostra vita più quotidiana nonostante tutti gli schermi della ragione*⁹.

III

L'analisi evidenzia che, in ogni suo tratto, il dire umano è segnato dal tempo del *non*, dal negarsi dell'essere, dal lavoro silenzioso della pulsione di morte.

Silenziosamente nel discorso dell'analizzante si enunciano fondamentalmente fantasmi e paradossi intorno alla morte.

Scrive Aldo Rescio:

⁷ S. LECLAIRE, *Rompere gli incantesimi*, cit., p. 51.

⁸ *Ibi*, pp. 68-69.

⁹ *Ibi*, p. 69.

In quanto mortali possiamo avere soltanto pensieri da mortali. Ma ciò non è un difetto né una colpa. Anzi se ascoltato, ci dispone all'accoglimento della finitezza, nonché all'autentica dedizione all'amore, dal momento che non si è totalmente dominati dalla sconfessione della morte.

In memoria di Pindaro: *thanta thanatoisi* (cose mortali ai mortali)¹⁰.

Quale lavoro di ascolto, traduzione e autotraduzione nel transfert potranno consentire di non restare nel dominio della sconfessione della morte?

Intendere la morte?

Paul Mathis ha scritto un testo toccante sul pensiero della morte in analisi e nella scrittura¹¹.

Si può intendere qualcosa che non fa rumore e che sembra definito dal silenzio e dall'immobilità? Se il corpo morto è silenzioso, ciò che sta attorno fa rumore. Il mondo gode del chiasso indecente che si fa attorno al corpo morto. La morte è violenta, rumorosa, chiassosa. L'analista ode e presta attenzione soprattutto a quel che può condizionare la morte. Le pulsioni dissimulate, che si intendono a fatica nel loro brusio. Per l'analista intendere la morte significa prestare attenzione non soltanto a quanto di essa si esprime esplicitamente ma anche a quanto di essa si diffonde confuso, ornato, mascherato, seducente. Intendere la morte significa anche interrogare il desiderio che si nasconde. Il discorso suicida o dell'assassinio cela un altro discorso, più velato, più segreto, più intimo.

Intendere la morte significa forse più precisamente udire quanto giace soffocato in ogni adulto del desiderio e della parola del bambino che è stato: il grido del bambino ripetutamente condannato a non far emergere la propria parola è un grido di disperazione e di desiderio di vivere, è l'impresa che il bambino deve compiere, scelta radicalmente da lui e legata al suo corpo sessuato. Intendere la morte significa ascoltare il desiderio appassionato di una voce che si ode a malapena. Attraverso la morte si tratta anzitutto di intendere quel che nella parola del soggetto vuole vivere e desiderare, godere la vita e non la morte¹².

¹⁰ A. RESCIO, *L'uomo e l'abisso. Mysterium Salutis (parte seconda)*, in «Triebe», n. 5, Edizioni ETS, Pisa 1999, pp. 102-103.

¹¹ P. MATHIS, *I percorsi del suicidio. Il corpo e lo scritto*, trad. it. di G. SANGALLI, Sugarco Edizioni, Como 1979.

¹² Cfr. *ibi*, pp. 145-148.

In un passaggio altamente poetico Leclair ci dice che qualunque sia la nostra dimenticanza della lingua inconscia del desiderio, essa non cessa di parlare da ciascun poro della pelle:

La memoria dell'uomo o la sua "storia", quella vera si dice solo al presente, in una lingua sempre originale. Per ritrovarla ricordiamoci solamente, come facciamo senza saperlo nel tempo dell'amore, che basta uno sguardo verso l'altro, un briciolo di pazienza, un tempo di silenzio perché "cantino" in diretta e senza registrazione possibile le parole del desiderio¹³.

¹³ S. LECLAIRE, *Rompere gli incantesimi*, cit., p. 70.

ILARIA DETTI

L'insostenibile infinitezza del transito

Transfert, traduzione, transito.

Nel ripetermi queste parole, che sono tra quelle previste nel nostro lavoro insieme di quest'anno, un'associazione si è data con particolare vivacità nella mia mente.

È un'associazione che rimanda ad un bellissimo lavoro cinematografico. Si tratta di una pellicola che forse conoscerete anche voi e che ha fatto un po' parlare di sé all'ultimo Festival del Cinema di Cannes. Mi sto riferendo a *Piccolo corpo* dell'esordiente Laura Samani.

Ve ne consiglio caldamente la visione, in caso non lo abbiate ancora incontrato.

Mi appoggio volentieri a questo lavoro che raccoglie e approfondisce dei tratti assolutamente umani, per portarci laddove la storia di un soggetto si annoda inesorabilmente a quella del suo essere con gli altri.

La vicenda si svolge in una piccola comunità friulana di pescatori all'inizio del 1900, dove la giovane Agata sta concludendo i giorni della sua prima gravidanza. La pellicola si apre con un bellissimo rito propiziatorio: un canto che è un'invocazione alla Madonna affinché assista Agata nel parto. La comunità tutta si stringe attorno alla partoriente e l'accompagna.

Aiutata come consuetudine dalle donne esperte del villaggio, Agata partorirà una bimba che purtroppo nasce morta. La giovane perde i sensi durante il parto e non ha modo di vedere la piccola né di sapere che non è sopravvissuta.

Al risveglio e alla sua domanda «Dov'è? Come sta?» incontra subito le parole del marito: «L'ho seppellita stanotte. Ne faremo altri».

Immediatamente a seguire, quelle di sua madre: «Il tuo corpo se ne dimenticherà e il tuo cuore anche».

Ad ultimo, quelle del prete: «Non si possono battezzare i bambini nati morti. È la regola. Starà nel limbo per sempre».

Parole alle quali si accompagna, appunto, una sepoltura immediata, frettolosa e anonima nel bosco, senza alcun segno che la indichi.

Una voce però arriva ad Agata: esiste un santuario, in Val Dolais che accoglie i bambini nati morti. Si tratta di un luogo a loro dedicato dove accade di poterli risvegliare, solo per un attimo: giusto il tempo di ricevere il battesimo e quindi l'assegnazione di un nome. Il tempo necessario per sottrarli al tragico destino del limbo e concedere loro un posto nella comunità delle anime.

Curioso il fatto che il messaggero, ossia il personaggio che suggerisce ad Agata questa opportunità, sia la Perpetua, colei il cui nome indica la domanda che non si arresta.

Per Agata si apre una possibilità che va oltre la risposta offerta dalla comunità e dalle credenze che la sostengono.

E, guidata dalla sua domanda, Agata scava nella fossa, recupera la cassetta di legno che contiene il corpo della piccola e parte per il santuario. Sola.

Affronterà un viaggio molto duro, fisicamente e psichicamente. Un viaggio che non smette mai di riproporre la tematica dell'annodamento tra il singolo e la civiltà e la questione della credenza, quella collettiva e quella del soggetto.

Freud ha sottolineato che la questione della civiltà è qualcosa che per noi comporta un indissolubile disagio: un conflitto insanabile tra la necessità che il singolo ha di farvi parte e la rinuncia pulsionale che tale ingresso al singolo inesorabilmente richiede. La civiltà nasce per far fronte alla dissoluzione e alla minaccia alla vita che ci aggredisce da più parti. Di più: è l'unico luogo possibile in cui l'essere umano si umanizza. Noi impariamo a diventare umani esclusivamente con l'altro, in un contesto comunitario: è solo qui che il nostro psichismo, con tutta l'imprevedibile complessità che lo caratterizza, ha modo di strutturarsi.

Di conseguenza, è l'unico luogo in cui noi possiamo dispiegare i nostri investimenti, ossia progettare, costruire, creare.

Questa complessa impalcatura ha bisogno di un certo collante per reggere.

Un testo molto profondo di Roland Gori, *Un mondo senz'anima*¹, che cerca di analizzare la crisi durissima della nostra contemporaneità, individua nell'intreccio tra politica, cultura e religione il collante che tiene unita la civiltà. Tre campi questi che, a loro volta, si costruiscono a partire dalla profonda e indistruttibile necessità umana di credere e dal desiderio del sacro. Non mi soffermo su questi aspetti che richiederebbero una lunga trattazione, ma quello che a me interessa è questo tratto della necessità della credenza come punto su cui costruire il tessuto comunitario.

La credenza è quel tratto umano indispensabile che porta, tra le altre cose, alla creazione e alla narrazione di storie, trame, racconti, che sono il modo primo che dall'alba dei tempi abbiamo trovato per interrogare i grandi misteri che ci riguardano, ossia quello dell'origine, della vita e della morte. La comunità permette ad ogni nuovo arrivato di inserirsi in questa trama narrativa, di assumerla e di trasmetterla. Tutto questo consente di legare insieme passato, presente, futuro e dunque di dare senso e direzione all'esistenza.

Un tessuto narrativo che, come ogni tessuto, promette l'infinito della tela, come ci insegna Penelope, e, al tempo stesso, assolve la funzione corente.

Il bellissimo rito con cui si apre il film fa sentire bene tutta la coesione della rete comunitaria, direi proprio del tessuto narrativo comunitario, visto che il rito stesso consiste in un taglio sulla mano di Agata e nella sua emersione dal velo che la copre. Il tutto è reso possibile dal canto, dalla narrazione canora che sorregge ogni passo. Un passaggio simbolico alla maternità che riguarda lei sola, ma che lei non può fare da sola.

Quello che poi accade, ossia l'esito del parto di Agata, è l'evento che permette di far luce sulla complessità di questa convivenza che è costantemente esposta al disagio, ossia al fatto che la richiesta della civiltà, che comunque si regge su delle identificazioni collettive, si scontra con l'esigenza del singolo.

La credenza comunitaria vuole che quella piccola anima sia destinata al limbo. Il rito del battesimo, che inserisce ogni nuovo arrivato nella trama collettiva, non è potuto avvenire e quindi

¹ R. GORI, *Un mondo senz'anima*, a cura di A. PEDUTO e F. DI MAIO, Poiesis Editrice, Alberobello 2018.

la sua vita non è stata riconosciuta, non le è stato assegnato un posto. È dunque una vita resa non avvenuta, se ne nega il passaggio, la traccia. Anche la sepoltura ha da restare anonima. Evento rimosso. Per Agata non è possibile credere a questa legge della comunità e aderirvi.

Qui c'è qualcosa di molto interessante per me e cioè il fatto che, nonostante questa profonda scollatura, Agata non smette in nessun modo di credere. Tutt'altro; crederà fermamente, ad ogni costo. Ma la sua credenza assume una struttura diversa, crederà in altro modo.

In questo viaggio che segna una distanza tra la sua posizione soggettiva e la comunità, Agata non romperà mai i legami con la sua storia e con la comunità stessa; la porterà con sé. A differenza di altri personaggi che incontra, che hanno scelto posizioni di rottura e recisione dal patto sociale e dal contesto collettivo – e che peraltro conducono vite dissipate e anonime – Agata resta legata alla sua gente ed è previsto un suo ritorno al villaggio. Il suo viaggio ha del resto come meta un Santuario, un luogo che riguarda la fede e i rituali ad essa connessi, rituali che Agata ha ereditato dalla comunità. È in seno a questa appartenenza che la sua soggettività viene al mondo. E avviene all'insegna di uno slittamento, potremmo dire di una traduzione della credenza.

Quando Freud ha parlato delle illusioni, in particolar modo dell'illusione religiosa, ha sottolineato come esse facessero leva su desideri profondi dell'umanità e sulla necessità di proteggersi dall'inesorabile fragilità della vita umana davanti allo strapotere della natura. Le illusioni costituiscono, appunto, quel velo che consente all'essere umano di credere, progettare e costruire, comprendo l'abisso della propria inesorabile e costitutiva fragilità.

Questo aspetto abissale riguarda non solo il fatto che la vita ha un termine, ma anche e soprattutto il fatto che mentre la viviamo non possiamo padroneggiarla.

La nostra condizione di impotenza riguarda certamente l'essere esposti alla contingenza degli eventi e al non-senso ma anche, e forse in modo più pungente, il non poter governare le cose stesse che costruiamo: i legami affettivi – non possiamo padroneggiare l'altro. Lo possiamo amare, odiare, desiderare e farci infinite altre cose ma non lo possiamo mai governare –, i progetti in cui ci impegniamo e, ad ultimo, ciò che più intimamente ci attraversa. Per

quanto infatti il nostro “mondo interno” possa risultarci abbastanza familiare, resta al tempo stesso caratterizzato da una profonda e irrisolvibile insondabilità.

Siamo in perdita, da sempre.

Ci sarebbe da dire molto e molto meglio su questo aspetto, a me tuttavia importa sottolineare che Freud, riguardo alla credenza, ha insistito molto sulla funzione coprente che essa assolve e che illude l'uomo nella misura in cui offre un risarcimento, una riparazione a questa mancata padronanza che ci costituisce.

La chiusura di *L'avvenire di un'illusione* punta al cuore della vicenda:

La nostra scienza non è un'illusione. Sarebbe invece un'illusione credere di poter ottenere da altre fonti ciò che essa non è in grado di darci².

Non è reperibile altrove ciò che è costitutivamente perduto.

Uno dei passaggi più conosciuti di Freud:

Divenne sempre più evidente che la meta che ci si era prefissi – rendere conscio ciò che era inconscio – non poteva essere interamente raggiunta [...]. Il malato non può ricordare tutto ciò che in lui è rimosso. Forse non ricorda proprio l'essenziale³.

Possiamo certamente sostituire *il malato* con *il soggetto*. Siamo infatti nei pressi di qualcosa che non è patologico, ma strutturale: Freud ci sta parlando di qualcosa che ci riguarda al fondo e quindi di come siamo fatti. Quando si tratta di noi umani e della perdita, ogni logica di ripristino è impossibile.

Infatti, la credenza che anima Agata non è di quest'ordine: non cerca un riparo che le risparmi l'affaccio sull'abisso, né qualcosa che riguardi un “ritorno al come prima”.

Questo duro e rischioso viaggio non ha, ad esempio, lo scopo di riportare in vita la piccola. Non si tratta di una fede incrollabile che va a chiedere il miracolo concesso a Lazzaro, né di un evento che dovrebbe tradurre un corpo morto in corpo vivo. Non c'è un ripristino, una restituzione di quello che è stato.

² S. FREUD, *L'avvenire di un'illusione*, in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 485.

³ ID., *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, cit., vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 204.

E se non può riavere quello che ha perduto, qual è la promessa che questo viaggio porta con sé? Di quale strana forma di miracolo si tratta?

Sul finire del viaggio, un personaggio molto importante dice ad Agata una frase, che sarà decisiva:

«Mi fai paura. Non si dà un nome alle cose morte».

Ecco il punto di orrore, da coprire. Dare un nome a qualcosa che è morto, investire su qualcosa che è morto, renderlo in qualche modo vivo, riconoscere una vita laddove la vita non c'è, è un'operazione che avvicina la morte, l'accosta, la fa entrare nella vita.

Se nomino la morte, non posso più misconoscerla.

Questo è il desiderio e la credenza di Agata: che si possa nominare la perdita e non incedere nel suo misconoscimento.

Tradurre la perdita da evento reale ad evento psichico. Transire dalla prima alla seconda morte: dalla scomparsa irreversibile dell'oggetto alla possibilità di separarsene.

Il suono greve di quella sentenza: «Non si dà un nome alle cose morte», segna l'unico cedimento di Agata nel suo viaggio. Ripensa a quelle parole mentre attraversa il lago sulla cui sponda c'è il Santuario e quindi il suo punto d'arrivo. La loro durezza si scaglia su Agata e sul desiderio che fino a qui l'aveva solidamente sostenuta. Nello sconforto, fa quello che non aveva mai fatto: apre la piccola bara – il velo si squarcia – e vede il corpo della bimba. Questo reale che irrompe la schiaccia, la atterra e lei, improvvisamente priva di ogni credenza, lascia cadere la cassetta con il corpicino nel lago.

Il discorso melanconico conosce bene questa posizione affettiva e noi conosciamo lui, perché in quanto essere umani ne siamo tutti attraversati, che lo si sappia o meno. La logica che lo sostiene è quella per cui nessun investimento è possibile, nessuna credenza trova spazio o opportunità dinnanzi alla verità ultima dell'esistenza: ossia la sua ineludibile finitezza. La verità della morte, nel discorso melanconico diventa tutto, un tutto a cui non manca nulla e che dunque non muove la vita bensì la tiene ferma, rendendo impossibile ogni investimento, ogni progetto, ogni sguardo al domani.

Ma per Agata è solo questione di attimi: lei si muove, si getta nel lago a recuperare la cassetta.

Le costerà assai caro.

Il corpicino arriverà comunque a destinazione, in questo Santuario che incarna la sacralità, non la religiosità. Nessun prete ad accogliere la piccola, ma una donna che si occupa delle tombe. Nessuna acqua santa a celebrare il battesimo, né un funzionario di Dio. Solo il dito di chi porta il corpicino e la sua saliva.

Sostenuta da una fede incrollabile, da una credenza che non delega a saturare la finitezza ma punta ad assumerla fino in fondo, la perdita avrà finalmente il suo nome.

GIULIA LORENZINI

Nel quartier generale del rumore

Si ha un completo cambio di scena. Come
quando uno spettacolo viene interrotto
per l'improvvisa irruzione di un elemento reale:
ad esempio quando
durante una rappresentazione teatrale
si leva un grido d'allarme per un incendio.
Il medico che sperimenta questo evento per la
prima volta
fatica a tenere in pugno la situazione analitica
e a sottrarsi all'errata impressione che
il trattamento sia effettivamente giunto alla fine¹.

In analisi avviene qualcosa che va oltre un umano intendersi, comunicare per capirsi. Ciò che si ascolta emerge tra le trame di un discorso Altro, facendo timidamente capolino impartisce alla trama del discorso un sussurro impercettibile, denso di vertigine e movimento.

Parola mobile, danzante, inascoltabile.

Udire è un fenomeno fisiologico; *ascoltare* un atto psicologico. [...] Semplificando al massimo, s'individuano tre tipi di ascolto. Nel primo tipo di ascolto l'essere vivente rivolge la propria audizione (l'esercizio della facoltà fisiologica di udire) verso degli *indizi*. A questo livello nulla distingue l'animale dall'uomo. Questo primo tipo di ascolto è, se così si può dire, un *allarme*. Il secondo è una *decifrazione*: quel che si cerca di captare con l'orecchio sono dei *segni*, e questo, certo, è proprio dell'uomo. Ascolto come leggo, ossia in base a certi codici.

Per finire, il terzo tipo di ascolto – del tutto moderno, anche se ovviamente non soppianta gli altri due – non prende in considerazione, non si basa su segni determinati, non riguarda ciò che è detto, o emesso, quanto piuttosto chi parla, chi emette. Questo

¹ S. FREUD, *Osservazioni sull'amore di traslazione* (1914), in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 365.

ascolto ha luogo in uno spazio intersoggettivo, dove “io ascolto” vuol dire anche “ascoltarmi”. Ciò di cui esso s’impadronisce per trasformarla e rilanciarla all’infinito nel gioco del transfert, è una “significanza” generale, inconcepibile al di fuori della determinazione dell’inconscio².

Clara è una giovane donna, arriva in analisi in preda a crisi di ansia. Il suo racconto inizia dalla descrizione della propria abitazione: spazio domestico, familiare, inquietante³. Nella vita Clara è un’artista e la sua casa dalle pareti rotonde non sembra poter accogliere i suoi dipinti, nudi di donna che giacciono a terra. Le sembra di udire tra i corridoi dei passi lievi, notturni, passi di donna. Suppone che sia il fantasma della moglie del precedente proprietario di casa, a volte le è persino sembrato di vederla seduta su una sedia; una bellissima donna, immobile, i capelli lunghi e corvini, uno sguardo vuoto in attesa di qualcosa.

La notte Clara si mette all’ascolto dei rumori, si fa traduttrice dell’umore della sua visitatrice in base ai segnali che lascia ascoltare.

Nel corso della sua storia emergerà come fin da bambina si fosse posta in ascolto di qualcosa: come un animale braccato rimaneva nella sua stanza in attesa di un rumore che le permettesse di decifrare l’arrivo dell’ennesima lite tra i genitori, la necessità di una fuga, l’imminenza di un pericolo. Un ascolto vigile, che le permetteva di prepararsi, se necessario trarsi in salvo.

Era il 5 novembre 1911 quando Kafka nei suoi *Diari* scriveva:

Sto seduto in camera mia, nel quartier generale del rumore di tutto l’appartamento. Odo sbattere tutte le porte...⁴.

Spesso tendiamo a non considerare quanto l’appropriazione di uno spazio sia in parte sonora. Una casa, un luogo, sono fatti di rumori che ci orientano o che ci disarmano. Tendiamo a ricostruire la

² R. BARTHES – R. HAVAS, *Ascolto*, trad. it. di G.P. CAPRETTINI, con una nota introduttiva di S. JACOVELLO, Luca Sossella Editore, Roma, 2019, pp. 69-70.

³ Come sappiamo dalla felice intuizione di Freud la parola tedesca *heimlich* può assumere diverse accezioni: se nel suo utilizzo più comune infatti significa familiare, domestico, focolare, in alcune accezioni può essere utilizzata per significare il suo contrario, dunque *unheimlich*: ignoto, spaventoso, perturbante. Cfr. a tale proposito S. FREUD, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, cit., vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

⁴ Cfr. R. BARTHES – R. HAVAS, *Ascolto*, cit., p. 72.

familiarità di uno spazio accostandolo ad un rumore che ci permette di riconoscerlo e quindi di riconoscerci in quella sonorità.

Di cosa resta in ascolto oggi Clara e cosa resta di questo ascolto? Quale è lo spazio che il suo rumore circoscrive? Che cosa cerca di rappresentare, di raffigurare?

Analisi rappresenta il luogo dove inscenare un indicibile e il transfert il mezzo con cui si trasferisce qualcosa nell'atto di dare corpo alla propria storia, nel tentativo di darsi corpo.

Lo studio dello psicoanalista diviene il palcoscenico in cui l'analizzante rappresenta la propria vita, ne dà la sua interpretazione, liberandola dal fardello e dalla rassicurazione di un realismo insopportabile.

Si recita a un pubblico, lo psicoanalista, che si sa estraneo ai fatti raccontati, che non può sapere (e a cui dunque non importa nulla) se siano veri o della fantasia (e dunque sono sempre veri); e là, su quel palcoscenico, si può recitare liberi, questa volta, di incontrare la verità e la realtà di un racconto, liberi finalmente dall'oppressione che la credenza opera sulle parole e sui pensieri. Si può piangere, urlare, minacciare, insultare, ridere, senza per questo sentirsi terrorizzati dalla gravità che la vita cerca di imporre alle parole. [...] Spettatore un po' particolare lo psicoanalista, sempre pronto a diventare attore quando l'analizzante lo chiama in scena, a sostenerla, perché gli manca una voce di ritorno su cui costruire il dialogo: questo intervento consente alla scena di continuare a rappresentarsi. Ma lo psicoanalista sa che la funzione di attore gli è impropria: l'essenziale è che egli sia pubblico, e come tale deve consentire alla scena di svolgersi alla sua presenza e fino al suo compimento⁵.

Il modo con cui Freud tenta di raffigurare l'arrivo in analisi del transfert è quello dell'irruzione. Attraverso un'immagine molto vivida *Herr Doktor* chiede al suo lettore di immaginarsi durante uno spettacolo a teatro, seduto tra il pubblico e intento a godersi la rappresentazione. A un certo punto un grido di allarme si leva nella sala: «Al fuoco, al fuoco!».

Questo è il sopraggiungere del transfert nella scena analitica: qualcosa che interrompe, per il suo eccesso di realismo, il proseguimento della rappresentazione. Ovviamente il suo insorgere

⁵ G. SIAS, *Inventario di psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 57.

non è mai casuale, avviene dove qualcosa preme, la ferita duole e il cuore scalpita, ma non solo, avviene proprio nel punto in cui la rappresentazione poteva proporre un nuovo svolgimento, un finale diverso che chiederebbe però l'abbandono del richiamo di sirena con cui il sintomo incanta; lasciare un godimento illusorio, ma pur sempre garantito.

Che fare quando un incendio interviene proprio sul più bello?

L'analista rimane al suo posto, continua ad ascoltare avvertito del fatto che, sebbene travestito da finale, quello a cui sta assistendo è in realtà la possibilità di un nuovo inizio.

In analisi ripetiamo sempre qualcosa, ricapitoliamo la nostra storia e mentre il nastro si riavvolge ci accorgiamo che qualcosa cambia, a volte ci ribelliamo a questa variazione, tendiamo a nasconderla, ne avvertiamo tutto il peso di vertigine, ma proprio lì si dà la possibilità di una nuova scrittura⁶.

Nel ripetere qualcosa della propria infanzia che la pone in ascolto, Clara ripercorre lande inesplorate, perdute da sempre: nel viaggio verso l'origine affiorano nuove domande che forse, proprio perché non hanno mai avuto luogo, occupano tutto lo spazio possibile⁷.

Nel suo discorso sembra emergere silenziosa e implacabile una domanda che col passare del tempo risuona sempre più chiaramente: Come appropriarsi di un corpo femminile? Cosa vuol dire essere una donna?

Col tempo Clara avrà la sensazione che non solo il suo udito, ma anche il suo olfatto si siano incredibilmente sviluppati: capace di sentire qualsiasi odore, di accorgersi annusando l'aria se una donna ha le mestruazioni. Il prendere corpo della sua sensorialità ricorda quella di un animale che ispeziona il territorio per capire se ci siano pericoli.

⁶ S. FREUD, *Osservazioni sull'amore di traslazione*, in *Opere*, vol. 7, cit.

⁷ Cfr. J.-B. PONTALIS, *Questo tempo che non passa*, trad. it. a cura di R. CLEMENZI GHISI, Borla, Torino 1999. A pp. 25-26, l'autore scrive a proposito dell'analisi: «Ciò che si ripete, non dico ciò che si riproduce fino alla noia, ma ciò che insiste, è ciò che non ha avuto luogo, non ha trovato il suo luogo e che, non essendo riuscito ad accadere, non è esistito come evento psichico. [...] Si ripete come a teatro, ma nell'assenza, nel vuoto di ogni testo. Si ripete dal fuori-testo, dall'*incrostato*, non dallo *stampato* – che è ben altra cosa dalle note a piè pagina o le parole sparse e gli scarabocchi scritti ai margini, che sono invece, altrettanti segni benigni del rimosso».

Il corpo femminile è smembrato, studiato come un oggetto di laboratorio, viene riprodotto prima in frammenti e poi in un corpo unico e nudo, il suo corpo di donna che la fissa. Nell'ascolto si costruisce la trama di un racconto, il dispiegarsi di un fantasma all'interno di una domanda che enigmatica percorre lande e territori del continente oscuro della femminilità⁸.

Passare dall'ascolto dei passi di donna fuori dalla propria stanza, segnali di una estraneità che inquieta e che rappresenta un possibile pericolo, all'ascolto della donna che in lei si fa strada e fiorisce. Clara attraversa la possibilità di un nuovo finale nella sua storia.

A mano a mano che le sue domande divengono sempre più soggettive e passano dal porsi all'ascolto dei fantasmi fuori di lei, a ciò che lei vorrebbe imparare a sentire, irrompe sulla scena un nuovo elemento: Clara inizia a latitare, non si fa più trovare in analisi quel giorno a quella determinata ora, sbaglia giorno, confonde l'orario.

Non basta disegnare un corpo per capire come abitarlo, gli abbondanti piercing che iniziano a percorrere le strade della sua pelle non sono sufficienti a disegnarne i confini. L'analista rimane, aspetta, interpreta; il pubblico arriva, ma il palcoscenico è vuoto. L'analista facendosi trovare permette al vuoto di rappresentarsi per divenire, questa volta, vuoto parlante. Le parole sembrano disegnare un bordo dinnanzi ad una voragine che altrimenti sarebbe solo pura angoscia, urlare muto e soffocato. Dare parola alla vertigine significa iniziare ad abitarsi secondo un proprio stile, trovare il modo di saperci fare con l'enigma che siamo e che ci portiamo dentro come seme fecondo della nostra soggettività a-venire.

La femminilità è una secrezione delle ovaie o sta congelata sullo sfondo di un cielo platonico? Basta una sottana per farla scendere in terra? Benché certe donne si sforzino con zelo di incarnarla, ci fa difetto un esemplare sicuro, un marchio depositato. Perciò, essa viene descritta volentieri in termini vaghi e abbaglianti, che sembrano presi in prestito dal vocabolario delle veggenti [...] ⁹.

⁸ Così Freud definì la vita sessuale della donna, un *dark continent*, continente nero, plaga oscura: S. FREUD, *Il problema dell'analisi condotta dai non medici. Conversazioni con un interlocutore imparziale* (1926), in *Opere*, cit., vol. 10, Boringhieri, Torino, 1975, p. 379.

⁹ S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, trad. di R. CANTINI e M. ANDREOSE, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 9-10.

FRANCO QUESITO

La posizione dello psicoanalista in un'analisi

Di fronte al titolo generale proposto per questo convegno, sono stato direttamente coinvolto nell'idea che traduzione e auto-traduzione in analisi possano avere direttamente a che fare con la questione irrisolta del transfert e del controtransfert. La questione, non dovrebbe sfuggire ai praticanti analisti, implica in un primo registro che nell'atto di parola dell'analizzante (per questioni di formazione e di scuola preferisco questo termine a paziente!) l'interpretare, appunto parlando, il proprio personaggio in scena attenga a un primo tempo di traduzione, ovvero quello che l'inconscio del parlante si traduca nel discorso e nella parola. Qui possiamo dire esista una prima traduzione che, per citare il Freud di *Pulsioni e loro destini*, faticosamente avviene tra la rappresentazione di cosa (*Sachvorstellung* o *Objektvorstellung*) e la rappresentazione di parola (*Wortvorstellung*); questo primo passaggio psichico tra la memoria dell'oggetto e la sua significazione evidentemente – per lo meno e ancora per il Freud del bambino del *gioco del rocchetto* – stabilisce già una perdita, una mancanza, che viene sostituita con un significante che è già solo tale e non più significato. Questa prima traduzione è appunto una perdita che è implicita nell'atto del dire, cioè nella cifra del detto. Non possiamo dimenticare, nello stesso tempo, che non è sufficiente una parola per dire: questo è tutt'al più possibile al bimbo che si rivolge alla madre che lo introduce al senso del suo detto. Di fatto è necessario un discorso per provare a costruire un senso che trasporti un pensiero alla parola.

Forse anche la sintassi del detto – non necessariamente si tratta del discorso, ma gli è assai prossimo – implica una possibile trascrizione erronea, o quantomeno imprecisa, del pensiero che la produce. A sostenere ciò basterebbe pensare al lapsus ma, senza scomodare quest'ultimo, basta ricordare che a comporre il detto nella sua enunciazione concorrono anche lo stile, il tono, le pause, il gesto, la postura e l'espressione del volto.

Si tratta delle tante cose che dovrebbero indurre ben poca certezza in un ascoltatore non superficiale.

Dice Pirandello:

Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre, chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! Guardi: la mia pietà, tutta la mia pietà per questa donna è stata assunta da lei come la più feroce delle crudeltà!¹

Non che il nostro celebre drammaturgo sia da prendere alla lettera, ma possiamo dargli un credito di sensibilità non comune e quindi prenderlo quale esempio minimo per sostenere il nostro discorso. Se questa questione della rappresentazione fallibile della sua componente di trascrizione del pensiero del soggetto ha un valore, allora – ancor prima di essere esplicitata – possiamo pensare che non sia affatto in grado di funzionare quale apporto “vero” di significato presso il nostro ascoltatore, così come dice Pirandello. La comprensione dell'enunciazione non ha un rango di certezza sulla quale possiamo poggiare molto di ché, figuriamoci poi se pretendessimo che tutto questo possa giungere intatto al nostro analista che, come ci è stato ben spiegato, non sa poi molto della storia del suo “*paziente* analizzante”, che a sua volta però s'aspetta di essere quasi capito al volo.

Lo sappiamo bene, o perlomeno dovrebbe essere così, che un'analisi si gioca nella presenza e qualità del transfert tra i due in campo, ma se non è così lapalissiana la traduzione intrapsichica del messaggio messo in campo, altrettanto possiamo sospettare che avvenga nel campo del ricevente. Il nostro “soggetto supposto sapere” ha l'ingrato compito di rappresentare un interlocutore probabile, se non addirittura competente, per l'altro della diade, ma quali sono i suoi mezzi?

Dipende! Dipende da chi è il nostro ascoltatore perché qualora egli s'affidi al suo ascolto dovremmo domandarci che cosa di lui sia in ascolto. Esiste evidentemente un registro in cui l'ascolto

¹ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Einaudi, Torino 1993, p. 35.

s'affida al segno linguistico e alla sua diretta traduzione letterale. Non dimentichiamo che siamo tutti portatori di un vocabolario che correda il nostro ascolto; seppure quel vocabolario abbia dalla sua un'adesione convenzionale al senso del discorso esso è pur sempre un messaggio. Chi pretende che possa essere preso alla lettera certamente ha idea d'averne compreso il messaggio, ma – altrettanto ovviamente – dimentica che esiste un *inter-detto* che oltrepassa il letterale e, senza riprendere quanto già detto a proposito delle molteplici forme con le quali l'essere umano comunica, non possiamo però trascurare il fatto che anche il nostro ascoltatore è passibile degli stessi inciampi della lingua che sono propri del parlante. Parlante e ricevente si dicono quindi delle cose, ma potrebbero anche non intendersi affatto.

In questo registro possiamo passare alla nostra seconda questione: ovvero come ascolta “la posizione” psico? Si tratta certamente di una posizione non comoda e infatti – se partissimo dalla posizione psico-terapeutica – potremmo chiederci che ascolto è iscritto nella diagnostica del test e poi di seguito cosa possiamo aspettarci da un percorso terapeutico *evidence based*. Preferisco non rispondere non avendone molta pratica, però posso esprimere dei dubbi sulla continuità dell'efficacia di una relazione terapeutica basata sulla dinamica *sintomo - diagnosi - risoluzione del sintomo* non per sfiducia sul metodo, ma per la convinzione che l'aver circoscritto un sintomo non sempre è sinonimo d'essere la soluzione.

Passando però a quello che è il possibile modello d'ascolto più proprio dello psicoanalista non possiamo che provare, certamente semplificando, a descrivere quanto ci pare bene d'aver incontrato. C'è un tipo di ascolto che si gioca tra la traduzione di un senso letterale del racconto del “paziente” e il suo rilancio critico-elaborativo sul piano dell'intellettualizzazione. In questo caso non c'è bisogno dell'inconscio salvo che l'inconscio stesso non si fa affatto omettere e tutt'al più pratica a sua volta il gioco di quella che considero un'autosuggestione intellettuale, cosa che diventa una sorta di attrezzo capace di imporre una visione delle cose *pre-disposta* in “stato di adattabilità sovrastrutturale”.

Per un altro verso possiamo ricordare che la psicoanalisi post-freudiana ha voluto reagire alla questione aperta dal binomio transfert-controtransfert e che già negli anni '60 si parlava di strumento

analitico, per riferirsi proprio all'uso della soggettività dell'analista quando questa veniva coinvolta attivamente nel processo.

La concezione freudiana del controtransfert come ostacolo nella relazione analitica ha avuto, nel corso degli anni, notevoli cambiamenti. I sentimenti controtransferali non sono cambiati nel corso del tempo, ciò che è cambiato è la consapevolezza e l'uso di tali sentimenti nella relazione analitica.

Il rapporto paziente-analista è asimmetrico, la coppia non si trova sullo stesso livello. È un rapporto dove il paziente ha bisogno dell'aiuto dell'altro, l'analista; si ottiene così una situazione di dipendenza dal lato di chi chiede aiuto, ma anche il terapeuta in un certo senso instaura una dipendenza nei confronti del paziente. La differenza fondamentale tra queste due forme di dipendenza è di tipo quantitativo, in quanto il paziente ha un legame più forte nei confronti del proprio analista. Questa dipendenza nel rapporto analitico, soprattutto quando i sentimenti controtransferali vengono presi in considerazione, riproduce il modello della famiglia, dove il bambino dipende dai genitori in maniera maggiore rispetto alla dipendenza che i genitori hanno nei confronti del bambino.

L'analista assume la funzione genitoriale: il paziente vuole essere amato così come lo è stato nella sua prima relazione, quella con la madre. L'imprinting affettivo è come un calco che si ripete in ogni tipo di legame che il soggetto instaura, è un fantasma che appare ogni volta che si ama.

Questa idea di strumento analitico induce a pensare a una costruzione congiunta di paziente ed analista, che potrebbe essere concretamente immaginato come un cervello contenente due metà: una metà appartenente al paziente, l'altra metà all'analista. Il compito posto da questa prospettiva all'analista è, così, quello di essere in grado di rendere fruibile per il paziente ciò che viene attivato inconsciamente dentro di sé in termini di percezioni; queste vanno considerate come materiale utile, anche se non sempre prontamente disponibile, materiale a cui prestare attenzione su di un piano esclusivamente percettivo sino a quando ciò che è stato percepito non può essere condiviso con il paziente. Si tratta anche, a volte, di esperienze non mentalizzate riferibili a dati sensoriali elementari, che per loro natura è difficile mettere in relazione con il paziente, e che, al contempo, vengono percepiti come ogget-

ti concreti che parassitano la mente. Tale compito di traduzione presenta delle problematicità, sia perché è difficile cogliere quella che è l'esperienza propria del paziente, sia perché avendola colta è difficile darle un significato.

In questa nuova concezione il controtransfert, rappresentato dai sentimenti e dalle emozioni che un analista prova durante una seduta psicoanalitica nei confronti del suo paziente, non deve essere evitato, eliminato e in un certo modo superato, come Freud diceva. Il controtransfert è una delle risorse più importanti a disposizione del terapeuta, nella relazione analitica, uno strumento che l'analista ha a disposizione nel suo lavoro.

Resta in prospettiva la questione irrisolta di come possa l'analista entrare in questa dimensione empatica se non è sufficientemente in grado di cogliere le due dimensioni del transfert, ovvero rischiare di perdersi in una identificazione proiettiva che, se pur gli permette, forse, di "sentire" lo stato psichico del suo paziente, non è così certo che gli permetta di sentire un qualche confine dell'Io.

Per altro registro e in altra dimensione teorica la questione della lettura del discorso dell'altro in analisi trova una diversa possibilità in una posizione più ortodossa circa Freud; ovvero, in modo non meno articolato e disgiunto dall'ortodossia di scuola, in Lacan, nel *Seminario XI* del 1964, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* e poi nella *Proposta del 9 ottobre 1967 sullo psicoanalista della Scuola*, si trova la disgiunzione fra transfert e ripetizione, ovvero l'idea che nel transfert sia in gioco la dimensione contingente dell'incontro (*tyche*) più che quella automatica della riproduzione del passato, come sosteneva invece l'ortodossia post-freudiana.

Secondo questa teorizzazione, in seduta, con l'analista, non c'è semplice ripetizione degli incontri che l'analizzante ha fatto nel corso della sua vita, ma un nuovo possibile incontro. In questo senso il transfert si rivela espressione della potenza trasformativa dell'incontro. Come dosare questo rapporto ove i rischi di deriva sono sempre dietro l'angolo? Pare tuttavia che non possiamo esimerci dal correrli.

La psicoanalisi si basa dunque sul transfert, ma il transfert non è il rapporto intersoggettivo, esso fa obiezione al rapporto tra soggetto e soggetto, in esso c'è dissimmetria e ogni relazione terapeutica che si basi sull'intersoggettività si riduce a un puro esercizio dell'immaginario.

La posizione di Lacan è chiara: il terapeuta non deve rispondere alle domande del paziente con degli agiti, deve solo ascoltare con la sua presenza che intende, questa è l'unica risposta che fa bene alla cura. Il controtransfert per Lacan è un'improprietà concettuale perché l'analista che risponde alle richieste del paziente con i propri sentimenti, colloca le domande nel registro dell'immaginario e non del simbolico. Lacan risponde al controtransfert immaginario con il *desiderio dell'analista*, asse portante della cura psicoanalitica. Per Lacan lo psicoanalista non è soggetto dell'analisi, l'unico soggetto è e rimane solo l'analizzante; l'analista lacaniano prova sicuramente dei sentimenti all'interno dell'analisi, ma non li usa, l'unico mezzo a sua disposizione è il desiderio dell'analista che dona significato alla retroattività della domanda dell'analizzante. Ciò che permette a Lacan di escludere l'uso del controtransfert nella relazione analitica si ritrova nella collocazione dello psicoanalista come significante qualunque che garantisce la concatenazione della *parola analizzante*. Questa posizione dell'analista lacaniano rende possibile l'assoluta singolarità del soggetto senza che ci sia l'intervento dell'inconscio di un'altra persona. Il terapeuta non può essere messo allo stesso livello del paziente e l'esperienza della tecnica psicoanalitica è innanzitutto quella del linguaggio, un linguaggio, cioè un segno. Tale segno assume un significato nel momento in cui il terapeuta ascolta, Lacan sottolinea che anche il non senso del discorso analitico si fa significante della parola del paziente, il terapeuta nel movimento di rispondere avverte tale significato ma è sospendendo tale movimento che comprende il senso del discorso. Il terapeuta si trasforma da uditor ad interlocutore, il paziente sostiene tale ruolo ed avido di parole, vorrebbe ascoltare ciò che egli ha da dire, ma lo psicoanalista "silenzioso", sottraendosi fin nelle reazioni del suo volto, si rifiuta pazientemente .

Secondo Lacan è la struttura simbolica nel linguaggio (la parola non è la cosa) che, imponendosi al bambino, già prima che egli entri nel mondo del simbolico, come un qualcosa di preesistente, rappresenta l'unico modo in cui il bambino può venire a contatto con sé stesso e poi con gli altri. In altri termini, secondo Lacan, l'ordine del simbolico non è un qualcosa che sta semplicemente all'esterno di noi, ma è anche dentro di noi: una forma di linguaggio primario s'inscrive in noi fin dalla nascita; nel

nostro inconscio il simbolo è presente come contenuto e come meccanismo. Lacan applica il modello linguistico alla struttura psichica, in particolare egli vede la struttura dell'inconscio come identica a quella del linguaggio: esso sarebbe una rete di significanti che, a mano a mano che il tempo passa, aumentano e si strutturano sempre di più. In questo modo il vissuto interiore che il soggetto vorrebbe comunicare agli altri sarà filtrato dai significanti interiorizzati e questa mediazione lo allontanerà sempre di più dalla sua verità immediatamente vissuta. Ciò sarà tanto più vero quanto più, di significante in significante, la verità fondamentale si allontanerà dal soggetto che tenderà ad identificarsi sempre più con il mero significante conscio (meccanismo dell'alienazione) o, in altri termini, con l'enunciato.

Ora, a noi che stiamo inseguendo sempre più faticosamente un qualche elemento di stabilità per lo psicoanalista nel suo incontro con l'altro resta il dubbio d'esserci cacciati ancor di più in un guaio. Esiste cioè una domanda fondamentale che – nella nostra tradizione – sembra avere anche una risposta: come può formarsi l'ascolto dello psicoanalista onde egli possa funzionare nella sua posizione analitica? Abbiamo sempre risposto con qualche elemento di consapevolezza che per ogni analista è indispensabile un suo percorso d'analisi personale; questo imprescindibile elemento può sufficientemente rappresentare una qualche possibile verità. Forse? E se poi non fosse solamente questa la risposta, ovvero chi e che cosa ci può autorizzare a consegnarci alla posizione della poltrona? Si tratta di una questione che trova soluzioni differenti presso le diverse scuole e formazioni e quindi, non sapendo trovare il bandolo della complicata matassa, penso sia assai più utile interrogarsi su quale possa, o forse debba, essere la formazione che sostiene un analista. Gli studi universitari? La formazione post-universitaria delle scuole di psicoterapia? L'analisi personale, o didattica? O altro? Pur temendo d'essere tacciato di semplificazione penso che ognuna di queste, o meglio nessuna esclusa, possa far parte del curriculum, ma resta però ancora il dubbio della presenza di un'eccessiva dose di ortodossia circa il metodo che non fuga ancora la mia incertezza. Allora penso di spostare alquanto il baricentro del ragionamento e passare all'idea di formazione permanente, un'analisi infinita, per dirla con Freud, che m'interroghi senza

pause intorno alla complessità dell'espressione dell'essere parlante, ovvero che attraversi – per mezzo dello scambio costante con altri – ogni territorio ove la creatività umana abbia lasciato un'impronta, così come fece il maestro originario, che ha lasciato nei suoi scritti costanti e precisi riferimenti ad ogni forma dell'arte e del pensiero, senza mai però centrare il punto, ovvero che per ogni analista sia indispensabile la curiosità, la ricerca, l'impresa di approfondire sempre di più ciò che ogni essere umano parlante ha lasciato dietro di sé quale segno del suo incedere, quel lascito che ognuno di noi deve saper riconquistare per poterlo davvero possedere: una traduzione costante che si solidifichi in un'autotraduzione mai soddisfatta.

Cos'altro altrimenti?

(Tra)dire, fare, lettera e testamento

«**D**ire, fare, lettera, testamento»; sembrerebbe mi fossi scordato il «baciare» che, nella nota sequenza del gioco, si colloca tra il fare e la lettera. Insomma, ma è appena il caso di ricordarlo, baciare fa “gioco”: le labbra che si protendono come per un fischio, senza però fischiare, si fanno emissarie di un soffio che, grazie ad una lettera per lo più muta, trascinano il *dire* in un *testamento*. Ma, non già «tra il dire e il fare», dove il luogo comune istituisce mari di ogni sorta, propositi, intenzioni, probabilità e indeterminazioni da far impallidire anche il povero Heisenberg. No, non *tra il dire e il fare*, ma dal *dire* al *testamento*: con passo transfnito, in un vasto paesaggio, fatto di cose, tantissime cose. Quali? Tutte quelle che, cadute nell’orizzonte soggettivo dell’esperienza, vengono engrammate, quindi rappresentate, quindi memorizzate. Tutte, *qualità* del paesaggio, di quel paesaggio che con il dizionario psicoanalitico indichiamo quale *subjectum* dell’inconscio e delle sue necessarie qualità come *accidens*. È questo, cari amici, l’unico modo che abbiamo di essere *reali*, per così dire, ingenui poeti di una *realtà* a cui rimaniamo volenti o nolenti estranei ma che la poesia (che come Aristotele indicava a proposito del primo motore è *kinêtikon ê poiêtikon*¹) rende abitabile offrendoci la sua bellezza ed esponendoci nel contempo alle bizzose vicissitudini dell’*Umwelt*. La vera *bellezza* rende familiare l’estraneo: attenzione, *famigliare*, non *conforme*. Freud dedicò a questo aspetto un suo saggio fondamentale: *Das Unheimliche* (1919) (*Il perturbante*, meglio tradotto come *Lo straniante*).

Declamerò ora una lirica, in lingua, la lingua feltrina. Feltre è una bellissima città medioevale in provincia di Belluno che auguro loro di poter visitare, anche solo su internet per poi far desiderare loro di esserci stati; è terra natale di un grandissimo poeta, non meno sperimentale del più famoso Andrea Zanzotto, anch’egli

¹ ARISTOTELE, *Metafisica*, libro XII.

veneto doc, originario della vicina Conegliano, ma forse proprio perché la sua sperimentazione non indugiava in accostamenti lessicali concettosi o nelle distopie dell'immaginario, si faceva invece ardita nei suoni e nelle metriche inusitate; proprio per questo, considero l'immenso e compianto Giancarlo Dal Prà un poeta di gran lunga più ispirato di Zanzotto.

La vigna di Santa Lucia²

<p><i>Na òlta son ndat a robar ua su par na vigna a Santa Lucia: an giarón sót l Aurin, desmentegà da Dio; do pas avanti, tre, quatro, indrio In medo a quei sas no cresèa gnanca un fastùch; sol che le viti piene de ua: an Cristo in cros co la testa basa, tante òlte ripetèst su quel Calvario L era l temp de la guéra. Mi alora ere n bocia che ndea in giro a piè, pien de fàn e de ilusiòn, e su par quela vigna me ere inpenì la panza de ua e l anema de tanta contemplaziòn. L altro dì son tornà, co la machina a Santa Lucia, senza pi fan e senza pi ilusiòn e là da la Lucinda</i></p>	<p>Una volta sono andato a rubare uva su per un vigneto a Santa Lucia: un ghiaione sotto (il monte) Aurin, dimenticato da Dio; due passi avanti, tre, quattro, indietro. In mezzo a quei sassi non cresceva nemmeno un fuscello; solo le viti cariche di uva: un Cristo in croce con la testa china tante volte ripetuto su quel Calvario. Era il tempo della guerra. Ero un bambino a quel tempo che andava in giro a piedi, affamato e pieno di illusioni, e su per quel vigneto mi ero riempito la pancia di uva e l'anima di tanta contemplazione. L'altro giorno sono tornato (da adulto) con la macchina a Santa Lucia, senza più fame e senza più illusioni e là, dalla Lucinda</p>
--	--

² G. DAL PRÀ, *Garnèi*, poesie in dialetto feltrino, Pilotto editore, Feltre 1975, p. 23.

me son bevest na onbreta
de quele rive.
An vinèl
pien de color,
saoróso e parfumà
che pare de magnar ua.
Son vegnest fora
co do làgreme,
su la faccia
grose cusì;
do lagreme de nostalgia
par quel bocia famà
su par la vigna del Bon Dio
do pas avanti,
tre, quatro, indrio.

mi sono bevuto un bicchiere di vino
di quelle parti.
Un vinello
pieno di colore
saporito e profumato
che sembrava di mangiare uva.
Son venuto fuori
con due lacrime,
sul viso
grandi così;
due lacrime di nostalgia
per quel bambino affamato
sul vigneto del Buon Dio
due passi avanti
tre, quattro, indietro.

Ho declamato questa lirica non in omaggio ad un cosiddetto “dialetto” ma alla sua portata di “idioma” come lo chiama Christopher Bollas e che nella mia lettura di Lacan ho inteso come l’«*alingua*». Mi rendo perfettamente conto di attirare gli strali dei puristi del lacanismo che, talvolta, da veri e proprigendarmi di regime, si arroccano sull’indeforabilità degli stessi neologismi lacanianiani come nel caso del «*lalangue*». Penso, si tratti di una “funzionalità” assai lontana da ciò che oggi intendiamo con questa parola, ovvero di un adeguamento a certe regole per mezzo delle quali incistiamo quel che ci pare “vero” e “giusto” in un claustro comunicativo di ordine, morale, politico, scientifico, soprattutto “scientifico”, a prescindere dai deliri di cui il discorso scientifico non è affatto esente, cosicché il *funzionale* sia anche “certo”, perché se è certo è vero e se è vero è giusto. Ma nella mia riflessione, l’«*alingua*», l’idioma, è il portato di un’*altra funzionalità*, esattamente ciò in cui consiste il lavoro della *lettera* nella catena significante, percorrendo la quale, non incontriamo, nonostante tutti i possibili riti propiziatori, nemmeno l’ombra di una soluzione: né di continuità, né epistemica. Al più, ed è già, come si usa dire oggi, “tantissima roba”, troviamo “segnalazioni”, come i totem delle società cosiddette “primitive”: suoni, nomi, comandi, preghiere, suppliche, e tutto un armamentario di gesti, ciascuno con il suo carico *thaumático* e *traumático*. *Thauma, trauma e Traum*, che in tedesco significa *sogno*, sono, nel loro *senso*, significati dal gruppo letterale indoeuropeo “tr” che *segnala* l’*attraversamento*, di cui è fatta

la vita di ciascuno. «*Quel bocia famà su par la vigna del Bon Dio, dó pas avant, tre, quatro, indrio*».

Credo si comprenda come la potenza della poesia sia in grado di restituire ciascuno al mito della propria storia, del proprio “attraversamento”. Ecco perché non può esserci chi abbia fatto una psicoanalisi e non ami la poesia. Sarebbe una bestemmia, come per un veneto essere astemio.

Idioma, «*alingua*» dicevamo: lettera, testamento. E ancora: traduzione e interpretazione. Ma affinché un’interpretazione non si riduca ad un breviario di buone maniere occorre che ci sia l’intermediario e tale, guarda caso, è l’*atto analitico* che regge – come indico nel mio libro appena pubblicato –, l’*immagine politica del corpo*.

Spesso leggo vetusti apoftegmi di intellettuali che cavalcano il bolso ronzone di un marxismo da *ancien régime*, “radical chic” – come si usa dire nei centri storici vocati ad una corallità da coefore estranee al principio di realtà: «Il sesso è un’illusione», sentenza un noto filosofo d’oltre Carso, che per altro apprezzo moltissimo quale critico cinematografico, ma che poi non riesce a controllare il suo sintomo da “possessio calami”, scrivendo chili e chili di pagine alla moda, stucchevoli quanto inutili. «Il sesso è un’illusione». Un analizzante, divertito da cotanto abbrevio, stigmatizza: «Cossa?», «A mi me par» – continua – «che xe l’illusion a essar sexual». Bingo! Terza media vs filosofo, sociologo, politologo accademico, ideal-lacanista, tollerant-multicarsico e tant’altro. «È l’illusione a essere sessuale». Capiscono? Non il sesso, quello è reale, il fatto che il suo “resto” rimanga talvolta enigmatico, non lo rende un’illusione, lo rende *alingua*, idioma, poesia. «*Mi alora ere n bocia che ndea in giro a pié, pien de fàn e de ilusión*».

Chiudo questa mia comunicazione con una esortazione.

È necessario che la psicoanalisi reinventi se stessa. La sua versione divulgativa, divenuta misera autotraduzione, disonora il lavoro che ogni psicoanalista, degno di tale funzione, opera ogni giorno nello studio con le persone che, nel reale del loro *mal d’essere* (non *malessere* perché non si tratta di medicalizzare l’illusione), gli affidano il loro *attraversamento*. Dal dire al testamento quindi. Ben altro che il “potere” (floreale, con tanto di erbetto e funghetti) dell’immaginazione! Del resto se «il sesso è un’illusione», l’immaginario rischia di diventare un potere delirante.

Vi ringrazio e vi abbraccio caramente, tutti, quanti siete.

CHRISTINE DAL BON

Le voci di dentro

Ascoltare Eduardo de Filippo -
Tradurre Jacques Lacan

Sigmund Freud, tra i diversi suggerimenti per l'esercizio della psicanalisi, consiglia di leggere i grandi capolavori della letteratura mondiale. Spiega Freud che, alla verità del dire, il poeta ci arriva spesso in un batter d'occhio, mentre lo psicanalista fa molto più fatica. Freud parla della verità del dire, una verità legata alle parole: l'inconscio si potrebbe definire in quanto posizionamento etico rispetto al dire. *Le style c'est l'homme*.

L'uomo viene dal segno acustico, le parole sfuggono senza tregua all'essere umano, lo precedono, hanno pure il potere di farlo impazzire.

Platone da qualche parte accenna alla disperazione di chi si è imbattuto nell'esperienza di misurarsi al linguaggio, ma il peggio – dice un altro – è forse di averla ignorata.

Il poeta, lui, sa come chiedere alla lingua stessa i segreti della sua struttura interna. Si ribella, il poeta, contro la sua condizione prosaica. Porta al pettine i nodi della grammatica e della sintassi, i nodi del legame tra le lettere, fa parlare il silenzio che separa e unisce una parola all'altra. Il poeta scrive nella lingua del sogno, cioè in una lingua che ci sogniamo di parlare perché essa ci potrebbe liberare dalla lingua a noi imposta: così è per la commedia di Eduardo de Filippo, *Le voci di dentro*. Non la voglio raccontare né voglio seguire la sua prosa, bensì provare a mettere in risonanza alcuni dei suoi termini, in modo di far parlare un possibile sotto-testo.

Sotto-testo che mi servirà da pretesto per parlare di un punto della dottrina lacaniana, il cosiddetto Reale.

Il testo in tre atti inizia con la narrazione di diversi sogni, fatti da diversi personaggi. L'uomo viene dal sogno: questa è l'impostazione. «Sogno» che Eduardo scrive in napoletano «suonno».

Ed ecco giunto il primo miracolo eduardiano con la moltiplicazione delle parole: sogno-suonno-suono.

Nelle *Voci di dentro* sognare è un'attività rumorosa: il sognare di una sola persona sconvolge un intero palazzo di Napoli.

Fatto sta che il giorno prima, la signora Rosa Cimmaruta – cime rotte, cime di rape, cime di rape rutta? – ha fatto un sogno. Donna Rosa ha sognato di «aver scannato e cotto un capretto saporito»¹. Le voci di dentro sono prima di tutto quelle di fuori. Il suonno si è fatto suono. L'enunciazione del sogno del capretto saporito ha emanato un profumo, una nebulosa, densa, tale da andare a bussare alla porta del vicino, Alberto Saporito.

Alberto Saporito sale per presentarsi in casa Cimmaruta.

Si sente chiamato in causa perché ha fame.

Saporito contro Saporito. Nebulosa di fumo fujuto contro stomaco vuoto.

Dinanzi all'impossibilità di saziare, il sogno diventa famelico, è costretto a trasformarsi, pur di continuare ad ingannare la fame. Le lettere diventano portatrici dello stesso messaggio ma sotto altri suoni. L'agnello saporito, il capretto, diventa Aniello Amitrano, un caro amico di Alberto Saporito.

L'agnello e Aniello hanno in comune di non esserci.

Aniello Amitrano è scomparso, di sicuro assassinato, persino scannato.

La nebulosa di capretto viene allora rimandata al mittente.

Sempre affamato – ma questa volta di giustizia – Alberto Saporito si sogna di vendicare il suo amico, accusa la famiglia di aver ucciso Aniello. Così che l'agnello e Aniello si ritrovano a fare un tutt'uno e diventare quello della giustizia divina, agnello di dio.

La nebulosa è quella concordanza che sembra esistere tra la scena del sogno e quella della realtà, è uno scarto inafferrabile, un iato tra i significanti del sogno e quelli percettibili nel momento del risveglio. Nel gergo lacaniano questa nebulosa si chiama «il Reale». Il Reale ha a che vedere con la realtà: è il punto che sfugge o resiste perché escluso dal senso, è al limite dell'esperienza. Il Reale è il nome di quell'incontro mancato.

Lacan dice che il Reale è l'impossibile.

¹ Particolare di cui Eduardo parla solo nella versione del 1979, *Cantata dei giorni dispari*, Einaudi, Torino, p. 389.

Le parole non sono in grado di afferrarlo.

Perciò quando qualcosa irrompe nella realtà, le parole arrivano in soccorso ad altre, poi alla fine arrivano tutte. Hanno per obbiettivo di mettere un termine – nel senso proprio e figurato – alle scosse discorsive causate, il più spesso, dall’oggetto prediletto della *psyché*, ossia il corpo.

Ferdinand de Saussure dice che la lingua è una forma, non è una sostanza.

Per Kant, Durkheim, Koyré, il Reale è impossibile da cogliere tramite i sensi.

Su questa scia, per Jacques Lacan, c’è qualcosa in comune tra la realtà soggettiva e la realtà della fisica. Lacan ha rimaneggiato la teoria di Ferdinand de Saussure per adattarla alla scoperta freudiana.

La parola ha un lato materiale, esattamente come lo ha la cosa. La parola ha un valore sonoro ma, la maggior parte del tempo, lo dimentichiamo perché la parola è presa in un insieme di altre parole, perché un significante nasconde sempre un altro significante: questo fa sì che non ne cogliamo più la musicalità, anche perché siamo alle prese con lo sforzo di voler afferrare ciò che le parole vogliono dire. Musicalità che permette di porre che le parole sono fatte con del “fuori”, ossia della materialità, non sono un prodotto la cui origine è solo soggettiva o pulsionale. La lingua è quella che macina le parole ed anche quella che macina il cibo.

Il Reale è qualcuno, è la parte di noi stessi che abbiamo rigettato, diventa ciò che dobbiamo combattere giorno dopo giorno. Come nota Freud, il rimosso non lo è mai una volta per tutte, perché richiede una forza costante. Il Reale è l’impronta del nostro desiderio sul mondo. Tuttavia il soggetto che parla comprende male o non comprende affatto ciò che dice perché è compreso in ciò che dice. Egli rimane sempre separato da una parte di se stesso, che fa enigma.

MARIO AJAZZI MANCINI

Il sol dell'avvenire

Per noi [...] l'occhio era una fossa, era una profondità, era la tenebra insondabile dell'originale e del fine. Per il Negro, l'occhio è uno specchio, è il momento eterno.

UNGARETTI

È l'estate della maturità. Ferruccio Bonsignori – ramo cadetto della nobile casata – torna a Suvereto. Il paese maremmano dove vivono i genitori e gli amici di sempre. È giovane e appagato. Solo la nuvola della contessina Salimbeni – Lisa, frequentano la stessa scuola a Siena. Non ne ha voluto sapere. Ha frapposto ostacoli capziosi, costringendolo a lunghe attese davanti al telefono, a continui rimandi in presenza. E Ferruccio non è bravo a rinunciare, figuriamoci a Lisa, alla Lisetta bella e ingannevole. Ma ci sono Piero e Vittorio – Bandini e Baldinelli, come il gatto e la volpe – per queste faccende di cuore. Sanno consolare, anche se il bisogno non è tanto impellente. Almeno pare. Stanno architettando un'avventura per le vacanze, e Ferruccio si fa acchiappare senza difficoltà.

L'Europa dell'Est, in macchina fin dove possibile, per quanto possibile. Il cambio favorevole, i prezzi che vengono incontro, e tante ragazze, tanti incroci leggeri e la soddisfazione dell'oblio... Purtroppo all'ultimo momento Vittorio si ritira, i genitori non sono in salute e lui non ha cuore di lasciarli più di tanto.

«Partiamo lo stesso Piero! Solo noi, senza paura».

Bagagli agili, passaporti – «i visti si faranno alla frontiera» – e poco altro.

La Jugoslavia di Tito – al ritorno la avrebbero percorsa a ritroso –, l'Ungheria, il Balaton, la fascinosa Budapest; Ferruccio vorrebbe restare più a lungo, ma Piero scalpita, avido di vedute e incontri. Così, nottetempo attraversano i confini della Romania, giù fino al Mar Nero, Costanza, e lungo costa in Bulgaria. Varna per curiosità, poi verso Sofia, la misteriosa capitale. Rapidi.

Distretto settentrionale di Veliko Tŕrnovo. Le giornate lunghe e afose. Le magliette sudate. Ferruccio si era portato pure una giacchetta di velluto nero, non si sa mai, comprata a Portobello road qualche anno addietro. Buttata con noncuranza sul sedile posteriore.

La strada è piÙ difficile di quanto hanno immaginato. Richiede una pratica che Ferruccio non ha, manovre rapide e frenate lente. Piero è un mago in queste faccende. Guida una Lancia Fulvia HF, di seconda o terza mano. Giovanna, la madre, è generosa, ma non al punto di regalargli il coupé piÙ alla moda, almeno non di concessionaria. Il cambio con le marce invertite della Porsche e fila che è una meraviglia. Colore amaranto, solo un po' sfocato. Altro che la Giulietta. Corre, smaglia agile lungo quegli improvvisi tornanti. Un territorio disegnato sovieticamente, ma reso insidioso da contrafforti che trafileano le infinite coltivazioni. Terrapieni e scarpate. Talvolta davvero ripidi.

Sofia dista parecchie ore dal mare, ma sono spensierati e Dio è con loro. Nessuna paura, nessuna premura. Hanno una mappa approssimativa che registra soltanto il numero della strada. SQ47. Non segnala i valloni in cui entrano, le collinette e i rivoli d'acqua che li attraversano. Solo il grande fiume. Né nomi né indicazioni. Sono soli. Sembra che tutti siano già lontani o in direzione delle spiagge che hanno appena lasciato, anche se non viaggia nessuno in senso contrario. Piero si esalta e sfreccia, strombazzando quando incontrano qualche raro furgone carico di legna o pollame. Poco oltre una svolta. Piero frena e respira. Un bagliore giallo. Un luccichio di ginestre al sole. Forse c'è qualcuno che fa il loro stesso percorso. Piero è curioso e incalza. Presto raggiunge una Renault 21, color canarino con targa francese.

«Un macinino – borbotta – come la macchina di Dudù, ma quel demonio di francese ci sa fare».

È ammirato. Nel silenzio di quelle valli remote inizia un dialogo simmetrico di curve tagliate, arresti improvvisi, luci di posizione e... abbaglianti in pieno giorno. Il francese ha capito e sta al gioco, anche se non si comprenderanno mai. Piero non sa una parola della sua lingua, ma la confidenza è intima e stradale. Quasi un'amicizia. Un balletto.

Dopo qualche chilometro di chiacchiere, compare sulla destra una piazzola di rifornimento, con una baracchina di ristoro. Piero

segnala e il francese svolta. Lo seguono. Il luogo è squallido e puzzolente. C'è un camion sgangherato in sosta, probabilmente scassato. Accostano e parcheggiano davanti alla baracchina. Ferruccio accende una sigaretta e scruta incuriosito. Scende una coppia. Qualche anno in più dei ragazzi che sono. Così sembra, anche se da giovani con l'età ci si sbaglia facile. Lui avanti, e cattura subito l'occhio. Un tipo guascone, arruffato. Indossa una bizzarra camicia hawaiana, jeans stretti e scampanati. Porta guanti da pilota e mocassini morbidi. Sorride mentre si dà una raviata al ciuffo. Lei, appena discosta, una misteriosa mulatta. Si fanno vicini alla Fulvia. Ferruccio scende e sorride. Ricambiano con eleganza. Lui gli porge la mano. Dice di chiamarsi Laurent, «Lorenzo, Piero, si chiama Lorenzo. Come il Ceccantini». Piero scende e scuote la testa. Si avvicina a Ferruccio: «Mi rammenta Belmondo. Stesso nasone, occhi vispi e sorriso mariuolo».

Laurent indovina che Ferruccio parli francese – lo fa, come un giovane di buona famiglia, un paio di residenze in Svizzera, parecchie lezioni private – e inizia a raccontare di questo curioso viaggio. Vengono da Saint-Étienne, stanno tornando a casa da Sveti Konstantin sul Mar Nero. «Saint Constantin», dice per non smentirsi. Lei è Kaidè, originaria della Mauritania, ma nata e cresciuta in Alvernia, francese a tutti gli effetti. Ferruccio dice di loro, della vacanza alla fine della scuola, dell'estate, della Maremma, delle sue spiagge, e dell'infinita amicizia che lo lega a Piero. «*Comme des frères. Mais il ne parle pas français, pas un mot*». Che peccato! «*Il conduit comme un dieu, un jeune dieu de la route...*» Ferruccio traduce. Piero sogghigna contento e si avvicina per abbracciare Laurent. Pacche sulle spalle e un breve cenno verso la baracchina. «*Buvons quelque chose*», allora.

Kaidè è rimasta fuori da queste poche battute. Li guarda incuriosita. Il motivo dell'incontro le resta ignoto – Laurent è bizzarro e imprevedibile –, ma pare quasi orchestrato dal caso. Quei due ragazzi italiani, con le magliette aderenti e le Adidas sotto i jeans rimboccati, le sembrano piovuti da un mondo distante. Come il suo. Da un'epoca lontana e gioiosa. Poi, quello che parla francese ha occhi di mare e profilo di signore. È bello, di quella bellezza italiana, un po' femminile e ombrosa. Le rammenta un ritratto antico. Ma non lo dice, non dice niente. E li segue nella baracchina.

Ferruccio ha intuito qualcosa. È in subbuglio, appena un po', ma rivolge un pensiero alla Lisetta, per darsi un contegno. Le guarda le mani per celare il leggero rossore che sente arrivare. Sono piccole e intarsiate dall'hennè, strane figure, forse tribali. Ha visto qualcosa di simile alla Principina. Le unghie smaltate, una diversa dall'altra. Comincia a fantasticare su questa coppia. Ma non riesce a comporre una storia – chi sono? Amanti, fidanzati? Lui pare più anziano davvero ...–, così, malinconicamente, cazzeggia un po' a vanvera. Fa il simpatico con Laurent, traduce e sollecita Piero a quelle battute inopportune che gli vengono così bene. Ma lui si esprime a gesti maremmani, rendendo la conoscenza difficile e inizialmente circospetta.

«*Nous aimerions visiter l'Italie, n'est-ce pas, Laurent?*»

La frase è banale, ma Kaidè ha compreso l'impaccio e cerca di renderlo fluido. Ferruccio farfuglia qualcosa di altrettanto ordinario sulla Francia, ma è solo per rivolgersi a lei, e guardarla negli occhi. Hanno quel taglio caratteristico dei mulatti che dà loro un'irresistibile espressione di languore. Antico. Anche la bocca ha una sua personalità. Ben disegnata, appena confusa. Una leggera sporgenza avoriata sotto il labbro superiore accenna un sorriso, ma pare assaporare un'asprezza. La lingua guizza, rossa e arrotondata, ad accompagnare le *mots tendres*. Per Ferruccio, un'esperienza aurorale, la fantasia, il sogno di un'origine. Il deserto, l'accampamento dei beduini, le donne in circolo. Una lontana cantilena narra storie di amore e guerra. Come un madrigale.

La compagnia inizia a compattarsi, lentamente. I racconti si intrecciano, e anche le vicende personali. Al fresco della baracchina. Sono tutti stanchi, e le birre non hanno aiutato. A gesti Laurent chiede se c'è da dormire nelle vicinanze. Siamo in campagna non c'è niente. Ma Piero, che parla l'idioma elementare del denaro, sfrega le dita. I soldi daranno ospitalità, in questa strampalata notte bulgara. Pochi, in verità. Abbastanza perché il ragazzo ammicchi al camionista appiedato. Che lo seguano per qualche chilometro. Un minuscolo agglomerato di casette basse.

I contadini. La falce e il martello. Mentre la Fulvia affronta l'ultimo tratto, Piero fischieta *Il sol dell'avvenire*. Frequenta spesso il bar del circolo Arci e sfoglia la pagina sportiva de L'Unità... Non sa niente del socialismo e il suo futuro è quello del giorno imme-

diatamente successivo. Ma l'umore è quello giusto e Ferruccio lo accompagna cantando a squarciagola, ignaro.

*Fischia il vento e infuria la bufera
Scarpe rotte eppur bisogna andar
A conquistare la rossa primavera
Dove sorge il sol dell'avvenir
A conquistare la rossa primavera
Dove sorge il sol dell'avvenir*

La notte scende rapida ed è buio fitto quando arrivano al quadrivio dove sono raggruppate le case. Dumitrov – allertato dal ragazzo della baracchina – s'intravede a stento. Fa segni rapidi e chiari. Piero fruga nelle tasche, ma Laurent lo precede. Dopo qualche cerimonia, decidono di dividere la spesa. Il bulgaro intasca soddisfatto e spalanca bruscamente un portone. Servizio completo. Ha allestito una piccola tavola, dove campeggiano verdure, pane e un salame piuttosto invitante. Il vino è quello che bevono gli agricoltori. Ma è la cena, e son tutti contenti. La famiglia si trasferirà dal vicino per la notte. Le quattro stanze saranno per loro. Le camere da letto non hanno un buon odore, e scelgono di riposare in una specie di saloncino. Un divano e un paio di poltrone. Un televisore, spento e obsoleto.

I francesi sul divano, hanno delle coperte nella Renault. E la galanteria è dovuta. I ragazzi tra le poltrone. Con i sacchi a pelo. Non si fidano e Piero fa lo schizzinoso. Le finestre non chiudono bene. Filtra luce amara dalle imposte. Nonostante la stanchezza, le anime sembrano in pena. E il sonno arriva a sprazzi. Ferruccio e Piero confabulano sulla giornata, quasi un sussurro. Laurent e Kaidè paiono discutere, più con i corpi che a parole. Brevemente. Poi gli occhi si chiudono *en sommeil apparent*... Come il silenzio del saloncino.

Ferruccio si rigira scomodamente. Pensa come potersi fare la doccia l'indomani. Guarda Piero che finge di ronfare, per non perdersi niente e fantasticare molto. Poi, all'improvviso sente un tocco lieve sulla spalla, quasi un richiamo. Si volta e incontra gli occhi di Kaidè. Non capisce come, ma è scivolata dal divano, e si è fatta vicina, ancora avvoltoata nel plaid. Troppo vicina. Guarda Laurent a pochi metri. La testa scapigliata dentro i cuscini, rivolta

verso la spalliera. Meno male. Il cuore gli batte. Ma lei mette una piccola mano sul suo petto e con l'altra fa il cenno del silenzio.

È un attimo dilatato che sospende ogni azione, e ne lascia brillare la mancanza di scopo. Ferruccio si fa sfrontato – così immagina. Bacia quella bocca miracolosa, fino ad esplorarne il fondo segreto con la lingua. Gli pare di non aver mai fatto altro, di non averlo mai fatto. I beduini, il deserto, le donne in cerchio ... L'aurora. Non ancora. La luce è fredda e la notte appena all'inizio. La guarda, come fosse cieco, e comprende che al fondo di quel buio, nel suo torbido, si è celato un altro occhio. Per rendersi introvabile. È il mistero di questo nuovo sguardo che apre quella bocca. Non alle parole, ma all'amore perché avvenga. Inapparente.

Un furto, un tradimento. La sola risposta che può dare Kaidè. Luccichio, sfarfallio di occhi nella tenebra, la sua pelle, le sue piccole mani intarsiate...

Come è arrivata se ne va, di soppiatto.

Ferruccio si chiede perché ogni gesto che l'amore concede appare per lo più insensato. Come il rifiuto della Lisetta – e lui ne era davvero innamorato. Donato o negato, l'amore si compie solo in una sorta di *gloria* che lo restituisce al sabato, alla piena e non passiva inattività dell'ozio.

Il sol dell'avvenire.

«L'amore non si fa, Piero!», mormora Ferruccio.

E lui che ha visto tutto:

«Ganzo Uccio, ganzo, chissà che ne pensa quel francese?»

«Niente, Pierino. Non c'è niente da pensare».

«E la fiducia? Fidarsi?»

«A scuola dicevano che è ingenua, infantile. Che ci vuole qualche fregatura per crescere. Non mi piaceva molto».

«Sì, ma sospettare sempre è faticoso ... Che palle!»

Ferruccio vorrebbe parlargli del disincanto, con Nietzsche, l'autore che aveva portato all'esame. Infatuazione giovanile e vitalistica. Ma è fuori luogo. E poi non riesce a non chiedersi di Laurent. Se si è reso conto di quel bacio, se davvero dormiva ... Sapeva bene cosa si prova. Non solo la Lisetta, ma anche Rachele. Un Capodanno da Gianni lo aveva lasciato da solo, dopo tante moine, per finire a sbacucchiarsi l'ospite. Tutte le ugge che aveva cercato di medicare in questo viaggio con Piero. E adesso i ruoli si invertivano. E Kaidè, allora? Se l'origine richiede la ferita, la fine la risana?

Forse. Capisce solo che è un dono. Il favore di un caso pasticcione e vagabondo che lo riscatta dalla memoria e lo consegna alla sconsiderata avvedutezza di tutti quei chilometri percorsi. È come toccare i limiti del racconto, dell'amicizia. Non ci saranno storie al paese, né compagni ad ascoltarle. A dispetto di Piero e della sua retorica eroica. Dovrebbe sentirsi ganzo, ma è una cazzata perché non ha fatto niente perché lei arrivasse, per attrarla... È stata l'aurora.

E lei è l'aurora. Che filtra dagli infissi sgangherati.

Canticchia, si alza e cerca di preparare il caffè.

Il profumo ravviva tutti. Intorno al tavolo. Non c'è da mangiare. Laurent ha delle gallette, in macchina. Esce. Kaidè abbraccia i ragazzi, gioiosa e dice «*Je vous remercie beaucoup*». Piero la stringe forte e si domanda cosa ha fatto per essere ringraziato – lo ha capito anche senza traduzione. Ferruccio vorrebbe dirle che è grato, felice e che vivrà nella smemoratezza, aspettandola forse, allo sfocarsi di ogni notte, nel tempo che verrà. Finché ne varrà. Ma fa solo l'accenno di una carezza, piuttosto goffo.

Vanno a Sofia, e non si danno appuntamento.

«Lasciamoli andare, Piero. Bighelloniamo un po' da queste parti...».

I francesi se ne vanno, e il saluto è impegnativo.

Ferruccio e Piero girano a vuoto per un'oretta. Non c'è niente da vedere né da fare. Campi e coltivazioni. Riprendono la strada principale, alla svolta della baracchina. София 275 km. Viaggiano come hanno fatto finora. Piero corre e Ferruccio teme che raggiunga di nuovo la Renault. Lo dice e lui lo rassicura, poi:

«Oh Uccio. Ma che paese bischero è la Bulgaria per scoprire l'amore!»

Ferruccio gli dà uno scapaccione e gongola. Nell'abitacolo della Fulvia risuona, estiva, la canzone popolare:

Fischia il vento e infuria la bufera...

ANNA FALCONE

Quel silenzio che tocca chi

Primo Levi rappresenta uno dei massimi autori del Novecento che unisce la letteratura, difficile e artistica, con la psicoanalisi e con ciò che riguarda l'umanità, la civiltà e l'essere umano. Egli è stato il testimone per eccellenza perché è stato un grande scrittore ed ha saputo narrare le vicende umane con una forza emotiva che solo la letteratura può supportare, raccontando e scandagliando i sentimenti con una lucidità disarmante e con una umanità di profonda commozione. Nelle sue pagine si legge, con vigore e con sensibilità, con pudore ed onestà, la forza di colui che è riuscito a prendere le distanze dalla posizione di offeso, osservando e narmando ciò che vedeva, e descrivendo con un linguaggio semplice e preciso, la durezza e la profondità delle "cose umane", nonostante egli non fosse molto attirato dalla psicoanalisi. Piuttosto, la curiosità era un elemento fondamentale e uno stato d'animo frequente "a quel tempo e in quel luogo", dove l'insaziabile fame di capire e di comprendere seguiva quella del pane, consentendogli di mantenere acceso un desiderio di vita e di resistere al disastro.

La parola di Primo Levi è, prima di tutto, la parola di un uomo che ha una profonda fiducia nell'umanità e crede nella complessità drammatica dell'essere umano.

Dunque, come scrittore e testimone dei tanti senza voce, le sue opere evidenziano l'anima interrogante e il pensiero inquieto di chi non chiude il discorso raccontando la propria esperienza singolare e indicibile, ma mettono in rilievo le questioni che riguardano l'uomo e l'esistenza, facendo della ferita individuale, un'opera d'arte di valore universale.

L'ultimo libro, *I sommersi e i salvati*, necessariamente uno dei testi più importanti della storia dell'umanità, si iscrive nell'estremo tentativo di far comprendere e far conoscere ciò che è stato, e insieme, nell'impossibilità di condurre a compimento tale processo, poiché questo si amplia e si complica nel tempo, fintanto ci sarà

l'umanità. In questo senso, è il libro sconcertante e terribile che rimane sempre aperto, sia sul passato che sul futuro, perché parla nel tempo e ci interroga ancora, riguardo alla contraddittorietà essenziale e permanente della convivenza sociale, ai nodi profondi della responsabilità morale del singolo uomo e alla natura complessa dell'essere umano capace di fare grandi opere, e, allo stesso tempo, potenzialmente adatto a portare alla distruzione, prima l'umanità, e poi l'uomo stesso.

La Memoria del disastro dei "campi della morte" deve continuare a «scuotere ogni coscienza», ricordando che la follia dell'uomo spesso si manifesta e si somma per piccole dosi tossiche, incrementalmente e insuscettibili, che portano a scendere l'abisso con piccole differenze di distanze dalle quali è impossibile la risalita; pertanto, è necessario vigilare sul presente alla luce di ciò che è stato il passato e la storia, tenendo alta la coscienza e lo spirito critico.

Questo è il nucleo centrale della più grande emergenza sempre attuale della quale nessuno vorrebbe ascoltare il fondo preoccupante e sconvolgente: fare i conti con il passato necessita di coraggio e di responsabilità. In particolare, l'eterna domanda scomoda che angoscia e che continua ad interpellare l'essere umano è che cosa o quale combinazione di fattori di quanto accaduto non possa accadere di nuovo, quanto del mondo concentrazionario è morto e non ritornerà più, o quanto invece, sta tornando e ritornerà: «questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire»¹, esorta fino allo sfinimento Primo Levi, tentando ancora una flebile reazione nel mondo. Fare un lavoro sul passato vuol dire anche assumersi la responsabilità di provare una riflessione critica sul presente, proprio a partire dalle risonanze e dalle sovrapposizioni, dalle motivazioni e dai meccanismi invisibili, dalle varie sfumature, che certi fattori producono in ogni tempo.

Questa Memoria collettiva può fare da guida per gli aspetti importanti e le costanti che si incontrano quando un evento traumatico arriva a stravolgere l'ordine e la rappresentazione della realtà nella vita di una persona. Certamente, nessuna esperienza estrema o di violenza può essere paragonata a quella dell'evento traumatico della storia dell'Occidente, il quale rimane una tragedia oltre il pensabile. Non si possono fare paragoni tra una storia

¹ P. LEVI, *I sommersi e i salvati* (1986), Einaudi, Torino 2007, p. 157.

o un'altra perché si rischia di non riconoscere la profondità dei crimini del passato, di offendere una Memoria singolare e di non rispettare la dignità di ogni sofferenza particolare.

L'unicità dell'esperienza del campo è stata riconosciuta come l'evento mostruoso, la gigantesca esperienza biologica e sociale, la strage tremendamente "esemplare" e forse irripetibile, per il livello di pianificazione, della storia umana; come precisa Primo Levi, il sistema concentrazionario nazista rimane un *unicum*, un luogo unico e un fenomeno esclusivo nel tempo, per aver portato a morire tante vite in così poco tempo e con la lucida combinazione di ingegno elettronico, di fanatismo e di crudeltà.

Ma proprio perché è stato prodotto dalla mente dell'uomo, esso è il segno di un meccanismo mentale pronto a riaffiorare nei momenti di crisi e nei periodi oscuri dell'umanità.

E nel quadro della storia collettiva sono tante le offese alla vita e le storie di ingiustizia che rimangono scritte nella memoria di chi le subisce in una forma indelebile, e che pure cadono nel vuoto della dimenticanza e nell'invisibilità dell'indifferenza, perché la memoria individuale e quella collettiva «è uno strumento meraviglioso ma fallace»² in quanto sceglie sempre e rende visibile, quanto più possibile, qualcosa di inafferrabile e di difficile da credere, ma, al contempo, lascia inabissare per sempre qualcosa che non si potrà mai dire.

Il trauma è un evento limite che stravolge e segna uno spartiacque nel tempo, non solo lineare, fissando una rottura e tracciando un confine tra un *prima* e un *dopo*, ma è anche un evento sempre presente nella storia del soggetto, in quanto egli farà spesso riferimento a quella esperienza nel corso della vita futura.

Non è facile parlare del trauma e di una offesa alla vita quando la lingua e la parola vengono annullate nel mentre dell'esperienza traumatica. Allo stesso modo, anche la possibilità dell'accoglienza e dell'ascolto non è mai data per scontata.

E allora, come può essere elaborata la memoria di una violenza profonda e come può essere raccontata e resa oggetto di comunicazione la vita offesa di una persona?

Il rischio, concretizzato nella paura di non essere ascoltati, testimoniato dalla maggior parte dei sopravvissuti, era già presente

² *Ibi*, p. 13.

fin dentro l'esperienza del campo, con particolare tangibilità nelle notti feroci, fredde e desolate, quando il sonno era molto sottile, situato fra l'incoscienza e la coscienza, alternato da veglie ed incubi, e il sogno della fine della prigionia e del ritorno a casa era superato dal bisogno di raccontare ad altri l'orrore che ognuno stava vivendo.

Quel sogno ricorrente che traduceva il dolore quotidiano nella scena della narrazione non ascoltata, apparteneva anche a Primo Levi, che così scriveva nel 1947:

Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo [...] Racconto [...] È un godimento intenso, fisico, inesprimibile, essere nella mia casa, fra persone amiche, e avere tante cose da raccontare: ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, essi sono del tutto indifferenti: parlano confusamente fra di loro, come se io non ci fossi. Mia sorella mi guarda, si alza e se ne va senza far parola³.

La necessità di parlare e la voglia di raccontare erano bisogni sentiti ed urgenti di giorno e di notte, ma fin da subito e insieme, cresceva nei prigionieri la convinzione dell'impossibilità di essere creduti dagli "altri", al di fuori di quel mondo, tanto erano assurdi, crudeli ed incredibili quegli avvenimenti a cui erano costretti.

Accade frequentemente che la paura di non essere compresi provata da chi si trova a vivere una situazione limite, può portare alla conseguenza di negare, di nascondere e di ignorare l'esperienza traumatica, con la speranza di poter ricostruirsi e condurre poi una vita tranquilla; spesso però, questa modalità rimane l'unica alternativa del tentativo fallito per chi sperimenta di provare a parlare ed invece incontra la forma tipica dell'indifferenza e del silenzio.

E dunque, quel bisogno di raccontare e di far sapere al mondo della «strage silenziosa e quotidiana», che affiorava nei sogni e nelle notti di prigionia, continuava ad imporsi con maggior forza subito dopo la liberazione.

Purtroppo, già nel viaggio del ritorno, considerato soltanto una *tregua* dalle sofferenze atroci subite, Primo Levi incontrava la certezza che qualcosa di quella speranza si andava incrinando e

³ Id., *Se questo è un uomo. La tregua*, Einaudi, Torino 2006, p. 53.

cominciava ad avverarsi, come una profezia, ciò che quei sogni gli rivelavano.

La libertà tanto agognata non aveva portato la Terra Promessa.

L'improbabile e impossibile libertà così desiderata assumeva la forma di una «spietata pianura deserta» che partiva da laggiù, tutta intorno al campo, e si estendeva per il corso della vita a venire, una pianura deserta, rigida e mortalmente triste, dentro la quale la prova più estenuante sembrava essere quella del ritorno alla possibilità di continuare a vivere e della necessità di trovare la forza straordinaria per farcela, dopo aver giaciuto nel luogo del disastro.

L'ora della liberazione non coincideva con la fine della pena e non garantiva affatto un ritorno della *quiete dopo la tempesta*.

Dopo il disastro suonava «l'ora della prova»: rimanere ancora vivo tra i vivi.

Così, la libertà ritrovata, la gioia attesa del raccontare e la fiducia di essere ascoltati con umiltà incontravano la grande delusione di Primo Levi, una «pena desolata» e un dolore allo stato puro, dentro la quale il desiderio di dire cadeva nel silenzio mortificante che confermava la realtà della paura «di parlare e di non essere ascoltati, di ritrovare la libertà e di restare soli»⁴.

Nelle pagine del ritorno egli raccontava:

Avevo una valanga di cose urgenti da raccontare al mondo civile: cose mie ma di tutti, cose di sangue, cose che, mi pareva avrebbero dovuto scuotere ogni coscienza nelle sue fondamenta [...] ed io parlavo vertiginosamente di quelle mie così recenti esperienze, di Auschwitz vicina, eppure, pareva, a tutti sconosciuta [...] Sentii l'onda calda del sentirsi libero, del sentirsi uomo fra uomini, del sentirsi vivo rifluire lontano da me. Mi trovai a un tratto vecchio, esangue, stanco al di là di ogni misura umana: la guerra non è finita, guerra è sempre⁵.

La forza del riconoscimento del dolore, che pure sopravviveva sul fondo dello squallore del disastro, trasportava le urla dell'inferno, ancora tremolanti e desideranti di scappare dalla crudeltà di quelle fiamme. Ma nessun grido ascoltato. La richiesta di solidarietà e di comprensione e la preghiera che implorava

⁴ *Ibi*, pp. 178-190.

⁵ *Ibi*, p. 191.

accoglienza cadevano nel silenzio colpevole del mondo, senza occhi e senza orecchi. Nessun urlo vivo riconosciuto. Purtroppo, l'indifferenza degli altri e l'ostinazione di difendersi del mondo arrivano fin dentro le profondità dell'animo ferito e lo rendono strazio, livido e nero, il quale rimane poi abbandonato nella delusione e legato al dolore del trauma.

Quella innominabile esperienza quotidiana, sconosciuta ai tanti, continuava oltre l'apertura dei cancelli, i quali non si erano mai richiusi completamente, lasciando tanti sopravvissuti in una prigione esistenziale sempre latente, nonostante il ritorno alla vita. Una prigione sulle memorie del passato, dove se prima avevano dovuto lottare per non morire, dopo nella solitudine della nuova realtà, ognuno sentiva avanzare la pena di essere vivi.

Molti dei sopravvissuti all'inferno nella vita stessa o al «deserto di morte senza speranza» sono diventati i soli testimoni del silenzio di una vita trascorsa tenendo nascosto e sepolto, come un segreto inviolabile, un passato di mostruosità e di umiliazioni⁶.

Ogni esperienza di dolore vissuta al limite è singolare e soggettiva in quanto tocca la parte più interiore di una persona, la quale rimane chiusa in un silenzio tombale, un silenzio gremito di memoria e di fantasmi che si muovono sul fondo della coscienza.

Così come riportato dalle tante testimonianze, il trauma rappresenta una ferita insanabile e non risarcibile al pari di una violenza che penetra le carni del soggetto e ne priva lo stesso dell'intimità e dell'interiorità; esso come una violenza carnale profonda lascia scritto nella persona la ferita a vita e il significato simbolico di una macchia incancellabile; come uno stupro della vita, le lacerazioni penetranti fanno perdere per sempre una parte di se stessi che non sarà più riparabile, se non in rari casi, e in alcun modo ripagabile, in quanto più niente avrà il potere di restituire il fondo di un essere umano.

La violenza dell'anima, come un segreto inconfessabile, non può essere compresa fino in fondo perché non ha niente di logico o di razionale da dire e perché in essa si nasconde sempre qualcosa

⁶ Il caso emblematico è quello di Elisa Springer, sopravvissuta ai campi di sterminio, che ha mantenuto un silenzio profondo sulla sua storia, interrotto soltanto dopo cinquant'anni, quando decise di uscire dall'ombra e di raccontarsi nel libro della rinascita: *Il silenzio dei vivi. All'ombra di Auschwitz, un racconto di morte e di resurrezione*, Marsilio, Venezia 1997.

di non accessibile. Molte volte le violenze fisiche subite, oggettivamente e raccontabili seppure con dolore, si leniscono con il tempo e vengono mitigate nei ricordi, ma ciò che rimane incomunicabile oltre la fine dell'esperienza traumatica sono le ferite dell'anima, i segni dell'umiliazione e dell'offesa penetrati in profondità, la pena di un corpo trattato al pari di un "pezzo" e di un oggetto abusato senza rispetto e senza riconoscimento. Il corpo atrofizzato ed impotente inchiodato innanzi all'orrore, e l'anima, il nucleo più profondo e il posto inviolabile dell'essere umano, muore ogni volta, tutte le volte che viene toccata. Così, nuda come un verme, con il volto che esplode e il cuore che brucia immobile davanti al dolore, l'anima muore ogni volta, una nuova volta.

Il silenzio dell'anima costituisce il crimine estremo. Una volta oltraggiata l'anima, ne rimane poi il segno a vita, che riposa inquieta nella più intima solitudine del vuoto e del silenzio.

E non è concesso più a nessuno l'accesso nel luogo più segreto di un essere umano.

In una esperienza di violenza estrema la parola serrata e legata cade mortificata, e il soggetto sembra chiudere un patto di morte con il silenzio.

Stranamente, e in modo singolare, quel pensiero di raccontare e la paura di non essere creduti, che affiorava nella forma di incubo nelle notti gelide del campo, era sostenuto dalla macchinazione infernale del sistema concentrazionario, il quale aveva come fine ultimo la "distruzione totale" e dunque, prima dei prigionieri, quel luogo di morte e di demolizione avrebbe dovuto distruggere anche l'umanità, ovvero quello spazio di mondo tra le persone che si mette in parola. Ciò che doveva rimanere sarebbe stato il silenzio del disastro e l'orrore muto: non parlare perché non ascoltati, e non ascoltati perché senza voce.

Nel campo «l'uso della parola per comunicare il pensiero, questo meccanismo necessario e sufficiente affinché l'uomo sia uomo, era caduto in disuso»⁷. Piuttosto, la parola si eclissava e subiva una stortura nella sola variante del linguaggio che doveva rimanere necessariamente intesa da tutti e che non mostrava «differenza sostanziale tra l'urlo e un pugno», quella che nella «gerarchia

⁷ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 69.

delle sofferenze stava negli ultimi posti»⁸. La ferocia perpetuata nei trattamenti continui e dai quali era impossibile difendersi trasportava le urla dei comandi che soffocavano la voce del soggetto mettendola a tacere per il resto della vita, parole di morte che straziavano l'anima, punizioni che mortificavano il corpo che rimaneva inerme come quello di una bestia impaurita davanti alla brutalità dell'aggressore.

Primo Levi ricorda e descrive il campo come un deserto di morte e un luogo di furia e di frastuono, dove si agitavano i tanti «senza nome né volto annegati in un continuo assordante rumore di fondo, su cui tuttavia la parola umana non affiorava mai. Un film in grigio e nero, sonoro ma non parlato»⁹.

In quei trattamenti umilianti, ritualizzati e quotidiani, prima paralizzanti e poi rapidamente distruttivi, per mezzo di quella *violenza inutile*¹⁰ fisica e morale, la persona perdeva per sempre la vita interiore, il pudore e la dignità di essere umani, lasciando un corpo sopravvivere nel torpore opaco di un gregge muto.

Tragicamente, e straordinariamente, la parola non può essere impigionata ed è ancora la nostra resistenza.

Primo Levi è stato costretto alla scrittura, surrogato della parola, prima per un bisogno prepotente e vitale e poi per responsabilità di essere umano e dovere morale nei confronti dei tanti «ammutoliti» o dei tanti «sommersi», scomparsi nell'indifferenza del mondo e rimasti soltanto polvere nel tempo.

Egli, obbligato a farsi carico di quella esperienza assurda, senza mettersi nei panni della vittima, ha dovuto rappresentare ed indagare gli abissi del male conosciuti sulla propria pelle, rendendo accessibile alla parola quel mondo inumano e mostruoso. Fin da «laggiù», quando nel laboratorio al quale era stato assegnato, nei

⁸ *Ibi*, p. 69.

⁹ *Ibi*, p. 71.

¹⁰ Con «violenza inutile» Primo Levi si riferisce alla violenza specifica del campo, differenziandola da una violenza utile, seppure detestabile, quale può essere quella, per esempio, di un assassinio, della guerra o della morte, che ha uno scopo ultimo preciso. La violenza inutile era fine a sé stessa, volta unicamente alla creazione di dolore, spesso ridondante, sproporzionata e crudele. L'inutile crudeltà, l'offesa al pudore e l'umiliazione quotidiana rappresentavano una parte sostanziale della sofferenza globale nel campo, la quale aveva come unico scopo la degradazione dell'essere umano nella sottospecie animale e, al contempo, la distruzione dell'umanità.

momenti di tregua nei quali la coscienza usciva dal buio, quando comparivano la pena del ricordare e di sentirsi uomo, quando la parola diventava urgenza di vita, allora: «Allora prendo la matita e il quaderno e scrivo quello che non saprei dire a nessuno»¹¹, racconterà dopo nelle pagine.

Tutto ciò che non si può dire si può solo narrare in uno spazio di fuga possibile.

Ma, a tratti, arriva ancora la notte nera e la luce della luna che infrange di nuovo il buio.

E l'angoscia, quell'affetto generalmente indefinito, che spesso è bianca e indifferenziata, che comporta la sensazione di una minaccia che incombe, che non reca alcuna etichetta scritta in chiaro, *ad ora incerta* ritorna e scardina lo spazio e l'ordine del tempo.

Improvvisamente, quella precisa angoscia del passato che ritorna, sottile e profonda, riaffiora e trasporta il soggetto convocato sui luoghi di quel film grigio e non parlato. Ricordi precisi senza tempo. E con essi, la vergogna che comporta scendere giù nel profondo, nel momento del riconoscimento di ciò che è stato, nell'incontro gelido di una colpa invisibile.

Una vergogna che, per quanto assurdo possa sembrare sul piano della razionalità, perché non motivata e non giustificabile, esiste comunque, ed è «concreta, pesante e perenne»¹².

La stessa vergogna per quel fondo di putrido provata nel passato e ricordata per sempre, «quella che il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista, che sia stata introdotta irrevocabilmente nel mondo delle cose che esistono, e che la sua volontà buona sia stata nulla o scarsa, e non abbia valso a difesa»¹³.

Per Levi, il sentimento della vergogna e della colpa, il tema del potere e del male, e l'offesa della dignità dell'essere umano, e dunque i temi universali che riguardano tutti, sono stati i nodi centrali che lo hanno impegnato per tutta la vita, con la consapevolezza che è «non umana l'esperienza di chi ha vissuto giorni in cui l'uomo è stato una cosa agli occhi dell'uomo»¹⁴.

Incredibilmente, il silenzio non fa sempre lo stesso rumore e non produce mai lo stesso suono. Un po' come nel gioco del

¹¹ Id., *Se questo è un uomo*, cit., p. 126.

¹² Id., *I sommersi e i salvati*, cit., p. 61.

¹³ Id., *Se questo è un uomo*, cit., p. 158.

¹⁴ *Ibi*, p. 152.

silenzio, a volte o a turno, esso può togliere la voce o concedere la parola. Prendere la parola rappresenta un atto di coraggio e di resistenza al male.

Nella scelta responsabile di ascoltare un dolore il testimone di una esperienza traumatica accoglie le parole per poter dire e raccontare dei torti subiti. Ed è necessario il silenzio per raccogliere i brandelli di sé stessi. Il segreto di una offesa alla vita si può confessare solo al silenzio che non ha pretesa, che accoglie e contiene, che non distrugge e non giudica, che non risponde e lascia parlare senza chiedere un perché e senza sapere di cosa. Nel silenzio le ferite respirano al buio e parlano sempre come la forza del vento in una notte di tempesta. La stessa forza che in una giornata buona può concedere di ondeggiare con la calma dell'immensità.

Nel silenzio che attende la parola accade.

In cammino sui sentieri silenziosi e nella terra del dialogo sono poche le parole che comprendono il rumore che risale dal profondo dell'animo. A volte, nessuna parola permette l'accesso alle ferite del disastro invisibile che può essere ascoltato soltanto con gli occhi del cuore. Le uniche parole che vanno oltre il linguaggio della comprensione e che fanno del segreto una condivisione sono piuttosto uniche e rare. Un miracolo possibile, come dal silenzio del bosco sentire una mano che accoglie e porta sul luogo del terrore, e insieme, ascoltare una voce che dice: io ti credo.

Crederci è l'unica posizione possibile per l'invisibile e la sola parola all'altezza del crimine dell'anima che consente l'accesso al segreto luogo dell'impossibile a dirsi.

E non a tutti è concesso entrare in un segreto. Tutt'altro. Il posto dell'anima è consentito unicamente a rare persone e solo per accenni fugaci. Avvicinarsi all'anima con la delicatezza di una farfalla vuol dire essere dentro l'altro senza aspettarsi nulla in cambio. Toccare l'anima senza far rumore e giungere sul luogo del disastro. Scavare fin sotto la cenere e trovare quella ruga per far passare un po' d'aria nuova e lasciare appena un soffio di vita. Sostare un attimo ancora ed accomodarsi distesi in attesa dell'impossibile.

Essere all'altezza dell'anima vuol dire penetrare dentro le ferite profonde e toccarle fino a lasciare un segno indelebile, senza allungare un solo dito verso quel corpo sanguinante. Toccare le ferite, bagnarle ancora di musica dolce e di parole taglienti e sottili. Indugiare sui lividi del cuore e benedire con tutte le

parole possibili i resti di quelle carezze sul viso. Finché l'anima ricomincerà di nuovo a parlare di gioia e di amore. Fino a che da quei resti potrà sorgere di nuovo poesia.

Così, quel silenzio che attende diventa la sorgente che genera e libera il valore e la potenza della parola, e della parola scritta, che permettono ad una realtà incredibile ed invisibile di manifestarsi e di dire cose di una spietata durezza con l'eleganza delle possibili e nuove combinazioni di parole. Come aveva ben chiaro Primo Levi quando affermava che «spesso lo scrivere rappresenta un equivalente di una confessione o del divano di Freud»¹⁵, per cui si scrive per liberarsi dall'angoscia, e nello stesso tempo, per mezzo del processo di trasferimento dalla memoria soggettiva alla pagina bianca, si compie una ricomposizione degli elementi del trauma, così che una vita offesa potrà parlare di nuovo.

Nel silenzio che accoglie e nella scrittura, così come nell'analisi, si apre la possibilità di trasformare una esperienza traumatica e la sofferenza patita in qualcosa che non sia più soltanto distruzione e violenza. Come un giardino da coltivare si può fare del trauma un laboratorio artistico, dentro il quale le parole, i silenzi e l'ascolto risultano gli strumenti per favorire quel luogo di cura e di incontro con sé stessi, affinché un dolore possa essere consegnato alla poesia e alla narrazione e risciversi in un testo nuovo.

Scrivere è parlare ed ascoltare, e tradurre così il proprio mondo interiore, senza imposizioni e senza obblighi, in momenti di totale intimità e libertà, così da costruire pagine ed immagini che rivelano e nascondono i segreti più comunicabili. Scrivere è prendere parola ed avanzare una dichiarazione di legittimità di stare dentro una storia.

Scrivere è lasciare il silenzio individuale ed avviare la mente verso sentimenti e vissuti più universali. E la parola è attraversata dalla passione e dalla forza delle emozioni, pertanto l'emotività, che è la sostanza comune degli esseri umani, permette il transito della parola stessa e risulta la via migliore per la creatività.

Scrivere vuol dire sperimentare il trasferimento in una dimensione simbolica per mezzo di un confine sottile e transitabile, tra la realtà esterna e l'esperienza intima della scrittura, che percorre soltanto l'anima di chi dirige la mano nei movimenti. E il mistero

¹⁵ Cfr. ID., *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino 1985.

sta nel fatto che proprio quando la penna non vuole scrivere, allora la mano spinge ancora di più a farlo. Come un vero atto di magia e di follia, scrivere è grandioso, in quanto il desiderio, l'angoscia e la violenza si rinnovano in forza creatrice e in potenza trasformativa in grado di costruire mondi impossibili e di far morire realtà insostenibili, di trasportare la memoria di dolore e di progredire verso trame rinnovate e forme nuove, così da riscrivere un mondo in un altro mondo.

Primo Levi rimane uno straordinario riferimento letterario per aver raccontato e testimoniato l'indicibile orrore per l'umanità. Attraverso la scrittura, egli ci ha portato sui luoghi del disastro e ci ha lasciato le più belle pagine nel grandioso tentativo di riparare le ferite di una morte portata a vita, di sopravvivere alla dimenticanza e di conservare l'umanità per mezzo della parola, nella sua forza distruttrice e costruttrice allo stesso tempo.

Nella profonda poesia *Agli amici*, simbolo della fraterna amicizia e del legame umano, Primo Levi si riferisce ad una vasta varietà di persone incontrate sul cammino della vita, a patto che fra l'una e l'altra sia stato teso, almeno per un momento, una corda ben definita o un segmento che lascia il segno:

*Agli amici*¹⁶

Cari amici, qui dico amici
 Nel senso vasto della parola:
 Moglie, sorella, sodali, parenti,
 Compagne e compagni di scuola,
 Persone viste una volta sola
 O praticate per tutta la vita:
 Purché fra noi, per almeno un momento,
 Sia stato teso un segmento,
 Una corda ben definita.

Dico per voi, compagni d'un cammino
 Folto, non privo di fatica,
 E per voi pure, che avete perduto
 L'anima, l'animo, la voglia di vita.
 O nessuno, o qualcuno, o forse un solo, o tu

¹⁶ ID., *Ad ora incerta*, (1984), Garzanti Editore, Milano 2019, p. 99.

Che mi leggi: ricorda il tempo,
Prima che s'indurisse la cera,
Quando ognuno era come un sigillo.
Di noi ciascuno reca l'impronta
Dell'amico incontrato per via;
In ognuno la traccia di ognuno.
Per il bene od il male
In saggezza o in follia
Ognuno stampato da ognuno.
Ora che il tempo urge da presso,
Che le imprese sono finite,
A voi tutti l'augurio somnesso
Che l'autunno sia lungo e mite.

(16 dicembre 1985)

FEDERICO FABBRI

Essendo due, a causa di ciò erano tre

Quest'anno come titolo della mia relazione ho ripreso una frase che potrete trovare ne *La follia del giorno* di M. Blanchot. *Essendo due, a causa di ciò erano tre* mi sembrava esemplare, paradigmatica per accostare il tema di questo convegno: Ascolto e transfert, traduzione e autotraduzione.

Da quel testo di Blanchot ricaviamo un'altra frase estremamente rilevante e istruttiva per la coppia transfert-ascolto. Prima di proporvela occorre fare un breve riferimento al testo.

La voce, il personaggio narrante dice:

Mi avevano domandato: raccontateci come le cose si sono svolte "esattamente". – Un racconto? Cominciai: non sono né sapiente né ignorante. Ho conosciuto gioie. È troppo poco dire. Io raccontai loro l'intera storia che essi ascoltavano con interesse, mi sembra, almeno all'inizio. Ma alla fine fu per noi una comune sorpresa. "Dopo questo inizio, dicevano, verrete ai fatti". Come! Il racconto è terminato¹.

A questo passaggio seguono altre pagine, fino ad arrivare al momento in cui la voce/personaggio narrante dice «Un racconto? No, nessun racconto, mai più»². E il racconto finisce. È la frase conclusiva del testo. Questa frase è l'altra che ci interessa.

Ma consideriamo pure ciò che vi ho appena detto come un esergo.

Da qui, iniziamo. Con la poesia:

Non apparteniamo ad alcuno se non al punto dorato di quella lampada a noi sconosciuta, a noi inaccessibile, che tiene desti il coraggio e il silenzio³.

¹ M. BLANCHOT, *La follia del giorno. La letteratura e il diritto alla morte*, trad. it. F. FACCHINI e G. MARCON, Elitropia, Reggio Emilia 1982, p. 41.

² *Ibi*, p. 43.

³ R. CHAR, *Fogli d'Ipnos*, trad. it. di V. SERENI, Einaudi, Torino 1968, p. 27.

Queste parole sono di René Char. Le potrete trovare nella raccolta *Fogli d'ipnos*, un testo, una scrittura che viene dalla Resistenza, nella resistenza. Char, infatti, si era dato alla macchia – come si dice –, era tra i monti, a combattere il nemico nazista che occupava la sua patria. E lì tra le montagne, tra un'imboscata e l'altra, scrive.

Scrivo in un tempo di crisi e di lotta. Un tempo, il suo e forse anche un po' nostro, depresso e maniacalmente furente, in cui la scelta di appartenere e non appartenere non era forse data, certamente non restava una scelta fra tante, altre possibili. Infatti, se non si faceva parte di una fazione della contesa comunque si apparteneva all'altra parte, come a dire che non c'era via di mezzo e la questione faceva una certa differenza.

Come opportunamente nota Alberto Zino nel suo testo e seminario *Vita comune. Per un'etica, Freud* che si sofferma su questo frammento, le prime tre parole della poesia in italiano, nella traduzione di Vittorio Sereni, sono diventate due «Non apparteniamo [...]», ma in francese *nous*, noi, si scrive e si dice. La parola con cui inizia la poesia, *nous*, non c'è in italiano. Vuol dire che cominciamo con una parola che appare e scompare. Da una lingua all'altra si vede e si intravede, se ne sento il peso, anche dove non viene pronunciata⁴.

Dobbiamo incominciare a porre rilevanza alle parole che appaiono e scompaiono. L'essenza umana è coinvolta maggiormente dal sottrarsi piuttosto che da ciò che resta.

Rilevante anche per il tema che ci riunisce qui oggi in questo convegno: ascolto e transfert.

Nell'*Enciclopedia della psicoanalisi* di Laplanche e Pontalis si dice della parola “transfert”:

Il transfert è tradizionalmente riconosciuto come il terreno in cui si svolge la problematica di una cura psicoanalitica, la sua impostazione, le sue modalità, la sua interpretazione e la sua risoluzione. [...] È particolarmente difficile proporre una definizione del transfert. Questo concetto, infatti, ha assunto per molti autori un'estensione assai ampia fino ad abbracciare tutti i fenomeni inerenti alla relazione del paziente con lo psicoanalista; esso esprime quindi, più che qualsiasi altro concetto, le concezioni di ciascun analista in merito alla cura, al suo oggetto, alla

⁴ A. ZINO, *Vita comune. Per un'etica, Freud*, ETS, Pisa 2005, p. 5.

sua dinamica, alla sua tattica, ai suoi obiettivi, ecc. Per questo il concetto di transfert racchiude tutta una serie di problemi che sono oggetto di dibattiti classici⁵.

Difficile, particolarmente difficile dare una definizione del transfert che lo dica del tutto, che lo racconti definitivamente. D'altronde Char è sufficientemente chiaro nel dire che, se apparteniamo, apparteniamo – scusate la ripetizione – a quel punto d'oro che a sua volta appartiene a una lampada sconosciuta e inaccessibile; per questo l'appartenenza-non appartenenza tiene svegli due tratti fondamentali della vita comune di noi esseri umani e di ciascuna analisi: coraggio e silenzio.

Nella difficoltà di darne una definizione resta, comunque, che il transfert è il terreno, il campo da gioco di un'analisi.

Ma dire così non è sufficiente. Non solo il terreno, il campo da gioco; di più: l'implicazione dell'analista nell'analisi di un soggetto.

Per darvi una visione panoramica e storica riprendiamo un estratto dalla voce *Transfert* di Kaufmann nel suo *L'apporto freudiano. Elementi per un'enciclopedia della psicoanalisi*:

Freud utilizza per la prima volta il termine *transfert* in francese nel 1888 nel suo articolo sull'isteria per il dizionario medico di Villaret: egli designa allora con questo termine il cambiamento di lato del corpo del sintomo isterico.

Vi prego di fare attenzione. Qui non si dice «il cambiamento di lato del corpo» inteso come corpo anatomico nella sua fisiologia, ma «del corpo *del* sintomo isterico».

Ma è negli *Studi sull'isteria* (1892-95) che il transfert (*Übertragung*), paragonato ad un falso nesso, assume l'accezione che ancor'oggi conserva, l'implicazione cioè dell'analista nella psicoanalisi di un soggetto. Subito Freud riconosce il carattere disturbante del transfert, cioè l'emergere in analisi dell'amore che si porta (*tragen*) sull'analista, svolgendo un ruolo contemporaneamente di rivelatore del passato [...] e di resistenza al racconto di questo passato.

Con passato solitamente si pensa sempre ciò che è trascorso nel tempo, anteriore rispetto al momento attuale, al presente. Rara-

⁵ J. LAPLANCHE – J. B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Tomo secondo, a cura di L. MECACCI e C. PUCA, Laterza, Roma - Bari 2010, p. 644.

mente invece, facciamo transfert con l'idea del passato come ciò che passa, trascorre, transita come effetto del transito in quanto transito senza posa e fine.

I transfert sono pestiferi. Hanno dei caratteracci, poco inclini alla quietezza, meglio dire che disturbano; sono i disturbanti.

In *Osservazioni sull'amore di traslazione* (1914), Freud si dibatte con la questione che in seguito non manca di emergere: l'amore di transfert non è che la copia di un antico amore? Ma bisogna ben convenire che è proprio di ogni innamoramento il ripetere modelli infantili. Perciò conclude: «Non abbiamo alcun diritto di contestare all'innamoramento, quale si produce nel trattamento analitico, il carattere di un amore effettivo [*einer "echten" Liebe*, di un amore "autentico"]». Ma allora, che cosa vi porrà termine, soprattutto se l'analista è caratterizzato, come dice Freud in *Analisi terminabile e interminabile*, dal fatto di amare la verità? Anche se la risposta di Freud su questo punto resta come in sospenso, il suo orientamento resta decisivo, insegnandoci che l'analista non è una semplice effigie – «nessuno può essere battuto in *absentia* o in effigie» – e non può accontentarsi di rimandare al passato dell'analizzando le manifestazioni di transfert di cui è oggetto. Ma è a titolo della sua persona che l'analista è interessato nella faccenda? Che ne è della disparità tra analista e analizzando?⁶

È risaputo, non è certo un mistero. In analisi non si fa altro che scambiare parole.

Non che la cosa sia estranea ad altre situazioni della nostra quotidianità, della vita comune. La stranezza, se vogliamo dire così, è che, al contrario di altrove, scambiare parole in analisi non riguarda tanto una conversazione, un dialogo – sebbene non esclusi, non sono l'essenziale; in analisi, quando capita, dialogare e conversare restano comunque interpretazioni – e soprattutto non si cede a scambiare le parole per cose e fatti. Ciò ovviamente non riguarda un'azione di misconoscimento, come diceva Freud, *a volte una pipa è solo una pipa*. Non che i fatti di una vita, di una storia, non esistano, tutt'altro, ma è che non gli si dà tutto quel potere che solitamente si è disposti a dargli. Per quanto riguarda le cose, invece, lì la questione è molto più cocente dal momento in cui

⁶ P. KAUFMANN, *L'Apporto freudiano. Elementi per un'enciclopedia della psicoanalisi*, a cura di A. LUCHETTI, Borla, Roma 1996, p. 512.

la parola uccide la cosa. Che lo vogliamo o no, siamo sempre in rapporto con questo delitto, questa uccisione bianca, senza corpo e sangue, ma non meno violenta e cruenta.

Tant'è comunque che quei due figure della scena analitica, analizzante e analista, "sono" nella parola scambiata. Nell'estratto di Kaufmann si diceva che il transfert, la peste, il pestifero, emerge in analisi con l'amore che *si porta*, un amore che si traduce, un amore tradotto – la traduzione è anche il mezzo con cui viene spostato un detenuto da un'istituzione di reclusione ad un'altra istituzione per esempio di cura – sull'analista, dando nello stesso tempo la possibilità della rivelazione quanto la resistenza al racconto.

Un racconto che resiste al raccontarsi, a raccontarsi come racconto, a come solitamente le parole sono messe in fila nel discorso.

Il transfert non lo ha inventato la psicanalisi, non lo ha inventato Freud. Se Lacan per avanzare sulla questione del transfert si è rifatto al *Simposio* di Platone, non è certo solo per erudizione, ma per dimostrare che ciò che con la psicanalisi ha preso il nome di "transfert" fa parte delle umane vicende dalla notte dei tempi. Infatti, Freud ha inventato l'inconscio e questa invenzione ha certe conseguenze sul modo di considerare il transfert. Conseguenze inaudite che da allora in poi minacciano lo *status quo* intorno all'idea comune di cura e scambio di parola.

Caso vuole, un caso giuridico, che anche Freud si sia trovato a resistere. Non era la prima volta certo, ma in questo caso la resistenza per la difesa della psicanalisi, richiede di scrivere direttamente sulla questione.

1926: Freud scrive intorno alla *profanità in psicanalisi*. Il titolo dello scritto in questione è noto, quantomeno tra psicanalisti; è uscito dalla traduzione in italiano in due modi soprattutto: quella della versione edita da Bollati Boringhieri *Il problema dell'analisi condotta da non medici* e quella dell'edizione Mimesis – a cura di A. Schiaccchitano e D. Radice – *La questione dell'analisi laica*, titolo questo più vicino a quello originario.

Già l'inizio è dirompente:

Il titolo di questo breve scritto è senz'altro incomprensibile. Allora lo spiego: laici = non medici. Questa questione ha i propri condizionamenti di tempo e di luogo. Di tempo, in quanto finora nessuno si è curato di stabilire *chi* eserciti la psicanalisi. Sì, si è

presa troppo poco a cuore la questione, concordando su un unico auspicio, a partire da diverse motivazioni, tutte basate sulla stessa avversione: che *nessuno* debba esercitarla, la psicanalisi. La richiesta che solo i medici debbano analizzare corrisponde allora ad un atteggiamento nuovo, apparentemente meno ostile verso l'analisi – nel caso in cui riesca a sfuggire al sospetto di essere solo un derivato, in qualche modo modificato, dell'atteggiamento precedente. Si concede che in certe circostanze si debba intraprendere un trattamento analitico, ma in tal caso solo i medici devono poterlo intraprendere. Allora va indagato il perché di questa restrizione⁷.

Freud continuerà esponendo anche ciò che chiama «condizionamento spaziale», ovvero, detto forse troppo bruscamente, come nei vari e singoli Stati, la Legge si immischia e non si immischia sull'esercizio della psicanalisi. Sulla questione giuridica, oggi non è l'occasione migliore per dilungarci al suo approfondimento⁸. Restiamo su questo; scrive Freud, lo rileggo:

[Si concorda] su un unico auspicio, a partire da diverse motivazioni, tutte basate sulla stessa avversione: che *nessuno* debba esercitarla, la psicanalisi.

Nessuno deve esercitarla, troppi rischi nel e dal suo esercizio. Si occupa, questa psicanalisi, di cose da maneggiare con cura e quindi, in rapporto alla cura, chi se non i medici sono autorizzati, legittimati a essere – supposti esseri – in grado? Medicalizzare la psicanalisi permette di non andare a fondo alla questione del transfert e del suo amore; inoltre consente di rendere addomesticabile l'inconscio e legarlo ad un certo modo di intenderlo, con l'esito di lasciarlo lì, alla mercé delle solite rappresentazioni a buon mercato.

Se volete un esempio di transfert, uno tra tanti, converrebbe leggere l'epistolario tra Freud e Pfister, il pastore. Un epistolario, il loro, denso e istruttivo. Si scrivono con una certa passione, rispetto e affetto. E benché si inviassero lettere, non se le manda-

⁷ S. FREUD, *La questione dell'analisi laica. Conversazione con un imparziale*, trad. it. e commento di A. SCIACCHITANO e D. RADICE, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 23.

⁸ Ricordiamo che in merito alla dimensione giuridica resta essenziale il testo di R. CHELONI – R. MAZZARIOL, *Lo statuto giuridico dell'attività di psicoanalista*, ETS, Pisa 2020.

vano di certo a dire. Ci sono tratti del loro epistolario anche di una certa durezza.

Oggi leggeremo due lettere che sono quasi a chiusura della corrispondenza. In quel periodo tra i due gli scambi hanno spesso a tema due lavori di Freud, uno è *Laienanalyse*, l'analisi profana, e, l'altro, *L'avvenire di un'illusione*.

Pfister a Freud:

Mi permetta, La prego, di ritornare sulla Sua osservazione che gli analisti che Lei auspica non possono essere preti! A me pare che l'analisi in quanto tale debba essere una faccenda puramente "secolare". Essa è per natura un fatto strettamente privato e non dà direttamente dei valori. In innumerevoli casi del resto, non ho fatto altro che compiere questo lavoro negativo, e di religione non s'è mai pronunciata una parola. Anche il buon Samaritano non fece nessuna predica, e sarebbe di cattivo gusto far pagare a posteriori una cura felicemente riuscita con l'obbligo di credere. Come il protestantesimo ha eliminato la differenza tra laici e preti, così anche la cura d'anime dev'essere declericalizzata e secolarizzata. Anche l'uomo più pio del mondo deve ammettere che l'amore di Dio non corrisponde soltanto a ciò che porta un effluvio d'incenso. Eppure mi sembra che non solo i bambini, ma anche gli adulti portino molto spesso in sé un'esigenza di valori di vita positivi di tipo spirituale, di una concezione del mondo e di un'etica, e la psicoanalisi non può darli, come recentemente è stato dimostrato assai bene da Hartmann. Già al momento della liquidazione dei conflitti morali patogeni molte persone hanno bisogno di riflessioni etiche, che non vogliono regolare semplicemente mediante la traslazione. Se al prete non fosse concesso di analizzare, non si dovrebbe permettere a nessun cristiano di farlo, a nessun uomo dotato di spirito religioso e profondamente legato a valori etici.

Altra figura del "non si deve"; l'avversione comanda che, ricordiamo, *nessuno* debba esercitare la psicanalisi. Il pastore continua:

Eppure Lei stesso ha sottolineato che l'analisi è indipendente dalla concezione del mondo che si professa. L'incredulità è semplicemente una fede negativa. Non credo che la psicoanalisi escluda arte, religione, filosofia, ma che contribuisca anzi a purificarle. Perdoni al vecchio fanatico dell'arte, all'entusiasta dell'umanità, al servo di Dio che io sono! Proprio la splendida opera della Sua vita e la Sua amabile bontà, che incarnano per così dire il senso

dell'esistenza, mi guidano alle fonti profonde della vita. E sulla riva di queste fonti non posso limitarmi a ricercare, sono costretto a bere e a trarne forze vitali. [...]. In fondo Lei serve esattamente lo stesso scopo di vita che servo io, e agisce "come se" la vita e il mondo avessero un senso; e io, con le mie deboli forze, non posso fare altro che inserire le Sue splendide conoscenze analitiche e le Sue capacità terapeutiche in questo disegno compiuto mentalmente. Vuole veramente escludere un "sacerdozio" così inteso, dal lavoro analitico? Non credo che Lei intendesse dire questo⁹.

Vienna 16 febbraio 1929, Freud risponde:

La mia osservazione secondo cui gli analisti di un futuro ipotizzato dalla mia fantasia non possono essere preti non suona molto tollerante, lo ammetto. Ma rifletta al fatto che io parlo di un futuro remoto. Per il momento mi vanno bene anche i medici, e quindi perché non i preti?

Freud non include né esclude definitivamente qualcuno in rapporto alla pratica analitica. In ballo c'è molto di più, c'è dell'inevitabile in rapporto al sapere:

Lei ha anche ragione di ricordare che l'analisi non offre alcuna nuova concezione del mondo. Ma essa non ne ha bisogno, perché si fonda sulla universale concezione scientifica del mondo, con la quale quella religiosa resta incompatibile. Per quest'ultima però non è essenziale il fatto che veda l'ideale dell'agire umano in Cristo, in Buddha o in Confucio, e che raccomandi l'imitazione dell'uno o dell'altro. La sua essenza è costituita dalle pie illusioni di Provvidenza e di ordine morale dell'universo, che contraddicono alla ragione. Il prete sarà sempre tenuto a farle proprie.

Inevitabilmente.

Naturalmente ci si può servire dell'umano diritto all'incoerenza, fare un tratto di strada con l'analisi, poi fermarsi, e andare regolarmente in chiesa la domenica come per esempio faceva Charles Darwin. Con tutto il rispetto per l'esigenza di valori etici avanzata dai pazienti, non ci vedo alcuna difficoltà. L'etica si fonda sulle esigenze inevitabili della coesistenza umana, non già sull'ordine dell'universo extraumano. Non credo di comportarmi come se

⁹ S. FREUD, *Psicoanalisi e fede. Lettere tra Freud e il pastore Pfister 1909-1939*, trad. it. di S. DANIELE, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 126-127.

“la vita e il mondo avessero un senso”, è troppo gentile pensarlo e mi ricorda sempre il frate che vuole assolutamente vedere un cristiano in Nathan. Non sono certo Nathan, ma naturalmente non posso neppure evitare di restare “buono” per Lei¹⁰.

«L’etica si fonda sulle esigenze inevitabili della coesistenza umana»; «inevitabile» vuol dire che per gli umani coesistere non può essere evitato in alcun modo. Esistere insieme agli altri, all’Altro, non è qualche cosa dell’ordine dell’eludibile, evitabile, rimediabile e riparabile. Ancora di più: l’etica affonda, si fonda, anche in quel «non posso neppure evitare di restare “buono” per Lei», invero nel transfert, nella questione del transfert, ovvero quel modo del tutto particolare che gli umani hanno di vivere insieme con l’Altro, che resta inconscio pur pestifero che sia.

Inconscio, ciò che non si scopre. Avviciniamoci a chiudere con una nota di Blanchot ne *La conversazione infinita*:

È questo il motivo per cui la scoperta dell’inconscio inteso come dimensione di ciò che non si scopre è, assieme alla scrittura non parlante, una delle tappe principali verso la liberazione dal teologico: a condizione però di non confondere l’In-conscio con l’in-Conscio, e di rendersi conto che in questo caso è fuor di luogo sia il termine presenza che il termine assenza, sia l’affermazione o la negazione. In altre parole, non abbiamo ancora una parola per l’«inconscio»¹¹.

Viene da pensare che se non esiste ancora una parola che dica dell’inconscio è semplicemente perché ne abbiamo tante, molte di più di quelle che conosciamo. E anche nel caso in cui ne conoscessimo molte, tante, tale conoscenza non ci permetterebbe di evitare la questione dell’inconscio. Ricordiamo una delle frasi celebri di Lacan: un significante rappresenta un soggetto per un altro, un soggetto che nel transfert tra parola e parola resta comunque inconscio *of course*.

Vivere insieme. Come vivere insieme?

¹⁰ *Ibi*, pp. 127-128.

¹¹ M. BLANCHOT, *La conversazione infinita. Scritti sull’insensato gioco di scrivere*, trad. it. di R. FERRARA, Introduzione di G. BOTTIROLI, Einaudi, Torino 2015, p. 320.

Questo domandare – «La domanda [...] è originariamente un demandare, un affidarsi»¹², ricorda J. Lacan – chiede di tenersi il più possibile saldo tra noi; chiede di tenere impropriamente presente l'incertezza, la differenza, che passa tra insieme e l'insieme, tra l'avverbio e il sostantivo: un matrimonio impossibile quello tra queste due parole – “vivere insieme” si dice anche per una coppia che vive fuori dal matrimonio – ; due parole che vanno insieme comunque, senza richiudersi in un insieme; come noi con l'Altro.

Come vivere insieme all'analisi? Come vivere insieme, analista e analizzante? Come vivere insieme a psicanalisi? Come vivere insieme all'inconscio, alla sua domanda, alle sue formazioni?

Vorrei terminare con una cosa simpatica. Navigando sulla rete, ricercando su alcuni musicisti che mi appassionano, ho trovato le *Monk's advice* di Thelonious Monk¹³; non posso fare a meno di proporvene alcune. Credo possano essere preziose anche se non suoniamo il pianoforte e non facciamo jazz nel senso tradizionale.

Resta comunque che noi abbiamo a che fare con l'ascolto e anche con i transfert, inevitabilmente; per tale motivo questi consigli sono da prendere anche con un certo umorismo. Spero possiate gradirne.

- Solo perché non suoni la batteria, non significa che non devi tenere il tempo.
- Smettila di suonare tutte quelle note strane – *weird notes* – quelle stronzate – *bullshit* – suona la melodia!
- La capacità di giudizio – *discrimination* – è importante. Per capirlo lo devi capire... capisci?
- Ci deve essere la notte, altrimenti non ci sarebbero le luci;
- Non suonare sempre tutto. Lascia che certe cose vadano avanti da sole. Certa musica deve essere solo immaginata. Quello che non suoni può essere più importante di quello che suoni. Lascia che vogliano di più.

¹² J. LACAN, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2004, p. 92.

¹³ Dalle fonti che ho ritrovato, pare che le *Monk's advice* siano state scritte in un foglietto dal famoso sassofonista Steve Lacy nel 1960.

- Una nota può essere piccola come uno spillo o grande come tutto il mondo.
- Tieniti sempre in forma. A volte un musicista aspetta un ingaggio e quando arriva è fuori allenamento e non ce la fa.
- Quando stai “swingando”, cerca di “swingare” ancora di più.
- Certi brani sono stati scritti per avere qualcosa da suonare e far venire alle prove i musicisti.

Questo punto è particolarmente importante per gli umani che stanno, insieme, nei transfert come, ad esempio, gli psicanalisti che “fanno” gruppi di studio, seminari, insomma provano a lavorare insieme.

- Hanno cercato di farmi odiare i bianchi, ma qualcuno gli ha sempre rovinato la festa.

Grazie per la vostra attenzione e per i pensieri a venire.

MAGDA ARHIP

L'abisso della follia nell'atto della traduzione

A ciascuno la sua follia: la mia è stata quella di credermi normale, pericolosamente normale. E poiché gli altri mi parevano folli, ho finito per avere paura di loro e, più ancora, paura di me stesso.

Emil CIORAN, *Quaderni*

Per quanto tu cammini, i confini dell'anima non potresti mai trovare pur percorrendo ogni via: così è profondo il suo logos.

ERACLITO

L'idea che anima questa personale testimonianza nasce dal desiderio di rendere omaggio ad un incontro per me speciale, quello con l'analista Giovanni Sias scomparso nell'agosto del 2020. È stato il maestro che, con la sua straordinaria presenza, ha reso possibile l'esplorazione della mia interiorità con l'assiduità di chi ha smarrito se stessa nella ricerca di una conferma della propria esistenza nel mondo.

La riflessione sulla follia risale a una decina di anni fa, poco dopo l'inizio della mia analisi, più esattamente, nel momento in cui in me irruppe prepotentemente l'angoscia. Prostrata com'ero, rinchiusa nel mio piccolo universo, con un fracasso che mi oscurava la mente, trovai la forza di raccontare al mio analista il difficile momento che stavo attraversando. Le sue poche parole, scelte con cura, ebbero il dono di aprire uno spiraglio di luce dentro di me.

In quella circostanza, ricordo che mi chiese come stessi impegnando il mio tempo. Gli risposi che stavo leggendo un libro di poesie scritte in lingua romena. Durante le vacanze estive, era venuto a farmi visita uno dei miei fratelli, che mi aveva portato in dono un libro di poesie di un autore a me sconosciuto. Erano passati una ventina d'anni dall'ultimo libro letto in lingua romena. Il mio analista affermò pacatamente: «Un giorno lei accen-

derà una candela a quest'angoscia. Provi a tradurre le poesie che sta leggendo».

«Tradurre – risposi – ma come faccio a tradurre se la mia mente è annebbiata dalla paura?». In realtà non sapevo a cosa fosse dovuta questa sensazione di paura costante, che avvolgeva e ottenebrava la mia mente. Avevo paura della morte, ma anche della vita, perché essa genera la morte. Avevo paura di tutto ciò che mi circondava all'esterno, ma anche di tutto ciò che mi abitava dall'interno. Avevo paura degli altri e di me stessa perché non sapevo più chi fossi. Una paura che immobilizza, che impedisce alla voce di esprimersi e che ostacola qualsiasi pensiero. Potevo esprimermi con una sola parola: “paura”.

Durante il viaggio di ritorno, mi domandai quale fosse il motivo che mi avesse spinto a intraprendere un percorso d'analisi. In verità potrei elencarne una decina, ma uno soltanto motivò seriamente quella scelta: il desiderio di conoscere e approfondire quel mondo in cui viveva Giovanni Sias.

Ho avuto un grande maestro nell'analista Giovanni Sias, il cui insegnamento mi ha trasmesso l'impegno e l'attenzione verso la parola, la responsabilità, il dovere e il rigore nonché l'onestà nei confronti del linguaggio.

Per parlare della follia mi sembra doveroso ricordare un passaggio riportato da Sias ne *La follia ritrovata*:

La follia è indipendente quanto estranea a ogni produzione del pensiero [...] e [...] la psicanalisi nasce dalla considerazione della follia quale stato essenziale e costitutivo della condizione umana. Entriamo e usciamo dalla follia continuamente, e senza rendercene conto. [...] Intendevo scrivere della follia [...] volendo mostrare come essa non sia altro che la messa in campo del desiderio, la follia che *viene dalla verità* di un desiderio rimosso, che da questa è prodotto affinché il desiderio stesso abbia possibilità di esistenza concreta e materiale nell'atto che lo fa esistere e nei confronti dell'oggetto cui si rivolge, introducendo una realtà che resta incomprendibile a chi ne è il *sub-iectum* il quale, nondimeno, non può sottrarsi alla propria follia e in cui le pretese della volontà mostrano tutte la loro inconsistenza ed evanescenza costringendo il nostro soggetto arrestarne in balia oltre ogni sua intenzione e consapevolezza. [...] Perché la psicoanalisi abbia ancora un senso occorre che sappia proporsi all'uomo come luogo di elaborazione del suo esistere nel «divenire» al di

là delle illusioni portate dalla tecnica; diventi cioè non curativa ma sapienziale, luogo di educazione a quel divenire che altrimenti propone solo la sua realtà angosciosa a cui si può opporre solo una richiesta salvifica quale quella oggi rivolta alla tecnica¹.

Ed è proprio a questo luogo di «educazione al divenire» che devo il mio amore per la traduzione, a questo luogo che considero “sacro”. Arrivata in Italia, l'unico mio desiderio era quello di chiudere definitivamente i ponti con la Romania. Mi ero allontanata da un punto di vista geografico, spaziale, esteriore, ma ora dovevo distaccarmene da un punto di vista psicologico, interiore, cancellando in me ogni traccia del passato, a cominciare proprio dalla lingua.

In questi ultimi anni ho compreso che la mente registra tutto, classifica tutto e conserva tutto con cura; anche quello che pensiamo di non aver udito o capito, persino i pensieri degli altri. Ogni singolo avvenimento, per quanto banale possa apparirci, viene immagazzinato, catalogato, etichettato, chiuso nei meandri della memoria inconscia, pronto a riaffiorare magicamente al minimo accenno di odore, di sensazione, di ricordo, di parola, di sguardo.

Grazie all'analisi e a Giovanni Sias, ho riaperto la porta della memoria che io stessa avevo accuratamente sigillato. Dietro quella porta premevano ricordi vivi e vibranti, emozioni e sentimenti pulsanti, ciascuno con la propria specifica parola, con la propria specifica sfumatura semantica.

Nel mio viaggio di esplorazione interiore ho pian piano compreso che l'angoscia era dovuta al sapere di non poter tornare indietro e al non sapere dove stessi andando. Con gli anni, la resistenza della mente ha dimostrato una forza straordinaria. Oggi posso dire che con l'aiuto delle parole sono riuscita ad ordinare il caos di quel mondo in subbuglio, che assediava il mio cuore.

Giovanni Sias è stato il testimone dei miei viaggi nell'inconscio, egli è stato: «lo spettatore acritico e umile» ma anche colui che richiedeva una riflessione ogniqualvolta utilizzassi una parola per narrare un sogno. Mi richiedeva quale fosse l'etimologia esatta di quella parola. Non avevo mai pensato che fosse necessario conoscere l'etimologia di una parola per poter comunicare. Tant'è che

¹ G. SIAS, *La follia ritrovata. Senso e realtà dell'esperienza psicanalitica*, Alpes Italia, Roma 2016, pp. XI, IX e XXI.

la prima volta in cui mi domandò l'etimologia della parola risposi: «Se occorre tutta questa conoscenza per potersi esprimere, credo che per un bel po' di tempo sarò costretta a restare in silenzio».

Non avevo mai riflettuto sulla preziosità delle parole, sul fatto che il loro uso rappresentava una scelta, che potevano essere particelle vibranti che animano costantemente l'esistenza oppure delle ferite. Le parole possono essere giganti macigni ancorati solidamente alla terra, grazie ai quali si possono attraversare torrenti in piena. Le parole possono essere mostri dell'inconscio che rinchiodano i pensieri dei vivi dentro la prigione dell'oblio.

Ci sono voluti ben due anni per effettuare il mio primo lavoro di traduzione di un libro di poesie di Octavian Paler e un numero infinito di sedute. Il motivo per cui traduco è la necessità: non posso farne a meno, perché mi perdo e mi ritrovo nella lettura di testi o poesie romene. Il desiderio di tradurre dunque mi travolge, perché mi coinvolge, afferra tutta me stessa. Non è un lavoro retribuito in termini economici, ma è un esercizio, una prassi, che mi ripaga in termini *affettivi*.

Odiavo la lingua romena e volevo come Cioran a tutti i costi dimenticarla. Ora mi immergo in essa, affondo, sprofondo, perché è la lingua del mio *sentire*, è la mia lingua "madre" nella quale riconosco la parte più vera di me. Rinnegare il romeno avrebbe significato rinnegare le radici del mio essere. Tradurre allora è un incontro d'amore, è il ritornare nel mio luogo d'origine, significa sfiorare l'abisso della follia, perdendomi tra l'infinità dei significanti delle parole, e avere la responsabilità di sceglierne soltanto una per dire ciò che comunque non può essere mai completamente detto.

Scriveva ancora Giovanni Sias ne *La follia ritrovata*:

Perdersi è un'esperienza intensa, che spaventa e non è mai sprovvista di dolore, ma è la sola via praticabile per avvicinarsi alla cosa. [...] Perdersi i volti vuol dire arrivare ai confini della follia, transitarne la soglia [...]. Chi accetta di perdersi sembra avere la possibilità di salvarsi, perdersi dentro la tempesta della vita, costretto dagli eventi, capace di accogliere il destino ma anche di viverlo senza restarne schiacciato, l'occasione di ritrovarsi nella traversata di sé verso un oggetto mai possibile e che si mostra solo ai pieni di spirito, cioè ai folli. La via della saggezza passa per la follia, avvertiva Erasmo. [...] Se un lettore non si

perde nel libro che sta leggendo non ci sarà né traduzione né storia né filologia che gli consentiranno di ritrovarsi².

Oggi, la traduzione rappresenta per me l'accesso al luogo del ben-essere che mi riempie di gioia e mi dà la possibilità di migliorare il mio italiano, una lingua a me così estranea e alla quale sono così grata. Essa rappresenta, inoltre, il luogo dell'amicizia, della condivisione e della comunione di interessi ed emozioni. Il lavoro di traduzione è un lavoro di squadra, il merito non è mai del singolo. A questo proposito, sento di ringraziare il professor Giovanni Rotiroti che ha guidato i miei primi passi nell'attività di traduzione e l'amico Antonio Di Gennaro, con cui condivido l'amore per la traduzione di autori romeni.

Concludo questo brevissimo intervento con la traduzione di alcuni versi di una poesia scritta da un poeta romeno, Adrian Păunescu, del tutto sconosciuto al pubblico italiano e con questa bellissima frase di una grande attrice italiana, Monica Vitti: «la poesia è una grazia, una possibilità di staccarsi per un po' dalla terra e sognare, volare, usare le parole come speranze, come occhi nuovi per reinventare quello che vediamo».

Nebun de alb

...

De te lucrăm sânguincios cu dalta,
De te făceam din carnea mea, iubito,
Nu deveneai, cum astăzi ești, o alta
Pe care la căldură am trezit-o.

Lăsând ambițiile de o parte,
Ne aruncăm în marea nemiloasă
Și-mpreunați ca filele-ntro carte,
Ne facem din sudoare sfântă casă.

Pe urmă vin ceilalți să ne-o distrugă
Și ochii tăi mă caută întruna

Și eu înalț nefericita rugă
Purtând pe tâmpile soarele și luna.

² *Ibi*, pp. 37-39 (rispettivamente pp. 38, 39 e 37).

Și te iubesc cu milă și cu groază,
Tot ce-i al tău mi se cuvine mie
Ca un nebun de alb
Regina neagră pentru veșnicie.

BIANCO DI FOLLIA

....

Se ti avessi scolpita scrupolosamente con lo scalpello
Se dalla mia stessa carne, amore, ti avessi creata
Non saresti diventata oggi come sei, un'altra
Che all'ardore ti ho risvegliata.

Mettendo da parte le ambizioni
Ci gettiamo nel mare spietato
E insieme, come le pagine di un libro
Facciamo dal sudore la nostra santa casa.

Verranno poi gli altri a distruggerla
E gli occhi tuoi mi cercheranno sempre
E io innalzerò la supplica nefasta
Portando sulle tempie il sole e la luna.

E ti amo con pietà e con orrore,
Tutto ciò che ti appartiene a me si conviene
Come un folle bianco che cattura
La Regina nera per l'eternità.

C. MARIA LAUDANDO

La doppia partita della traduttrice letteraria: *Translator Translated* di Anita Desai

Premessa

L'opera più recente di Anita Desai del 2011 è un raffinato trittico di novelle che elegge a titolo della raccolta la chiave elusiva ed enigmatica del racconto finale: *The Artist of Disappearance*. In occasione della presentazione del libro al Sydney Writers' Festival del 2013 l'autrice confessò che la scrittura delle tre storie si era rivelata molto più agevole e quasi giocosa rispetto ai tempi necessariamente più lunghi e impegnativi dei romanzi e che non avrebbe saputo indicare un deliberato disegno o tema comune se non la casuale appartenenza a uno stesso periodo creativo¹. D'altra parte, diverse recensioni ne hanno sottolineato l'afflato meditativo sul valore dell'arte nella deriva critica di un presente sempre più distratto e alienato da un feroce quanto subdolo consumismo globalizzato e, se a distanza di oltre un decennio l'opera rimane ancora l'ultima pubblicazione da parte della scrittrice, è difficile non cedere alla tentazione di individuare nel volumetto una sorta di lascito letterario da parte di Anita Desai sulla propria poetica nelle tre dominanti intrecciate – memoria, marginalità e reticenza – che contraddistinguono il suo intero corpus narrativo².

¹ A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, Vintage, London 2011, p. 95. La presentazione dell'opera, *Anita Desai: The Artist of Disappearance | Sydney Writers' Festival*, trasmessa dal programma televisivo *Big Ideas*, è disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=8B7Zmj9273c> (ultimo accesso 20.11.2023).

² Mi sono occupata della novella eponima del trittico in relazione all'oggetto-racconto woolfiano in C.M. LAUDANDO, *L'esilio e il sogno: declinazioni dell'obsolescenza in Virginia Woolf e Anita Desai*, in A.M. PEDULLÀ (a cura di), *L'esilio e il sogno. Studi di letteratura e psicanalisi*, Criterion Editrice, Milano 2022, pp. 291-310.

Per quanto sia impossibile decidere quale delle tre novelle sia più rappresentativa in tal senso, la storia al centro del trittico presenta due tratti di indubbia salienza, se non coerenza, autoriale, intimamente connessi cioè al suo vissuto di scrittrice indiana in lingua inglese: è l'unica storia al femminile e mette esplicitamente in scena, o meglio in narrazione, il processo traduttivo e critico che la scrittura comporta. Il titolo non potrebbe essere più icasticamente doppio: *Translator Translated* mette in chiaro(scuvo) da subito la questione, che attiene la dimensione squisitamente personale, intima, ma anche pubblica e politica a un tempo, della traduzione come “custodia” di una relazione per così dire allo specchio, emozionale ed etica, con l'alterità delle lingue, suggerendo quanto sia insidioso eppure necessario lavorare sui margini delle parole, che sono sì sempre indissolubili dai margini dei luoghi e dei (s)oggetti ma lo sono esponenzialmente di più in un'area dalla storia millenaria e geopoliticamente complessa come il subcontinente indiano.

È l'autrice a introdurre la traduzione letteraria come fulcro del racconto ed elemento chiave della sua stessa formazione e vocazione di scrittrice:

This is a question that's intrigued me over the years, really over the decades, this one of translation. Perhaps it's to do with having more than one language at one's hand which has made me aware of why do you choose this particular language to say this and that language to say something else and each language has a spirit of its own too, just like place has. [...] the central novella here which is called *Translator Translated* has very much to do with that matter of translation³.

La novella è quindi il distillato narrativo della tensione traduttiva sottesa all'intera opera di Anita Desai, della sua straordinaria sensibilità a cogliere “lo spirito” di una lingua, la gamma espressiva che caratterizza il vissuto profondo di una lingua come di un luogo. L'ambiente multilinguistico di cui si nutre l'autrice da piccola da padre bengalese e madre tedesca – entrambi stranieri nella vecchia Delhi nel decennio che precede l'Indipendenza e la Partizione⁴ –

³ *Anita Desai: The Artist of Disappearance* | *Sydney Writers' Festival*, cit.

⁴ «My parents settled down in a part of India which was home to neither of them» (A. DESAI – C. PHILLIPS – I. STAVANS, *The Other Voice*, in «Transition», 64, 1994, p. 80).

favorisce una prassi quotidiana quasi ludica di contaminazione e traduzione continua tra le diverse lingue che la circondano e che sollecitano la sua fervida inclinazione a immaginare la vita segreta delle parole. Come ricorda ancora la stessa Desai:

There were all these languages around and it was in a way very convenient, you always just snatched at the word, the language which was most appropriate to the occasion, and I shamefully still find myself doing that all the time, never have learned to speak one language in any pure correct form⁵.

Sono la varietà e la vivacità di tale contesto multilinguistico a segnare indelebilmente la sua precoce vocazione di scrittrice in una lingua ancora altra, l'inglese, che, da un lato, rappresenta una scelta obbligata, imposta dalla scolarizzazione coloniale del tempo, ma, dall'altro, è la lingua letteraria per eccellenza che le permette di accedere magicamente in traduzione alle altre letterature del mondo⁶.

Ciò che può solo intuire vagamente da ragazzina verrà poi messo sempre più nitidamente a fuoco quando pubblica i primi romanzi e comincia a ragionare sulle implicazioni di tale scelta linguistica anche in risposta all'acceso clima nazionalista dell'India nei primi decenni post-indipendenza. Val la pena riportare un altro succoso estratto dall'intervista:

Well at the time that I was growing up certainly it was very much debated, it was very much in the air. Not as a child. I wasn't conscious of selecting languages and choosing languages from elsewhere, they just came to me naturally, they were in the air; but growing up, starting to write myself, becoming a writer, I was very very conscious of the fact that I was not writing in my native language. That's because this was shortly after independence and people were constantly asking the few writers who wrote in English at the time: Why have you not switched, why do you still write in this colonial language? The empire is over, it's done with, it's finished. Now is the time to start writing in your native language.

⁵ Anita Desai: *The Artist of Disappearance* | Sydney Writers' Festival, cit.

⁶ Mi sono già occupata di questi aspetti in relazione al romanzo più woolfiano e autobiografico della scrittrice: C.M. LAUDANDO, *Le segrete risonanze delle parole in Clear Light of Day di Anita Desai*, in C. GIORDANO – R. PIRO (a cura di), *Risonanze. La memoria dei testi dal Medioevo a oggi*, Aracne, Roma 2016, pp. 185-186.

[...] It's strange because at that time everyone prophesied that this language would disappear, that mine was the last generation that would write in English. Well, it's certainly not so at all. After the 1980s I think there was a big breakthrough of Indian literature in English [...]. This suddenly give writers a confidence of just using the language you're happy to use right with what you are comfortable and feel the freedom within yes⁷.

Il dibattito sull'uso della lingua inglese da bandire in quanto odioso vessillo del passato asservimento coloniale procede in realtà di pari passo con un impoverimento progressivo dello stesso mosaico multilinguistico nella moderna India per la frattura insanabile della Partizione che segue l'indipendenza dall'Impero britannico e sancisce l'inizio del decadimento della lingua e della cultura urdu in territorio indiano. Contrariamente alle profezie dei nazionalisti, la letteratura in lingua inglese invece non sparisce e anzi la generazione pionieristica di Anita Desai sarà presto corroborata dal successo planetario di Salman Rushdie e dall'affermazione internazionale del romanzo anglo-indiano.

Di tale incandescente contesto la scrittrice è e si sente parte in causa e intraprende con rinnovata consapevolezza un lavoro sempre più affinato sulla "sua" lingua in inglese, perché vuole trovare un modo per accogliere accenti, ritmi e toni delle altre lingue che aveva sempre "sulla punta della lingua". Da questa tensione narrativa-e-traduttiva tra le lingue scaturisce per esempio la scrittura di alcuni romanzi come vere e proprie sfide a far risuonare nell'inglese appreso a scuola le altre sonorità, le altre lingue che avevano scandito in tempi diversi la sua quotidianità: è il caso dell'urdu in *In Custody* del 1984, del tedesco in *Baumgartner's Bombay* del 1988 e dello spagnolo in *The Zigzag Way* del 2004 (dopo lunghi soggiorni in Messico). Non a caso la raffinata traduttrice italiana di Anita Desai sceglie la metafora della trasparenza del vetro per illustrare il suo lavoro certosino di levigatura dell'inglese: «la trasparenza del vetro è frutto della sua duttilità, del suo sapersi piegare, connettere in miscele ardenti, come accade appunto alle lingue che si riforgiano a contatto con altre lingue, altri suoni»⁸.

⁷ Anita Desai: *The Artist of Disappearance* | *Sydney Writers' Festival*, cit.

⁸ A. NADOTTI, *A piedi nudi nel testo*, in EAD. (a cura di), *Dedica a Anita Desai*, Thesis, Pordenone 2006. Il testo è stato ristampato il 15.11.2021 sul blog di Einaudi: <https://biancamano2.einaudi.it/narrativa-straniera-frontiere/desai/>

1. *Il pre-testo traduttivo*

Se la cesellatura raffinata ed ecoica della lingua narrativa di Anita Desai lascia sempre riaffiorare nella mente di chi legge un paesaggio e un vissuto plurilinguistico, è con *Translator Translated* che una vera e propria performance traduttiva si prende la scena del racconto e, a una lettura attenta, lo stesso intreccio narrativo sembra scandito ad arte sui nodi critici della traduzione letteraria nell'India del terzo millennio. La storia può sembrare fin troppo lineare e scontata in termini di sfida traduttiva mal riuscita da parte di un'insegnante di mezza età frustrata della propria vita rinunciataria, ma le implicazioni di tale scacco vanno ben oltre il piano esistenziale di una marginalità femminile e, come si vedrà, finiscono per investire il rapporto tra l'identità nazionale indiana, le culture locali del subcontinente e le pressioni del mercato globale della *world literature*.

Tutto comincia con un'insegnante disillusa e un incontro che riaccende in lei il desiderio di un riscatto:

But how does it start off? It starts off with a rather sad disappointed lecturer in a women's college in Delhi and the meeting that makes her think of translating a little-known language into a well-known language and perhaps through that transforming herself from being a character person no one has noticed and perhaps transforming her into a completely different kind of person⁹.

L'occasione nasce durante una riunione di ex compagne per celebrare l'anniversario del fondatore della scuola. La protagonista, Prema Joshi, nella sua rassegnata sciatteria stenta a credere

(ultimo accesso 20.11.2023). Sull'appello subliminale e fantasmatico esercitato dalle altre lingue si veda anche l'intervista della scrittrice a F. MENOZZI, *The Art of the Custodian. An Interview with Anita Desai*, in «Wasafiri», 30, 1, 2015, p. 33: «there were other languages, other tongues that I was hearing around me and using verbally but excluding from my writing. They were like ghosts, [...] I had to find a way to let them in and influence the English I was writing. [...] To paraphrase Kafka – I know many languages but write them all in English». Qui spicca anche l'analoga significativa con il lavoro inflessibile di Kafka sulla lingua letteraria tedesca per le risonanze dell'ambiente multilinguistico della Praga *fin de siècle*.

⁹ Anita Desai: *The Artist of Disappearance* | Sydney Writers' Festival, cit.

di essere riconosciuta da Tara, la “stella” della classe¹⁰, l’idolo di quando era ragazzina e di cui ha continuato a seguire sui media la rapida carriera prima nel mondo giornalistico e poi sul mercato letterario come direttrice della prima casa editrice femminista. La proposta per una traduzione salta fuori letteralmente dalla tracolla logora di Prema per un movimento goffo della donna che tradisce così il suo imbarazzo a dover parlare della propria vita insignificante alla sua iperattiva interlocutrice: si tratta di un libricino un po’ consunto di racconti di una sconosciuta scrittrice originaria dell’attuale Stato dell’Odisha (nel testo compare ancora il nome coloniale di Orissa)¹¹, la stessa regione di appartenenza della madre di Prema, che sembra ideale per aprire la nuova collana di traduzioni locali che l’amica ha in mente.

Da subito il progetto traduttivo, da una lingua “minore” nella lingua “maggiore”, anzi globale per eccellenza, si presenta come possibile chiave di svolta nella vita solitaria e piatta della protagonista ma lascia anche intravedere un groviglio di tensioni sommerse e una rete vischiosa di relazioni mancate che hanno a che fare con questioni chiave dei *translation studies* quali affetto, potere e *agency*. In gioco non è solo la relazione della traduttrice con la lingua materna e con la lingua inglese ma anche la sua relazione con la madre morta prematuramente (un’elaborazione del lutto mancata?), con l’amica di successo e con l’autrice (una segreta competizione con entrambe?) e parallelamente una relazione difficile con le figure maschili (come il padre e poi il critico nazionalista che l’attacca a una conferenza).

Il rientro a casa dopo l’incontro a scuola registra subito nell’atteggiamento di Prema i primi indizi di un risveglio di energie sopite e significativamente la scelta di resistere alla inerzia della solita depressione serale scaturisce dalla sua riappropriazione di un

¹⁰ Il nome Tara, che designa anche la sorella più piccola in *Clear Light of Day*, significa “stella” e rispecchia la carriera brillante del personaggio. Il significato di Prema corrisponde invece a “amore”/“amatissima” e in quanto tale potrebbe alludere al legame simbiotico di amore con la figura e la lingua materna.

¹¹ L’iter legislativo che sancì il cambio del nome da Orissa in Odisha fu completato nel marzo 2011. Anche il nome della lingua locale passò da oriya in odia. Si veda V. HENITUK, *Translating Women’s Silences*, in «TransculturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies», 7, 1, 2015, p. 4, nota 2: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php> (ultimo accesso 20.11.2023).

confronto emotivo, anzi di un godimento, con il fatidico libro¹². Il racconto indugia finemente sui minimi dettagli percettivi di questo improvviso squarcio intimo. Dapprima l'inquadratura è sulla modalità tattile, il contatto fisico con l'oggetto-libro che tradisce un impulso emulativo e insieme un desiderio omoerotico verso l'amica: Prema passa le dita sulla lurida copertina del tascabile per stabilire un contatto segreto con Tara: «she ran her fingers lightly over its smeared and smudged cover because there was where Tara had thought to run hers». Segue la rilettura emozionata delle prime righe in cui è la percezione dei suoni della lingua odia (le «syllables of that language»), a un livello, cioè, che precede il significato, che riaccende in lei la memoria di quel paesaggio linguistico prematuramente perduto e poi represso dall'autorità paterna.

Val la pena riportare per esteso il flashback della struggente reminiscenza della voce e del canto materni:

It was the place where her father had been posted, briefly, as a junior officer in government service, and where he had met and married her mother, his landlady's daughter – to the horror and costernation of his family, who had never imagined such a thing as an inter-caste marriage between its strict boundaries, and to the sorrow and foreboding of hers, equally strict within its own limits – then brought her back with him to the city. It was in her earliest years, steadily growing more distant, more remote in its wrappings of nostalgia, that Prema had heard her mother speak to her and sing to her in her language (only when her father was not present; he could not tolerate it once he was back where he belonged, in the capital). But after her mother's early death (hadn't her family foretold it, exactly this?) Prema had lost contact with what was literally her mother tongue¹³.

Prema risale letteralmente alla matrice segreta del suo delicato rapporto con la lingua madre dal godimento lacaniano della lallazione durante i primissimi anni di vita al trauma del lutto, un lutto tanto repentino per la figlia quanto invece prevedibile nella famiglia materna (anzi fin troppo prevedibile, sembra suggerire l'inciso della citazione) da un atto nefasto quale il matrimonio inter-castale

¹² Qui è ineludibile il riferimento al piacere del testo teorizzato da Roland Barthes.

¹³ A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, cit., pp. 48-49.

dell'improvvida coppia. La lingua madre è qui anche la lingua interrotta, interdetta ma ostinatamente, gelosamente condivisa dalla madre con la figlia, e il veto linguistico imposto dall'uomo, dopo il ritorno nella capitale, sancisce la propria distanza affettiva e l'esilio opprimente in cui relega la giovane moglie.

È la marginalità tragica e della figura e della lingua materna in un contesto familiare disfunzionale che segna la prima parte della vita di Prema a cui si aggiunge ben presto il peso repressivo che l'acculturazione coloniale britannica continua a esercitare anche nella moderna India fino a saldarsi nel corso del racconto con le spinte omologanti del mercato letterario internazionale.

Alle memorie dell'infanzia segue senza soluzione di continuità – sulla scia della forza prepotentemente evocativa del libricino che la protagonista ha ripreso in mano – il ricordo ancora bruciante del secondo contatto che Prema aveva stabilito con la lingua e con i luoghi materni, vale a dire la sua scelta improvvisa quanto risoluta non solo di imparare l'odia in un corso serale per adulti, ma anche di recarsi nella regione in cui tale lingua fosse veramente viva. Il soggiorno coraggioso in un remoto college femminile dell'Odisha, sebbene le permetta di scoprire l'oggetto provvidenziale che ora ha in mano, una raccolta di racconti della scrittrice più nota della zona, Suvarna Devi, non segna tuttavia la svolta che lei aspettava con tanta trepidazione durante i preparativi.

Ancora una volta è una reminiscenza affettiva innescata dal contatto fisico del tascabile a gettare luce sulle ambiguità e contraddizioni che avevano caratterizzato la sua percezione di quei luoghi:

Turning the pages of the limp little paperback, running her eyes over the script, she thought with a kind of guilty nostalgia of the homesickness she had suffered for the city, for its comfort and conveniences rather, and how she had found, once she could converse again in their language, that the other women were just as homesick for the villages and hamlets from which they had come for their "higher education". They named them to her – she had never even seen them on a map – and she asked questions continually, always picturing her mother, as a girl, living in such a place as they described¹⁴.

¹⁴ *Ibi*, pp. 50-51. La lingua italiana non permette di tradurre con un solo termine «homesickness». La citazione insiste su una delle problematiche cruciali discusse dalla critica postcoloniale, vale a dire la melanconia e il senso di

Il confuso e malinconico senso di colpa che subentra in Prema al ricordo della nostalgia di casa provata nel fatiscente college dell'Odisha tradisce quanto la sua stessa esperienza di "casa" sia stata compromessa dal retaggio persistente dell'acculturazione coloniale nella sua formazione a Delhi. Prema è un soggetto lacerato dalla malinconia postcoloniale nella misura in cui dopo la perdita traumatica della lingua madre ha interiorizzato suo malgrado un modello culturale ancora improntato alla logica discriminatoria del colonizzatore occidentale. La sua nostalgia per le comodità della vita urbana è profondamente diversa dalla nostalgia che avvertono le altre donne del pensionato per i loro sparuti villaggi. È significativo che l'interesse di Prema nei loro confronti non nasca dalla volontà di stabilire una relazione paritaria né di colmare la sua ignoranza geografica in materia, ma scaturisca dal suo ossessivo e inappagabile "de-siderio" di recuperare la figura, la "stella" materna¹⁵.

Analogamente compromessa è la relazione di Prema con la scrittura di Suvarna Devi che le sembra «so oddly divided between literature and anthropology» – un'ambiguità irrisolta che prelude alle insidie affettive in cui l'insegnante cadrà nel corso della sua seconda traduzione. La lettura dei racconti la coinvolge, ma il diario della scrittrice con i suoi appunti sulla natura e la vita tribale è una delusione: anche qui l'atteggiamento di Prema appare più superficiale di quanto lei stessa voglia ammettere e

stradicamento dei soggetti migranti o diasporici: si veda R. CIOCCA, *Psychic Un-ease and Unconscious Critical Agency: For an Anatomy of Postcolonial Melancholy*, in S. ZINATO – A. PES (eds.), *Ex-centric Writing: Essays on Madness in Postcolonial Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013, pp. 177-197. Il rapporto tra identità, lingua e luogo in relazione alla memoria e alla dislocazione spazio-temporale della (tarda) modernità è ormai un ambito interdisciplinare consolidato degli studi culturali e postcoloniali. Qui mi limito allo studio ormai classico di E. BOEHMER, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford University Press, Oxford 1995.

¹⁵ Lo stato di stagnazione in cui Prema langue si può legare al desiderio della madre nel senso etimologico del termine: la mancanza della madre equivale proprio alla "mancanza di una buona stella" nella sua vita perché realizzi le sue aspirazioni.

molto probabilmente condizionato dai pregiudizi della sua cultura urbana e anglofila¹⁶.

Ma è soprattutto la mancata intervista all'autrice a decretare l'insuccesso della sua missione in terra nativa. L'idea di un'intervista le balena alla mente come premio da esibire a riprova del suo impegno («that prized objective of any serious student») avendo scoperto per caso che l'ambulatorio del marito di Suvarna Devi si potesse trovare proprio nei paraggi, ma in realtà il suo vero obiettivo resta l'ossessione materna: «such a meeting might create another link to her mother's world»¹⁷. Questo spiega perché la ricerca solitaria che intraprende un pomeriggio a piedi nella periferia polverosa della città che le era stata indicata senza però un preciso indirizzo si esaurisce in un'estenuante quanto infruttuosa ripetizione di giri a vuoto per viuzze tutte minacciose e labirintiche, una sorta di coazione a ripetere, a rivivere l'assenza traumatica della sua vita:

Prema gave up, suddenly conscious of the dust gathering between her toes and invading the folds of her neck and elbows, sticky and gritty at the same time. She could not continue to trail up and down the maze of little streets with dogs barking at her through closed gates, men staring at her from bicycle and radio repair shops and concrete bus shelters under stunted, lopped trees. Defeated, she returned to the hostel¹⁸.

Il senso di graffiante sconfitta per quella improvvisa rinuncia è tuttavia presto minimizzato e rimosso da Prema che pochi giorni dopo rientra a casa con il “suo” argomento di tesi che mantiene nonostante la riluttanza del relatore. La sua ostinazione nella scelta di un'autrice locale alla fine è accettata ma l'investimento in un campo così marginale non si rivela spendibile come aveva sperato e dopo anni di inutile attesa Prema ripiega a insegnare letteratura inglese in un modesto college femminile in un quartiere periferico e desolato della città.

¹⁶ «Prema [...] found that the journal entries, many of them of an anthropological nature, and the notes on village life in the forest, provided a backdrop for the fiction she had read but were otherwise disappointingly dry» (A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, cit., p. 52).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibi*, p. 53.

Il lungo flashback iniziale in questa sezione della novella delinea così una sorta di “pre-testo” traduttivo e sembra suggellare come le scelte miopi di Prema che faranno di lei un’insegnante prematuramente grigia, noiosa e demotivata, siano determinate dalla sua irrisolta oscillazione tra la marginalità malinconica dell’eredità materna e la marginalità ancora ingombrante del retaggio coloniale.

2. *L’inter-testo e il sotto-testo critico*

Un aspetto intrigante e per niente secondario della novella riguarda di fatto la sua complessa ambientazione accademica che viene finemente declinata da Anita Desai a più livelli, da quello squisitamente materiale che concerne locali e infrastrutture (significativamente i college di Prema sono tutti mediocri e periferici) a quello relazionale, professionale e motivazionale che tocca questioni come obiettivi e curricula formativi, sbocchi occupazionali, aggiornamento professionale, disseminando una sottile rete di riferimenti intertestuali critici, spesso ironici, al dibattito cruciale nella sfera pubblica della moderna nazione indiana su istruzione femminile, lingua e traduzione letteraria. Questi riferimenti critici puntellano i principali snodi della parabola esistenziale e lavorativa di Prema offrendo quasi una chiave di lettura tra serio e faceto, al limite della provocazione parodica, sui condizionamenti socioculturali che influenzano le aspettative e le rinunce della protagonista.

Uno degli esempi più spiazzanti è senza dubbio il nome di Simone de Beauvoir che salta fuori inaspettatamente nel remoto college dell’Odisha come alternativa vincente a Suvarna Devi. La sfida è lanciata a Prema dalla coinquilina più moderna del pensionato nell’ilarità generale perché quel nome straniero per le altre si rivela pressoché impossibile da pronunciare:

«Why do you want to waste your time reading Suvarna Devi? You won’t get a job at a university if you do. You need to read Jane Austen, George Eliot and Simone de Beauvoir. No university will look at you if you haven’t read *The Second Sex*. Forget Suvarna Devi, read the feminists, read Simone de Beauvoir». This reduced many

of the others to helpless laughter; they tried out the foreign name in many different ways, all of which sounded absurd¹⁹.

Per la compagna più occidentalizzata del gruppo il nome di Simone de Beauvoir sembra rappresentare la vetta dopo una coppia classica come Jane Austen e George Eliot, capace di garantire una chiave di accesso infallibile alla carriera accademica delle donne, come se completasse e aggiornasse in modo decisivo il bagaglio ancora fondamentale della letteratura inglese ereditata dal modello coloniale apportandovi però un decisivo respiro internazionale e un'allure di teoria militante alla moda. Il suggerimento stride invece con la reazione delle altre compagne meno emancipate per le quali il nome dell'autrice de *Il secondo sesso* suona sempre assurdo e incomprensibile, per quanti sforzi facciano di scanderlo.

In poche battute viene qui adombrata una questione spinosa del femminismo occidentale che a lungo si è imposto globalmente anche nelle teorie di gender e traduzione come discorso universale senza tenere in debito conto le specificità della condizione femminile altrove, spesso in drammatica connessione con altri fattori come etnia, religione e classe. Ne è spia l'espressione quasi ossimorica che descrive la reazione delle coinquiline: «helpless laughter», quasi che il riso serva a sdrammatizzare il disagio, l'imbarazzo per la loro impotenza, l'incapacità di assimilare quel nome così astruso e lontano dai loro suoni quotidiani. Ma su questo aspetto capitale torneremo a proposito della performance traduttiva.

Il nome della scrittrice e filosofa francese ritorna poco più avanti – a mo' di ironico pendant della prima occorrenza – in un inciso sull'insegnamento che Prema si trova poi a ricoprire nel dipartimento di Anglistica alla periferia di Delhi. In un contesto così stagnante non c'è effettivamente posto per una scrittrice provinciale come Suvarna Devi ma nemmeno per una star internazionale come Simone de Beauvoir e per fare carriera occorre investire in lingue meno scontate dell'inglese come il francese, il russo o il cinese: «What an odd subject, they all thought, a writer in Oriya? [...] So Prema found herself in the department

¹⁹ *Ibi*, pp. 51-52.

of English literature after all, teaching Jane Austen, George Eliot (though not Simone de Beauvoir)»²⁰.

Ma il riferimento più significativo alla celebre femminista francese avviene durante il primo appuntamento tra le due ex compagne di scuola in cui è una Prema insolitamente ispirata a giocare la carta di Simone de Beauvoir per convincere la sua interlocutrice, visibilmente più impaziente e distratta dietro la scrivania in disordine del suo ufficio, a pubblicare la traduzione di Suvarna Devi: «She [Suvarna] is such a great writer and no one here even knows her name. It is very sad but I am sure if you publish a translation of her work, she will become as well-known as – as – Simone de Beauvoir»²¹.

Il paragone azzardato da Prema è ripreso in un articolo di Valerie Henitiuk del 2015, *Translating Women's Silences*, per illustrare il rapporto privilegiato che storicamente è intercorso tra la marginalità delle donne e l'attività tradizionalmente considerata ancillare, se non sovversiva, della traduzione:

It is no accident that the great feminist theorist is referenced here; gender and translation have long been closely linked. In times and places where women have been routinely excluded from published authorship, they have frequently turned their hands to translating as a socially acceptable creative outlet²².

Molto si è scritto su un binomio così stringente come *gender e translation* e la critica femminista occidentale ha di sicuro rappresentato una svolta per gli studi sulla traduzione di cui la novella per molti versi mette in scena le questioni chiave, a partire dal ruolo “secondario” di Prema sia nei confronti di Tara²³, l'editrice occidentalizzata, che di Suvarna Devi, l'autrice regionale, fino alla visibilità/invisibilità della traduttrice che, quando è in gioco un (s)oggetto femminile, assume una gravidanza trasgressiva sovversivamente mater-iale nel senso e di riscatto della corporeità e

²⁰ *Ibi*, p. 54.

²¹ *Ibi*, p. 58.

²² V. HENITIUK, *Translating Women's Silences*, cit., p. 4.

²³ Il racconto si apre proprio sul contrasto netto tra le due: «The two women had not met since they were in school together. And at that time they barely had anything to do with each other» (A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, cit., p. 43).

sessualità femminile a lungo violata o ignorata e di rivendicazione delle radici materne matriarcali²⁴.

La studiosa canadese sottolinea quanto la vulnerabilità del processo traduttivo che nel racconto è tutt'uno con la fragilità identitaria di Prema sia acuita dalla specifica questione (multi)linguistica nell'India postcoloniale che ancora oggi risente del rapporto impari tra le lingue locali e la lingua inglese:

Does she have a voice? Should she have a voice? Is she an artist or a mere copyist? Visible or invisible? The act of translation has always tended to prompt such existential questions, but all the more so where the focus is on women as translators or women writers around the world who for all intents and purposes do not exist unless and until they have been translated into English or another hegemonic language²⁵.

In realtà l'articolo di Henitiuk vuole richiamare l'attenzione soprattutto sul campo emergente di una letteratura indiana in traduzione inglese (l'acronimo inglese è ILET da "Indian Literature in English Translation" in opposizione alla ben più nota produzione indiana in lingua inglese, IWE, da "Indian Writing in English", di cui Anita Desai è una voce di spicco), che negli ultimi decenni contribuisce sempre più alla circolazione e quindi alla visibilità dei testi locali non solo presso il pubblico internazionale ma anche presso l'ampio e variegato spettro del pubblico indiano. Ne è un esempio la traduzione a cura della stessa Henitiuk e della sua collega indiana, Supriya Kar, di un'antologia di racconti di scrittrici odia del 2010²⁶.

L'esperienza maturata proprio sul campo concreto della lingua locale con cui si misura Prema nel racconto di Desai permette alla

²⁴ Non è possibile dar conto nel presente saggio di una tematica così complessa. Mi limito ad alcuni dei riferimenti più noti: L. VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), Routledge, Abingdon 2008; L. CHAMBERLAIN, *Gender and the Metaphors of Translation*, in L. VENUTI (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London 1992, pp. 57-74; S. SIMON, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, London 1995; L. VON FLOTOW, *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*, St. Jerome Publishing, Manchester 1997.

²⁵ V. HENITIUK, *Translating Women's Silences*, cit., p. 5.

²⁶ V. HENITIUK – S. KAR (eds.), *One Step towards the Sun: Short Stories by Women from Orissa*, Rupantar, Bhubaneswar 2010.

studiosa canadese di cogliere in modo incisivo la questione della invisibilità, del multilinguismo e i nodi correlati del retaggio coloniale (per esempio le forzature imposte da Prema sul secondo testo di Suvarna Devi per renderlo più appetibile sul mercato globale), ma nello stesso tempo rischia di spostare eccessivamente il focus sulla cornice femminista occidentale e sull'opposizione ILET *vs.* IWE senza rendere del tutto giustizia alla complessità della novella, che a un certo punto viene liquidata come «a deeply pessimistic reflection on the limitations of art as well as a meditation on gendered roles and self-effacement»²⁷.

Uno degli spunti effettivamente più intriganti dell'articolo, che rimane in nota, è il suggerimento da parte della co-curatrice, Kar, che Anita Desai possa essersi ispirata alla figura di una delle scrittrici tradotte nell'antologia, vale a dire Sarojini Sahoo, sulla base di una presunta affinità di quest'ultima con Simone de Beauvoir²⁸. L'indizio merita un approfondimento perché in una bella intervista della scrittrice odia rilasciata nel 2011 si mette in chiaro quanto il paragone sia di fatto un elemento fuorviante introdotto piuttosto da una parte della critica. La puntualizzazione non manca di una certa ironia:

It is pleasurable to note that the term “feminist” is not considered insulting nowadays as it was in the time of 80's. But the radical feminist and preferably the western feminists do not concur with my ideas of feminism. It is interesting that some critics name me as Simone de Beauvoir of India, where [...] in my various essays I have described how I differ the great philosopher. I think, feminism should not be a stereotyped hysterical man-hating fanatics, but should be a broad social movement striving for the equality of each individual worldwide²⁹.

²⁷ V. HENITIUK, *Translating Women's Silences*, cit., p. 5.

²⁸ *Ibi*, p. 8. Si tratta della nota 8: «She [Kar] pointed out that Anita Desai may have been referring in *Translator Translated* to one of the authors we had included in our compilation, who in recent interviews has compared herself to Simone de Beauvoir».

²⁹ A. NAWALE, *Sarojini Sahoo: A Fiction Writer and Trendsetter of Feminism in Contemporary Oriya Literature*, in «The Criterion: An International Journal in English», 2, 3, 2011, p. 1. In più punti dell'intervista la scrittrice ribadisce che i suoi interventi pubblici in lingua inglese sulla questione femminile indiana scaturiscono dalla sua esperienza diretta delle donne in India e non da una presunta adesione al femminismo militante di matrice occidentale. Alla fine dell'intervista c'è anche

Alla luce di quanto detto, mi sembra plausibile che sì Desai abbia potuto avere in mente la scrittrice odia suggerita dalle due curatrici ma proprio perché ingannevolmente “pubblicizzata” nei circuiti editoriali come la «Simone de Beauvoir indiana» – capitalizzando, cioè, un marchio accademico di sicuro effetto presso un certo pubblico internazionale anglofilo o, meglio ancora, filoccidentale.

Tenendo conto di questa possibile allusione parodica, il paragone tra Suvarna Devi e Simone de Beauvoir azzardato, come si è detto, da Prema nel momento decisivo del suo primo appuntamento con Tara, prelude già alle pressioni del mercato letterario globale che l’aspirante traduttrice finirà per assecondare e al senso di vergognosa inadeguatezza che esploderà in lei all’improvviso durante il dibattito della conferenza stampa che segue il Convegno degli scrittori regionali. In quel frangente, incalzata dalle accuse di un critico nazionalista che considera la sua traduzione in «una lingua coloniale» una mera e discutibile operazione di marketing per il pubblico internazionale occidentale, nonostante il sollievo per l’intervento decisivo di Tara che invece difende senza tentennamenti la propria linea editoriale di assicurare maggiore visibilità alle lingue locali grazie proprio alla circolazione in inglese come lingua franca e ufficiale della moderna India, Prema è costretta a prendere atto di quanto sia limitata e obsoleta la sua visione critica della spinosa materia in gioco:

Prema, in gratitude, turning to convey her appreciation to Tara. Argument has erupted. Terms proliferate that indicate the large number of academics in the audience: Subaltern. Discourse, Reify. Validate.

Prema crouches low, fearing some of them will be flung at her. Wasn’t «subaltern» a military term? She feels like the lowliest of students in her class instead of its leader and hopes none of them is present to observe her shame. Where has she been all this time reading Jane Austen with them, and George Eliot? What has she been doing, talking of Victorian England and its mores? What has stalled her and kept her from joining the current that is now

un tributo all’opera di Anita Desai come la vera erede di Narayan ma precisando che il proprio universo narrativo è molto diverso dalla scrittrice di Mussorie.

surging past, leaving her helplessly clinging to the raft of *Mill of the Floss*, the rock of *Pride and Prejudice*.³⁰

Tutto l'acceso dibattito si presta naturalmente a una lettura intertestuale e metanarrativa del delicato contesto multilinguistico postcoloniale e oltre lo stesso contesto postcoloniale³¹, ma è soprattutto il termine «subalterno» che qui spicca e reclama attenzione, non solo perché ci presenta letteralmente e ironicamente una Prema “disarmata” di fronte al lessico della critica più aggiornata e “militante”, ma soprattutto perché in modo sottile suggerisce l'altra traccia che si intravede in filigrana negli interstizi e nei silenzi della novella, la traccia che la traduttrice sembra intuire durante il suo primo tentativo di traduzione ma senza seguirla fino in fondo perché condizionata dal confronto impari con Tara e la stessa Suvarna Devi, nonché dalla falsa pista di Simone de Beauvoir che è tutt'uno con la sua sudditanza inconscia al retaggio coloniale.

In effetti il termine “subalterno” non può non evocare una figura imponente quale Gayatri C. Spivak non solo per quel che attiene alla questione dell'invisibilità femminile (il saggio è naturalmente *Can the Subaltern Speak?*) ma anche al processo squisitamente traduttivo in un saggio dal titolo altrettanto programmatico di *The Politics of Translation*³². Il punto dirimente per questa

³⁰ A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, cit., pp. 78-79. È interessante notare come nella fitta tessitura polifonica e contrappuntistica della novella la coppia di Jane Austen - George Eliot diventi sempre più marginale rispetto alle questioni del nuovo millennio anche perché declinata canonicamente nel contesto storico dell'età vittoriana e quindi associata a quel retaggio coloniale e comportamentale di cui Prema non riesce a liberarsi.

³¹ Sulla necessità di andare oltre il paradigma postcoloniale per una rappresentazione della letteratura indiana più rispondente alla complessità della ricchissima produzione e traduzione letteraria del subcontinente indiano si veda R. CIOCCA - N. SRIVASTAVA (eds.), *Indian Literature and the World. Multilingualism, Translation and the Public Sphere*, Palgrave, London 2017.

³² Il saggio più noto di G.C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?* fu pubblicato in C. NELSON - L. GROSSBERG (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois University Press, Chicago 1988, pp. 271-313. *The Politics of Translation* fu pubblicato a breve distanza in due diversi volumi: in M. BARRETT - A. PHILLIPS (eds.), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, Stanford University Press, Stanford 1992, pp. 177-200 e in G.C. SPIVAK, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York 1993, pp. 179-200.

ipotesi è la matrice materna di una lingua locale, il bengali, che ispira le riflessioni dirompenti di Spivak sulla traduzione come «the most intimate act of reading»³³, vale a dire la dimensione performativa e affettiva della lettura che agisce quasi inconsciamente grazie alla seduzione delle sonorità e del ritmo della lingua materna (quel godimento della lallazione già richiamato per il rapporto di Prema con la lingua odia) fino a diventare piena assunzione di responsabilità nei confronti della spaesante alterità di un lascito femminile ancestrale.

L'intimità della traduzione è quindi abbandono erotico al piacere dell'alterità della lingua, gesto di amore per la pluralità delle lingue prima ancora di responsabilità etica perché solo arrendendosi al contatto intimo e spaesante con l'irriducibile alterità delle lingue si può rivendicare anche un'effettiva complicità e solidarietà con le "altre" donne del mondo³⁴. Scrive Spivak: «Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text». Solo preservando l'intimità della lettura, la traduttrice può esercitare un'agency responsabile, rispettosa dell'alterità della lingua: «The task of the translator is to facilitate this love between the original and its shadow, a love that permits fraying, holds the agency of the translator and the demands of her imagined or actual audience at bay»³⁵.

Una ulteriore traccia intertestuale al modello traduttivo di Spivak disseminata nella novella di Desai è che Suvarna Devi, l'autrice fittizia odia, richiami nel nome proprio l'autrice bengali, Mahasweta Devi, discussa da Spivak nel saggio, e, dettaglio altrettanto degno di nota, le due Devi hanno anche in comune quella connotazione tribale che, si è visto, è invece significativamente trascurata da Prema.

³³ *Ibi*, p. 180.

³⁴ Cfr. C.M. LAUDANDO, *L'intimità della traduzione*, in O. PALUSCI (a cura di), *Traduttrici. Questioni di gender nelle letterature in lingua inglese*, Liguori, Napoli 2010, p. 167. Si veda anche nello stesso volume il bel saggio di A. M. CIMTILE, *La traduzione di Gayatri C. Spivak*, pp. 171-179, e per una lettura aggiornata del saggio alla luce dell'istanza eco-critica planetaria, A. GANGULY, *Border Ethics: Translation and Planetaryity in Spivak*, in «Intermédialités», 34, 2019, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2019-n34-im05439/1070871ar/> (ultimo accesso 20/11/2023).

³⁵ G.C. SPIVAK, *Outside in the Teaching Machine*, cit., pp. 183 e 181.

3. *La doppia performance traduttiva*

Queste riflessioni di Spivak sulla traduzione che la novella richiama in filigrana tornano particolarmente utili per capire perché la performance traduttiva di Prema si giochi tutta sul piano del suo controverso coinvolgimento della lingua materna, condizionando la sua “doppia” assunzione di *agency*: la traduzione da atto di amore a tutela della lingua materna si sbilancia fino al punto di diventare auto-traduzione di un’ombra ingombrante.

L’incontro tanto atteso con Tara che frettolosamente le affida la traduzione di Suvarna Devi lascia profondamente delusa la donna che vede ignorata la sua esigenza di dare voce al suo legame segreto, intimo con quella lingua. Che questo sia un punto di svolta nella storia è segnato dal cambio improvviso della voce narrante perché mentre è sull’autobus sulla strada di casa (significativamente si tratta di un Ladies’ Special, altrimenti non avrebbe avuto l’agio di sedersi o restare indisturbata) Prema prende letteralmente la parola e comincia a raccontare in prima persona:

What actually saddened me when I left was [...] the thought [...] that Tara had not asked me a single question about my involvement with this language. I had been given no opportunity to explain how I came about it, what it meant to me and why, while teaching the usual accepted course of English literature in a women’s college, I had maintained my commitment to it. [...] No one knew what a weight that exerted, one I longed to relieve³⁶.

Una volta a casa, è di nuovo il contatto fisico con una pagina che si sfilaccia dal malandato libricino (un riferimento letterale allo “sfilacciamento” della traduzione alla Spivak?) che opera una trasformazione e la traduzione di getto del primo rigo sembra consegnarle l’agognata «magic key» che avrebbe sollevato la sua vita da quel peso propiziandone una nuova.

Il monologo che segue è un vero e proprio atto di iniziazione dell’aspirante traduttrice che confusamente mette a fuoco tutte le implicazioni affettive ed etiche in gioco: dalla ripetizione iniziale di «Yes and Yes» (probabile riferimento all’assertività della Molly joyciana) al riconoscimento di un istinto da coltivare gelosamente

³⁶ A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, cit., p. 59.

nelle scelte traduttive per proteggere l'operazione di salvaguardia della lingua tradotta («Selecting, recognizing, acknowledging. I was the conduit, the medium between that language and this») fino alla consapevolezza del sapere come potere che le discende dalle parole della madre e alla rivendicazione di una sorellanza con l'autrice odia: «I had the power – too strong a word perhaps, but the ability, yes. I was also the one who knew what she meant, what worlds her words evoked. They were not mine but they were my mother's». E ancora: «The act of translation brought us together as if we were sisters – or even as if we were one, two compatible halves of one writer». Prema sembra quasi in preda a un raptus traduttivo che la astrae completamente dall'ambiente squallido e rumoroso in cui vive e per la prima volta in vita sua prova una sensazione di potere nelle proprie mani che la inebria e la confonde nello stesso tempo: «I had never felt such power, never had such power, such joy in power. Or such confusion»³⁷.

Questa inusitata consapevolezza di *agency* rappresenta senza dubbio il punto cruciale del monologo ma è significativo che l'euforia che accompagna i gesti di Prema anche dopo l'interruzione serale sia alla fine smorzata dall'assaggio deludente della sigaretta che si compra solo per imitare il modello vincente di Tara e che si risolve in un attacco di tosse stizzita³⁸. Il *bathos* che chiosa l'incipit della traduzione sembra già preludere al senso ben più cocente di frustrazione della confessione alla fine della novella.

La storia prosegue prevalentemente in terza persona e si sofferma su tutte le fasi della pubblicazione dei racconti di Suvarna Devi, dall'invio da parte di una trepidante Prema del primo campione traduttivo corredato da sinossi all'approvazione di Tara per il completamento dell'opera fino alla scelta della copertina, al complicato reperimento dell'autrice stessa e ai due eventi di promozione delle lingue locali a cui si è fatto già cenno.

Se con l'amica di scuola la relazione della traduttrice resta sospesa tra attrazione ed emulazione (non a caso il periodo in cui la loro frequentazione si intensifica per ragioni editoriali, Prema si sente alle stelle e le sue alunne sospettano addirittura che abbia un

³⁷ *Ibi*, pp. 60-61.

³⁸ Come si è già notato, Prema ripete i gesti di Tara, in questo caso tirandosi indietro i capelli come se avesse gli occhiali da sole alla moda e la vezzosa ciocca bianca tirata a lucido dell'amica.

fidanzato), l'entrata in scena di Suvarna Devi, tanto agognata quanto temuta, aggiunge più di un elemento di complicazione perché la scrittrice odia con i suoi modi estremamente semplici e dimessi suscita in Prema reazioni opposte che vanno da un atteggiamento possessivo e protettivo a un sentimento di delusione quasi rabbioso per non sentirsi riconosciuta nel suo ruolo decisivo non solo di traduttrice ma anche di talent scout, di scopritrice del talento narrativo dell'autrice. Prema si sente ingiustamente ignorata da quest'ultima non solo al convegno degli scrittori in cui è Tara a monopolizzare l'attenzione della donna ma anche durante l'incontro a casa del nipote della scrittrice in cui solo al momento di congedarla, alle sue pressioni di avere un secondo progetto traduttivo, la donna accenna all'idea di cimentarsi con la scrittura di un romanzo.

Anche l'inizio della seconda traduzione è contrassegnato dal passaggio della narrazione onnisciente alla voce in prima persona della protagonista che però non può nascondersi la delusione man mano che legge il sospirato manoscritto, mostrandosi sempre più impaziente e ansiosa che la traduzione fedele di una storia familiare così ripetitiva e scialba possa compromettere la sua carriera appena cominciata, il buon nome della collana e la stessa reputazione della scrittrice.

Mentre la prima traduzione è realizzata nell'euforia di un appagamento emotivo per ristabilire un contatto intimo con la lingua della madre e riprendere in mano la propria vita, la seconda prova traduttiva si rivela una fatica improba e si trascina nei mesi estivi in una lotta estenuante contro l'ineluttabile ripetitività del testo di Suvarna e il bisogno sempre più impellente di esprimere se stessa librandosi oltre la "sintassi modesta" dell'autrice: gli interventi si fanno sempre più pesanti con modifiche di ogni tipo, da aggiunte di colore fino a riduzioni e tagli di intere scene ritenute noiose e ridondanti.

L'intelaiatura introspettiva di questo secondo monologo sposta il focus dal piacere del coinvolgimento con la lingua da tradurre alla valutazione più freddamente professionale di aspetti tecnici della traduzione come se il testo della scrittrice avesse bisogno di un lavoro preliminare di editing. In realtà l'apparato critico della sua lettura tradisce soprattutto il suo bisogno profondo di uscire dall'ombra e sentirsi riconosciuta tanto da Tara («Oh, I should have been an editor – Tara should have employed me in her publishing house»)

che da Suvarna Devi («and Suvarna Devi ought to have had an editor before she had a translator») fino a rivendicare per sé il ruolo di autrice e la scoperta di una diversa forma di traduzione: «a transcreation? Or even a collaboration?»³⁹.

In questa fase cruciale, Prema è scissa tra la riscrittura che impone impudenteramente al testo odia durante il giorno arrogandosi l'*agency* di autrice e i dubbi e i sensi di colpa che l'assalgono di notte «like ghosts, like monsters»⁴⁰.

Il termine di «transcreation» ha, inoltre, assunto una connotazione molto forte nelle recenti teorie sulla traduzione letteraria perché rinvia a un contesto avanguardistico e postcoloniale di affrancamento dal canone occidentale e di sperimentazione con la materia viva della lingua⁴¹. In quanto tale risulta appropriato per designare il piglio aggressivo e “autorale” di Prema nei confronti del romanzo, ma alquanto infelice se si considera che la violenza è proprio a danno della lingua odia che avrebbe dovuto custodire e non della lingua inglese come lingua della colonizzazione e della globalizzazione neocoloniale. Invece di preservare l'impegno affettivo ed etico di sorellanza con l'autrice sulla base del contatto intimo con la lingua e memoria materna, come nel caso della prima traduzione, Prema qui si lascia sopraffare da una volontà di rivalsa e paradossalmente nel tentativo di reclamare l'attenzione di

³⁹ A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, cit., p. 84. In questa parte della novella la scrittrice approfondisce una tematica già toccata in un precedente racconto, *The Accompanist*, della raccolta *Games at Twilight* (1978) in cui mette in luce le tensioni di un suonatore di tanpura vissuto sempre nell'ombra di un grande solista. Nonostante le provocazioni di alcuni amici di infanzia, l'accompagnatore che racconta in prima persona alla fine accetta come atto di amore e privilegio la sua missione al servizio della musica del suo maestro. Il fallimento di Prema è dovuto proprio alla sua incapacità di sentirsi riconosciuta nella relazione con la lingua madre.

⁴⁰ *Ibi*, p. 85.

⁴¹ Un caso emblematico è il poeta e traduttore brasiliano Haroldo de Campos che dalla poesia concreta sviluppa una poetica e pratica traduttiva verso le lingue coloniali estremamente aggressiva, tanto da meritare l'appellativo di «cannibalistica»: cfr. O. CISNEROS, *From Isomorphism to Cannibalism: The Evolution of Haroldo de Campos's Translation Concepts*, in «TTR. Traduction, terminologie, rédaction», 25, 2, 2012, pp. 15-44: <https://www.erudit.org/fr/revues/tr/2012-v25-n2-ttr0844/1018802ar/> (ultimo accesso il 20/11/2023); G.M. BONI, *Il diritto e il rovescio delle traduzioni: le «transcreazioni» di Haroldo do Campos*, in questo volume, pp. 257-267.

Tara su di sé e l'attenzione di Suvarna Devi sul suo ruolo compie un'ennesima azione di autosabotaggio di una possibile nuova vita.

All'uscita del libro ironicamente la stampa nazionale non si accorge di nulla ma le interferenze non sfuggono al nipote della scrittrice che invia una lettera di rimostranze all'editrice. Seguono due laconici comunicati di scuse da parte di Tara, uno al nipote e l'altro alla stampa locale, che sanciscono la fine della carriera traduttiva di Prema.

L'epilogo amaro della novella è affidato alla voce della stessa Prema che confessa il tentativo di scrivere lei stessa un romanzo – un'idea che le era balenata durante le notti insonni della traduzione – in cui finalmente ricostruire la storia del matrimonio dei genitori e il suo triste finale. L'impresa si rivela più difficile del previsto per l'aspirante autrice non solo dal punto di vista linguistico (non sa scegliere tra lingua inglese e lingua odia) ma dal punto di vista narrativo perché non riesce ad affrancarsi dal modello di Suvarna Devi: «Only she [Suvarna] had the voice for it; I did not. I had been writing under her influence, with her voice; it was not mine. In adopting hers, I had lost mine»⁴².

Il bilancio suona sì tremendamente fallimentare, eppure mi sembra significativo che le ultime pagine siano lasciate alla voce della protagonista, quasi un segreto gesto d'amore che la scrittrice concede alla sua sfortunata protagonista riconoscendole in un momento epifanico alla Woolf una genuina e insopprimibile urgenza creativa. Se di Tara alla fine restano due righe fredde e stringate e l'opera della stessa Suvarna Devi scompare sullo sfondo del suo lavoro al servizio della comunità tribale dell'Odisha, alla voce in prima persona di Prema è affidata una delle riflessioni più toccanti e vere sulla vita marginale che l'accomuna al destino di una maggioranza anonima.

Si tratta di un pensiero che le ritorna in mente occasionalmente in autobus quando si sofferma a guardare i piedi o i pacchi degli altri passeggeri:

Why ever did I imagine I was different, and could live differently from them? We are all in this together, this world of loss and defeat. All of us, every one of us, has had a moment when a window opened, when we caught a glimpse of the open, sunlit

⁴² A. DESAI, *The Artist of Disappearance*, cit., p. 91.

world beyond, but all of us, on this bus, have had that window close and remain closed⁴³.

Non sono queste le parole effettive con cui si chiude la novella, ma rappresentano una sorta di chiosa anticipata in cui è la traduttrice-e-autrice mancata della storia a farsi inattesa e lucida portavoce della vita invisibile e dimenticata di tanta parte dell'umanità, non solo della gente che viaggia su un autobus alla periferia polverosa e inquinata di Delhi ma in tanti, troppi altri luoghi dell'India e del pianeta tutto, ancora oltre le soglie del terzo millennio.

⁴³ *Ibi*, p. 90.

ANNA MARIA PEDULLÀ

Mistiche trans-figurazioni

Maddalena e Alessio

Le storie di Maddalena, la donna di Magdalo, e di Alessio (il difensore, il protettore), registrano processi di riscrittura dalle origini del Cristianesimo. Racconto genera racconto e il racconto si intreccia con altri racconti in un percorso potenzialmente illimitato. I testi letterari, si sa, sono grandezze in movimento, una dinamica che nasce nel processo della lettura. E la parola da letterale diviene anche parola dipinta, recitata, o visione dinamica come nel film. Queste storie sono veri e propri miti della cristianità compresa quella dell'Europa orientale (nella religione ortodossa Maddalena è presente tra le Mirrofore e Alessio ha una particolare devozione).

La struttura del mito è diversa da quella del *logos*; in quanto simbolo ha la stessa natura dei sogni e si manifesta in varie forme: è *politropos*, come Ulisse. Kerényi pensa che l'essere stesso si dà nel mito e in forma mitica. Il mito è un ponte incompiuto che rimanda al nulla – al negativo abissale – o a Dio. È come il vuoto che sta tra il divino e l'umano. Come simbolo offre la possibilità di articolare una parola umana che strappi il divino alla sua ineffabilità e alla sua insopportabile trascendenza. Per questo studio, inoltre, risultano, fondamentali le riflessioni di Ricoeur: il mito è un racconto che si fonda su una profonda riserva di senso, il simbolo, interpretandola. Nel mito ci sono allora due livelli: quello della struttura sintattica e quello del senso, della semantica. L'analisi strutturalista (Lévi-Strauss e Greimas) spiega la prima, cioè la combinazione degli elementi del mito, i segmenti dell'azione e gli attanti. Ricoeur parla, invece, di comprensione del mito, di un *arco ermeneutico* indirizzato verso situazioni limite, l'origine e la fine, la morte, la sofferenza, la sessualità. Le vicende dei due personaggi, che prendono la forma di leggende, sono storie costituite sul nesso tra amore e trascendenza.

Non è questa la sede per approfondire il rapporto tra psicoanalisi e religione, sul quale, a partire da Freud, si svolge un'ampia e importante trattazione. Ma sicuramente dalle riflessioni di Freud e Lacan si snoda il nostro processo interpretativo. Se Freud di *Totem e tabù* e del *Disagio della civiltà* ha analizzato la dimensione religiosa come *nevrosi*, per Lacan c'è anche il contrario e cioè il bisogno di trascendenza, di andare al di là, dell'Altro. Per Lacan «Dio è inconscio» e quindi le storie dei due mistici Maddalena e Alessio, sono quelle di «un tuffo nel desiderio di Dio».

Il mito di Maddalena, a partire dalle leggende medievali¹, si svolge in sequenze narrative, siano esse letterarie o artistiche, in cui assume il ruolo della “peccatrice”. Maddalena peccatrice non è presente nei Vangeli: di lei Luca in 8,1-3 dice soltanto che era stata liberata da Gesù da sette demoni. La tradizione cristiana sin dalle origini la “confonde” con la peccatrice di Luca 7,36-50. Una donna, conosciuta come pubblica peccatrice, si reca in casa del Fariseo per incontrare Gesù. Gli si getta ai piedi e dopo averli cosparsi di nardo, li bagna con le sue lacrime e li asciuga con i suoi capelli. Un gesto di amore e di fede che viene lodato dal Signore. La donna, nel fondo della sua povertà esistenziale, nella sua non rispettabilità, sperimenta l'amore di Dio che rinnova, una radicale metamorfosi. Giotto nella Cappella della Maddalena ad Assisi ricostruisce la scena della conversione della peccatrice in termini realistici e simbolici allo stesso tempo. Caravaggio invece preferisce “narrarla” nel 1598 con l'ausilio di un'altra narrazione – racconto genera racconto – presente nello *Speculum Ecclesiae* attribuito ad Onorio di Autun e nella *Vita beatae Mariae Magdalenae et sororis eius* di ambito cistercense, in cui è la sorella Marta a persuadere la sorella Maddalena ad incontrare Gesù. Se Marta è sorella di Maddalena, allora questa è Maria di Betania. La Maddalena è secondo Maura Del Serra «figura di sintesi [...] risultante dalla sovrapposizione, non meccanica ma simbiotica delle tre Marie evangeliche»². *Marta e Maria Maddalena* (conosciuto anche col titolo di *Conversione della Maddalena*) venne dipinto nel periodo in cui Caravaggio viveva nel palazzo del suo protettore, il Cardinale

¹ Cfr. S. VICTOR, *Le culte de sainte Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Age*, 2 vols., Clavreuil, Paris 1959 (Cahiers d'Archeologie et d'Histoire, 3).

² Cfr. M. DEL SERRA, *La Maddalena. Eros e Agape*, in «Sapienza», 40, 3, 1987, pp. 333-337, qui p. 333.

Francesco Maria Del Monte. La modella che posò per la figura di Marta è stata identificata in Anna Bianchini, mentre la figura di Maddalena venne interpretata da Fillide Melandroni, frequentatrice di Palazzo Del Monte e probabile amante di Caravaggio. Nel dipinto Marta è colta nell'atto di convertire Maria dalla sua vita di peccato per condurla alla fede in Cristo. Marta, col volto oscurato dall'ombra, si appoggia in avanti, argomentando le sue tesi di fronte alla sorella, che è raffigurata nell'atto di roteare un fiore d'arancio, simbolo dell'unione mistica, tra le dita, mentre con il braccio sinistro regge uno specchio, simbolo sia della vanità che della verità. L'effetto dell'immagine riecheggia sul volto di Maria, colta nel momento dell'inizio della conversione.



Nel romanzo barocco di Antongiulio Brignole Sale *Maria Maddalena peccatrice e convertita* del 1636, il Libro I narra le vicende di Maddalena peccatrice fino alla conversione operata da Gesù. La peccatrice del Brignole, come quella del quadro su menzionato del Caravaggio, appare nelle vesti di una bellissima dama del Seicento. Indossa abiti di velluto e di seta, gioielli preziosi; acconcia i capelli secondo la moda del tempo. Maddalena, in visita al tempio di Salomone, appare come Cleopatra alle nozze con Tolomeo nella descrizione fatta da Lucano nel *Bellum civile* o come Armida nel IV libro della *Liberata* di Tasso:

Era si avvolta in una veste dove, per le sete più soprafine, fiammeggiava in un vivacissimo chermisi. Ristrettalesi questa nella cintura acciocché più svelta la delicatezza del busto quindi spiccasse, fuor de' fianchi audacemente poscia sportandosi in falde che da una sottoascosa maestà pareano amplificate, fino a radere lo spazio si dilatava. Il capriccio di un ferro, adulandola col lacerarla, nella varietà degl'intagli avea scoperto in essa preziose le viscere per una tela d'argento. Sotto un velo atto ad essere espugnato facilmente dagli occhi acuti ondeggiava dentro al seno, all'aure de' suoi propri respiri, una calma veramente di latte; e la parte inferiore del busto, mentre che di giunger a felicitarsi anch'essa sopra le mammelle delicate si studiava, invece di ciò che le veniva conteso dall'esser corta, facea che maggiormente da un rilievo amabile fosser sospinte. Vezzeggiavale preziosamente il collo un vago vezzo di quelle perle che produce il mare sol per le Veneri³.

Dopo l'incontro con Cristo diviene “fedele” fino alla morte del suo Signore spingendosi sotto la Croce. Si è scelto ancora un quadro barocco per visualizzare le immagini del racconto del Brignole: la *Crocifissione* di Luca Giordano esposta al Pio Monte di Pietà a Napoli.



³ A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di D. EUSEBIO, Guanda, Parma 1994, pp. 44-46.

Brignole scrive:

Scapigliata, battuta a palme, livida s'accasciò. Attaccossi al duro tronco più strettamente che conficcata vi fosse, immerse appien la bocca co' suoi baci dentro quel sangue che da piedi trafitti giù pel legno largamente scorreva al suolo⁴.

Poi Maddalena diviene «apòstola» ed «eremita» nel suo esilio in Provenza. Il suo corpo si trasforma. Per le penitenze e i digiuni ora è macilenta, livida, rugosa. Ricopre la sua nudità con i lunghi capelli incolti e grigi. Si strugge di malinconia che è solo il significante del suo desiderio. Solo il desiderio di Gesù la mantiene in vita e desidera la morte per ricongiungersi eternamente con il suo amato-amante⁵.

Affidiamo ad Artemisia Gentileschi il ritratto della malinconia di Maddalena.



Artemisia GENTILESCHI, *Maria Maddalena come la Malinconia* (1622-1625)

⁴ *Ibi*, p. 202.

⁵ *Ibi*, pp. 353-355.

La Maddalena è rappresentata in abiti contemporanei per rendere il personaggio un *exemplum* sempre attuale. Accanto a lei, il vasetto degli unguenti, che la identifica come mirrofora, è suo principale attributo iconografico. I lunghi capelli sciolti, sulle spalle, sono ulteriore tratto distintivo. Alle sue spalle un drappo rosso, come una quinta teatrale, espediente tipico molto usato da Caravaggio e riproposto dai suoi seguaci. Il naturalismo della figura è molto evidente. Emblematico della descrizione della malinconia il volto appoggiato sulla mano, gli occhi quasi chiusi, a simulare il progressivo declino della vitalità. Artemisia forse utilizza un modello dal vero, sfuggendo idealizzazioni tipiche invece del secolo precedente. A questa iconografia si unisce quella propria della melanconia, diffusissima nella storia dell'arte e legata alla simbologia della caducità della vita⁶.

La pulsione di morte si alterna a quella erotica e Maddalena, come Teresa d'Avila raffigurata da Bernini, conosce l'estasi, gode di Dio. Nell'intermezzo IV del terzo Libro Brignole fa pronunciare a Maddalena queste parole, amplificando l'entusiasmo dell'esperienza mistica:

Deh veloci ver me l'ali movete
Dall'empireo divin, menti amorose,
Se in simil foco a quel che m'arde ardete.

Portate gigli, gelsomini e rose
E quante l'alba mai da un dì sereno
Seppe sparger al suol piogge odorose

Portate gigli e al piacer del seno
Che m'abbruggia, opponete e pomi e fiori,
Forse tra pomi e fior non verrò meno.

Oh d'anima ebra amabili furori,
Per medico il Piacer come chiegh'io
Se per troppo piacer son di me fuori?⁷

⁶ Sulla malinconia e i suoi simboli cfr. R. KLIBANSKY – E. PANOFKJI – F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, tr. it. di R. FEDERICI, Einaudi, Torino 2002.

⁷ A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, cit., pp. 367-368.



CARAVAGGIO, *Maddalena in estasi* (1606)

Ne *La vita di sant' Alessio*, romanzo gemello di *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, il Brignole narra un'altra storia di una metamorfosi che ha le sue origini nel desiderio di Dio. Alessio, nobile romano e destinato a un matrimonio con una patrizia romana, "fedele" all'amore per Gesù lascia, la sera stessa delle nozze, la moglie e la famiglia d'origine per diventare esule ed eremita a Edessa. Poi, rientrato a Roma, torna in incognito nella casa paterna, servo tra i servi del padre e assistendo per anni con sofferenza al dolore dei suoi familiari per la sua "scomparsa". Solo al momento della morte farà sì che sia svelata la sua vera identità.

Anche qui il desiderio di Dio si accompagna a solitudine, malinconia, penitenza e mortificazioni corporali.



Nella basilica dei santi Bonifazio e Alessio a Roma in un complesso di elementi architettonici e scultorei si raffigura il sottoscala, la «domestica spelonca» in cui Alessio dimora per diciassette anni nella casa paterna (Monumento Aldobrandi della seconda metà del '700).

Giaceva questa [«domestica spelonca»] sotto di una delle scale, per le quali dalla sala al portico si discendeva, e pareva più tosto un vuoto da fabricarsi, che una stanza già fabricata.

Era così angusta che la mensa e 'l letto si occupavan la giurisdizione l'uno dell'altro. Era così bassa che ben poco arebbono potuto oprare nel santissimo uomo l'estasi più divine circa il sollevarlo da terra. Il lume, che dal cielo più per via di buco che di finestra vi trapelava, languiva in faccia di un fioco lumicino di oglio, più che un lumicino in faccia al lume di un aperto cielo non langue. Qui di essere lasciato modestamente pertinace ostinosi, e godé di poter attribuire alla necessità dell'angusto sito il rifiuto di tutti quegli arredi ch'ei per umiltade faceva⁸.

⁸ A.G. BRIGNOLE SALE, *La vita di sant'Alessio*, a cura di A.M. PEDULLÀ, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 28-29.

Maddalena e Alessio accettano la legge della castrazione: senza la rinuncia alla sessualità diverrebbe impossibile l'adesione al proprio desiderio. Se Dio è inconscio non muore mai, non può morire ed è garante della libertà umana. I due personaggi vivono nel godimento di Dio, riuscendo a produrre senso, ordine e stabilità di sé. E amano Gesù perché si è incarnato, è la vittima sacrificale del Padre, per amore. Nella solitudine e nei digiuni della loro vita eremitale e mistica i due personaggi sviluppano i loro discorsi amorosi, che nelle scritture barocche, sia letterarie che pittoriche, raggiungono il grado maggiore di sublime entusiasmo (*en theos*).

ANNA CERBO

Una composita riscrittura della *Divina commedia*: la *Sirenide* di Paolo Regio

1. Che cosa è una riscrittura? Quando parliamo di riscrittura pensiamo a un rifacimento da parte dello stesso autore, alle varie redazioni della stessa opera letteraria, attraverso cambiamenti che possono andare dal titolo all'impianto, ai contenuti. Pensiamo per esempio all'*Orlando Furioso* di Ariosto oppure alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso: due poemi che procedono attraverso revisioni e correzioni, aggiunte ed eliminazioni, senza un riconoscimento sostanziale dell'idea generale. Ma, in certi casi, la riscrittura è dovuta al rifiuto di una precedente scrittura da parte dell'Autore, dettato dalla propria insoddisfazione o dalla volontà di riparazione a causa della censura o di giudizi esterni negativi. È il caso della *Gerusalemme conquistata* di Tasso, frutto di una generale quanto sofferta revisione della *Liberata*, in funzione delle esigenze della cultura controriformista¹, preceduta dall'*Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* dello stesso Tasso.

Spesso una riscrittura nasce come vera e propria parodia, riproponendo in tono burlesco, ironico e satirico una precedente opera seria. La stessa traduzione viene concepita come un'operazione di riscrittura². Infine, anche la critica, «scrittura di secondo grado», «scrittura enclitica», per Mario Lavagetto, insigne studioso di ispi-

¹ Cfr. E. CARRARA, *Dalla 'Liberata' alla 'Conquistata'*, Libreria della «Stampa», Torino 1942; M. VAILATI, *Il tormento artistico del Tasso dalla 'Liberata' alla 'Conquistata'*, Marzorati, Milano 1950; A. DI BENEDETTO, *L'elaborazione della 'Gerusalemme conquistata'* (1968), in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Nistri-Lischi, Pisa 1970, pp. 103-146; M.T. GIRARDI, *Dalla 'Gerusalemme liberata' alla 'Gerusalemme conquistata'*, in «Studi tassiani», XXXIII, 1985, pp. 5-68; B. PORCELLI, *Dalla 'Liberata' alla 'Conquistata'*, ovvero la fine di un difficile equilibrio, in «Studi e problemi di critica testuale», 36, 1988, pp. 115-138.

² Cfr. S. BASSNETT – A. LEFEVERE, *Translation, History and Culture*, Pinter, London 1990; A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (1992), trad. it. di S. CAMPANINI, a cura di M. ULRYCH, UTET, Torino 1998.

razione freudiana³, si fonda sull'idea di riscrittura, che ricrea, reinventa e illumina, scrittura critico-creativa alla maniera di Borges⁴.

Tuttavia la riscrittura non è solo frutto di ripensamento o di riparazione o di intento parodico; il più delle volte si parla di riscrittura come imitazione di un genere letterario, di un modello letterario (per esempio del modello epico) o di un'opera ritenuta esemplare. La *Divina Commedia*, definita dallo stesso Autore «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra»⁵, è stata oggetto di larga imitazione in Italia e nel mondo, in alcuni casi di vere e proprie riscritture che raccontano viaggi nell'aldilà, alla maniera di Dante.

A un secolo dalla *Comedia*, veniva pubblicato, tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento, il *Quadriregio* di Federico Frezzi, vescovo di Foligno⁶, la prima integrale e valida imitazione dantesca, in cui si avverte, soprattutto nel libro I, anche la presenza dell'*Amorosa visione* di Boccaccio e dei *Trionfi* di Petrarca. Il *Quadriregio* racconta un viaggio autobiografico di iniziazione e di conoscenza attraverso i regni di Amore, di Satanasso, dei Vizi e delle Virtù. Al pari di Dante, Frezzi utilizza il racconto in terzine e in prima persona: superate le insidie amorose, il protagonista, con la guida di Minerva, scende al centro dell'Inferno e, dopo averlo attraversato, ascende al Paradiso terrestre. Qui Minerva lo affida a Elia e a Enoch, che lo conducono nei regni delle virtù cardinali e teologici. Alla fine, guidato dalla Carità, vola in Paradiso.

³ M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 2001. Si veda A. GUZZI, *La teoria nella letteratura. Jorge Luis Borges*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

⁴ Cfr. la quarta di copertina de *La macchina dell'errore*, Einaudi, Torino 1996, e il saggio *Qualche risposta e nuove domande*, nello stesso libro. Si rimanda pure al saggio di M. DOMENICHELLI, *Mario Lavagetto, critica e riscritture*, in «Oblio», XI, 41, 2021, pp. 46-57.

⁵ *Paradiso*, XXV, vv. 1-2.

⁶ Su Federico Frezzi cfr. la voce *Frezzi, Federico*, a cura di S. FOÀ, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50 (1998), e lo studio di A. LANZA, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, De Rubéis, Anzio 1994, pp. 695-702. Si rimanda anche ai saggi di E. FILIPPINI (tra cui *La materia del Quadriregio*, Baragiola, Menaggio 1905; *Federico Frezzi e l'Italia politica del suo tempo*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXV, 1920, pp. 46-55, e *Studi frezziani*, Campitelli, Foligno 1922) e al più recente volume di E. LAURETI, *Il Quadriregio di F. Frezzi da Foligno. Un viaggio nei quattro Regni*, Edizioni Orfani Numeister, Foligno 2007.

Dopo il *Quadrivregio* ci sono stati altri rifacimenti danteschi, come *La città di vita* di Matteo Palmieri, in tre libri e cento canti in terzine, scritta fra il 1451 e il 1465⁷, e la *Civitas veri sive morum* di Bartolomeo Del Bene⁸, una meditazione poetica in esametri latini che svolge un percorso morale sulla scorta dell'*Etica Nicomachea*, pubblicata successivamente a Parigi nel 1609 a cura di Alfonso Del Bene e con un commento latino di Teodoro Marcilio. Intanto, nel 1603 era uscito per i tipi dell'Editore Pace un poema spirituale in quattro libri: la *Sirenide* di Paolo Regio, vescovo di Vico Equense⁹.

Dopo la stampa della *Sirenide*, Regio si cimentò nella revisione della *Sirenide*, corredandola di un ampio e dotto commento (*Dechiarazione*), per una nuova edizione dell'opera che non avvenne, a causa della morte dell'Autore. Questa seconda redazione della *Sirenide* si legge nel Manoscritto XIII.D.130 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, di cui ho curato una recente edizione, pubblicata nel 2014 presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale", nella Collana Testi (vol. XII).

La *Sirenide* è un poema spirituale autobiografico che, imitando la *Comedia* di Dante, racconta il viaggio/«pellegrinaggio» di Sireno/Regio nell'aldilà, dall'Inferno al Paradiso. Un viaggio con la guida, Minerva (la Sapienza): viaggio della sola mente, senza il corpo, cioè discesa del cristiano da vivo nell'Inferno per la strada della meditazione e della contemplazione, come si legge nella Bibbia¹⁰. Il protagonista Sireno, figlio della sirena Partenope (I, 10), è presentato come la controfigura di Ulisse, secondo la mede-

⁷ Il poema, che racconta il viaggio oltremondano dell'Autore nella forma di sogno, fu accompagnato da un commento in latino a cura di Leonardo Dati (le *Expositiones in Civitatem vitae*).

⁸ L'opera, divisa in trenta giorni e con trenta quadri allegorici, si snoda attraverso una rassegna di vizi e di virtù. Bartolomeo Del Bene si dedicò all'attività diplomatica e alla poesia.

⁹ Cfr. la voce *Regio, Paolo*, a cura di A. CERBO, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86 (2016).

¹⁰ *Isaia*, 38, 10: «Quaesivi residuum annorum meorum / vadam ad portas inferi». Regio ci tiene a precisare che quello di Sireno è un viaggio della mente: «Il qual viaggio si fa con la mente, et senza moversi l'huomo pio dalla sua stanza; et senza impedimento di povertà, o di vecchiezza; ponendovi solamente ivi il pensiero».

sima dissimilitudine che apre e anima la *Comedìa*. Anche l'Autore del poema tardo-rinascimentale si presenta come controfigura di Omero (IV, 5). Ma l'intento fondamentale di Regio è – a dispetto della pretesa di Dante – di raccontare un viaggio della mente nell'aldilà alla maniera di Isaia e di san Bonaventura.

La *Sirenide*, in cui le descrizioni dei peccatori e delle pene, dei beati e della gloria del regno celeste si alternano a lunghe riflessioni, è una riscrittura del poema dantesco nel clima severo della Controriforma, in terza persona (non in prima persona) e in un metro moderno: l'ottava (non la terzina). L'Autore stesso spiega che l'ottava rima, che aveva raggiunto un alto livello di perfezione nel XVI secolo, gli sembrava più efficace delle altre rime a «spiegar catholici concetti»¹¹.

Dantesco è innanzitutto il discorso sull'allegoria poetica e sulla funzione della vera poesia, *Paolo Regio vescovo di Vico Equense a' lettori*, ovvero il Proemio nella stampa del 1603, che, proponendo un decalogo (dieci precetti che il vero poeta deve rispettare), ci prepara alla lettura del poema. Come Dante, Regio insiste sul senso allegorico, il «sensus parabolicus», usando frequentemente l'avverbio «parabolicamente» e l'aggettivo «parabolico». Dantesca è anche la forma di prosimetro del Manoscritto, che mette insieme poesia e prosa (quest'ultima è il commento alle ottave, inteso alla maniera di Dante)¹². Molte sono le presenze dantesche soprattutto nell'Inferno (i mostri infernali, le pene dei peccatori, il contrappasso, ecc.) e nel Paradiso terrestre. Molte le suggestioni dantesche nella descrizione della città di Dite, che si presenta come un'enorme fortezza di ferro rovente, e del fiume Flegetonte. Numerose le voci e le espressioni dantesche¹³. L'incontro del pellegrino Sireno col figlio Ferdinando che, dopo aver espiato le pene del Purgatorio, è pronto per ascendere al Paradiso, è un'imitazione molto sofferta dell'episodio di Stazio (*Purgatorio*, XXI-XXII). Regio interiorizza tanto il desiderio che Stazio aveva di vedere Virgilio (quel poeta pagano che lo aveva avviato alla fede cristiana), al punto che diventa il proprio desiderio di assistere alla

¹¹ Cfr. il *Proemio* della *Sirenide*.

¹² Cfr. *Convivio*, I, I-II.

¹³ Per il poema e il dantismo di Paolo REGIO si rimanda alla *Sirenide*, Introduzione, a cura di A. CERBO, Orientale University Press, Napoli 2014, pp. V-LXXII.

salvezza del figlio morto in giovane età. Nelle ottave 105-109 del libro IV insiste sull'evento voluto dall'infinita carità di Dio, come premio della fede e dell'amore del genitore – vera e propria epifania della grazia divina. Il contemplativo Sireno assiste «attonito» a quanto vede e ascolta, e da questo momento cresce in lui la virtù della Carità procedendo, nella «sua spiritual estasi», verso le meditazioni di Dio, della Vergine e della Sacra *Apocalisse* con le nove visioni tratte dallo stesso libro profetico.

2. Se la *Sirenide* esibisce molte memorie della *Comedia*, oltre che dell'*Eneide* e di altri modelli dichiarati dall'Autore, come il trattato *Sopra i quattro estremi avvenimenti dell'uomo, cioè la morte, il Giudizio, le pene dell'Inferno, i gaudii del Paradiso* di Dionigi il Certosino e l'*Arcadia* di Sannazaro, non può nascondere la presenza dominante di un modello più diretto ma taciuto: il *Quadriregio* di Federico Frezzi, vescovo di Foligno. Ecco che la *Sirenide* si mostra come un intricato palinsesto freudiano. Incuriosisce pertanto il confronto tra i due poemi: la *Sirenide* e il *Quadriregio*, e quindi il confronto tra il dantismo dei due Vescovi, distanziato di due secoli.

Regio non cita mai Federico Frezzi e neppure il suo poema, né all'interno dell'autocommento, né nell'elenco autografo dei suoi *auctores* (*Tavola degli autori allegati nelle Dichiarazioni di questa opera*) stilato alla fine della realizzazione del poema e, nel Manoscritto, posto prima del testo.

Probabilmente Regio lesse il *Quadriregio* in un incunabolo, forse privo del nome dell'autore, in una delle tante biblioteche monastiche e conventuali di Napoli¹⁴. E dovette interessarlo tanto che pensò alla riscrittura di un nuovo poema in ottave, la *Sirenide* appunto, che, utilizzando in vario modo le terzine frezziane, fosse di impianto dantesco, didattico-allegorico, e tenesse conto della realtà storico-culturale coeva. Nella *Nota al testo* della *Sirenide* da

¹⁴ Ci informa Carlo Vecce che un incunabolo era registrato tra i libri di Leonardo nel 1495. Di fatto, dopo una vasta fortuna editoriale nel Quattrocento e nel primo Cinquecento, il poema di Frezzi cadde in oblio, tanto che è assente nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612. Cfr. C. VECCE, *Prefazione* alla *Sirenide* di Paolo REGIO, cit., pp. I-III. Cfr. pure ID., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Salerno Editrice, Roma 2017, p. 71.

me curata, ho individuato ed elencato numerosi punti di contatto della *Sirenide* con il *Quadrivregio*¹⁵.

Non è da escludere però che Regio si preoccupasse di tenere nascosto il testo frezziano che stava riscrivendo, attraverso quell'operazione che Freud chiama di modificazione ovvero deformazione/*Entstellung* del testo imitato, modificandolo non solo nella forma ma anche attraverso spostamenti in altri luoghi all'interno del testo, e soprattutto adattandolo ad un altro contesto, quello napoletano dell'età della Controriforma. Riportiamo qualche considerazione freudiana da *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, citata e commentata acutamente da Lavagetto nella *Macchina dell'errore*:

La deformazione di un testo ha qualcosa di simile a quel che avviene in un delitto. Non tanto la difficoltà consiste nell'esecuzione, ma nell'occultarne le tracce. Si potrebbe dare alla parola *Entstellung* (deformazione) il doppio senso che le spetta, anche se oggi è caduto in disuso. Non dovrebbe significare soltanto modificare nella forma (*entstellen*), ma anche trasportare in un altro luogo, spostare altrove, sicché, in molti casi di deformazione/*Entstellung* possiamo immaginare di trovare nascosto altrove nel testo, modificato e avulso dal contesto, adattato ad altro contesto, il materiale verbale tolto dal suo contesto, e dunque soppresso e ripudiato. Si che non è sempre facile riconoscerlo¹⁶.

Infatti, la riscrittura regiana obbedisce a manipolazioni conscie e inconscie, intese a camuffare l'imitazione, anzi la filiazione dal *Quadrivregio*, per proporre la propria riscrittura come opera autonoma, attraverso anticipazioni, spostamenti e integrazioni, oltre all'abile rifacitura delle terzine in un metro moderno: l'ottava.

È stato interessante osservare l'abilità e la modalità di utilizzo delle terzine frezziane per trasformarle in ottave. Il Vescovo di Vico Equense scrisse la *Sirenide* ricavando spesso un'ottava da tre

¹⁵ Cfr. REGIO, *Sirenide*, cit., pp. XCIV-CXV. Cfr. pure A. CERBO, *Il "Quadrivregio" di Federico Frezzi e la "Sirenide" di Paolo Regio*, in *Federico Frezzi e il "Quadrivregio" nel VI centenario della morte (1416-2016)*, Foligno/Perugia 23-25 febbraio 2017, Atti del Convegno a cura di E. LAURETI e D. PICCINI, Longo Editore, Ravenna 2020, pp. 623-635.

¹⁶ S. FREUD, *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. 11, Boringhieri, Torino 1979, p. 421; M. LAVAGETTO, *La macchina dell'errore*, cit., p. 138. Per la citazione in tedesco cfr. S. FREUD, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen*, Verlag Allert De Lange, Amsterdam 1930, pp. 76-77.

terzine frezziane e più raramente da due, altre volte da quattro terzine (in pochi casi anche da cinque terzine e in qualche caso da sei: *Sirenide*, I, 104 – *Quadrivregio*, II, 10, 1-18). Moltissime sono le occorrenze in cui una terzina frezziana si trasforma nel distico finale di un'ottava regiana. Spesso vengono messe insieme terzine discontinue, distanti tra loro nel poema di Frezzi. Si verifica per esempio nella descrizione delle Furie in *Sirenide*, II, 139, dove Regio segue *Quadrivregio*, III, 10, 28-45 e II, 16, 50 ss.

Siffatta operazione di modificazione del testo frezziano da parte del Vescovo di Vico inizia con l'ottava 15 del primo libro della *Sirenide*, dopo l'ottava 14 che riscrive il madrigale petrarchesco *Perch'al viso d'Amor portava insegna* (*R.v.f.*, LIV, vv. 7-10). Regio comincia a seguire il *Quadrivregio* inaspettatamente a partire dal verso 34 del primo capitolo del secondo libro, saltando i versi che rimpiangono l'età dell'oro (nella prima parte del capitolo secondo), e rielaborando con una certa libertà il racconto frezziano. Il rifacimento si fa più puntuale a partire dall'ottava 21 della *Sirenide*, dove la narrazione procede più conforme al racconto del capitolo terzo del secondo libro del *Quadrivregio*.

In generale il Vescovo di Vico riscrisse il testo di Frezzi sfrondandolo, escludendo molte terzine; ma aggiunse anche intere ottave creandole *ex novo*, poche nei primi due libri, più numerose negli ultimi due. Nel libro I è tutta regiana l'ottava 174 in cui si parla dell'incontro di Sireno con il bandito Marco Sciarra¹⁷. Nel libro II, l'ottava 56 che continua l'invettiva contro l'Invidia. Nel libro III si registrano circa trenta ottave create da Regio e nel libro IV più di cinquanta. Nell'ultimo libro le ottave aggiunte sono di contenuto religioso e spirituale, depositarie di invocazioni e preghiere di pentimento, di meditazioni e di contemplazioni. In particolare le ottave 82-83 contengono la riscrittura dell'«Orazion dominicale», una parafrasi decisamente critica del *Pater noster* per la correzione apportata nei vv. 6-7 dell'ottava 83 («né ci lasciar, che 'l tentator insano, / et infernal ne vinca...»¹⁸, al posto di «Non ci indurre in tentazione»); le ottave

¹⁷ Cfr. *Sirenide*, cit., I, ottave 174-175. Regio fa spesso riferimento agli episodi più clamorosi della cronaca politica e sociale napoletana del tempo.

¹⁸ *Ibi*, p. 598. Si tratta di una correzione che recentemente anche Papa Francesco ha voluto apportare alla preghiera del *Pater noster*: la carità di Dio non ci può «indurre in tentazione», bensì può proteggerci dalla tentazione di Lucifero.

111-114 contengono la «meditazione dell'opre di Dio»; le 152-154 la «meditazione de tutti i cieli, et del celeste Paradiso»; le 160-172 contengono i «prieghi del penitente Sireno»; le 176-178 la «meditazione della Vergine, mater Dei», alla quale segue la lunga «meditazione della sacra Apocalisse» in nove visioni.

È stato inoltre interessante dal punto di vista letterario e linguistico, ma anche dal punto di vista etico-psicologico, verificare l'atteggiamento di Regio – nei confronti del *Quadriregio* – nella prima redazione (quella pubblicata nel 1603) e nella seconda redazione della *Sirenide* (il ms. inedito della Biblioteca Nazionale di Napoli). Nella prima redazione Regio segue più fedelmente il testo frezziano, gli risulta difficile distaccarsene. Si può notare che alcune ottave (o parti di esse) della stampa del 1603, poi annullate e rifatte nel Manoscritto napoletano, risultano affini al poema frezziano. Ma anche alcune varianti apportate nella seconda redazione della *Sirenide* provengono dal *Quadriregio* che Paolo Regio ebbe tra le mani. Tutto questo testimonia la forte dipendenza di Regio dal *Quadriregio*, e anche la volontà di occultarne le tracce.

Certo è che, nonostante gli spostamenti, le aggiunte, i tagli del macabro, del mostruoso e del favoloso, cioè nonostante i diversi interventi operati da Regio sul *Quadriregio*, è invasiva nella *Sirenide* la presenza del poema di Frezzi. Già la ripartizione in quattro libri rinvia al poema di Frezzi, oltre che al già menzionato trattato *Sopra i quattro estremi avvenimenti dell'uomo* di Dionigi Cartusiano. Si può ipotizzare anche una possibile suggestione del titolo del poema, *Quadriregio*, sulla riscrittura di Paolo Regio.

3. La *Sirenide* risulta una rielaborazione composita per l'utilizzo dei diversi modelli, in particolare del poema dantesco. Tuttavia l'imitazione della *Comedia* passa attraverso la lettura critica e la mediazione del *Quadriregio*, segnando il passaggio da una riscrittura umanistica (che non per caso dà una nuova collocazione ai sapienti pagani virtuosi¹⁹, che Regio volutamente ignora) a una rifacitura controriformista, il cui rigore si coglie nelle abbondanti

¹⁹ *Quadriregio*, IV, capp. VII, VIII e IX. Abbastanza significativa, degna di attenzione, è la motivazione teologica di Frezzi a proposito della collocazione dei virtuosi pagani nell'aldilà, in prossimità del Paradiso terrestre, piuttosto che nel Limbo.

meditazioni e nelle prediche, nel dovere di parlare dei peccati e non dei peccatori, nel rispetto dell'ortodossia cristiana, nel ripristino dei fiumi del Paradiso terrestre secondo la lezione della Sacra Scrittura, prendendo le distanze da Dante²⁰.

Inoltre si ha la sensazione che Regio abbia voluto in qualche modo disobbligarsi con Frezzi, attraverso l'ampia *Declarazione* che accompagna il manoscritto inedito, quasi per inconscia compensazione di un'appropriazione non dichiarata.

Concludendo, la riscrittura di Paolo Regio non è pedissequa ripresa del poema dantesco e non è trascrizione meccanica o duplicazione letteraria del *Quadrivregio* di Federico Frezzi. Nasce da una lettura critica degli originali, con l'intento di rendere attuali testi di altre epoche, alla ricerca di punti deboli, di errori e di indizi che creano gli spazi per nuovi interventi, in cui costruire, con l'ambizione di riprodurre un'opera nuova e utile, autoriflessiva, in cui identificare se stesso e la cultura contemporanea. La pretesa di Regio è di far parlare il poema di Dante e insieme il poema di Frezzi attraverso una possibile mediazione (la sua) rispondente ai nuovi orizzonti di attesa²¹.

²⁰ Paolo Regio, nella *Sirenide*, si distacca dal *Purgatorio* di Dante e ripropone nel Paradiso terrestre l'idrografia biblica della *Genesi*. Descrive un unico fiume che si divide in quattro bracci, mentre il Lete ritorna a essere un fiume infernale (REGIO, *Sirenide*, cit., libro III, ottava 29).

²¹ Per capire il senso e il valore insiti nell'operazione di Regio (e nella stessa riscrittura di Frezzi) ci può essere di aiuto l'appello convinto di M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, pp. 81-82: «Pensare che i testi parlino da soli, al di là e al fuori di ogni possibile mediazione, è un'idea tanto vecchia quanto ingenua e intimamente balorda: disconosce la storia, disconosce la diversità dei codici e il modificarsi radicale, di secolo in secolo, degli orizzonti di attesa, delle domande che un testo produce e che al testo vengono poste. Dimentica soprattutto che le grandi opere letterarie sono, come ci è stato insegnato, abitate fin nell'intimo delle loro fibre da una critica immanente, che la cifra nel tappeto esiste e che su di essa, sul suo rinvenimento, si gioca la scommessa stessa della letteratura». Si veda pure E. RAIMONDI, *Novecento e dopo. Considerazioni su un secolo di letteratura*, Carocci, Roma 2003.

CAMELIA SANDA DRAGOMIR

Qualche riflessione sulla traduzione di *Ensaio sobre a cegueira* in romeno e italiano

Saramago è uno degli scrittori più importanti del periodo di transizione dal XX al XXI secolo, uno scrittore impegnato, attento alle trasformazioni suscettibili di incidere sull'evoluzione della società e che possono alterare l'evoluzione stessa dell'essere umano.

In questo articolo dedicato a Saramago, ci soffermeremo su due aspetti riguardanti la traduzione del suo romanzo *Ensaio sobre a cegueira*¹. Si tratta in particolare delle scelte fatte dal traduttore italiano e da quello romeno per il titolo e per l'epigrafe del romanzo.

Riguardo allo stile di Saramago, possiamo dire che è rabelaisiano nella accezione data al termine da J.M. Cohen: «a writer who is in love with his medium, the man for whom words call up associations, in contrast to the man who employs them to express previously conceived notions»². Lo scrittore portoghese è un grande amante delle parole cui riserva quel trattamento speciale che glielo fa scegliere con estrema cura. Ne risulta che il traduttore, preoccupato di cogliere la specificità dell'autore, deve a sua volta trovare soluzioni adeguate.

A volte, tuttavia, le scelte di traduzione sono dettate da esigenze di marketing, mirate a vendere il libro in un determinato ambiente culturale oppure alla volontà di trasmettere un certo messaggio. Spesso, i lettori scelgono un libro perché già conoscono l'autore oppure per un titolo o una copertina attraenti, e, sfogliandone le pagine, anche un'eventuale epigrafe può svolgere un ruolo determinante. Di conseguenza, il titolo, l'epigrafe sono fondamentali nella presentazione di un libro, rappresentando aspetti su cui la casa editrice e il traduttore non possono fallire.

¹ J. SARAMAGO, *Ensaio sobre a Cegueira*, Editorial Caminho, Lisboa 1995.

² M. JULL COSTA, *On Translation and on Translating Saramago in Particular*, in «Portuguese Studies», 15, 1999, pp. 207-215, qui p. 208.

1. *Saramago in Romania*

José Saramago è stato accolto con grande interesse dai lettori romeni. Tutti i suoi libri sono stati tradotti, anche se non con lo stesso ritmo seguito in Italia. In Romania, la Casa Editrice Polirom ha pubblicato l'opera di Saramago, sia in tascabile che in una collana di libri d'autore, con una particolare realizzazione grafica³.

La maggior parte delle traduzioni è stata realizzata da Mioara Caragea (12), anche se alcune opere sono state tradotte da Simina Popa (4), da Georgiana Bărbulescu (3) e da Mirela Stănculescu (2).

Mioara Caragea, docente all'Università di Bucarest, è anche una grande specialista di Saramago di cui ha tradotto 12 volumi e come riconoscimento del suo lavoro ha ricevuto premi importanti: Premiul Salonului Literar de la Cluj (1988), Premiul Asociației Editorilor din România (2002) Premio Internazionale di Traduzione da parte della Società di Lingua Portoghese (1996) e una prestigiosa decorazione da parte del Presidente della Repubblica Portoghese (2015). In quell'occasione Mioara Caragea ha detto: «a tradução supõe uma actividade crítica, uma convivência íntima com as capacidades expressivas da linguagem e um verdadeiro treino na disciplina do trabalho»⁴. Per il prezioso lavoro svolto dalla studiosa nella sua tesi di dottorato, intitolata *O intertexto histórico nos romances de José Saramago*, lo scrittore portoghese ha avuto parole di elogio: «Na elaboração

³ *A jangada de pedra* (1986) *Pluta de piatră*, 2002; *Todos os nomes* (1997) *Toate numele*, 2002, 2008, 2011; *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) *Anul morții lui Ricardo Reis*, 2003, 2009; *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) *Evangelhia după Isus Cristos*, 2003, 2012; *História do cerco de Lisboa* (1989) *Istoria asediului Lisabonei*, 2004; *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) *Eseu despre orbire*, 2005, 2008; *Memorial do Convento* (1982) *Memorialul mănăstirii*, 2007; *As Intermittências da norte* (2005) *Intermitențele morții*, 2007, 2009; *O homem duplicado* (2002) *Omul duplicat*, 2009; *A Caverna* (2000) *Peștera*, 2009; *Ensaio sobre a lucidez* (2004) *Eseu despre luciditate*, 2008; *As pequenas memórias* (2006) *Fărâme de memorii*, 2009; *A viagem do elefante* (2008) *Călătoria elefantului*, 2010; *Manual de pintura e caligrafia* (1977) *Manual de pictură și caligrafie*, 2010; *Claraboia* (2011); *Lucarna* (2013); *O caderno* (2009) *Caietul (2010)*. Texte scrise pentru blog: septembrie 2008-martie 2009, 2010; *Viagem a Portugal* (1981) *Călătorie prin Portugalia*, 2011; *Caietul*. Texte scrise pentru blog: martie 2008-noiembrie 2009, 2011; *Caim* (2009) *Caim*, 2012.

⁴ M. CARAGEA, *A Leitura da História nos romances de José Saramago*, Editura Universității, București 2003.

deste ensaio beneficii-me de um excelente estudo da Professora Mioara Caragea, da Universidade de Bucareste, sobre o tema da memória na minha obra. A ela se deve o mais interessante deste texto [Nella stesura di questo saggio, mi sono avvalso di un eccellente studio della Professoressa Mioara Caragea, dell'Università di Bucarest, sul tema della memoria nella mia opera. A lei si devono gli spunti più interessanti di questo testo]».

Cecità ha avuto un forte impatto anche nel settore delle arti visive: il pittore romeno Laurențiu Midvichi ha creato una serie di composizioni intitolate *Studii sulla cecità (Studii despre orbire)*⁵ in cui si è ispirato ai momenti più forti presenti nel romanzo di Saramago. Sono immagini molto forti che, “guardate” con il testo di Saramago accanto, ci possono aiutare a vedere e capire di più il nostro mondo.

2. *Il romanzo Ensaio sobre a cegueira (1995)*

*Cecità*⁶, nella traduzione di Rita Desti, è apparso nel 1996, un anno dopo la pubblicazione del romanzo in portoghese, la versione romena, invece, *Eseu despre orbire*⁷ è apparsa nella traduzione di Mioara Caragea dieci anni dopo, nel 2005, presso la Casa Editrice Polirom. Si tratta di un romanzo distopico, un'allegoria o anche una metafora dolorosa del nostro mondo. Stiamo vivendo in una società incapace di gestire e risolvere le sue crisi. Stiamo vivendo in una società che ci ha fatto perdere la capacità di “vedere” e di “guardare”, di “osservare”, di “esaminare” e di “renderci migliori”. Abbiamo perso l'unità. Guardando il quadro che ci offre Saramago, impariamo a *osservare, esaminare ed empatizzare*, a darci la mano e apprezzare il “vedere-guardare”, essendo presenti e attivi:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que

⁵ <http://artportfolio.ro/laurentiu-midvichi-studii-despre-orbire/>.

⁶ J. SARAMAGO, *Cecità*, Einaudi, Torino 1996.

⁷ ID., *Eseu despre orbire*, Ed Polirom, Iași 2005.

não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem⁸.

De ce am orbit, Nu ştiu, poate că într-o zi vom afla motivul, Vrei să-ţi spun ce cred, Spune, Cred că n-am orbit, cred că suntem orbi, Orbi care văd, Orbi care, văzând, nu văd⁹.

Perché siamo diventati ciechi, Non lo so, forse un giorno si arriverà a conoscerne la ragione, Vuoi che ti dica cosa penso, Parla, Secondo me non siamo diventati ciechi, secondo me lo siamo, Ciechi che vedono, Ciechi che, pur vedendo, non vedono¹⁰.

La zona di significazione dell'universo discorsivo viene definita dalla capacità dei protagonisti di percepire l'universo referenziale, di capirlo e di interagire in piena conoscenza della "realità" vissuta.

Sul piano linguistico, la problematica sembra collocarsi intorno alla scelta delle unità lessicali suscettibili di rendere tale universo significativo ovvero i campi semantici e lessicali organizzati intorno a "vedere / non vedere" o viceversa a "essere cieco / diventare cieco".

Possiamo giustificare quest'affermazione facendo riferimento al titolo e all'epigrafe del romanzo.

3. *Tradurre il titolo* Ensaio sobre a cegueira

In italiano, il titolo del romanzo sarebbe, letteralmente, *Saggio sulla cecità*, se il traduttore o anche l'editore fossero rimasti fedeli alla scelta di Saramago. Così come hanno fatto i traduttori spagnolo e romeno: *Ensaio sobre la cegueira*¹¹ e *Eseu despre orbire*¹².

"Ensaio", "Saggio", "Eseu" significano uno studio di dimensioni limitate su argomenti filosofici, letterari o scientifici, composto con mezzi originali, senza pretendere di esaurire l'argomento¹³

⁸ ID., *Ensaio sobre a Cegueira*, cit., p. 149.

⁹ ID., *Eseu despre orbire*, cit., p. 162.

¹⁰ ID., *Cecità*, cit., p. 191.

¹¹ ID., *Ensaio sobre la cegueira*, Santillana, Torrelaguna 1996.

¹² Altre scelte devianti rispetto al titolo originale sono state il greco Πειρί τῆς φλότιτος (*Sulla Cecità*) e il tedesco *Die Stadt der Blinden* (*La città dei ciechi*).

¹³ <https://dexonline.ro/definitie/eseu>.

o come appare definito nella Treccani: «scritto di carattere specifico o monografico, di limitata estensione, in cui l'autore analizza criticamente un testo, un avvenimento, un personaggio, un fenomeno e sim., fornendone una interpretazione personale»¹⁴.

Il traduttore italiano o l'editore o entrambi hanno scelto di non rimanere fedeli al titolo scelto dall'autore, infatti si omette la prima parte, lasciando semplicemente *Cecità*. Stessa scelta editoriale realizzata nelle traduzioni francese e inglese: *L'aveuglement* (1997) a cura di Geneviève Leibrich, per le Editions du Seuil e *Blindness* (1997), a cura di Giovanni Pontiero¹⁵.

Da notare che il titolo del romanzo *Ensaio sobre a lucidez* del 2004, che potrebbe essere considerato il seguito di *Ensaio sobre a cegueira*, verrà mantenuto anche in italiano: *Saggio sulla lucidità* (2005), andando a infrangere il gioco di specchi proposto da José Saramago stesso.

Siamo tutti d'accordo che la traduzione di un testo comporta anche un'interpretazione, la quale, poi, andrà a determinare certe scelte definitive da parte del traduttore, il quale spesso cerca di trasporre, di adattare nella lingua di arrivo quello che gli sembra rappresentativo per la comunità a cui si rivolge la traduzione. Oppure la scelta può essere determinata anche dal grado di accettabilità, disponibilità dei lettori nei confronti dell'autore, se questo è già stato tradotto.

Forse il titolo *Cecità* è più di impatto di *Saggio sulla cecità*. Contrariamente al titolo francese, *L'aveuglement*, in cui compare l'articolo determinativo, in italiano, *Cecità*, il nome comune privo di articolo si trasforma in nome di romanzo, in nome proprio dunque. Infatti, il nome "orbire" (*cecità*) non ha alcun tipo di articolo neanche nel titolo romeno.

Dal punto di vista semantico, i nomi designano tipicamente le entità in sé, indipendentemente dalla temporalità. Si può trattare di esseri, di cose, di sensazioni, di nozioni, di processi o di stati. E, in modo simile alle parole "piene" (aggettivo, verbo, avverbio), il nome genera, in più, del senso. È l'unica categoria, ad eccezione di certi pronomi e avverbi, che può essere associata a un referente o a dei riferimenti, cioè a un oggetto oppure a qualcosa apparten-

¹⁴ <http://www.treccani.it/vocabolario/saggio2/>.

¹⁵ J. SARAMAGO, *L'aveuglement*, Seuil, Paris 1997; ID., *Blindness*, The Harvill Press, London 1997.

nente alla realtà extra-linguistica, qualcosa presente in un universo reale o fittizio.

Per questa ragione, il nome viene chiamato anche sostantivo, avendo la capacità di designare la sostanza degli esseri, delle cose, ma anche delle idee, dei sentimenti, delle qualità, dei processi a cui si riferisce oppure che richiama nel discorso. Orbene, affinché la funzione referenziale del nome sia efficace, in genere il nome deve essere aggiornato mediante un determinante (articolo definito, dimostrativi ecc.), in assenza del quale esso rimane virtuale e, dal punto di vista della comunicazione, nel discorso, il tipo e il grado di determinazione indicano la misura in cui la realtà denominata dal nome è conosciuta dai partecipanti alla comunicazione stessa.

L'uso dell'articolo determinativo fa sì che il nome indichi un determinato referente. Per l'uso di un nome in un messaggio, si attivano l'intensione – un numero di proprietà del referente in base a cui possiamo assegnare quel nome – e l'estensione, la classe dei referenti per cui, in base ai tratti, quel nome si può usare. Le stesse considerazioni appaiono anche in un articolo di Wilmet:

Les déterminants expriment l'extensité ou l'extension du noyau nominal: nous parlerons successivement de quantifiants (indicateurs d'extensité), de caractérisants (indicateurs d'extension) et amalgames (indicateurs conjoints d'extensité et d'extension)¹⁶.

La situazione è diversa nel caso dei nomi astratti non numerabili (possiamo dire *un gatto / due gatti*, ma non *una cecità / due cecità*, escludendo gli usi metaforici). Nel caso degli astratti, si tratta di un cumulo di proprietà, il referente essendo costituito dalla somma delle proprietà individuate.

Non possiamo individuare una “cecità¹” oppure una “cecità²”, se usiamo *cecità* senza alcun tipo di determinazione. Nel momento in cui al nome aggiungiamo un determinante come, ad esempio, *la cecità bianca* oppure *la cecità nera* (nel romanzo, appare un certo

¹⁶ M. WILMET, *Les déterminants du nom en français : essai de synthèse*, «Langue française», 57, 1983, nel capitolo «Grammaire et référence», pp. 15-33, qui p. 18. È importante precisare inoltre che: «L'article zéro refuse au nom déterminé une perspective d'extensité croissante ou décroissante : pierre qui roule n'amasse pas mousse (extensité générique en contexte gnomique), PAUL est rentré de voyage (extensité monérique du nom propre), Dupont parle POLITIQUE = “une politique à l'aune du commentateur Dupont”» (*ibi*, p. 20).

tipo di cecità, la cecità bianca), possiamo individuare la cecità di cui stiamo parlando, di chi è, da quando fino a quando, ecc.

Di conseguenza, “cecità” è un nome astratto per cui non possiamo individuare un referente da indicare. L'estensione per *cecità* non è costituita da una classe di elementi a cui si può assegnare questo nome in base alle proprietà. Il nome è, inoltre, di tipo speciale: astratto. «Cecità» rinvia a un certo tipo di caratteristica.

Se avessimo avuto a che fare con il nome di un oggetto concreto, numerabile, era obbligatorio dire “la casa”, “la strada” e non “casa”, “strada”, ecc. Solo gli astratti consentono di scegliere fra *La cecità* e *Cecità*. Le stesse osservazioni valgono anche per la parola romena *orbire* in *Eseu despre orbire*, che però riporta la traduzione letterale. Precisiamo, quindi, “questa cecità”, “la cecità di qualcuno”... altrimenti, l'uso è senza articolo, tanto più nella posizione dopo una preposizione che richiede il caso accusativo.

In romeno, “*orbire*” è l'infinito lungo (ossia l'infinito sostantivale che conserva l'antica forma lunga dell'infinito con il suffisso etimologico del verbo -re) *a orbi*, il quale è formato dall'aggettivo *orb*, *oarbă* proveniente dal latino *orbis* come l'italiano *orbo*¹⁷.

Cecità proviene da *cieco* e il verbo corrispondente è *accecare*, «fare diventare cieco», ad uso transitivo e comportante due argomenti semantici: *la causa, la fonte della cecità (attente soggetto) e il paziente (attente oggetto diretto)* – chi subisce l'accecamento e diventa cieco.

In italiano, né *orbo* né *cieco* hanno verbi corrispondenti come *a orbi* (*diventare orbo*). Si usa il sintagma *diventare orbo*.

Nel romanzo di Saramago, la cecità avviene progressivamente (infatti lo scrittore usa l'ausiliare “*estar*”), se ci riferiamo a quella degli appartenenti alla comunità senza nome, di un posto senza nome, comunità costituita da persone senza nome che possono essere identificate, invece, in base ad alcune caratteristiche. Anche i nomi propri delle persone hanno un ruolo di identificazione. La cecità è contagiosa, si diffonde da una persona all'altra, per cui, questa può essere una corretta giustificazione della scelta del nome del romanzo in italiano, *Orbire / Cecità*.

In romeno, la parola *orbire* può richiamare sia il processo tramite il quale qualcuno diventa cieco che lo stato che ne risulta:

¹⁷ Precisiamo, inoltre, che in romeno c'è anche la parola *chior*, con il verbo corrispondente *a chiori* proveniente dal turco *kjor kör*, quello che vede solo con un occhio.

L-a lovit orbirea (è stato colpito dalla cecità) (il processo)
Orbirea sa ne impresionează pe toți (la sua cecità ci impressiona tutti)
 (lo stato in cui si trova x)

Cecità in italiano richiama solo lo stato risultativo¹⁸ a seguito del processo di accecamento.

Il titolo in romeno, così come quello in portoghese e in spagnolo, è un sintagma nominale con il nome “eseu” (saggio) determinato da un nome preceduto da una preposizione.

In romeno, qualora il secondo nome, il quale determina, non abbia un altro determinante, le preposizioni richiedenti l'accusativo sono seguite dal nome non articolato. Non c'è una scelta del tipo: con o senza articolo.

In italiano, invece, come titolo, appare il nome *Cecità* (senza articolo), il quale fa riferimento allo stato dato dall'impossibilità di vedere. A differenza di *L'aveuglement* (con articolo determinativo), il nome usato nella traduzione in francese.

In un suo studio, il linguista romeno Emanuel Vasiliu mostrava che ci sono situazioni in cui il nome non determinato o anche determinato con articolo determinativo o indeterminativo può esprimere la generalità. È il grado di espressività a poter fare la differenza. Il linguista romeno considera che «la forma senza articolo contiene il più alto grado di espressività»¹⁹. Secondo lui l'espressività più alta della forma nominale senza articolo può risultare dalla necessità di richiamare con forza nella mente del parlante l'immagine degli oggetti in questione.

Visto quanto notato sopra, possiamo considerare che la scelta del titolo *Cecità* sia più espressiva, offra un grado di generalità superiore ai nomi articolati, così come avviene nel titolo francese *L'aveuglement*.

Cecità è un nome proprio, titolo di romanzo, a uso e significazione dati dal contesto in cui appare.

¹⁸ *cecità* s. f. [dal lat. *caecitas -atis*, der. di *caecus* ‘cieco’] 1. a. Mancanza della vista definitiva o temporanea, assoluta o relativa a seconda che manchi, rispettivamente, ogni traccia di percezione visiva in entrambi gli occhi, oppure soltanto uno degli elementi che compongono l'atto visivo (senso luminoso, senso cromatico, percezione spaziale, stereoscopia, ecc.): <http://www.treccani.it/vocabolario/cecita/>

¹⁹ E. VASILIU, *Problema articolului și a funcțiilor sale în limba română* in *Teorie și analiză în lingvistică*, Ed. Academiei Române, București 2012, pp. 184-187

4. Tradurre l'epigrafe: «*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. Livro dos Conselhos*»

Tutta la chiave del romanzo sta nell'epigrafe scelta da Saramago: «*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara*». Come scrive M. Da Silva Hudson «*Em outras palavras, “reparar” é algo além do mero “ver”, é um olhar transgressor que permite superar o estado de alienação em que se encontra a sociedade moderna [in altre parole, “reparar” va al di là del verbo “ver”, è uno sguardo transgressore che permette di superare lo stato di alienazione in cui si trova la società moderna]*»²⁰.

Per poter costruire ci si deve liberare da quello che è vecchio e alterato. La cecità permette alle persone di vedere oltre ciò che gli occhi possono mostrare. La vista resta il senso fondamentale attraverso il quale siamo costantemente in contatto con la realtà che ci circonda.

Saramago dà alla cecità, che induce all'abbandono delle vecchie prospettive, il ruolo di obbligare la gente a riunirsi, a tenersi stretti gli uni agli altri per poter andare avanti: «*Desse modo, após a destruição da visão (que não “repara”), vem a verdadeira luz, em forma de cegueira branca, mas que, na verdade, leva as personagens a “repararem” o visível e o invisível da vida moderna, sobretudo nas grandes cidades [così dopo aver distrutto la vista (che non ripara), arriva la vera luce, sotto forma di cecità bianca, ma che in realtà induce i personaggi a riparare il visibile e l'invisibile della vita moderna, soprattutto nelle grandi città]*»²¹. Infatti, la cecità li colpisce proprio per far aprire loro gli occhi oppure *ca să le deschidă ochii* (per aprire i loro occhi) come si direbbe in romeno. È un'esortazione usata sia in Italia che in Romania per chi non riesce a vedere la realtà: *Apri gli occhi e vedrai!*

Saramago sceglie come epigrafe una citazione tratta dal fantomatico *Libro dei Consigli*, fondata sull'importante distinzione fra «guardare», «vedere» e «osservare», essendo tutti e tre verbi che richiamano i tre tipi di percezione visiva, capaci di distinguere fra i

²⁰ M. DA SILVA HUDSON, *Ensaio sobre a Cegueira e Blindness: Um diálogo intersemiótico*, in «*Artefactum. Revista de Estudos em linguagem e tecnologia*», a. VII, n. 2, 2015, p. 5.

²¹ *Ibi*, p. 7.

modi in cui scegliamo di vivere in un mondo che, a volte, guardiamo, ma senza accorgerci di quello che vediamo, dunque, senza vedere e tanto meno osservare²². A volte, siamo così attenti a noi stessi da non accorgerci di nient'altro. Reagiamo solo quando a essere colpiti siamo noi, solo quando il danno lo subiamo noi.

Nella citazione scelta da Saramago, compaiono i verbi *ver*, *olhar* e *reparar* tradotti in rumeno con “a vedea”, “a privi” e “a observa”, mentre in italiano con “guardare”, “vedere” e “osservare” senza rispettare l'ordine scelto da Saramago. L'uomo dispone di più modalità di percezione nel rapportarsi al mondo, a quello che lo circonda. La percezione visiva è la principale e svolge il ruolo più importante nel conoscere il mondo. Gli altri sensi vengono dopo.

L'epigrafe portoghese – «Se podes **olhar**, **vê**. Se podes **ver**, **repara**», *Livro dos Conselhos* – viene tradotta nei modi seguenti. In questo caso aggiungiamo anche le traduzioni spagnola e francese per avere uno spettro più ampio delle lingue romanze:

romeno: «Dacă poți **privi**, **vezi**. Dacă poți **vedea**, **observă**»,
Cartea Sfaturilor

italiano: «Se puoi **vedere**, **guarda**. Se puoi **guardare**, **osserva**»,
Libro dei Consigli

spagnolo: «Si puedes **mirar**, **ve**. Si puedes **ver**, **repara**», *Libro de los Consejos*

francese: «Si tu peux **regarder**, vois. Si tu peux **voir**, **observe**»,
Livre des Conseils

Esaminiamo le definizioni dei 3 verbi presenti: *olhar*, *ver*, *reparar* / *a privi*, *a vedea*, *a observa* / *vedere*, *guardare*, *osservare* / *mirar*, *ve*, *reparar* / *regarder*, *voir*, *observer*²³.

Si tratta di tre verbi di percezione visiva²⁴ che comportano due argomenti semantici obbligatori, così come dimostrato anche da

²² osservare - 1. guardare o esaminare con attenzione, considerare con cura... 3. curare attentamente, mantenere con cura (Zingarelli, 1996, p. 1209).

²³ Per le definizioni dei verbi nelle quattro lingue, rimandiamo all'allegato.

²⁴ In rumeno, *a observa* può essere collocato anche nella zona della percezione uditiva, in un contesto del tipo: Observi cum este reluat acest refren în cântecul lui Lucio Dalla? (*Osservi come viene ripreso questo ritornello nella canzone di Lucio Dalla?*) oppure tattile: Observi ce simți când îți ating mâna dreaptă? (*Osservi cosa*

Teodora Cristea nel suo studio²⁵ che propone la distinzione tra « Le sujet percevant – “siège du procès» », cioè il soggetto che guarda e «l’objet perçu – “source de l’impression” [ossia l’oggetto percepito] produite sur le sujet percevant ». La definizione è riconoscibile nei dizionari francesi nella voce dedicata al verbo “voir”. Nel Petit Robert è definito come: « recevoir les images des objets par le sens de la vue », mentre nel Larousse troviamo « percevoir par les yeux ». Dunque, per *voir*, *vedere*, *a vedea* ci sarebbe “saisir par la vue”, “percepire tramite gli occhi”.

Nel caso di “a vedea”, la direzione va dall’oggetto percepito verso il soggetto percettivo, mentre per “a privi”, guardare, la direzione va dal soggetto percettivo verso l’oggetto percepito, nel caso in cui la percezione venga orientata in modo attivo verso lo stimolo visivo.

Nel caso di “a privi” (guardare, *regarder*) interviene un tratto processuale in più ovvero « un sujet actif qui contrôle le procès intentionnel et un mouvement orienté du sujet percevant vers le sujet perçu »²⁶.

È diverso, inoltre, il tipo di predicazione, nel senso che per “a vedea” (*vedere*), così come per “a auzi” (*udire*), “a simți” (*sentire*), abbiamo delle predicazioni semplici, mentre per “a privi”, “a asculta”, la predicazione è complessa, trattandosi di una struttura causativa, cioè il predicato di percezione è subordinato ad una struttura causativa. I due predicati VOLERE e FARE hanno il predicato A VEDEA (VEDERE) in posizione inferiore. Come mostrava anche Teodora Cristea, « les deux prédicats VOULOIR et FAIRE constituent une structure intermédiaire caractérisée par le trait /+Tension/, qui en tant que trait conceptuellement complexe, implique l’idée d’une action consciente dirigée par le sujet percevant », e nelle definizioni dei dizionari esplicativi appaiono elementi che richiamano questa gerarchia dei predicati costituenti di un predicato complesso, i quali mettono in rilievo dei tratti come Orientamento, Intenzionalità e Fattività.

senti quando ti tocco la mano destra?) ecc. Anche in italiano “osserva” può significare “nota, presta attenzione”.

²⁵ C. TEODORA, *Verbes perceptifs de factitivité réflexive en français et en roumain*, in «Etudes contrastives», Ed Saeculum I.o., București, 1994, pp. 27-44, in part. p. 28.

²⁶ *Ibidem*.

Diverso da “a arăta” (mostrare) in cui ci sono tre argomenti e tre attanti (Qualcuno mostra (*arată*) qualcosa a qualcun altro), per “a privi” così come per “a asculta” c’è una coreferenzialità attanziale (*qualcuno e a qualcun altro* coincidono): possiamo quindi ritenere queste *strutture fattitive riflessive*, il che, in romeno, diventa trasparente tramite “a se uita”²⁷, sinonimo di “a privi”. Però, “a se uita” non si costruisce con l’oggetto diretto, ma con il complemento preposizionale, mentre in italiano la soluzione è unica:

Îl **privea** pe bolnav plin de milă.
Guardava il malato pieno di pietà.
Se uita la bolnav plin de milă.
Guardava il malato pieno di pietà.

Per questi verbi, è obbligatoria la realizzazione degli argomenti semantici nella struttura superficiale. Per cui gli attanti sintattici sono uguali per i tre verbi: sperimentatore-soggetto, mentre la fonte dell’immagine è l’oggetto diretto²⁸.

Soggetto (Sperimentatore) + **Verbo** (a vedea / a privi / a observa) + **COD** (Stimolo).

Solo *a vedea* può apparire senza l’oggetto diretto in un contesto del tipo:

La o lună, după intervenția la ochi, Ion vede. (ro)
Dopo un mese dall’intervento agli occhi, Ion vede.

Nel caso dell’epigrafe, l’argomento oggetto-fonte dell’immagine non appare nella struttura superficiale, rimanendo solo in una realizzazione virtuale; perché, in fondo, in quella posizione sintattica può apparire una grande diversità di nomi della realtà circostante. Non è fondamentale precisare l’oggetto guardato, visto, mentre è fondamentale la capacità stessa di vedere, con tutte le sue sfumature, sviluppate anche tramite le azioni di guardare e osservare. L’epigrafe ha un carattere generico forse proprio perché appartiene al *Libro dei Consigli*.

²⁷ *A se uita, a privi, a-și îndrepta privirea spre ceva sau cineva pentru a vedea, a observa, a cerceta* DULR; 1049 (guardare, rivolgere lo sguardo verso... per vedere, osservare, esaminare).

²⁸ C. DRAGOMIR, *Semantică și sintaxă în structura grupului verbal*, Ovidius University Press, Constanța 2006.

La distinzione fra *a vedea / vedere* [+PERCEZIONE] [+ORIENTAMENTO] [-INTENTO] e *a privi / guardare* [+PERCEZIONE] [+ORIENTAMENTO] [+INTENTO] viene data dall'assenza, rispettivamente, dalla presenza del tratto [INTENTO], il che comporta anche il controllo nello svolgimento del processo.

Come abbiamo già visto c'è anche il verbo “*a se uita*”²⁹ che non è stato scelto dalla traduttrice romena e che è in un rapporto di sinonimia quasi perfetta con *a privi / guardare*. Abbiamo ritenuto importante includere in una nota la presentazione del termine *uita* così come appare nel famoso Dizionario Etimologico Rumano realizzato dal noto studioso romeno A. Ciorănescu.

Infatti, dal punto di vista etimologico, “*a se uita*” specifica quello che caratterizza “*a privi*”, ossia dimenticare sé stessi e fare attenzione alla propria percezione, all'obiettivo su cui si è fissato lo sguardo.

È, di fatto, anche l'idea fondamentale del romanzo di Saramago, il compito, il consiglio essenziale: dimenticare sé stessi e fare attenzione a quello che c'è intorno, esaminare e poi rimediare³⁰, al fine di poter continuare a vivere in una società in cui essere una presenza attiva, responsabile, con rispetto e amore.

Inoltre, nella citazione in questione, prima, al verbo *a privi / guardare* e poi, anche al verbo *a vedea / vedere*, viene applicato il modalizzatore A PUTEA / POTERE³¹: «*Dacă poți privi, vezi, dacă poți vedea, observă*» e in italiano «*Se puoi guardare, vedi. Se puoi vedere, osserva*».

²⁹ *uita* – „1. Olvidar 2. Fijarse, mirar 3. tener en cuenta, considerar...; lat. oblitare cat *oblidar*, fr *oublier*, esp port *olvidar*. «La transición semántica de “olvidar” a “mirar” debe haberse verificado por medio del sentido reflexivo *a se uita* “olvidarse uno de sí mismo”, y de ahí “quedarse inmóvil”, cuya evolución es idéntica al esp *fjarse*. Este uso de *a se uita* es aun corriente; y hasta se dice, en tono familiar, *s-a uitat pe el*, de un niño que se ha ensuciado» (A. CIORĂNESCU, *Diccionario Etimológico Rumano*, Biblioteca Filologica, Universidad de la Laguna, Tenerife, 1966, p. 871).

³⁰ La significazione di “réparer” in *Le dictionnaire Trésor de la langue française* quando « le complément d'objet direct désigne un inanimé abstrait » è «remédier aux conséquences fâcheuses d'un acte, d'une parole, d'une situation », dunque a supporto della scelta di Saramago di usare *reparar* invece di *osservar*.

³¹ A. CUNIȚĂ, *Les verbes roumains a trebui et a putea – marqueurs de modalité et indices évidentiels*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», t. 82, fasc. 3, 2004, pp. 717-732.

Il verbo “potere” può comportare due interpretazioni possibili: la prima relativa a quello che chiamiamo possibilità interna e soggettiva che rinvia ad “avere la capacità di fare qualcosa”:

Lui può leggere in portoghese perché sa leggere e perché sa, conosce la lingua portoghese.

e la seconda, detta possibilità esterna e obiettiva, che rinvia ad “avere il permesso di fare qualcosa”:

Adesso mi posso ritirare da questa conversazione un po' spiacevole per me?

L'ambiguità dell'interpretazione del tipo di possibilità può essere esclusa, in tanti contesti, richiamando semplicemente gli oggetti esterni al verbo modale, secondo quanto dimostrato da Teodora Cristea³².

Nel contesto del romanzo di Saramago, saremmo tentati di dare all'operatore aspettuale *a putea / potere* la prima interpretazione, quella della capacità di *a privi / guardare - a vedea / vedere*.

A putea / potere rinvia alla capacità del protagonista/individuo di mobilitare la propria volontà per guardare. In tal caso, vedrà. Nel caso dell'altra struttura, si fa appello alla semplice capacità di percepire, all'apertura verso l'ambiente circostante. E, in tal caso, la percezione della realtà ci inviterà a riflettere, a fare determinate scelte. In fin dei conti, è sempre una questione di focalizzazione di questi due elementi: essere indifferenti nei confronti del mondo circostante, accettare tutto senza discernimento e/o assumere le realtà vissute, fare una selezione.

Il problema della traduzione italiana è che non rispetta né ordine né significato come si può vedere dalla tabella seguente:

se	podes	olhar	ve	se	podes	ver	repara
Se	puoi	Vedere	guarda	se	puoi	guardare	osserva
dacă	poți	privi	vezi	dacă	poți	vedea	observă
si	puedes	mirar	ve	Si	puedes	ver	repara
Si	tu peux	regarder	vois	Si	tu peux	voir	observe

Dove al verbo *olhar* corrisponde *vedere* invece di *guardare*.

³² T. CRISTEA, *L'intersection des auxiliaires de modalité*, in «Études contrastives. Les modalités», Tipografia Universității din București, București 1981, pp. 47-74.

Lo stesso scambio viene effettuato operato anche dal traduttore inglese («If you can see, look. If you can look, observe»), come accade in italiano, ma non in romeno, spagnolo e francese.

se	podes	olhar	ve	se	podes	ver	repara
if	you can	see	look	if	you can	look	observe

È vero che, spesso, il contesto può aggiungere o escludere dei semi dal senso di una parola, è vero che ci sono dei contesti in cui “guardare” e “vedere” possono essere intercambiabili senza provocare modifiche di contenuto. Ma non è questo il caso.

Non si può *privi* / *guardare* senza controllo, senza intento, senza un certo interesse diretto verso l’oggetto percepito. Ma possiamo *vedere* perché siamo dotati del senso visivo. Di conseguenza, una volta presente questa capacità, tramite la vista, qualsiasi cosa può pervenirci come immagine suscettibile di essere trattata e/o giudicata dalla nostra mente. Poi, dalla visione del mondo, si passa all’azione di guardarlo, il che aggiunge i tratti menzionati sopra.

Nella traduzione italiana dell’epigrafe, così come in quella inglese, le posizioni occupate da *a privi* / *guardare* e *a vedea* / *vedere* possono sembrare più adeguate alla nostra concezione di *a vedea*, *a privi* e *a observa* / *vedere*, *guardare* e *osservare*: abbiamo la capacità di vedere, la possiamo utilizzare, inoltre, per guardare, il che comporta l’orientamento degli occhi, dello sguardo verso quello che ci interessa, per passare, poi, al trattamento dell’immagine, cioè all’osservare, all’esame dell’immagine.

Saramago, però, non sceglie quest’ordine naturale per la relazione *a vedea* - *a privi* - *a observa* / *vedere* - *guardare* - *osservare*.

Avviene una modifica fondamentale: guardare prima e poi vedere, il che potrebbe comportare il fatto che possediamo la capacità oppure abbiamo la possibilità di guardare, di orientare lo sguardo verso quello che suscita il nostro interesse, guardiamo e, guardando, l’oggetto percepito arriva a noi, suscitando il nostro interesse. Riusciamo a vederlo. Un brano del romanzo ci offre la dimostrazione di quanto detto finora:

Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais,

*mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista*³³.

*No, doveva essere solo un'infinita stanchezza, una voglia di avvolgersi su se stessa, gli occhi, ah, soprattutto gli occhi, rivolti all'interno, sempre di più, di più, fino a poter raggiungere e osservare l'interno stesso del cervello, nel punto esatto in cui la differenza fra il vedere e il non vedere è invisibile alla semplice vista*³⁴.

*Nu e, e numai o oboseală nesfârșită, dorința de a se face ghem, ochii, ah, mai ales ochii, întorși înăuntru, mai mult, mai mult, mai mult, până când vor putea să vadă și să observe interiorul propriului creier, acolo unde diferența între a vedea și a nu vedea este invizibilă simplei vederi*³⁵.

Ecco che la semplice vista senza intento non fa distinzione fra *a vedea / vedere* e *a nu vedea/non vedere*. Dobbiamo aggiungere «vedere» e «osservare» al nostro cervello, il che, in qualche modo, richiama la seconda parte dell'epigrafe tratta dal *Libro dei Consigli*: «*dacă poți vedea, observă / se puoi vedere, osserva*». La nostra vista deve essere accompagnata dall'esame, da uno sguardo responsabile.

Potremmo aggiungere inoltre che “reparar” in portoghese, (scelta fatta anche dal traduttore spagnolo) equivalente a “observar” o “osservare”, può integrare il significato del messaggio da trasmettere, cioè “osservate, esaminate e risistemate, aggiustate, ripristinate un mondo in cui non vediamo più, non perché non abbiamo occhi per vedere, ma perché persino quando guardiamo, vediamo soltanto quello che abbiamo voglia di vedere. Affinché non sia troppo tardi, è tempo di riscoprire l'amore e l'avvicinamento al fine di sopravvivere in e con rispetto». Per cui, «se puoi vedere, osserva».

5. Conclusione

In questo articolo, ci siamo soffermati su alcuni aspetti relativi alla traduzione del romanzo di José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*. Il titolo fa riferimento alla “cecità” come mancanza della vista, mentre l'epigrafe rinvia al contrario della cecità (non

³³ J. SARAMAGO, *Ensaio sobre a Cegueira*, cit., p. 89.

³⁴ ID., *Cecità*, cit., p. 93.

³⁵ ID., *Eseu despre orbire*, cit., p. 78.

solo dal punto di vista linguistico), rispettivamente a “olhar”, “ver” e “reparar”; “a privi”, “a vedea” e “a observa”; “guardare”, “vedere” e “osservare”. Abbiamo attirato l’attenzione anche sulle scelte fatte nella traduzione italiana per il titolo e per l’epigrafe perché non rispettano il testo di Saramago cambiando una parte importante del significato.

Dall’interno della zona semantica, con il verbo “vedere” al centro, José Saramago attira l’attenzione, tramite la distinzione linguistica fra questi verbi, sulle differenze fondamentali riscontrate nella gestione della realtà. Il gioco linguistico costruito da Saramago, in cui sono coinvolti questi tre verbi nell’epigrafe, e di rimando nell’intero romanzo, ci spinge a ragionare in modo più approfondito su tutto quello che ci circonda: il vero cieco è solo colui a cui manca il sentimento dell’amore.

Allegati

1.	Olhar / guardare / a privi / regarder / mirar	Ver / vedere / a vedea / voir
port	<p>Olhar 1. <i>Dirigir a vista</i>. 2. <i>Fazer por ver</i>. 3. <i>Encarar, considerar</i>. 4. <i>Estar voltado</i>. 5. <i>Estar fronteiro</i>. verbo transitivo 6. <i>Fitar os olhos em; ver; encarar</i>. 7. <i>Contemplar</i>. 8. <i>Cuidar de</i>. 9. <i>Exercer vigilância ou cuidado sobre</i>. 10. <i>Observar; notar</i>. 11. <i>Ponderar; atender</i>. 12. <i>Verificar com o dedo se a galinha está para pôr ovo</i></p> <p>Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, https://dicionario.priberam.org/olhar.</p> <p>olhar - <i>fitar os olhos em, encarar, ver, notar</i></p> <p>2. <i>Considerar, julgar</i> 3. <i>Acautelar-se, velar v.i aplicar a vista voltar os olhos</i></p> <p>Francisco TORRINHA actualização I. CASANOVA, <i>Dicionário de Língua Portuguesa</i>, Notícias, 2001, p. 1040.</p>	<p>Ver <i>vb transitivo</i></p> <p>1. <i>Exercer o sentido da vista sobre</i>. 2. <i>Olhar para</i>. 3. <i>Presenciar, assistir a</i>. 4. <i>Avistar; enxergar</i>. 5. <i>Encontrar, achar, reconhecer</i>. 6. <i>Observar, notar, advertir</i>. 7. <i>Reparar, tomar cuidado em</i>. 8. <i>Imaginar, fantasiar</i>. 9. <i>Calcular, supor; ponderar, inferir, deduzir</i>. 10. <i>Prever</i>. 11. <i>Visitar</i>. 12. <i>Escolher</i>. 13. <i>Percorrer</i>. 14. <i>Provar</i>. 15. <i>Conhecer</i>.</p> <p><i>vb pron.</i> 16. <i>Olhar-se</i>. 17. <i>Encontrar-se</i>. https://dicionario.priberam.org/ver</p> <p>Ver <i>conhecer ou perceber pelo sentido da vista; observar, presenciar</i>, 2. <i>Alcançar com a vista; avistar, enxergar</i> 3. <i>Imaginar, ponderar, compreender</i> 4. <i>Encontrar</i>. 5. <i>Distinguir</i> 6 <i>visitar, frequentar...</i></p> <p>Francisco TORRINHA actualização I. CASANOVA, <i>Dicionário de Língua Portuguesa</i>, Notícias, 2001, p. 1480.</p>

ital	<p>Guardare 1. rivolgere lo sguardo per vedere 2. esaminare, osservare attentamente 3. custodire difendere 4. osservare</p> <p>N. ZINGARELLI, <i>Vocabolario della Lingua Italiana</i>, Zanichelli, Bologna 1997, p. 800.</p>	<p>Vedere 1. percepire con gli occhi la realtà concreta 2. esaminare, leggere 3. avere innanzi a sé, trovarsi presente in un determinato luogo, essere testimone di un particolare avvenimento [...] 7 accorgersi di qualcosa 8. intendere conoscere, capire 9 considerare giudicare 10 tentare, provare</p> <p>N. ZINGARELLI, <i>Vocabolario della Lingua Italiana</i>, Zanichelli, Bologna 1997, p. 1959.</p>
rom	<p>A privi = a-și îndrepta privirea asupra cuiva sau a ceva; a se uita</p> <p>L. ȘĂINEANU, <i>Dicționar Universal al Limbii Române</i>, Litera, Chișinău 1998, p. 709.</p> <p>A privi 1. A se uita la ceva. 2. A considera, a judeca. 3. A se referi la, a fi în legătură... Origine incertă. Pare să derive din sl. <i>priviti</i> „a (se) (ră)suci” (<i>Tiktin</i>), cf. bg. <i>sb.</i>, slov. <i>priviti</i> „a (se) (ră)suci”, caz în care s-ar înțelege că expresia este eliptică, în loc de „a întoarce privirea?”. Celelalte explicații nu sînt mai clare: din sl. <i>prividěti</i> „a se uita” (<i>Miklosich</i>, <i>Slav. Elem.</i>, 39; <i>Cihac</i>, II, 294), din sl. <i>praviti</i> „a dîrja” (<i>Candrea</i>); din sl. <i>prjaciiti</i> „a (se) arăta” (<i>Scriban</i>).</p> <p>Al. CIORĂNESCU, <i>Dicționarul etimologic al limbii române</i>, Ed. Saeculum I.O., București 2005, p. 638.</p>	<p>A vedea 1. <i>Tranz.</i> și refl. recipr. A (se) percepe cu ajutorul văzului 2. <i>Tranz.</i> A fi de față, a asista, a fi martor la o întâmplare, la un eveniment. 3. <i>Tranz.</i> A cerceta (cu privirea sau cu mintea) pentru a se convinge de ceva. ♦ <i>P gener.</i> A cerceta, a căuta</p> <p><i>Dicționarul Explicativ al Limbii Române</i>, Univers Enciclopedic Gold, 2009, p. 1190.</p> <p>A vedea a primi imaginile obiectelor prin organul ochilor</p> <p>L. ȘĂINEANU, <i>Dicționar Universal al Limbii Române</i>, Litera, Chișinău 1998, p. 1074.</p>
fr	<p>Regarder - porter la vue, diriger les yeux sur eux (syn. contempler, examiner, observer 2. avoir en vue, considérer 4. intéresser, concerner</p> <p><i>Dictionnaire de la Langue française Larousse</i>, Lexis, pp. 1592-1593.</p>	<p>Voir percevoir par les yeux (apercevoir) 2. être spectateur d'une chose assister à un événement [...] 4 constater, remarquer 5. trouver rencontrer veiller a</p> <p><i>Dictionnaire de la Langue française Larousse</i>, Lexis, pp. 2021-2022.</p> <p>« recevoir les images des objets per le sens de la vue » <i>Petit Robert</i></p>

2.	Reparar / reparare observa / observer	Observar / observa / osservare
port.	<p>Reparar - renovar, concertar, melhorar, restaurar 2. Compensar, indemnizar 3. Restabelecer as forças, melhorar 4. dar satisfação a vi observar, dar atenção</p> <p>Verbo intransitivo. 12. <i>Precaver-se; acautelar-se</i></p> <p>13. dar atenção a 14. observar (prestare attenzione, osservare)</p> <p>“reparar”, in <i>Dicionário Priberam da Língua Portuguesa</i> [em linha], 2008-2024, https://dicionario.priberam.org/ver</p>	<p><i>Observar</i> olhar ou examinar com atenção e minúcia 2. <i>Espiatar, espreitar, vigiar</i> 3. <i>Cumprir, seguir à risca</i> 4. <i>Guardar</i>, <i>respeitar</i> 5 <i>notar, ponderar</i> 6. <i>Objectar</i></p> <p>https://dicionario.priberam.org/ver [consultado em 10-05-2020].</p>
it		<p>Osservare 1. <i>guardare o esaminare con attenzione, considerare con cura.</i> 2 <i>rilevare, obiettare</i> 3. <i>Curare attentamente</i> 4. <i>Mantenere, adempiere, non trasgredire</i></p> <p>N. ZINGARELLI, <i>Vocabolario della Lingua Italiana</i>, Zanichelli, Bologna 1997, pp. 1209 e 1959.</p>
rom		<p>Observa 1. A băga de seamă, a remarca ♦ A exprima, a face o observație, a constata. ♦ A atrage atenția, a face observație. 2. A cerceta, a privi, a scruta, a examina cu atenție, de aproape. 3. A spiona, a iscodi, a pîndi.</p> <p>4. (Rar, cu privire la legi, obiceieri etc.) A respecta, a ține, a păzi.</p> <p><i>Dicționarul Limbii Române Literare</i>, Ed. Academiei, București 1957, p. 243.</p>
sp	<p>Reparar tr.</p> <p>8. intr. <i>Mirar con cuidado, notar, advertir algo.</i> 9. intr. <i>Atender, considerar o reflexionar</i> 10. intr. <i>Pararse, detenerse o hacer alto en una parte.</i></p> <p>REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: <i>Diccionario de la lengua española</i>, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es></p>	

VINCENZO FIORE

Nietzsche in terapia da Breuer

Analisi dell'opera di Irvin Yalom

Siamo nell'ottobre del 1882, Josef Breuer riceve una missiva da parte di Lou Salomé, che richiede un incontro per una questione di estrema urgenza. Quella che di lì a qualche anno sarebbe diventata una delle prime donne psicoanalista, è spaventata da una questione che appare epocale: «Il futuro della filosofia tedesca è a repentaglio». Al primo incontro tra i due, Salomé ribadisce che l'eventuale morte di quell'uomo, ancora sconosciuto ai più, sarebbe una catastrofe per la cultura europea. Breuer è inizialmente diffidente, soltanto quando Salomé gli dimostra che questo Professor Nietzsche è amico di Richard Wagner, egli sembra abbassare le difese.

È questo l'incipit dello straordinario romanzo di Irvin Yalom *Le lacrime di Nietzsche*¹, pubblicato nel 1992 e tradotto in lingua italiana nel 2006 da Neri Pozza. Yalom è professore emerito di Psichiatria all'Università di Stanford e uno psicoterapeuta di scuola esistenzialista, così come si definisce. Egli è anche un insolito e talentuoso romanziere e in questo libro intreccia fantasia e realtà storica, dimostrando al contempo un'approfondita conoscenza della storia del pensiero. Le pagine del libro proseguono con Salomé che spiega a Breuer che nessun medico fra Germania, Svizzera e Italia è riuscito a comprendere la malattia del filosofo, né tantomeno ad alleviare le sue lancinanti emicranie. Con una battuta, Yalom fa dire a Breuer che Nietzsche sembra sia nato con una generazione d'anticipo rispetto alle conoscenze mediche di allora, escamotage narrativo che rimanda alla concezione che il filosofo tedesco aveva del suo stesso pensiero, quando si

¹ I.D. YALOM, *Le lacrime di Nietzsche*, trad. it. di M. BIONDI, Neri Pozza, Milano 2006.

autodefiniva «postumo»². A questo punto Breuer si chiede cosa Salomé si aspetti da lui, in che modo egli avrebbe potuto avere successo dove gli altri avevano fallito. La ventunenne che aveva già conquistato le attenzioni di Nietzsche e di Paul Rée, risponde che era nota la sua fama di medico della disperazione, in particolare aveva sentito parlare delle sue lezioni sul caso di Anna O., pseudonimo di Bertha Pappenheim³. Breuer non rivelava mai i nomi dei propri pazienti agli studenti, ma utilizzava un codice arretrando le iniziali del nome e del cognome di una lettera dell'alfabeto: è così che B. P. diventano A. O.

Il caso della paziente Anna O. entrò subito nella letteratura scientifica e per molti aspetti può essere considerato il caso zero della psicoanalisi⁴. La medicina ottocentesca, influenzata dal positivismo, si muoveva in un orizzonte esclusivamente materialistico. I disturbi della personalità venivano ricondotti a problemi di natura somatica, sottovalutando di conseguenza tutte le nevrosi che non corrispondessero a lesioni organiche. La giovane paziente, classificata come un'isterica gravemente ammalata, manifestava sintomi fra i quali: paralisi motorie, anoressia, afasia, ma in particolare mostrava un'idrofobia che si traduceva nella paura di bere. Anna O. per rispondere al fabbisogno minimo di acqua giornaliero richiesto dal suo corpo, seguiva un'alimentazione a base di frutta. Nel corso di una seduta psicoanalitica, parlando della sua governante inglese verso la quale provava sentimenti negativi, Anna O. si lasciò andare ad una confessione: da bambina aveva scorto il cagnolino della donna bere da un bicchiere, provando una forte sensazione di repulsione e disgusto. Pur avendo rimosso quell'episodio, aveva

² «E che dunque credete – disse una volta uno di costoro – che ci piacerebbe sopportare tutta questa lontananza, questo gelo, questo silenzio di tomba e tutta questa solitudine sotterranea, nascosta, muta, inesplorata che da noi si chiama vita e potrebbe benissimo chiamarsi anche morte, se non sapessimo quello che sarà di noi, che soltanto dopo la morte verremo alla nostra vita vera, diventeremo viventi, oh molto viventi! Noi uomini postumi?» (F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, trad. it. di F. MASINI, Adelphi, Milano 1977, Libro V, § 365, p. 295).

³ L. FREEMAN, *La storia di Anna O.*, trad. it. di A. BOTTINI e M. SAMPAOLO, L'asino d'oro edizioni, Roma 2013.

⁴ Per un approfondimento vedi J. BREUER – S. FREUD, *Casi clinici 1: Signorina Anna O., Signora Emmy Von N.*, trad. it. di C.F. PIAZZA, Bollati Bolinghieri, Torino 1977.

continuato a manifestare sintomi idrofobici, che scomparvero solo quando l'evento fu riportato alla coscienza tramite ipnosi.

Grazie al caso Anna O. studiato ed esaminato dal novembre 1880 al giugno 1882, Breuer e il suo giovane collaboratore Freud misero a punto il metodo catartico capace di generare una scarica emotiva, anche detta ab-reazione, volta a liberare il paziente dai suoi disturbi. Breuer ha avuto il merito di utilizzare l'ipnosi come mezzo per far riemergere i traumi confinati nell'inconscio, ma in realtà non fu il primo a utilizzare il metodo ipnotico come strumento terapeutico. Fu dapprima il neurologo francese Jean-Martin Charcot a sdoganare l'ipnosi al fine soltanto però di inibire la sintomatologia. L'influenza del luminare della medicina⁵ su Freud è spesso sottovalutata, va ricordato che lo psicoanalista viennese omaggiò Charcot chiamando suo figlio proprio Jean-Martin. Tale parentesi per evidenziare che anche nel voluminoso romanzo di Yalom sulla nascita della psicoanalisi, il ruolo avuto da Charcot è messo in secondo piano. Al contrario, molta importanza viene data al ruolo avuto da Breuer su Freud, che di questa eredità scriveva: «Se è un merito l'aver dato vita alla psicoanalisi, il merito non è mio. Non ho preso parte al suo primo avvio. Ero studente, impegnato nel dare gli ultimi esami, quando un medico viennese, il Dr. J. Breuer, applicò per la prima volta questo procedimento per curare una ragazza malata di isteria. A buon diritto avrete avuto l'impressione che la sua indagine non abbia saputo offrire se non una teoria molto incompleta ed una spiegazione insoddisfacente dei fenomeni osservati. Ma le teorie perfette non cadono dal cielo»⁶.

La storia prosegue con diversi ed espliciti riferimenti al caso di transfert che ha visto protagonista non solo Anna O., ma lo stesso Breuer. Quest'ultimo fu vittima, per così dire, di una sorta di controtransfert. Basandosi su alcune testimonianze di Freud, Yalom descrive nel romanzo il coinvolgimento emotivo di Breuer. Egli non fu in grado di mantenere la giusta distanza che dovrebbe intercorrere fra l'analista e il paziente seguito, ma fu soggetto a una trasposizione inconsapevole che sfociò in una relazione inter-

⁵ Charcot fu il primo a intraprendere uno studio sistematico sulla sclerosi laterale amiotrofica (SLA).

⁶ S. FREUD, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, trad. it. di A. STAUDE, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 13.

personale. Freud nel 1925 descrive il processo di traslazione con queste parole: «Questo amore non si limita ad obbedire, diventa esigente, domanda soddisfazione di tenerezza e sensualità, pretende l'esclusività, si fa geloso, mostra sempre più l'altro suo aspetto, e cioè una prontezza a convertirsi in ostilità e vendetta, se non può raggiungere i propri scopi. Contemporaneamente, come ogni altro amore, soverchia qualsiasi altro contenuto psichico, spegne l'interesse [del paziente] alla cura e alla guarigione, sostituendo alla nevrosi un'altra forma di malattia»⁷. Lo psicoanalista, spiega Freud, non risolve il transfert cedendovi parzialmente o tentando di reprimerlo. Le fantasie così come le nevrosi vanno rivissute e riannodate in maniera cosciente senza tentativi di rimozione. Un aneddoto che ci permette di comprendere fino a che punto si sia spinto oltre il coinvolgimento emotivo della paziente, è quello relativo a una crisi avuta da Anna O. presso una clinica di Vienna. La donna lamentava fortissimi dolori all'addome ed era in preda a una crisi respiratoria quando interrogata sulla sua condizione rispose: «Adesso verrà il bambino che ho avuto dal dottor B».

Dopo circa cento pagine c'è l'incontro, tanto atteso dal lettore del romanzo di Yalom, fra Breuer e il suo atipico paziente Nietzsche. Il primo viene descritto insicuro nell'approccio, ha cercato di documentarsi leggendo *Umano, troppo umano* e nella sua mente circolano ripetutamente i suggerimenti ricevuti da Salomé, ma non basta. Sin da subito egli comprende che sarà complesso elaborare un profilo del paziente e formulare una diagnosi precisa. Al di là della finzione narrativa, cosa davvero conosciamo della cartella clinica del pensatore nato a Röcken? Tre mesi prima di compiere cinque anni perde suo padre, Carl Ludwig, pastore protestante affetto da una malattia al cervello. In una lettera scritta di suo pugno, che è uno dei pochi documenti in nostro possesso, Carl descrive il piccolo Friedrich a soli due anni come un bambino selvaggio che spesso soltanto lui riesce a controllare⁸. Oltre alla verga, che non può essere mai troppo lontana da lui, anche i racconti sullo Spirito Santo e l'attività musicale sono un modo per tenerlo a bada. Molto presto Nietzsche sviluppa il timore che la malattia

⁷ Id., *La mia vita e la psicoanalisi*, trad. it. di J. FLESCHER, a cura di C.L. MUSATTI, Mursia, Milano 1964, p. 192.

⁸ C.L. NIETZSCHE, *Lettera a Emil Julius Schenk*, 15 dicembre 1846. La lettera è conservata nel Goethe und Schiller Archiv (Signatur GSA 100/396).

di suo padre possa essere ereditaria, non ancora quattordicenne egli scrive: «Il mio padre diletto si ammalò improvvisamente di nervi». Frase questa, che sarà falsificata da sua sorella Elisabeth nel seguente modo: «Nel settembre del 1848 il mio padre diletto si ammalò gravemente in seguito a una caduta»⁹. Così facendo, Elisabeth avallava la propria ricostruzione della malattia del padre – a sua detta, aveva battuto la testa dopo essere inciampato su un cagnolino – accreditando la versione di un'origine traumatica della malattia e, contemporaneamente, scongiurando l'ipotesi di ereditarietà della stessa. Chiaramente, la preoccupazione della sorella era quella che si associasse a una mente malata una filosofia malata, screditando di fatto la filosofia nietzscheana e soprattutto le modifiche da lei stessa compiute in chiave antisemita. Accusa che di fatto sarà mossa da un punto di vista positivista.

Nel febbraio del 1865, Nietzsche in visita a Colonia ingaggiò una guida per visitare la cattedrale. La sera, quando chiese di essere portato al ristorante, quest'ultima lo trascinò in un bordello. Da quello che scrisse in riferimento a tale esperienza, sappiamo solo che trascorse all'interno poco tempo a suonare il piano, ma è più probabile che fu quello il pomeriggio durante il quale contrasse la sifilide, come sostiene lo studio condotto da Sue Prideaux *Io sono dinamite*¹⁰. Nel 1876, all'età di 32 anni, Nietzsche è costretto a interrompere l'insegnamento a Basilea. La sua salute è sempre più precaria, è tormentato da emicranie lancinanti, presenta frequenti attacchi di vomito ed è colpito da un improvviso peggioramento della vista. Inizia qui la fase di vagabondaggio della sua vita, che fra l'altro lo porterà anche a Napoli, alla pensione tedesca allora situata al n. 23 di via Chiatamone¹¹, in cerca di una serenità che

⁹ M. MONTINARI, *Che cosa ha detto Nietzsche*, a cura di G. CAMPIONI, Adelphi, Milano 1999, pp. 20-21.

¹⁰ S. PRIDEAUX *Io sono dinamite*, trad. it. L.A. DALLA FONTANA, UTET, Milano 2019, pp. 57-58.

¹¹ R. STUMMANN-BOWERT (hrsg.), *Malwida von Meysenbug – Paul Rée. Briefe an einem Freund*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 230. Il 23 ottobre 1876 Nietzsche parte da Genova insieme a Paul Rée, con destinazione Napoli. Quest'ultimo portava con sé un coltello in tasca, così come gli avevano consigliato, per evitare episodi di estorsione da parte dei marinai. Dopo tre giorni di navigazione, i due arriveranno a Napoli dove trascorreranno la notte. Il giorno seguente partiranno per Sorrento, dove alloggeranno presso Villa Rubinacci. In una lettera datata 28 ottobre inviata alla sorella, Nietzsche scriverà: «Sor-

non troverà mai. O meglio, serenità che forse per un attimo credeva di aver incontrato, quasi come un'apparizione celeste a San Pietro in Vaticano fra il 23 e il 24 aprile 1882, quando egli trovandosi di fronte alla giovane Lou Salomé le si rivolse dicendo: «Cadendo da quali stelle ci siamo venuti incontro fin quaggiù?»¹². Nietzsche scrive di pronunciare spesso il suo nome, quando è solo, in segreto. Sembra che abbia raggiunto un equilibrio che mai aveva avuto nel corso della sua intera esistenza. Tuttavia, come sappiamo, Lou Salomé non ricambiò mai i suoi sentimenti, se non limitandosi a una profonda, ma pur sempre fredda, stima¹³. Nietzsche cadde in una più profonda crisi depressiva¹⁴, che si tradusse in spinta creativa per la stesura di *Così parlò Zaratustra*, ma fu anche un ulteriore passo verso il definitivo crollo mentale avvenuto il 3 gennaio 1889 a Torino. Quella mattina molti lo videro uscire dalla casa di Davide Fino che affaccia su piazza Carlo Alberto. In molti avevano notato quell'uomo solitario che passava ore e ore a studiare in libreria senza mai acquistare nulla. Alla vista di un vetturino che picchiava il suo cavallo stanco, Nietzsche gettò le braccia intorno al collo dell'animale per proteggerlo, prima di cadere. Il filosofo non si riprenderà più e sarà affetto da una paralisi progressiva, perdendo sia l'uso della parola sia della ragione.

Ritornando alla domanda che ci siamo posti all'inizio di questa riflessione, cioè di quale malattia soffrisse il filosofo tedesco, in verità non possediamo dati sufficienti per una risposta certa. Ad ogni modo, è possibile ipotizzare che Nietzsche fosse affetto della cosiddetta sindrome CADASIL, acronimo che in italiano viene

rento e Napoli sono bellissime, senza esagerare. L'aria qui è un misto di aria di montagna e di mare. È molto benefico per gli occhi; dal mio terrazzo si scorge sotto un grande giardino di alberi verdi (verde che permane anche d'inverno), dietro il mare scurissimo, dietro il Vesuvio».

¹² Estratto che dà il titolo al carteggio uscito di recente: F. NIETZSCHE – L.A. SALOMÉ, *Da quali stelle siamo caduti?*, a cura di S. PASTORINO, il melangolo, Genova 2018.

¹³ Lou Salomé a Nietzsche: «Potessi almeno dire: arrivederci a presto. Resti solo così felice e in salute, tutto andrà molto bene. Noi siamo bravi viandanti e troviamo la strada anche nella sterpaglia» (*ibi*, p. 69).

¹⁴ Nietzsche a Lou Salomé: «Non ho creato il mondo e Lou: vorrei averlo fatto – allora porterei io solo tutte le colpe del fatto che tra noi sia andata così. Adieu cara L. non ho ancora letto la Sua lettera fino in fondo, ma ho letto già abbastanza» (*ibi*, pp. 219-221).

tradotto con demenza ereditaria con infarti cerebrali multipli, sindrome che si può manifestare per la prima volta già dopo i trent'anni, con sintomi che vanno dalle forti emicranie alle nausea. I continui ictus e le emorragie cerebrali che si presentano nel corso degli anni portano la malattia in una fase acuta. Il soggetto sviluppa dapprima problemi alla vista e disordini del comportamento che possono essere confusi con casi di schizofrenia, di psicosi o di disturbi depressivi¹⁵.

La proposta di uno scambio di natura professionale, questa è la strategia adottata nel romanzo da Breuer per penetrare nella mente imperscrutabile di Nietzsche. Il medico si prefigge di curare i mali connessi al corpo, in cambio di ricevere una «cura» della mente dal profondo pensatore. Si tratta di un piano per fare abbassare la guardia al filosofo e farlo parlare il più possibile. Così Breuer afferma di non riuscire ad accettare un mondo dove Dio è morto e che affoga nel nichilismo, la fine della più grande illusione annunciata nella *Gaia scienza* è un peso troppo grande per lui e per gli uomini. Lo psicoanalista viennese dichiara di essere pervaso da un'infelicità generale, si dice ossessionato da pensieri alieni e di avere contemporaneamente paura della morte e impulsi suicidi. La diagnosi nietzscheana è semplice: in Breuer a prevalere è lo spirito apollineo, egli non è capace di dire sì alla vita e non riesce a non temere l'inesorabile scorrere del divenire. Non accettare la propria condizione dell'esistere è la prima barriera per l'uomo che non oltrepasserà mai la sua condizione per potersi fare *Übermensch*, avrebbe detto il Nietzsche maturo già autore dello *Zarathustra*.

A un certo punto della storia, Breuer si rende conto che non sta più recitando la parte di un personaggio, ma che il suo malesere è reale. Quello che avrebbe dovuto essere un gioco delle parti finalizzato a una terapia, si trasforma ben presto in realtà. Il medico viennese cerca davvero nella filosofia nietzscheana una chiave per le sue inquietudini e le sue ossessioni. Breuer desidera liberarsi del suo chiodo fisso che ha un nome preciso: Bertha Pappenheim. Nietzsche dapprima consiglia di aggredire la sua fissazione, di scavare a fondo, così come il pastore azzanna il serpente dell'eterno ritorno ne *La visione e l'enigma*; poi gli indica di non ricercare soltanto l'origine del sintomo, ma il suo significato.

¹⁵ Spiegazione e definizione della malattia tratte dall'Enciclopedia Treccani.

Breuer e Nietzsche non si sono mai trovati l'uno dinanzi all'altro. Questo dialogo fra due grandi menti, seppur immaginario, è un'esemplificazione di incontro fra due discipline che realmente si sono parlate, o meglio contaminate, rivoluzionando già da fine Ottocento l'intero campo della conoscenza. Quasi tutti gli scenari conoscitivi che si apriranno nel Novecento poggeranno in qualche modo su due presupposti imprescindibili: il primo, l'attacco alla metafisica che vede mancare il «fine», la risposta al «perché» ultimo delle cose, in un mondo nel quale i valori supremi si sono svalorizzati, dando un'accelerazione al processo di secolarizzazione; il secondo, il rifiuto della concezione intellettualistica dell'Io, che ha avuto come conseguenze la scoperta dell'oceano nascosto dell'inconscio e il disvelamento della natura umana come perversa e polimorfa sin dall'età infantile.

Aveva ragione Russell quando definiva la filosofia una nebulosa che nel corso della storia espelle i vari saperi, una volta che questi raggiungono un proprio statuto epistemologico. Tanto si è parlato ad esempio in letteratura scientifica del debito della psicoanalisi, relativamente proprio al concetto di inconscio, nei confronti di Schopenhauer. Autore sul quale non a caso Yalom ha scritto un altro magnifico romanzo intitolato proprio *La cura Schopenhauer*¹⁶. Il filosofo di Danzica faceva suo l'assunto secondo il quale: verità e vita sono inconciliabili, poiché se la verità della vita di un individuo consiste nel suo essere strumento per la conservazione della specie, l'individuo per vivere ha bisogno di indossare la maschera superficiale dell'Io e mettere da parte le verità viscerali dell'esistenza¹⁷. Egli inaugurò la stagione della disillusione già nella prima parte dell'Ottocento, Nietzsche e la psicoanalisi fecero il resto.

¹⁶ I.D. YALOM, *La cura Schopenhauer*, trad. it. di S. PRINA, Neri Pozza, Milano 2005.

¹⁷ Su queste tematiche si consiglia la lettura di U. GALIMBERTI, *La casa di psiche. Dalla psicoanalisi alla pratica filosofica*, Feltrinelli, Milano 2017.

ANTONIO DI GENNARO

«Al culmine dell'alba»

La psicologia dell'amore in Pedro Salinas

Il sogno è una seconda vita¹.

Il sogno non si oppone al reale:
il reale contiene il sogno².

L *La voce a te dovuta* (dicembre 1933), *Ragioni d'amore* (giugno 1936), *Lungo lamento* (composto tra il 1936 e il 1939, ma pubblicato postumo) costituiscono la trilogia delle poesie d'amore di Pedro Salinas, scrittore spagnolo, tra i maggiori del Ventesimo secolo. C'è un elemento che accomuna queste tre opere, al di là della straordinaria bellezza dei versi: l'utilizzo, trasversalmente reiterato, del pronome personale "tu". Manca sempre un nome, manca qualsiasi riferimento ad una singola persona concreta e viene invece adottato continuamente un generico "tu". Quest'aspetto insolito ha portato alcuni critici di Salinas a congetturare le più fantasiose ipotesi interpretative. In particolar modo, inizialmente, Leo Spitzer ipotizza, in maniera assolutamente fuorviata, che la donna sia solo un «fenomeno della coscienza» e parla quindi di «concettualismo interiore»³, mentre Ángel del Río sostiene che «la poesia di Salinas è fatta soprattutto di sottigliezze psicologiche»⁴. In altre parole, l'amore poetato da Salinas sarebbe un amore mistico, ideale, platonico, astratto, senza alcun contatto con il mondo reale, con l'universo delle passioni, della carne, del desiderio, della follia, vale a dire con l'Eros.

¹ G. DE NERVAL, *Il sogno e la vita*, a cura di F. CALAMANDREI, Einaudi, Torino 1943, p. 101.

² J. BOUSQUET, *Le Bréviaire bleu*, Rougerie, Mortemart 1977, p. 15.

³ L. SPITZER, *El conceptismo interior de Pedro Salinas*, in «Revista Hispánica Moderna», Año 7, No. 1/2, 1941, pp. 33-69.

⁴ A. DEL RÍO, *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, The Dryden Press, New York 1948, vol. II, p. 502.

In realtà, è lo stesso Salinas a creare le condizioni di questo programmato “sviamento”. Leggiamo a titolo di esempio una poesia tratta da *La voce a te dovuta*, opera con cui ha inizio il dialogo interiore di un’anima con sé, che si volge e si rivolge ad un’altra anima. È un soliloquio intimo e ininterrotto, è la descrizione, individuale e universale, di ciò che accade all’io, quando è *sentitamente e sentimentalmente* coinvolto, avvinto da una forza inarrestabile come l’amore, trascinato dal turbine impetuoso delle passioni. Facciamo riferimento alla poesia XIV:

Per vivere non voglio
isole, palazzi, torri.
Che altissima allegria:
vivere nei pronomi!

Getta via i vestiti,
i connotati, i ritratti;
non ti voglio così,
travestita da altra,
figlia sempre di qualcosa.
Ti voglio libera, pura,
irriducibile: tu.
Quando ti chiamerò, so bene,
fra tutte le genti
del mondo,
solo tu sarai tu.
E quando mi chiederai
chi è che ti chiama,
che ti vuole sua,
sotterrerò i nomi,
le pergamene, la storia.
Comincerò a distruggere quanto
m’hanno gettato addosso
da prima ancora ch’io nascessi.
E ritornato ormai
all’eterno anonimato
del nudo, della pietra, del mondo,
ti dirò:
«Io ti voglio, sono io»⁵.

⁵ P. SALINAS, *La voce a te dovuta*, a cura di E. SCOLES, Einaudi, Torino 1979, XIV, p. 49.

A dire il vero, la poetica di Salinas non trascende la dimensione empirica, fattuale, carnale, pur essendo di un'accecante intensità trascendentale. Essa rappresenta l'apice dell'ineffabile dire amoroso, il «culmine dell'alba»⁶, parafrasando lo stesso Salinas. Nei versi del poeta madrileno è possibile scorgere l'Assoluto, la grazia, Dio, il divino, ma questa dimensione "ultraterrena" e "metafisica" del linguaggio lirico, che tenta di dire l'inesprimibile, attingendo inconsciamente al sottosuolo onirico, non ha a che fare con l'ulteriorità, ma con l'immanenza "umana, troppo umana" del sentimento amoroso, che lacera l'interiorità, che strugge e toglie il fiato. Qui in gioco, nel gioco "demoniaco" della creazione dei versi, non vi sono idee o concetti, ma più semplicemente l'improvviso e inspiegabile palpito del cuore. Dietro la fraseologia poetica di Salinas, vi è la fisiologia, la psicologia di un amore vissuto e *patito*, in carne ed ossa, nel profondo dell'anima. Leggiamo la poesia V, sempre da *La voce a te dovuta*:

È stato, accadde, è vero.
 Fu in un giorno, fu una data
 che segna il tempo al tempo.
 Fu in un luogo che io vedo.
 I suoi piedi toccavano il suolo
 questo stesso che tutti tocchiamo.
 Il suo vestito
 era simile ad altri
 che indossano altre donne.
 Il suo orologio
 sfogliava calendari,
 senza scordare un'ora:
 come contano gli altri.
 E quello che lei mi disse
 fu in una lingua del mondo,
 con grammatica e storia.
 Così vero
 che sembrava menzogna.

No.
 Devo viverlo dentro,
 me lo devo sognare.

⁶ Id., *Ragioni d'amore*, a cura di V. NARDONI, Passigli Editori, Firenze 2006, p. 27, v. 18.

Togliere il colore, il numero,
 il respiro tutto fuoco,
 con cui mi bruciò nel dirmelo.
 Mutare tutto in forse,
 in mero caso, sognandolo.
 Così, quando vorrà smentire
 ciò che mi disse allora,
 non mi morderà il dolore
 d'una felicità perduta
 che io tenni fra le braccia,
 come si tiene un corpo.
 Crederò di aver sognato.
 Che tutte quelle cose, così vere,
 non ebbero corpo, né nome.
 Che perdo
 un'ombra, un sogno ancora⁷.

In queste righe vi è un'esplicita e, al tempo stesso, enigmatica ammissione di un dato di fatto, dello *status quo*: «È stato, accadde, è vero». Salinas riconosce che è tutto «vero» ciò di cui parla, è la verità, non è una finzione. Si riferisce ad una donna concreta: ai suoi «piedi», al suo «vestito». Fa riferimento al suo «orologio», che dà inizio ad un nuovo corso del proprio tempo interiore, ad una nuova età psichica, ad una nuova era nello sviluppo della sua personalità. Ma non svela il nome, non rivela alcuna identità precisa. Oscilla tra la realtà apodittica e il mistero del sogno, finge, mette in scena, inscena, una mistificazione del retroscena, c'è sempre quest'ambivalenza di un rebus che non viene mai risolto, ma che rinvia ad un'*Ombra*, alla "menzogna", quasi fosse tutto frutto della fervida immaginazione del poeta, l'effimero e aleatorio prodotto di un sogno sognato. Ma chi c'è realmente dietro il "tu" invisibile e taciuto? Qual è il nome proprio, sotteso al pronome "tu"? Esiste un volto, una figura, uno sguardo, a cui la «*La voce a te dovuta*» è dovuta? In altre parole: chi è la persona a cui si riferisce Salinas nell'intera raccolta e nell'intera trilogia amorosa?

Grazie al prezioso lavoro del Prof. Enric Bou, autorevole ispanista, abbiamo accesso a parte della corrispondenza con la donna che ha *ispirato* Salinas, la "Musa ispiratrice", la *femme fatale* che ha inavvertitamente ammaliato, sedotto e sconvolto la vita dello scrit-

⁷ Id., *La voce a te dovuta*, cit., V, pp. 15 e 17.

tore spagnolo, sino alla morte: l'americana Katherine Whitmore, donna bella, affascinante, trentacinquenne all'epoca del loro incontro, avvenuto nell'estate del 1932. Salinas aveva quarant'anni, era sposato con Margarita Bonmatí Botella, di sette anni più adulta, e aveva due figli: Jaime e Solita. Lavora al Centro di Studi Storici, era professore presso l'Università di Madrid ed è uno dei fondatori dell'Università Internazionale di Santander. Katherine, invece, insegna allo Smith College, e si reca a Madrid per seguire un corso di letteratura spagnola, tenuto proprio da Salinas. Sin dalle prime lezioni è “colpo di fulmine”, come si evince da una delle primissime lettere della corrispondenza: «Nessuno ha notato niente, nessuno si è accorto di nulla. Ma quella sera, uscendo dall'aula, il mondo recava in sé una nuova illusione, un desiderio ulteriore. Credimi, ritenevo che non l'avresti mai saputo. Ho pensato che saresti passata al mio fianco senza che io potessi avvicinarmi alla tua altezza divina, lontana e superiore, come gli dèi e i desideri più alti. “Lo saprà mai?”, mi sono chiesto tra me e me» (lettera del 2 agosto 1932)⁸.

L'incontro avviene all'insegna di un bagliore accecante, di una «luce improvvisa»⁹, che stravolge il percorso esistenziale di Salinas. Nulla sarà più come prima: i giorni, le notti, gli impegni accademici, la famiglia. Tutto passa in secondo piano, tutto diviene secondario, talvolta irrilevante. Infatti, grazie all'amore, corrisposto da Katherine, Salinas percepisce un sentimento di unità totale, di completa integrazione col mondo. Non si sente isolato, estraneo, straniero, estraniato, ma accolto tra le braccia della persona amata,

⁸ ID., *Amore in bilico. Lettere a Katherine Whitmore*, trad. it. di A. DI GENNARO e M. SALZILLO, a cura di E. BOU, ed. it. a cura di A. DI GENNARO, Jouvence, Milano 2023, p. 51 [ed. or. *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, Edición y prólogo de E. BOU, Tusquets Editores, Barcelona 2002]. Per un inquadramento della relazione tra Pedro Salinas e Katherine Whitmore si rinvia a J. CROSS NEWMAN, *Pedro Salinas y su circunstancia. Biografía*, trad. esp. de R. CIFUENTES, Páginas de Espuma, Madrid 2004, pp. 223-249; R. KATZ CRISPIN, “¿Qué verdad revelada!?: The Poet and the Absent Beloved of Pedro Salinas’ “La voz a ti debida”, “Razón de amor” and “Largo lamento”, in «Revista Hispánica Moderna», Año 54, No. 1, 2001, pp. 108-125; C.E. PERAGÓN LÓPEZ, *Algunas notas sobre la proyección literaria en el epistolario de Pedro Salinas a Katherine Whitmore*, in «Revista de Literatura», LXVI, 132, 2004, pp. 465-484; M. ESCARTÍN GUAL, *Pedro Salinas, una vida de novela*, Ediciones Cátedra, Madrid 2019, pp. 123-226.

⁹ P. SALINAS, *La voce a te dovuta*, cit., XII, p. 41, v. 3.

riconosciuto dallo sguardo di lei, per dirla con Sartre, «giustificato di esistere»¹⁰. È ebbro di sé perché il suo sé ha valore incondizionato agli occhi dell'altro. La relazione con la giovane americana diviene, pertanto, l'intero suo mondo: un mondo autosussistente, in virtù del quale egli percepisce, come suggerisce la poesia XLV, una sensazione di costante "elevazione", "ascensione", "ascesa":

La materia non pesa.
 Il tuo corpo ed il mio,
 uniti, non sentono mai
 schiavitù, sentono ali.
 I baci che tu mi dai
 sono sempre redenzioni:
 tu baci verso l'alto,
 e qualcosa di me porti a luce,
 costretto prima
 nel fondo oscuro.
 Lo salvi, lo guardiamo
 per vedere come ascende,
 e vola, per l'impulso che gli dai,
 verso il suo paradiso
 dove ci aspetta.
 No, non opprime la tua carne
 e neppure la terra che calpesti
 né il mio corpo che stringi.
 Sento, quando mi abbracci,
 che ho tenuto contro il petto
 un lieve palpitare,
 vicinissimo, di stella,
 che viene da un'altra vita.
 Il mondo materiale
 nasce quando tu parti.
 E sull'anima sento
 quest'oppressione enorme
 di ombre che hai lasciato,
 di parole, senza labbra,
 scritte su fogli di carta.
 Restituito alla legge
 del metallo, della roccia,

¹⁰ J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, trad. it. di G. DEL BO, il Saggiatore, Milano 1997, p. 421.

della carne. La tua forma
corporea,
il tuo dolce peso rosa,
è ciò che mi rendeva
il mondo più lieve.
Ma ciò che non sopporto
e che mi schiaccia,
chiamandomi alla terra,
senza te per difendermi,
è la distanza,
è il vuoto del tuo corpo.

Sì, tu mai, tu mai:
il tuo ricordo, è materia¹¹.

L'amore tra Salinas e Katherine Whitmore è in ogni caso un amore "in sospeso", "in bilico", vissuto tra le difficoltà oggettive della distanza geografica e la consapevolezza di essere espressione di una relazione extraconiugale. Col passare del tempo, l'entusiasmo iniziale dell'innamoramento è messo a dura prova dalla "situazione-limite" del vincolo matrimoniale, cui è legato Salinas. Katherine reclama maggiori certezze, vorrebbe un salto di qualità nella relazione, e soprattutto il rapporto subisce un'inclinazione netta a seguito del tentato suicidio, il 27 febbraio 1935, di Margarita, moglie del poeta spagnolo. Sia nelle lettere, che nelle poesie, a partire soprattutto dalla silloge *Ragioni d'amore*, si avverte la comparsa di una velata sfumatura di grigio, nel cielo limpido e azzurro dell'amore. Progressivamente, si va insinuando il tarlo minaccioso di una possibile fine, di una separazione, di un abbandono, di un addio, di un "no" che segue a un "sì", di un doloroso e ineluttabile ritorno al mondo cupo della spettrale solitudine.

Questo processo inevitabile, la traiettoria di questa parabola discendente, è perfettamente visibile, se leggiamo le poesie della raccolta postuma *Lungo lamento*, e se al contempo prendiamo in considerazione la seconda parte delle lettere. Le poesie e le epistole vanno di pari passo, rappresentano il doppio binario di una medesima psicologia dell'amore, si chiariscono, si integrano e si completano a vicenda. Le lettere stesse presentano un tono poetico: sono poesie scritte in forma di prosa epistolare. Se agli esordi

¹¹ P. SALINAS, *La voce a te dovuta*, cit., XLV, pp. 143 e 145.

prevale il tema dell'“ascesa”, della “salita”, dell'“apertura”, ora prevale invece quello dell'“inverno”, del “vuoto” e della “caduta”.

La fine di un amore provoca, come sempre, il “lutto” della coscienza, il venir meno del *mondo*, sul quale avevamo fondato la nostra relazione con il mondo. Salinas avverte il trauma, la ferita, il taglio, e i suoi testi rispecchiano in pieno la *modificazione* dei sentimenti, la lacerazione nel *vissuto*, la perdita di coordinate vitali, lo spaesamento, il freddo e il buio dell'esistenza. «Dammi luce e sarò chiaro / non ti stufi la mia pena / di quando tu non mi illumini»¹², sembra essere l'implorazione finale, la supplica conclusiva contenuta in *Lungo lamento*, la presa di coscienza di un amore perduto, giunto ormai irrimediabilmente al capolino. Emblematica in tal senso la poesia 50, posta a chiusura di *Lungo lamento*, che rappresenta il grido malinconico e struggente per ciò che avrebbe potuto essere, e che purtroppo, per ironia della sorte avversa, non è più stato:

Non rifiutare i sogni in quanto sogni.
 Tutti i sogni possono
 esser realtà, se il sogno non finisce.
 La realtà è un sogno. Se sogniamo
 che la pietra è la pietra, quello è la pietra.
 A correre nei fiumi non è un'acqua,
 ma è un sognare, l'acqua, cristallino.
 Maschera i propri sogni
 la realtà e dice:
 «Io sono il sole, i cieli, l'amore».
 Mai però se ne va, mai si allontana,
 se fingiamo che sia più d'un sogno.
 E viviamo sognandola. Sognare
 è quel modo che l'anima
 ha per non farsi mai sfuggire
 quel che le sfuggirebbe se smettessimo
 di sognare che è vero quello che non esiste.
 Solo muore
 un amore se non è più sognato
 fatto materia e che si cerca in terra¹³.

¹² ID., *Il corpo, favoloso. Lungo lamento*, a cura di V. NARDONI, Passigli Editori, Firenze 2015, p. 83.

¹³ *Ibi*, p. 187.

Il sogno, allora, è la chiave di accesso privilegiata per comprendere la complessa e articolata psicologia amorosa di Salinas, che si esplica naturalmente, istintivamente, *pulsionalmente*, attraverso il dire poetico e la scrittura epistolare. In una lettera del 12 febbraio 1934, quando la relazione con Katherine è ancora solida e idilliaca, Salinas, in treno, di ritorno da Malaga, si riferisce al sogno, con queste parole: «Un sogno, che non ha di chi sognare, è solo un sogno, incompleto, la metà della vita. Ma quando qualcuno ci ama, tanto da farci sognare in esso, quello diventa completo. *Tu mi hai amato, affinché io sognassi in te, perché tu sognassi in me.* Ed ecco perché oggi, questo pomeriggio, il mio sogno dell'anima è stato perfetto. Grazie, vita, per aver lasciato che ti sognassi e mi sognassi, e sognassi la vita in noi fatta carne, sognata da un uomo e una donna che si amano, sognandosi»¹⁴.

L'amore per Salinas è dunque un sogno che non finisce mai: un sogno perenne, perpetuo, immortale, imperituro, che si nutre avidamente dell'immaginazione e del desiderio. Se corrisposto, è un sogno "reale", che dona beatitudine ed ebbrezza nell'anima, la pienezza della vita, nella relazione con l'altro, nella fusione miracolosa di due individualità. Se non è corrisposto, o non è più corrisposto, è un sogno "irreale", "immaginifico", che la coscienza *scissa*, lesionata, frantumata, s'inventa per non sprofondare nella palude della propria solipsistica *ipseità*, della propria glaciale *ità*, ossia è l'ultimo appiglio, al quale disperatamente aggrapparsi, per lenire, per quel poco che vale, la ferita lancinante di un'aberrante solitudine esistenziale e simulare, a sé e al mondo, di non essere ancora morti, di possedere ancora il privilegio atavico delle lacrime, trattenute a stento negli occhi.

¹⁴ Id., *Amore in bilico*, cit., p. 325.

FRANCO PARIS

Le due lingue di Van Gogh: identità e (auto)traduzione

Nelle innumerevoli analisi dedicate alle lettere scritte da Vincent van Gogh (Zundert, Paesi Bassi, 1853 - Auvers-sur-Oise, Francia, 1890) è ancora davvero esiguo il numero di contributi dedicati al rapporto assai particolare tra il pittore e la lingua francese, argomento che offre invece a mio avviso interessantissimi spunti di riflessione. Non mancano studi che si concentrano sulla fondamentale importanza dei libri nella vita del grande artista, sulla sua interessantissima biblioteca personale e sull'interazione profonda tra la letteratura e la concezione della vita e dell'arte, studi che evidenziano quanto sia rilevante, per la comprensione dell'uomo e dell'artista, proprio la sua biblioteca personale, ricchissima e multilingue. Riallacciandosi ad Hammacher¹, che analizza l'importanza di Michelet e Zola per Van Gogh, Van der Veen sottolinea quanto sia assiduo e inestricabile il rapporto tra arte, letteratura e vita². Vi sono del resto molti altri studi che vertono sulle qualità letterarie della sua corrispondenza³ ed è stata inoltre, giustamente, evidenziata la sua equiparazione di arte, letteratura e vita, una prospettiva che rende la scrittura e la pittura componenti altrettanto indispensabili della sua traiettoria esistenziale e creativa. Non era certo inusuale, all'epoca, paragonare le varie arti tra loro, ma per Van Gogh la scrittura e la pittura erano

¹ A.M. HAMMACHER, *Van Gogh – Michelet – Zola*, in «Vincent. Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh», 4, 3, 1975, pp. 2-21.

² W. VAN DER VEEN, *Van Gogh: a Literary Mind*, Waanders Publishers/Van Gogh Museum, Zwolle/Amsterdam 2009.

³ Anna Freud, nella sua introduzione alla biografia di Van Gogh scritta da Nagera, afferma: «the letters by Vincent van Gogh have moved the reading public by the sincerity of feeling, the force of expression, the depth of human suffering and the surprising occasional flashes of insight which are displayed in them» (A. FREUD, *Foreword*, in H. NAGERA, *Vincent van Gogh: A Psychological Study*, International University Press, New York 1967, p. 5).

indissolubilmente legate tra loro. Il modo e l'intensità con cui si alternano e si influenzano a vicenda sono impressionanti⁴ e si combinano in modo estremamente personale⁵. Lo psicanalista Bonnat afferma che in Van Gogh la scrittura va molto oltre una questione di stile e *fa* l'opera, segna in realtà il luogo del destino del pittore⁶. Le lettere di Vincent van Gogh godono da sempre di un'immensa popolarità, dovuta in gran parte ovviamente alle idee e alle emozioni che l'artista ha saputo comunicare e trasmettere attraverso dipinti e disegni, ma la forma in cui tutto questo si è concretizzato continua ad avere, a mio parere, un suo peso non irrilevante. Alla luce di quanto detto sopra, sembrano sorprendentemente poche le analisi del rapporto assai peculiare instauratosi nel tempo tra Vincent e il francese.

Sono 902 le lettere giunte fino a noi⁷. La prima è datata 29 settembre 1872, l'ultima il 29 luglio 1890, pochi giorni prima della sua morte. Le 819 lettere di Vincent van Gogh, indirizzate da Vincent soprattutto al fratello Theo (ben 658), ma anche ad altri familiari e artisti come Bernard e Gauguin, sono scritte in tre lingue: circa due terzi nella sua lingua madre, il nederlandese (utilizzato in prevalenza fino al 1886), un terzo in francese, concentrate negli ultimi quattro anni della sua esistenza, e sei in inglese. Queste ultime però sembrano poco significative, sia numericamente che qualitativamente, e quindi non saranno oggetto della nostra analisi. L'intensità con cui Van Gogh si confronta con la lingua e con la cultura francese negli ultimi quattro anni trascorsi in Francia, prima a Parigi e poi ad Arles e ad Auvers sur Oise, lo rende senz'altro un artista biculturale nel senso descritto da Hamers e Blanc:

In a harmonious acculturation process a person acquires the cultural rules and language skills of the new culture and integrates

⁴ F. SPEET, *De geschreven schildering. Over een modern kunstenaar*, in «Bzzlletin», 26, 1996-1997, p. 71.

⁵ «Integrando sincronicamente elementi e stimoli diversi, spesso tenuti pazientemente in incubazione per molto tempo», afferma M. GUZZONI, *I libri di Vincent*, Johan & Levi Editore, Monza 2020, p. 15.

⁶ J.-L. BONNAT, *Van Gogh. Ecriture de l'œuvre*, PUF, Paris 1994.

⁷ Tutte le lettere sono consultabili in accesso aperto, nella versione originale e in traduzione inglese, su www.vangoghletters.org. A quest'ultima edizione, a cura di L. JANSEN, H. LUIJTEN e N. BAKKER, Van Gogh Museum/Huygens ING, Amsterdam/The Hague 2009, faccio riferimento per la numerazione.

them appropriately with his primary culture. In other words, his identity becomes bicultural⁸.

Nelle lettere francesi, rispetto a quelle nederlandesi, riscontriamo sia diverse analogie sia alcune significative differenze. L'analogia più evidente è la scrittura decisamente anticonvenzionale di Van Gogh, che ignora sovente in entrambi i casi le norme della lingua standard proponendo un uso assai peculiare di grammatica, interpunzione e registri. In considerazione del suo elevato livello culturale, l'ipotesi di una modalità più "diretta", realistica, non disgiunta da una certa fretta e impulsività nel comunicare, sembra prevalere sia su quella di un rifiuto ponderato che su quella di una riluttanza inconsapevole alla normalità comunicativa scritta. Halsema ritiene che indipendentemente dalla lingua tutte le sue lettere, caratterizzate a suo avviso da una robusta semplicità e da sequenze emotive ritmate, esprimano in generale un «bilinguismo sconclusionato»⁹. Testi scritti di getto e poco curati si alternano infatti a passaggi chiaramente più ponderati e attenti allo stile, come sottolinea Jansen¹⁰. Un'alternanza questa che riguarda soprattutto le lettere in nederlandese, mentre quelle francesi sono nel complesso più omogenee nella loro peculiarità¹¹.

A un certo punto Vincent, come si diceva, inizia a scrivere quasi esclusivamente in francese. La lingua aveva cominciato ad approfondirla già in giovane età, dato che nella cerchia artistica dell'Aia il francese era molto diffuso¹², e anche la letteratura francese era entrata ben presto nei suoi interessi, in particolare le opere di Zola, espressamente citate e riempite di elogi già in una lettera a Theo del 6 luglio 1882¹³. Il tormentato periodo da predicatore in Belgio, nel Borinage francofono (1878-1871), e il soggiorno parigino (1886-1888) avevano notevolmente migliorato il

⁸ J. HAMERS – M. BLANC, *Bilinguality and Bilingualism*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 205.

⁹ D. VAN HALSEMA, *Vincent van Gogh, Nederlandse topauteur tussen Emants en Kloos*, in «De Gids», 173, 2010, pp. 119 e 127.

¹⁰ L. JANSSEN, *Van Gogh en zijn brieven*, Van Gogh Museum, Amsterdam 2007, pp. 5-8.

¹¹ W. VAN DER VEEN, *Een ongeremd schrijver*, in «Literatuur», 20, 2003, p. 28.

¹² L. JANSSEN, *Van Gogh en zijn brieven*, cit., p. 42.

¹³ Lettera 244. In nederlandese (d'ora in avanti: NL), le lettere in francese (d'ora in avanti: FR).

suo francese prima del trasferimento ad Arles, in Provenza, nella primavera del 1888. Fino al 1886 Vincent scrive però solamente sette lettere in francese dal Belgio, tra il 1880 e il 1881, lingua che decide di adottare definitivamente come principale soltanto nel 1888 e che usa persino per scrivere al fratello Theo. Solamente alla madre, alla sorella Wil e alla cognata Jo continua a scrivere in nederlandese.

Che cosa determina tale svolta? Ebbe certamente un grande peso il desiderio da parte di Vincent di sentirsi parte integrante del mondo francofono in cui viveva, in particolare dell'ambiente artistico. L'uso del francese gli consentiva probabilmente anche di prendere ancor più le distanze dalla sua identità olandese creandone una nuova. D'altronde, negli ultimi anni vissuti in Francia, la nostalgia nei riguardi della patria pareva limitarsi ai paesaggi e a un certo modo di dipingere. Si trattò di un'evoluzione interiore che richiese anni. Se il 26 agosto 1876 dall'Inghilterra scrive ancora a Theo che «il Brabante è pur sempre il Brabante, e la patria è pur sempre la patria, e i paesi in cui si è stranieri sono i paesi in cui si è stranieri»¹⁴, l'11 giugno 1883 in crisi con la propria famiglia dai Paesi Bassi scrive, sempre al fratello:

Non si può scrivere sempre fuori della patria, e la patria non è solo la natura ma bisogna aggiungervi cuori umani che cercano e pensano allo stesso modo. È soltanto allora che la patria è completa e ci si sente a casa¹⁵.

Vincent arrivò persino al punto di pensare che avrebbe potuto esprimersi meglio in francese che in nederlandese, come scrive in francese alla sorella Wil, il 26 agosto 1888: «Se mi lasciassi scrivere in francese questo mi semplificherebbe veramente la lettera»¹⁶. Su tale conversione quasi incondizionata al francese, che come si è sottolineato è la lingua prevalente nelle lettere degli ultimi anni, comunque lo stesso Vincent non fece mai del tutto chiarezza¹⁷. Ovviamente il fatto di vivere in Francia e di considerare il francese

¹⁴ Lettera 89, NL. Le traduzioni dal francese e dal nederlandese sono mie.

¹⁵ Lettera 352, NL.

¹⁶ Lettera 670, FR.

¹⁷ W. VAN DER VEEN, 'J'écrivais'. *Vincent van Gogh als Frans auteur*, in R. ESNER – M. SCHAVEMAKER (red.), *Overal Vincent. De internationale identiteiten van Van Gogh*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 118.

la lingua franca artistica del tempo furono fattori rilevanti nella scelta di Vincent, ma è altrettanto evidente il tentativo di costruire con il francese una identità diversa e di rompere sotto molti punti di vista, come si vedrà in seguito, con il passato.

Numerose lettere in francese le indirizzò all'amico e pittore Émile Bernard (1868-1941), con il quale instaurò un rapporto di grande stima e amicizia, privo di quei conflitti che caratterizzarono il turbolento rapporto con l'altro amico-pittore Paul Gauguin (1848-1903). Fu Bernard, di cui il più anziano Vincent si considerava una sorta di mentore¹⁸, a mettere ordine con la cognata Johanna van Gogh-Bonger, dopo la morte di Vincent e di Theo, nelle sue lettere e fu sempre Bernard, allo scopo di promuovere i dipinti dell'amico, a pubblicare le lettere in francese che i due si erano scambiati. A detta di Bernard, scrittore anch'egli oltre che pittore, i testi non avevano pretese "accademiche", ma senz'altro un valore letterario¹⁹. Di parere del tutto contrario era Karagheusian che, dopo un'attenta analisi delle lettere francesi, giunse alla conclusione che esse non avevano né capo né coda²⁰. Secondo la redazione del progetto VanGoghletters la padronanza del francese di Vincent era buona grazie ai contatti diretti con i francofoni e alle sue letture²¹. Van der Veen, dopo aver messo in evidenza errori e imprecisioni, conclude che tutto sommato la conoscenza del francese era senz'altro apprezzabile²². Alle numerose inesattezze sintattiche e semantiche e a un uso disinvolto della punteggiatura, di cui abbiamo già parlato, si aggiunge qui una grande confusione anche riguardo agli accenti e agli apostrofi. Ancora più singolare poi, è l'uso decisamente esagerato dei congiuntivi, difficoltosi per gli stessi parlanti madrelingua. Le peculiarità più evidenti da un punto di vista linguistico riguardano tuttavia le influenze della prima lingua

¹⁸ V. VAN GOGH, *Lettere a un amico pittore*, a cura di M.M. LAMBERTI, trad. it. di S. CAREDDA, BUR, Milano 2018, p. 13.

¹⁹ E. BERNARD (red.), *Extraits de lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard*, in «Mercur de France», 7, 1893, pp. 333-339.

²⁰ A. KARAGHEUSIAN, *Les lettres de Vincent van Gogh écrites en français. Les différences entre les versions imprimés et les manuscrits*, Meulenhoff, Amsterdam 1984, p. 25.

²¹ https://vangoghletters.org/vg/letter_writer_3.html

²² W. VAN DER VEEN, «*En tant que quant à moi*»: Vincent van Gogh and the French language, in «Van Gogh Museum Journal», 2002, p. 76.

sulla seconda²³. Saltano agli occhi, ad esempio, l'uso dell'avverbio di tempo *maintenant*, “adesso”, come se fosse l'intercalare nederlandese *welnu*, “ebbene, dunque”, oppure traduzioni letterali di espressioni figurate olandesi sconosciute nella lingua romanza, come *iets te boven komen*, “venire a capo di qualcosa, superarla”, che lui rende con un improbabile *en remonter*; che dire infine dell'uso frequente dell'espressione non corretta *en tant que quant à moi* – per esprimere “per quel che riguarda”, “come un”, “quanto a” – che suscita nell'amico Gauguin il commento:

Il oubliait même d'écrire le hollandais et comme on a pu voir par la publication de ses lettres à son frère, il n'écrivait jamais qu'en français et cela admirablement avec des “tant que quant” à n'en plus finir²⁴.

Vincent ricorre a tale espressione tutta sua ben 27 volte, usa ad esempio «en tant que quant à» laddove dovrebbe usare «en tant que», come nella lettera inviata a Theo il 15 agosto 1888 sui soggetti che dovrebbe dipingere²⁵, laddove scrive «Ce qu'ainsi faisant je gagnerais en tant que quant à l'artiste (invece di “en tant qu'artiste”), le perdrais-je en homme ?»; in questo caso specifico sembra difficile perfino risalire a un'interferenza della lingua madre visto che l'equivalente nederlandese, «als wat de kunstenaar betreft», per “riguardo all'artista, quanto all'artista, come artista”, sarebbe altrettanto scorretto con un *als* di troppo. In un altro passaggio l'espressione è del tutto inadeguata: in una lettera al fratello, con una serie di considerazioni sul mercato dell'arte, Vincent scrive: «pourvu que C.M. lui-même fasse tout son devoir en tant que quant à t'écouter et à mettre ensemble son fils et toi», invece di un semplice «son devoir de t'écouter et de mettre ensemble son fils et toi»²⁶.

²³ Non è qui possibile trattare in maniera approfondita la questione delle traduzioni inglesi delle lettere francesi presenti sul sito www.vangoghletters.org, in cui sparisce qualsiasi traccia del francese tanto peculiare di Van Gogh. La problematica è trattata da Saskia VAN DER LINDEN in *All we had to do was translate. Op zoek naar een vertaalstrategie voor de brieven van Vincent van Gogh*, in «Filter», 16, 4, 2009, pp. 11-21: <https://www.tijdschrift-filter.nl/jaargangen/2009/164/all-we-had-to-do-was-translate-11-21/>.

²⁴ P. GAUGUIN, *Avant et après*, G. Crés et Cie, Paris 1923, p. 15.

²⁵ Lettera 662, FR.

²⁶ Lettera 735, FR.

Se l'analogia con le lettere in nederlandese riguarda alcuni aspetti formali, nonché l'alternanza di brani ben curati e altri più spontanei, differenze di natura ben diversa concernono invece a mio avviso i temi trattati e i registri linguistici di cui si avvale il nostro, che rispecchiano un'evoluzione assai significativa sia dal punto di vista artistico che riguardo alla concezione della vita. Come nella sua arte, dopo il trasferimento in Francia, i colori cupi del Nord Europa, la nebbia, la pioggia e il vento cedono il passo ai campi di grano, ai cipressi e ai girasoli di Arles e Saint-Rémy-de-Provence, così anche nelle lettere il suo stile testimonia un evidente cambiamento. Peters, al riguardo, sottolinea che in francese Vincent diventa meno solenne e più mosso, più pieno²⁷. Si riscontrano poi tono e temi poco presenti o del tutto assenti nell'epistolario in nederlandese. All'ammirazione per scrittori come Zola e Voltaire si aggiunge una grande considerazione per altri due testi francesi, le *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* (1872), e il suo seguito *Tartarin sur les Alpes* (1885) di Alphonse Daudet, che sembrano far finalmente emergere in lui una vena ironica di rado oggetto di attenzione da parte degli studiosi. Una significativa eccezione al riguardo è lo scrittore olandese Hermans, il quale nel saggio dedicato al letterato Van Gogh sottolinea il suo impulso di lasciarsi andare e di ridere²⁸. In una lettera in nederlandese inviata da Parigi alla sorella Willemien, nell'ottobre del 1887²⁹, Vincent deplora il fatto che il riso sia poco presente nella sua vita, manifesta l'esigenza di ridere ogni tanto («ik b.v. heb vooral behoefte om eens goed door te laghen») e sottolinea con quanta gioia abbia trovato umorismo in autori di lingua francese come Guy de Maupassant, Rabelais, Henri Rocherfort e Voltaire. Un concetto ribadito sempre alla sorella, ma stavolta in francese, in una lettera del 16 febbraio 1890 («Il faut bien pouvoir rire quelquefois et s'égayer un peu ou même beaucoup»)³⁰. La bonaria satira del provenzale Daudet ispira a Vincent, in una lettera del gennaio 1889 al fratello Theo, un passaggio in cui stavolta è lui a ironizzare su Gauguin:

²⁷ A. PETERS, *Tot in de ziel van savoye koolen*, in «De Volkskrant», 2 oktober 2009: «van een ietwat geleende plechtstatigheid naar een karakteristieke en beweeglijke volheid».

²⁸ W.F. HERMANS, *Vincent literator*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993, p. 28.

²⁹ Lettera 574, NL.

³⁰ Lettera 856, FR.

Et toi qui désire savoir comment étaient les choses, as tu déjà lu le Tartarin tout entier.– Cela t'apprendrait passablement à reconnaître Gauguin. C'est très sérieusement que je t'engage à revoir ce passage dans le livre de Daudet.– As tu lors de ton voyage ici pu remarqué l'étude que j'ai peinte de la diligence de Tarascon, laquelle comme tu sais est mentionnée dans Tartarin chasseur de lions. Et puis te rappelles tu Bompard dans Numa Roumestan et son heureuse imagination.– Voilà ce qui en est, quoique d'un autre genre, Gauguin a une belle et franche et absolument complète *imagination du midi*, avec cette imagination-là il va agir dans le nord! Ma foi on en verra peutêtre encore de drôles! Et disséquant maintenant en toute hardiesse rien ne nous empêche de voir en lui le petit tigre Bonaparte de l'impressionisme en tant que..... je ne sais trop comment dire cela, son éclipse mettons d'Arles soit comparable ou parallèle au Retour d'Egypte du petit caporal su mentionné, lequel aussi s'est après rendu à Paris. et qui toujours abandonnait les armées dans la dèche. Heureusement Gauguin, moi et autres peintres ne sommes pas encore armées de mitrailleuses et autres très nuisibles engins de guerre. Moi pour un suis bien décidé à chercher à ne rester armé que de ma brosse et de ma plume³¹.

Qui, al di là di sciatteerie linguistiche (stupisce però «impressionisme» invece di «impressionnisme») e di errori grossolani (come la seconda persona singolare sbagliata in «Et toi qui désire» invece di «Et toi qui désires»), siamo colpiti dal sarcasmo che riversa sul sud immaginario di Gauguin e da talune interessantissime scelte lessicali in questo insolito paragone tra l'artista francese e Napoleone. L'analisi del manoscritto evidenzia per esempio che Vincent, per descrivere la partenza di Gauguin da Arles, optò inizialmente per *voyage*, qui decisamente fuori luogo dato il contesto, virò poi su *désertion*, in linea con il contesto militare ma ritenuto evidentemente eccessivo in ultima analisi, per poi scegliere definitivamente un termine più raffinato, l'eclissarsi, *éclipse*, apparentemente più tenue rispetto alla diserzione, ma che implica comunque un defilarsi, uno svolare, forse l'abbandono di un perdente?

Tuttavia a sorprendere ancor di più nelle lettere in francese è l'affiorare di temi come l'erotismo e la sessualità, mai emersi in

³¹ Lettera 736 del 17 gennaio 1889, FR. Le espressioni riportate in corsivo, in queste e nelle citazioni successive, sono state evidenziate con caratteri diversi dallo stesso Van Gogh.

precedenza nelle lettere in nederlandese, e l'enfasi con cui vengo-
no sviscerati. In una lunga lettera a Bernard, inviata da Arles in-
torno al 5 agosto 1888, il nostro si dilunga con un linguaggio cru-
do che non lascia spazio all'immaginazione (*baiser*, «scopare», *si*
nous voulons, *nous*, *bien bander*, «se noi vogliamo avercelo bello duro»
e così via) sulle abitudini sessuali degli olandesi, di pittori e di scrit-
tori nonché di sé stesso, elargisce consigli in proposito all'amico,
invitandolo a non disperdere troppe energie nei rapporti sessuali,
e stabilisce di fatto un nesso forte tra il sesso e l'attività artistica:

Pourquoi dis tu que de Gas bande mal. de Gas vit comme un petit
notaire et il n'aime pas les femmes, sachant que s'il les aimait et
les baisait beaucoup, cerebralement malade il deviendrait inepte
en peinture. La peinture de de Gas est virile et impersonnelle jus-
tement parceque il a accepté de n'être personnellement qu'un petit
notaire ayant en horreur de faire la noce. Il regarde des animaux
humains plus fort que lui bander et baiser et il les peint bien,
justement parcequ'il n'a pas tant que ça la pretention de bander.
Rubens, ah voilà, il etait bel homme et bon baiseur, Courbet aussi,
leur santé leur permettait de boire, manger, baiser. Pour toi, mon
pauvre cher copain Bernard, je te l'ai déjà prédit ce printemps.
Mange bien, fais bien l'exercice militaire, baise pas trop fort, ta
peinture en ne baisant pas trop fort n'en sera que plus coullarde.
Ah Balzac, ce grand et puissant artiste nous l'a bien dit que pour
les artistes modernes la chastete relative les fortifiait. Les hollan-
dais étaient *gens mariés faisant des enfants*, beau, bien beau metier
bien dans la nature. [...] Si nous voulons, nous, bien bander pour
notre oeuvre nous devons quelquefois nous résigner à *peu* baiser
et pour le reste être, selon que notre temperament le requiert,
soldats ou moines. Les hollandais, encore une fois, avaient des
moeurs et une vie paisible, calme, réglée. Delacroix, ah celui-là –
"j'ai" – dit-il – "trouvé la peinture lorsque je n'avais plus ni dents
ni souffle". Et ceux qui ont vu peindre cet illustre artiste disaient
– quand *Delacroix peint c'est comme le lion qui dévore le morceau*. Lui ne
baisait que peu et ne faisait que les amours faciles pour ne pas dé-
rober du temps consacré à son oeuvre [...] personnellement je me
trouve assez bien de continence. Ca suffit à nos faibles cervelles
impressionables d'artistes de donner leur essence à la création de
nos tableaux. Car en réfléchissant, calculant, nous éreintant, nous
dépensons de l'activité cérébrale³².

³² Lettera 655, FR.

Il fatto che si affrontino in maniera così esplicita simili temi, mai nemmeno accennati nelle lettere nella lingua madre, secondo Lamberti va messo soprattutto in relazione con l'immediatezza cruda del parlare "tra maschi" tipica del tempo³³. A me qui sembra di cogliere piuttosto la conseguenza di una volontà sovversiva di liberarsi definitivamente dall'atmosfera opprimente instaurata dal padre predicatore, che gli consentiva in gioventù di leggere come unica eccezione "laica", oltre a testi sacri e religiosi, solamente le opere di Goethe e che, come la madre peraltro, era rimasto assai deluso dalla sua scelta di dedicarsi all'arte abbandonando la predicazione. Lo psicanalista Recalcati afferma che per Van Gogh

diventare pittore è uno strapparsi agli ormeggi familiari, è, appunto, «rischiare la vita», muovere un passo pericoloso, separarsi, vivere senza tutela, affrontare con coraggio il confronto con la potenza assoluta della Cosa³⁴.

Anche con il suo francese disinibito Vincent sembra staccarsi definitivamente dall'ombra ingombrante del genitore e dalla sua retorica linguistica nederlandese. Il Sud, la Francia, la lingua romanza lo rendono evidentemente più esuberante, più libero di esprimersi su tutto, letteralmente più "colorito" anche nella scrittura oltre che nella pittura. Il Vincent talora saccente e teologizzante della prima parte della corrispondenza è diventato finalmente, secondo Rodenko, una «figura», una personalità indipendente con uno spiccato accento personale³⁵. La profondità, la lucidità intellettuale ed emotiva nell'analisi di dimensioni interiori ed esteriori dell'intero epistolario viene resa nelle lettere francesi, come s'è visto, con uno stile assai peculiare, spontaneo, talora goffo e talora volutamente ricercato. Bravi afferma che

Passare da una lingua all'altra significa porsi di fronte a un rischio. Non sempre si riesce nell'intento. Non si tratta di avere più o meno dimestichezza, o padronanza, quanto essere nella lingua, viverla e trasformarla dall'interno. Ogni esperienza che facciamo

³³ V. VAN GOGH, *Lettere a un amico pittore*, cit., p. 17.

³⁴ M. RECALCATI, *Melancolia e creazione in Vincent van Gogh*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 81.

³⁵ P. RODENKO, *Van Gogh als schrijver*, in «Maatstaaf», 1, 1953-1954, p. 35.

con la lingua, sia essa straniera o propria, presuppone una *rinascita* e un punto di non ritorno³⁶.

L'idioletto di Vincent, con regole proprie, ci colpisce disorientandoci³⁷. Interessante la considerazione di Bukowski sulla sua scrittura. Per lo scrittore

Van Gogh, of course, was never insane. He simply realized the world was elsewhere. And his style, the purest of styles. A good style come primarily from a lack of pretentiousness³⁸.

L'immediatezza e l'intensità delle lettere in francese portano infatti l'amico pittore Bernard a osservare con ammirazione:

Qu'importe donc si son style n'est pas correct, il est vivant, et notre indulgence y saura mettre sa délicate attention, comme lorsqu'il nous arrive de sentir des êtres supérieurs qui ne peuvent point parler notre langue. « N'est-ce pas plutôt l'intensité de la pensée que le calme de la touche que nous recherchons [...] »³⁹.

³⁶ A.N. BRAVI, *La gelosia delle lingue*, Eum, Macerata 2017, p. 8.

³⁷ W. VAN DER VEEN, *J'écrivais*, cit., p. 124.

³⁸ C. BUKOWSKI, *Screams from the Balcony. Selected Letters 1960-1970*, edited by S. COONEY, Ecco Press, New York 2003, p. 29.

³⁹ *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Ambroise Vollard Editeur, Paris 1911, p. 42.

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 com timbre metaforicamente provocativo – *transparadição* (*transluminção*) 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 esplicitiva 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.

ANNACLAUDIA GIORDANO

Rachida Lamrabet: *Un figlio di Dio*

Tradurre una polifonia di storie fuori dal coro

Introduzione

Il mio primo approccio alla prosa di Rachida Lamrabet risale al 2011, quando, su consiglio del Prof. Franco Paris, mi accingo a leggere il romanzo d'esordio di una – a me allora ignota – scrittrice belga di origini marocchine. Un suggerimento che non potrebbe rivelarsi più felice, in quanto porta ad appassionarmi ad un'autrice *engagé* che mette a nudo contraddizioni, drammi e delicati equilibri di un multiculturalismo che scricchiola, affrontando temi che sono diventati poi oggetto dei miei interessi di ricerca: identità, minoranze, migrazione, “letteratura alloctona”, studi post-coloniali.

A distanza di undici anni, il 19 maggio 2022 a Trieste, nell'ambito del Sedicesimo Convegno della Neerlandistica nel Mediterraneo “MediterraNed”, mi ritrovo ad intervistare l'autrice con il Prof. Paris, per presentare la versione italiana della sua antologia *Un figlio di Dio*, tradotta e curata da me. È la prima volta che ci vediamo, ma mentre parlo con lei dei suoi libri ho la sensazione di anticiparne quasi il pensiero. Potrei definirlo un secondo fortunato incontro, che mi porterà a rivederla ad ottobre dello stesso anno per presentare la raccolta anche a Padova e a Napoli.

Il presente contributo si propone di fornire una chiave di lettura di *Een kind van God*, partendo dalle ragioni legate alla scelta della formula del racconto breve, quindi analizzando il carattere “polifonico” dell'opera, contraddistinta da una continua alternanza di voci, prospettive e lingue, all'interno della quale l'elemento della diversità e quello della dimensione collettiva svolgono un ruolo cardine. Si passerà infine ad una riflessione su scelte e strategie operate nel corso della traduzione in italiano, in relazione alle difficoltà sorte per la cospicua presenza di parole ed espressioni straniere e di *realia*, prendendo in esame alcuni esempi specifici.

La scelta del racconto

Le qualità letterarie di Rachida Lamrabet hanno già incontrato il favore dei lettori e della critica quando, nel 2008, l'autrice si accinge a presentare il suo secondo libro, pubblicato dall'editore Meulenhoff/Manteau sotto il titolo di *Een kind van God*.

Appena un anno prima, infatti, il romanzo d'esordio *Vrouwland* (*La Terra delle donne*) si era aggiudicato il rinomato *Debuutprijs*, come riconoscimento del talento di una scrittrice in grado di «raffigurare in maniera netta e al tempo stesso moderata la complessità della sua storia»¹. Pur trattandosi di un debutto, *Vrouwland* è apprezzato particolarmente per la capacità di avvincere, per il ritmo, nonché per uno stile fluido ed incisivo, che alterna senso dell'umorismo e poeticità².

Malgrado la formula del romanzo si sia rivelata vincente, per il secondo libro Lamrabet decide di operare un cambio di genere, optando per un'antologia di racconti. Interrogata in merito alle ragioni di tale scelta, l'autrice afferma di considerare il racconto breve «un modo molto bello per gettare lo sguardo nella vita di un personaggio»³. I protagonisti di *Een kind van God* prendono vita da sé, sulla base di storie che affondano i piedi nella realtà. «Se avessi lavorato ad un romanzo», puntualizza Lamrabet, «non avrei mai potuto mostrare così tante vite diverse»⁴.

I personaggi dei dodici racconti che compongono la raccolta sono migranti di prima e seconda generazione provenienti da vari paesi, aventi in comune la condizione di non riuscire a trovare un proprio posto all'interno della società belga.

La formula del racconto breve ha così una duplice valenza. Da un lato si presta a restituire ai personaggi interiorità e profondità, lasciando che sia la loro voce a portarne a galla il vissuto, liberandoli

¹ «Een getalenteerde schrijfster die de complexiteit van haar verhaal geprononceerd en tegelijk genuanceerd in beeld brengt» (recensione a cura del quotidiano olandese «Trouw», riportata sulla quarta di copertina di *Een kind van God*). Salvo diversamente indicato, tutte le citazioni sono tradotte dall'autore del presente saggio.

² C. DUCAL, *Een verhaal met een heel eigen kleur*, in «De Morgen», 21/11/2007.

³ E. BERGHMANS, *Rachida Lamrabet over de Debuutprijs die ze voor Vrouwland ontving*, in «De Standaard», 8/10/2008.

⁴ *Ibidem*.

dalle etichette che ne svuotano le esistenze riducendoli a meri stereotipi. Il restringimento del campo d'azione, di svolgimento della storia consente di focalizzarsi sulle figure e di portarle in primo piano rispetto alla posizione marginale a cui normalmente sarebbero relegate. Dall'altro lato vi è l'intento di dare spazio a più figure possibili, caratterizzandole, lasciando emergere diversi contesti e punti di vista relativi all'esperienza, diretta o indiretta, della migrazione.

Una polifonia di toni e prospettive

La scelta del racconto breve come chiave narrativa dà forma ad una polifonia di voci e prospettive, in cui si incontrano e scontrano usi e costumi espressione di culture più o meno affini, che si ritrovano a dover raggiungere un'armonia, un equilibrio spesso precario, nell'ambito di una società multiculturale.

Come all'interno di una polifonia, in *Een kind van God* due elementi acquisiscono una complementare importanza: la diversità e la dimensione collettiva.

Per dare un esempio della diversità di toni e punti di vista che si alternano continuamente nell'antologia, prenderò in rassegna i cinque racconti raccolti nella traduzione italiana, *Un figlio di Dio*, pubblicata nel 2022 dalla casa editrice Criterion.

La seguente tabella consente di cogliere una prima visione d'insieme.

Racconto	Punto di vista	Narrazione	Tono
<i>Rachid</i>	giovane algerino	prima persona	ironico
<i>Bunicâatjes, un cortometraggio</i>	bambino rom	terza persona	delicato
<i>Dell'amore e dell'odio</i>	giovane marocchino	prima persona	drammatico
<i>Jihab</i>	docente belga	terza persona	ironico
<i>Mercedes 207</i>	<i>gastarbeider</i> marocchino	prima persona	malinconico

I racconti *Rachid* e *Mercedes 207*, posti rispettivamente ad apertura e a chiusura della raccolta, offrono due esperienze diametralmente opposte rispetto alla maniera in cui viene vissuta l'esperienza della migrazione. Nel primo caso la storia è narrata, in prima persona, dal punto di vista di Rachid, un ragazzo algerino alla continua e disperata ricerca di un impiego, disposto a svolgere anche i lavori più duri ma puntualmente scartato per un elemento che lo fa apparire poco raccomandabile: le proprie origini alloctone. Con ironia Lamrabet accosta l'immagine del pericoloso integralista, potenziale tagliatore di gole associata a Rachid a quella che rivela la vera natura del giovane, sopraffatto dall'angoscia per aver accettato l'incarico di macellaio per la Festa dell'Offerta pur sapendosi in grado di non ammazzare nemmeno una mosca. Più incline a frequentare l'ambiente dei *coffee shops* che quello della moschea, il disagio di Rachid è quello di tanti giovani di seconda generazione, i quali vivono la migrazione in maniera indiretta e non si sentono riconosciuti come europei pur essendo cresciuti – spesso addirittura nati – in Europa.

Un tono decisamente più malinconico prevale invece in *Mercedes 207*, narrato dal punto di vista del migrante di prima generazione H'med, il cui sguardo è continuamente rivolto verso l'agognato paese d'origine, disorientato da una società verso cui nutre ancora, dopo anni, un irrisolto senso di alienazione. La distanza dei punti di vista tra i due protagonisti (l'uno proiettato verso un futuro come europeo, l'altro ancorato al passato) è radicale e rappresenta la base di quel conflitto generazionale su cui Lamrabet pone l'accento anche in altre opere.

La prospettiva del giovane di seconda generazione è ripresa nel racconto *Dell'amore e dell'odio*, sebbene inserita in un contesto piuttosto diverso. Protagonista in questo caso è un giovane marocchino che sogna di formare una famiglia con Katja, una ragazza belga. I progetti dei due innamorati si scontrano con la reticenza delle rispettive famiglie, spaventate dalle reciproche differenze culturali, quindi con gli occhi inquisitori e critici dei locatori di casa infastiditi dalla presenza di un "elemento di disturbo" nella coppia, fino a restare vittime dell'odio implacabile che scatta quando il fratello di Katja, irretito da idee neonaziste, decide che sia stato superato il limite della "tolleranza". La storia, raccontata

da un io narrante finito in coma in un letto d'ospedale, è senza dubbio la più cruda dell'intera raccolta.

Un ulteriore cambio di tono è quello che si avverte nelle pagine di *Bunicâatjes, un cortometraggio*, in cui la vicenda è inquadrata dalla prospettiva di Petru, un bambino rom, che fatica a comprendere il significato della propria diversità, riversatagli addosso dal direttore scolastico che si rifiuta di accettare nella scuola dei bambini rom, ritenendo che investire su di loro non avrebbe alcun senso. «Per di più – aggiunge il direttore – si tratta di bambini di cui non sappiamo se resteranno a lungo. Il girovagare ce l'avete per così dire nel sangue, non è vero? Un giorno ci siete e il giorno seguente sparite alla chetichella»⁵. Sono queste parole ad impressionare il piccolo Petru, che inizia ad interrogarsi e a fantasticare su cosa circoli nelle sue vene che possa portare lui e gli altri rom a sparire da un momento all'altro. L'ingenuità del bambino, alle prime armi nel rapportarsi con degli stereotipi, in netto contrasto con il profondo disincanto degli adulti, destano nel lettore un sentimento di tenerezza e insieme di velato imbarazzo.

Originale, infine, è la prospettiva con cui Lamrabet porta il lettore a riflettere su un tema su cui di solito si assumono posizioni piuttosto nette e divisive: la questione del velo. Un indumento che si trasforma da copricapo a rompicapo per la docente belga protagonista del racconto *Jihab*, tratta in inganno da quel pezzo di stoffa che fa sparire dalla sua vista la candidata Hamal Hayati. Perché mai, si arrovella la docente, una giovane così in gamba deve intestardirsi ad osservare un costume che, nella propria visione da donna occidentale, rinnega e mortifica anni di rivendicazioni femministe? Per calarsi nei panni della candidata, la docente prova ad andarsene in giro indossando l'*hijab*, accorgendosi di colpo di essere diventata invisibile agli occhi degli altri. Attraverso l'acuta ironia dell'autrice, il velo diviene lo strumento per svelare modi diversi (o in fondo simili) di vivere ed esprimere la propria emancipazione.

⁵ R. LAMRABET, *Un figlio di Dio*, trad. e a cura di A. GIORDANO, Criterion Editrice, Milano 2022, p. 53.

Diversità, ascolto e dimensione collettiva

Questo rapido excursus ci consente ora di soffermarci sul concetto di diversità, definito in precedenza come elemento cardine dell'antologia. Tale diversità non è da intendersi solo in relazione alla varietà di toni, contesti e prospettive che è stata appena presa in esame, ma anche come caratteristica che accomuna tutti i personaggi del libro. Una diversità che scaturisce dall'alterità che la maggioranza autoctona proietta sui soggetti appartenenti alle minoranze alloctone, percepite come delle variazioni "stonate" rispetto al canone. «Gli essere umani», scrive Lamrabet, «sono spesso conservatori. Tutto quanto non appartiene alla cultura *mainstream* viene evitato perché è difficile»⁶. L'autrice sottolinea quindi la necessità di porre la questione dell'esistenza di un "altro" canone e di affrontarla ben oltre la mera diversità etnico-linguistica. «È fondamentale una discussione sulla nostra società in movimento, sul carattere in via di cambiamento della nostra comunità»⁷. In tale contesto, «in questa dolorosa fase di transizione in cui c'è molta paura di staccarsi dalle cose e molta incertezza sul mondo di domani», i racconti assumono per Lamrabet un ruolo determinante, per la loro capacità di «rassicurare», di «offrire uno sguardo su ciò che è sconosciuto. I racconti sono in grado di palesare ciò che accomuna le persone»⁸.

La tendenza a prendere le distanze da ciò che si presenta come estraneo rispetto al canone, in ambito culturale quanto in quello artistico, letterario e sociale, è spesso dettata dalla paura che l'emergere di queste voci "altre" possa mettere in discussione il sistema di norme e di valori dominante. Diviene così neces-

⁶ «Mensen zijn vaak conservatief. Datgene wat niet tot de mainstream-cultuur behoort, wordt omzeild omdat het ongemakkelijk is» (R. LAMRABET, *De andere canon. Verhalen uit de mezzaterra*, in «Courant 99», november 2011-januari 2012, p. 24).

⁷ «De discussie over een andere canon gaat over meer dan alleen maar over de etnisch-linguïstische diversiteit in de kunsten. Het is fundamenteel een discussie over onze bewegende samenleving, over het veranderende karakter van onze gemeenschap» (*ibidem*).

⁸ «Verhalen kunnen een inkijk geven in dat wat niet gekend is. Verhalen zijn in staat ons duidelijk te maken wat mensen gemeen hebben» (*ibidem*).

sario attivare e sviluppare una capacità di ascolto. L'autrice se ne fa carico trasferendo nelle sue opere le storie e i vissuti raccolti nel corso di una pluriennale esperienza di giurista presso il Centro per le Pari Opportunità e la Lotta al Razzismo, con l'intento di portare in primo piano esistenze tenute fuori dal racconto collettivo e di fare emergere un "altro" punto di vista. Il discorso sviluppato da Lamrabet abbraccia una prospettiva di ampio respiro, includendo nel concetto di "altri" punti di vista le manifestazioni artistiche, letterarie e socio-culturali espressione di identità diverse da quello che potremmo definire come "canone occidentale". La domanda che l'autrice intende sollevare è la seguente: il nostro mondo andrebbe diversamente se imparassimo a leggere questi altri racconti e li considerassimo parte del nostro patrimonio culturale collettivo⁹?

Una polifonia di lingue

Come si è osservato nei paragrafi precedenti, Lamrabet dedica particolare attenzione alla caratterizzazione dei protagonisti delle sue storie. «Dotata di una grande capacità di immedesimazione, si infila nei panni dei suoi personaggi»¹⁰, provando a raccontarne il vissuto adeguandosi di volta in volta al loro punto di vista. A conferire maggiore autenticità ai protagonisti di *Een kind van God* è il frequente ricorso a termini in lingua araba, tamazight, romena, romani, con continui rimandi alle relative culture d'origine. L'effetto è quello di portare il lettore a confrontarsi con una polifonia di lingue che rispecchia il plurilinguismo della società belga (che fa da sfondo ai racconti), stimolandone la curiosità attraverso una continua serie di richiami a riferimenti linguistico-culturali diversi dai propri. Espressioni e parole arabe come *Alhamdoelillah*, *Allah I Rahmoe*, *Idd*, *Masja Allah*, ad esempio, oppure romene come *bunica* e *magari*, si incontrano all'improvviso senza che ci sia un indizio più o meno velato nel testo che ne

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ «Gezegend met een groot inlevingsvermogen kruipt ze in de huid van haar personages» (A. LANSU, *Een kind van God*, in «Het Parool», 4.12.2008, <http://www.parool.nl/kunst-media/een-kind-van-god~bed351e9/>).

chiarisca il significato. Nell'edizione nederlandese è inserito un glossario in appendice, in cui per ogni termine viene fornita una definizione molto sintetica, che aiuta il lettore a sciogliere eventuali dubbi. La scelta del glossario, oltre ad evitare la nota a piè di pagina generalmente non prediletta in caso di testi letterari, è un modo per creare un seppur temporaneo effetto di straniamento nel lettore. Durante un workshop di traduzione tenuto all'Università di Padova insieme alla collega Cristina Peligra, al dubbio posto da uno studente sul possibile effetto di disturbo che tale straniamento possa sortire su chi legge, Lamrabet ha risposto con spontanea ironia che potrebbe trattarsi di un modo per immedesimarsi, seppur per pochi attimi, con il senso di disorientamento provato da tanti immigrati nell'approcciarsi ad un contesto linguistico e culturale inizialmente del tutto alieno.

La resa di tali termini nella versione italiana è stata uno dei problemi che si sono posti nel corso della traduzione. La strategia adottata è stata quella di utilizzare lo stesso criterio presente nella versione nederlandese, lasciando quindi le parole straniere non tradotte ed offrendo al lettore la possibilità di consultare il glossario in appendice.

Nel racconto *Mercedes 207* sono presenti un paio di battute in lingua spagnola, inserite all'interno di discorsi diretti in cui uno dei protagonisti si rivolge ad un abitante del posto per chiedere indicazioni: «*Perdón, señor, señor!*» e, poco dopo, «*Dónde está la autotopista a San Sebastián? Al norte?*»¹¹ In questo caso, considerata la vicinanza tra le due lingue romanze, si è ritenuto non necessario l'inserimento nel glossario in appendice, scelta ripetuta anche per le frasi francesi «*Ali Petit Singe Noir, fait ça...*» e «*Ali Petit Singe Noir, arrête la machine*»¹², per le quali viene esplicitato dall'autrice che si tratta di istruzioni in cui il nome Ali viene accompagnato da un insulto razzista. Nella versione italiana l'unica parola francese ad essere presente nel glossario è *cochon*¹³, in quanto la mancata conoscenza del termine non renderebbe comprensibile le ragioni di tale appellativo.

¹¹ R. LAMRABET, *Un figlio di Dio*, cit., p. 125.

¹² *Ibi*, p. 134.

¹³ *Ibi*, p. 136.

La traduzione dei *realia*

Più articolata invece la resa dei diversi *realia* presenti all'interno dei racconti, vale a dire delle parole e locuzioni «che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue»¹⁴. Note dolenti ma al tempo stesso stimolanti sfide per i traduttori, i *realia* possono essere trasferiti nel testo di arrivo principalmente in due modi: creando un neologismo o calco nella cultura ricevente, oppure in alternativa ricorrendo ad una traduzione approssimativa – attraverso la sostituzione con un'espressione generica di significato più ampio, o tramite un'esplicitazione o descrizione¹⁵.

Non stupisce che in un libro come quello di *Een kind van God* sia facile imbattersi in dei *realia*, che richiedono di volta in volta la messa a punto di scelte e strategie traduttive. Di seguito vengono presi in esame un paio di esempi.

Il primo frammento è tratto dal racconto *Bunicâatjes, een kort-film*. Il protagonista Petru si confronta con Jasper, un giovane belga, il quale si rivela l'unico a dimostrare empatia nei suoi confronti, fermandosi ad ascoltare il racconto sulle *Bunicâatjes*. Dinanzi all'ingenua fantasia del bambino, Jasper ironizza domandandogli se creda ancora a *Sinterklaas*. Ci troviamo così a confrontarci con un *realia* che fa riferimento ad una figura estremamente popolare nella cultura belga e in quella dei Paesi Bassi, ma per lo più sconosciuta per un lettore italiano.

Ogni anno, il primo sabato ricorrente dopo *Sint Maarten* (11 novembre), *Sinterklaas* giunge dalla Spagna a bordo di un battello. Mentre il Santo sfila per le strade in groppa al suo cavallo bianco, i *Pieten*, suoi fedeli aiutanti, distribuiscono caramelle e dolciumi a migliaia di bambini accorsi per festeggiarne il festoso arrivo (*intocht*), che si svolge ogni anno nei Paesi Bassi in una città diversa, in Belgio generalmente ad Anversa. Si tratta di un

¹⁴ B. OSIMO, *Manuale del traduttore. Terza edizione*, Hoepli, Milano 2011, p. 112.

¹⁵ Id. *Corso di traduzione*, 2014, <http://courses.logos.it/IT/index.html>.

evento particolarmente atteso, trasmesso anche in televisione. Per ricevere i doni i bambini attendono poi la notte tra il 5 ed il 6 dicembre, quella in cui *Sinterklaas* e i *Pieten* girano per le case per portare i regali a chi è stato buono. L'abbigliamento di *Sinterklaas*, con mantello rosso, mitra e bastone, è un chiaro richiamo a *Sint Nicolaas* (San Nicola), nato in Turchia, intorno al 300 d.C., nella città di Myra, di cui diventò vescovo, protettore dei bambini e dei marinai.

Nonostante l'assonanza del nome, la figura di *Sinterklaas* non coincide quindi né con quella di Santa Claus né con il nostro Babbo Natale. Come rendere allora in italiano il frammento che segue?

«Wat een eigenaardig verhaal van die *Bunicâatjes*. Geloof jij dan ook nog in Sinterklaas?»
 Petru keek beledigd.
 «Hoe oud ben je?»
 «Elf en Sinterklaas bestaat niet. Hij heeft nooit voor mij een pakje afgegeven»¹⁶.

La scelta è stata quella di non tradurre il termine *Sinterklaas*, ma di inserirne una breve descrizione nel glossario presente in appendice. La domanda «Credi anche a *Sinterklaas*?» ricorda in fondo un po' la tipica «Credi ancora a Babbo Natale?», e il fatto che poco dopo nel testo ricorra il riferimento ai regali potrebbe in qualche modo agevolare il lettore italiano nella contestualizzazione.

Di seguito lo stesso frammento nella versione italiana:

«Che racconto bizzarro quello delle *Bunicâatjes*. Credi anche a *Sinterklaas*?»
 Petru lo guardò offeso.
 «Quanti anni hai?»
 «Undici, e *Sinterklaas* non esiste. Non mi ha mai portato un regalo»¹⁷.

Una riflessione inoltre su quella che potrebbe apparire una semplice battuta ironica tra i due personaggi, ma che invece allude a come a volte le differenze culturali possano generare degli accordi

¹⁶ R. LAMRABET, *Een kind van God*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen 2008, p. 97.

¹⁷ EAD, *Un figlio di Dio*, cit., p. 72.

stonati. Il senso di disappunto di Petru nei confronti di *Sinterklaas* rimanda alle difficoltà incontrate da genitori e bambini alloctoni nel rapportarsi e comprendere usanze e tradizioni lontane dalla propria cultura d'origine.

Nel romanzo *Vinexvrouwen* la scrittrice olandese di origine marocchine Naima El Bezaz inserisce un capitolo, *De racistische sinterklaas* (*Il Sinterklaas razzista*), in cui affronta con forte ironia la questione. L'autrice ricorda come nei primi anni dell'arrivo nei Paesi Bassi la popolare ricorrenza olandese del 6 dicembre risultava oscura tanto ai bambini marocchini quanto agli spaesati genitori. Ogni anno la sera del 5 dicembre, come raccomandava la maestra, lasciavano nella scarpa una carota, che però l'indomani finiva per essere riposta nel frigo e la scarpa rimaneva sempre vuota. I compagni di classe olandesi, invece, al posto della carota trovavano dei bellissimi regali. I bambini marocchini col tempo iniziavano a domandarsi cosa avessero fatto di sbagliato per continuare a trovare, anno dopo anno, soltanto carote nelle loro scarpe. Dal canto loro le mamme marocchine, non riuscendo a spiegarsi tale dinamica, si riuniscono un giorno per confrontarsi su quello strano fenomeno.

L'amica di mia madre si girò verso le altre due donne e disse:
«Sapete cosa penso?»

Smisi di giocare e ascoltai, perché lo volevo sapere anche io.

«Avete visto come va in giro questo San Nicola? Con quel mantello e quell'alto cappello a punta? Proprio come quegli uomini in televisione che celebrano delle funzioni religiose. Sono cristiani. Quel San Nicola è un cristiano. Un cristiano dalla Spagna. Pensavate davvero che lui ed i suoi amici venissero a portare qualcosa ai marocchini? Che vi siete messi in testa? Noi marocchini abbiamo occupato la Spagna per secoli. Sapete, no, che quegli spagnoli ci hanno in odio? Puoi anche lasciare là un chilo di carote, i nostri figli non riceveranno niente. Perché siamo marocchini! Marocchini islamici. Mi chiedo se persino i marocchini cristiani ricevano qualcosa»¹⁸.

A seguito della riunione, le mamme decidono di fare qualcosa che possa rincuorare i propri figli: quell'anno al posto delle carote, tutti i

¹⁸ N. EL BEZAZ, *Vinexvrouwen*, Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 2010, p. 85.

bambini marocchini trovano così dei calzini nuovi nelle loro scarpe. L'effetto sortito si rivela però ben diverso da quello sperato.

Decidemmo così di non lasciare più nessuna scarpa. Eravamo concordi sul fatto che quel San Nicola avesse indubbiamente un'enorme antipatia per i bambini marocchini. Non portare nulla è grave, ma portare qualcosa che non volevamo era ancora peggio¹⁹.

Ritornando alla nostra antologia, un altro esempio di *realia* che non ha un esatto corrispondente in italiano è la parola nederlandese *gastarbeider*. Si tratta di un prestito dalla lingua tedesca, in cui negli anni Sessanta il termine *Gastarbeiter* era in voga per fare riferimento agli immigrati turchi²⁰. Introdotto per la prima volta nel 1964 nel *Woordenboek der Nederlandse Taal (Dizionario della Lingua Nederlandse)*²¹, il termine *gastarbeider* viene usato in riferimento ai «lavoratori temporanei di origine straniera»²², giunti nei Paesi Bassi e nel Belgio nella seconda metà degli anni Sessanta, in prevalenza dal Marocco e dalla Turchia, impiegati principalmente nell'industria pesante o nelle miniere. Nella convinzione si tratti di fenomeni migratori di carattere temporaneo, per diversi anni in nessuno dei due paesi vengono sviluppate politiche mirate a favorirne l'inserimento all'interno del tessuto sociale, acuendo il senso di spaesamento in una realtà molto distante dalla cultura d'origine.

In lingua italiana non esiste un equivalente, né è diffuso l'utilizzo della parola tedesca o di quella nederlandese. La traduzione suggerita dal Glossario Asilo e Migrazione, elaborato dall'*European Migration Network (EMN)*, è quella di «lavoratore ospite», riprendendo letteralmente la parola «gast», che in tedesco e in nederlandese significa appunto «ospite».

Nel racconto *Mercedes 207*, in cui – come anche in altre opere di Lamrabet – la figura del *gastarbeider* assume un ruolo centrale, il *realia* fa la sua comparsa in questo passaggio:

In zijn tijd was alles duidelijker. Geen van beide partijen toonde ook maar de minste ambitie om de nieuwkomers als volwaardige

¹⁹ *Ibi*, p. 88.

²⁰ E. KOOPS, *Gastarbeiders in Nederland*, in «Historiek», 29.12.2020, <https://historiek.net/gastarbeiders-nederland-betekenis-marokko-turkije/135726/>.

²¹ *Ibidem*.

²² <https://www.ensie.nl/anw/gastarbeider>.

burgers in de samenleving op te nemen. Zijn waren gastarbeiders en daar was decennialang een stilzwijgende consensus over. Er werd hun niet naar hun mening gevraagd en zij voelden de behoefte ook niet om die te geven²³.

Nella versione italiana la scelta è stata quella di mantenere il termine originale nederlandese, esplicitandone la prima volta il significato con un inciso che ne riporta la traduzione:

Ai suoi tempi era tutto più chiaro. Nessun partito mostrava la benché minima ambizione di accogliere i nuovi arrivati nella società come cittadini a pieno titolo. Erano *gastarbeiders*, “lavoratori ospiti”, e su questo vi era da decenni un tacito consenso. Il loro parere non era richiesto e loro non sentivano il bisogno di esprimerlo²⁴.

Trattandosi di una figura chiave all'interno del racconto, la scelta è stata quella di focalizzarvi subito l'attenzione del lettore, sottolineando al tempo stesso un elemento che è strettamente legato alla condizione, e se vogliamo al dramma, di questa categoria di lavoratori, ossia quello di essere percepiti e di percepirsi come “ospiti”, nonostante il tempo rivelerà poi la natura tutt'altro che transitoria di questa prima generazione di migranti.

Conclusioni

Nell'analisi proposta della raccolta *Een kind van God*, si è focalizzata l'attenzione su una serie di elementi stilistici e narrativi che hanno portato a definire l'opera una “polifonia” di lingue, toni e prospettive, che attraverso delle storie fuori dal coro lascia ascoltare un “altro” racconto della società multiculturale belga. Questa chiave interpretativa è stata alla base delle scelte che hanno orientato il processo di traduzione, nel tentativo di trasferire al lettore italiano la varietà di rimandi linguistici e culturali presenti nella versione nederlandese. Se, sulle orme della strada aperta da Goethe e Humboldt, si considera la traduzione come luogo di incontro tra culture, tradurre un libro come *Un figlio di Dio*

²³ R. LAMRABET, *Een kind van God*, cit., p. 241.

²⁴ EAD., *Un figlio di Dio*, cit., p. 138.

diventa più che mai l'occasione per dare voce ad uno spazio polifonico, in cui la contrapposizione di elementi "diversi" fa emergere le lacerazioni derivanti dall'ineludibile iato tra sistemi culturali differenti.

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