



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Interpretariato e Traduzione Editoriale,  
Settoriale

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Traduzioni di stile**  
Versioni e adattamenti di una poesia di Han  
Dong

**Relatore**

Dott. Paolo Magagnin

**Correlatore**

Ch. Prof.ssa Federica Passi

**Laureanda**

Silvia Troiani  
Matricola 988202

**Anno Accademico**

**2014 / 2015**

## ABSTRACT

This thesis moves from the famous book by Raymond Queneau *Exercices in style* (*Exercices de style*), in which the author rewrites the same plot in ninety-nine different ways. I asked myself if the same thing would have been possible with a translation: I chose the poem “Chenmo – geci” written by the Chinese poet Han Dong, and I translated it in twenty different versions, focusing each time on a specific linguistic register or a particular style of writing.

The study is divided into three sections: the first offers an overview of *Exercices in style* and explains how later literature has been influenced by this linguistic experiment. It also contains a short paragraph dedicated to Umberto Eco’s translation of the book. The second section is focused on Han Dong, the style of his poetry and the Chinese historical background. The third section contains the twenty translations, divided into three groups, based on the change of register, rhetorical devices and style. For this last group I decided to take an ideal path through the style of the most important Italian writers, from Dante to contemporary literature. Every group is completed by a specific translation commentary, which provides an analysis of the problems encountered and the translation strategies adopted. In the appendix there is an interview to Nicky Harman, who has a long experience as the English translator of Han Dong’s poems and novels.

## 摘要

很多评论家认为《风格练习》(*Exercices de style*) 是雷蒙·格诺最有名的著作之一。这本书用九十九种不同的方式，给我们讲述了一个故事。我决定用这种写作方式为了翻译一本诗歌，就选择了韩东的现代诗歌集——《沉默——歌词》，用二十种不同的方式对其进行翻译，并保证每种翻译的语言风格均不相同。

本论文共有三章节：第一章说明了《风格练习》的特殊性和原创性，及其对近代文学的影响。此外，此章节还包括了翁贝托·埃可对这篇文章的翻译。第二章叙述了韩东诗歌的风格，及其创作时期的历史背景。第三章为二十种不同的翻译，具体按照语域、修辞方法和风格的变化又细分为三小类。在翻译的过程中，我参考了意大利最有名的几位作家的风格，包括但丁·阿利吉耶里，以及一些现代文学的诗人。每种翻译都附有翻译评论，揭示翻译问题和翻译策略。

论文最后是对 Nicky Harman 的采访。她是韩东最主要翻译之一。

## INDICE

Abstract	2
摘要	3
<b>Capitolo 1: Innovazione e sperimentalismo</b>	<b>6</b>
1.1. Raymond Queneau e l’OuLiPo: una breve introduzione	6
1.2. Una novità letteraria	9
1.2.1. L’importanza dell’opera nell’ambito letterario	12
1.3. Umberto Eco e la traduzione dell’opera	14
<b>Capitolo 2: Han Dong e la poetica del quotidiano</b>	<b>18</b>
2.1. Il contesto letterario	18
2.1.1. Le riviste d’avanguardia	21
2.2. Cenni biografici	23
2.3. La poetica	25
<b>Capitolo 3: Traduzioni e commento traduttologico</b>	<b>29</b>
3.1. Traduzioni	29
1. Traduzione standard	29
2. Volgare	31
3. Italiano aulico	33
4. Linguaggio parlato	35
5. Relazione di laboratorio	37
6. Sinonimi	39
7. Al contrario	41
8. Analisi logica	42
9. Litote	44
10. Poliptoto	46

11. Dante Alighieri	48
12. Carlo Goldoni	49
13. Ugo Foscolo	52
14. Alessandro Manzoni	53
15. Giacomo Leopardi	56
16. Giovanni Pascoli	58
17. Luigi Pirandello	60
18. Eugenio Montale	62
19. Giuseppe Ungaretti	64
20. Fabrizio De André	65
3.2. Commento traduttologico	67
3.2.1. Traduzioni con cambio di registro	67
3.2.2. Traduzioni con cambio di procedimento retorico	89
3.2.3. Traduzioni con cambio di stile	104
3.3. Conclusioni	136
Appendice	140
Bibliografia	142

# CAPITOLO 1

## Innovazione e sperimentalismo

### 1.1. Raymond Queneau e l'OuLiPo: una breve introduzione

Raymond Queneau (Le Havre 1903–Parigi 1976) è forse uno degli scrittori francesi contemporanei più conosciuti, grazie anche al successo che molti dei suoi libri hanno ottenuto in Italia, complici anche le traduzioni ad opera di alcuni dei nostri scrittori più brillanti come Italo Calvino e Umberto Eco. Studiò alla Sorbona e successivamente si dedicò al campo dell'editoria, divenendo nel 1938 redattore per la casa editrice Gallimard, la stessa per la quale, nel 1954, divenne direttore dell'*Encyclopédie de la Pléiade*.

È difficile categorizzare la scrittura e il pensiero di Queneau all'interno di un unico movimento artistico: prima esponente del surrealismo, da cui si distaccò polemicamente nel 1929, fu da sempre appassionato di cosmologia, matematica ed enigmistica. Le sue opere abbracciano i generi più vari: romanzi (tra cui ricordiamo *Zazie dans le métro* del 1959 e *Les fleurs bleues* del 1965, tradotto da Calvino)<sup>1</sup>, poesie e testi sperimentali (di cui il più famoso rimane senza dubbio *Exercices de style* del 1947, tradotto da Umberto Eco). Il suo interesse maggiore però fu sempre indirizzato verso la sperimentazione linguistica, nell'intento di trasmettere una personale visione dell'espressione e della sintassi.

Possiamo dunque affermare senza dubbio che l'intera produzione dell'autore francese fu indirizzata verso la creazione di una "letteratura potenziale",<sup>2</sup> nel tentativo di proporre, come afferma lo stesso Queneau, "nuove strutture di natura matematica oppure nuovi procedimenti artificiali o meccanici, contribuendo all'attività letteraria: supporti dell'ispirazione, per così dire, oppure, in un certo senso, un aiuto alla creatività".<sup>3</sup>

Questa propensione per la regola, per la struttura che può dare la libertà artistica, portò Queneau e l'amico François Le Lionnais a fondare a Parigi nel 1960 l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle, ovvero l'Opificio di Letteratura Potenziale), un gruppo di letterati appassionati alle scienze matematiche e matematici amanti della letteratura che

---

<sup>1</sup> Raymond Queneau, *I fiori blu*, traduzione Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967.

<sup>2</sup> Raymond Queneau, "L'Opificio di letteratura potenziale", in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 56-73.

<sup>3</sup> *Ibid.*

si dedicavano e si dedicano ancora oggi alla sperimentazione linguistica, applicando ferree norme lessicali e sintattiche da cui far nascere singolari invenzioni stilistiche.<sup>4</sup>

Il carattere “potenziale” della letteratura praticata dall’OuLiPo risiede nel fatto che si tratta di una letteratura ancora inesistente, ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l’uso di nuove procedure linguistiche, una letteratura mossa dall’idea che la creatività, la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli, di costrizioni (*contraintes*) esplicite.<sup>5</sup>

La costrizione è dunque vincolo che permette di essere superato, perché costringe l’autore a trovare un espediente che gli permetta di non tradire la regola e allo stesso tempo di usarla a suo vantaggio per creare il suo gioco linguistico. Gli oulipiani, tuttavia, considerano le loro sperimentazioni come un passatempo divertente, consci della regola che deve essere applicata ma sorpresi ogni volta dalle conseguenze derivanti dalla sua applicazione. La meraviglia nella scoperta degli effetti di questa innovazione non coinvolge solamente lo scrittore, ma anche il lettore, che scopre così i possibili e molteplici utilizzi del codice linguistico.

Le principali tendenze delle ricerche dell’OuLiPo sono ben espresse nei due *Manifesti* del movimento, editi nel 1973 e stilati da Le Lionnais: una tendenza *analitica*, rivolta alle opere del passato, per cercare delle regole applicate in modo inconsapevole dagli autori e una tendenza *sintetica*, rivolta all’esplorazione di tutti gli aspetti formali della letteratura. Particolare attenzione è rivolta a quello che viene definito dall’OuLiPo come “plagio anticipato”, ovvero la scoperta in un’opera antica di una regola che si pensava inedita.<sup>6</sup>

Ma come funziona effettivamente il “gioco” in questa fabbrica di sperimentazione letteraria? Analizziamo nel seguente elenco alcuni esempi dei numerosi esperimenti linguistici oulipiani:

- letteratura definizionale: ogni sostantivo di una frase viene sostituito con la definizione che di esso dà il vocabolario;

---

<sup>4</sup> Edoardo Sanguineti, “Introduzione”, in *Oplepo, La Biblioteca Oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, p. 6.

<sup>5</sup> Paolo Albani, “La letteratura potenziale. Alcune note sparse” (articolo in linea). URL: <http://www.paoloalbani.it/Letteraturapotenziale.html> (consultato il 28/09/2015).

<sup>6</sup> Ruggero Campagnoli, *Oulipiana*, Napoli, Guida Editori, 1995, p. 23.

- metodo S+7: ogni sostantivo (S) di una frase viene sostituito con il settimo (+7) sostantivo successivo in ordine alfabetico sul vocabolario (ad es. “L’*abito* non fa il *monaco*” diventa “L’*abiura* non fa il *monarca*”);
- poesia antonimica: sostituire ogni parola di una poesia con il suo antonimo, ovvero una parola di senso opposto (ad es. “Spesso il male di vivere ho incontrato” diventa “Mai dal bene di morire sono scappato”);
- hai-kaizzazione: ideato da Queneau, consiste nell’eliminare da un sonetto tutte le parole, tranne quelle significative per la rima e aggiungere una punteggiatura soggettiva (ad es. se consideriamo i primi sei versi della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, otteniamo:

Vita  
oscura,  
smarrita.  
dura  
e forte,  
la paura!;

- sonetti irrazionali: poesie di quattordici versi, le cui strofe si basano sulle prime cinque cifre significative del *pi greco*. Si ottengono dunque cinque strofe, ognuna composta rispettivamente da 3-1-4-1-5 versi;
- lipogramma vocalico progressivo: ideato da Italo Calvino per omaggiare Queneau, consiste in una poesia in cui la prima parola del primo verso contiene tutte le vocali, la seconda 4, poi 3, 2, 1; nel secondo verso invece accade il contrario, ovvero si inizia da una vocale per arrivare a una parola che le ha tutte e cinque e così via.<sup>7</sup>

Come è possibile notare, dunque, le sperimentazioni possono essere infinite e le regole possono essere applicate a qualsiasi ambito letterario.

In questo contesto di esperimenti, di giochi, di matematica e letteratura, di logica che è anche arte retorica e linguistica si colloca il libro forse più famoso di Queneau,

---

<sup>7</sup> Paolo Albani, “La letteratura potenziale, Alcune note sparse” (articolo in linea). URL: <http://www.paoloalbani.it/Letteraturapotenziale.html> (consultato il 28/09/2015).

quello da cui questa tesi prende spunto, ovvero *Exercises de style* (da qui in poi *Esercizi di stile*, riferendosi all'edizione italiana).<sup>8</sup>

## 1.2. Una novità letteraria

Il libro di Queneau nasce da una trama semplice, un episodio di vita quotidiana di cui ognuno di noi potrebbe essere protagonista: l'autore ci presenta un viaggio in tram, un autobus affollato e un battibecco tra due passeggeri, uno dei quali verrà rivisto dall'autore qualche ora più tardi.

Sulla S, in un'ora di traffico. Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome, davanti alla Gare Saint-Lazare. È con un amico che gli dice: «Dovresti far mettere un bottone in più al soprabito». Gli fa vedere dove (alla sciancratura) e perché.<sup>9</sup>

Come si può ben intuire, la grande innovazione non si riduce alla trama della vicenda, che anzi ci appare scarna e piuttosto banale. La vera rivoluzione dell'autore francese sta nel manipolare questa breve storia secondo schemi letterari e retorici sempre diversi, che propongono al lettore un vero e proprio viaggio negli infiniti mondi dell'espressione linguistica.

Queneau afferma di aver avuto l'ispirazione per questo libro dopo aver ascoltato *l'Arte della fuga* e di aver subito pensato di trasportare la variazione di Bach in una dimensione letteraria, “considerando l'opera di Bach non tanto dal punto di vista del contrappunto e fuga, quanto come costruzione di un'opera mediante variazioni che proliferano pressoché all'infinito attorno a un tema abbastanza scarno”.<sup>10</sup> Muovendosi dunque sul fenomeno sintattico della variazione musicale, Queneau riesce a creare nel suo testo attese e pronostici, variando non solo il tema ma anche le condizioni ed il contesto.<sup>11</sup>

All'inizio l'idea di Queneau non riscosse molto successo, tanto che i primi dodici esercizi che scrisse nel 1942 non vennero pubblicate fino a quando alcune riviste

---

<sup>8</sup> Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, traduzione Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>10</sup> Raymond Queneau, “L'Opificio di letteratura potenziale”, *op. cit.*, pp. 56-73.

<sup>11</sup> Umberto Eco, “Introduzione”, in Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, *op. cit.*, p. 26.

dell'epoca iniziarono a interessarsi al progetto e a spronare Queneau alla stesura di altri esercizi. L'opera completa venne pubblicata da Gallimard nel 1947 e constava di novantanove esercizi, un numero apparentemente bizzarro, ma che nascondeva in realtà la volontà dell'autore di creare un'opera sempre aperta a nuove possibilità linguistiche. Un altro numero, ad esempio dieci o cento, avrebbe di certo dato l'impressione di un'opera finita e impossibile da modificare.<sup>12</sup>

Una nuova edizione del libro venne pubblicata nel 1969, con alcune variazioni di titoli di esercizi, forse per garantire una maggiore esattezza retorica, e sostituzioni di cinque variazioni, di cui tuttavia non venne specificato il motivo. Il numero complessivo di novantanove, però, rimase invariato, a sottolineare l'intento già citato dell'autore.<sup>13</sup>

Se analizziamo gli esercizi, ci rendiamo conto che non seguono un ordine preciso, né tantomeno affrontano tutte le possibilità dell'espressione linguistica. D'altra parte non si può certo pensare che l'autore abbia agito in maniera confusa, soprattutto se si pensa all'importanza che gli oulipiani danno al linguaggio e in particolar modo alle sue regole. Queneau, come ci dice anche il suo traduttore Umberto Eco, gioca con il linguaggio mostrando la forza della retorica e dimostrando che essa può esprimersi attraverso le più svariate forme.<sup>14</sup> *Esercizi di stile* è dunque, a tutti gli effetti, un libro di retorica che mostra (quasi) tutte le possibilità insite nella sconfinata varietà della lingua.

Il libro si apre, come abbiamo visto nel testo citato, con le *Notazioni*, un esercizio che potremmo definire come un racconto standard, volto a dare un'idea generale della trama. Nei primi esercizi, infatti, si insiste molto sulla narrazione dell'episodio, per far sì che essa diventi quasi una certezza per il lettore. Quando l'avvenimento base è ormai fissato nella mente, Queneau inizia a sperimentare e, in una sorta di mutamento crescente del livello sintattico e lessicale, si allontana sempre di più da quello semantico per mostrare al lettore il gioco linguistico, creando esercizi sempre più buffi e meccanici, come ad esempio le *permutazioni per gruppi crescenti di lettere*, o quelli sulla *protesi* e l'*epentesi*.<sup>15</sup>

Presi singolarmente questi esercizi potrebbero risultare privi di significato e mostrarsi come giochi di parole fini a se stessi. In realtà essi acquistano senso nella globalità dell'opera, in cui ogni variazione nasce da quella precedente e legittima in qualche modo quella successiva, sebbene tra di esse non vi sia un reale filo conduttore.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Umberto Eco, "Introduzione", *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, *op. cit.*, pp. 14-16.

Tuttavia, per spiegare l'evoluzione dell'arte retorica in *Esercizi di stile* possiamo utilizzare la tipologia proposta dal Groupe  $\mu$ , un gruppo di studiosi provenienti da vari ambiti disciplinari che nel 1970 elaborò un testo, *Rhétorique générale*, che diverrà un caposaldo di tutta la ricerca e lo studio sulla retorica,<sup>16</sup> grazie al quale possiamo suddividere le variazioni linguistiche in base a mutamenti di espressione e di contenuto. Ai mutamenti di espressione appartengono i metaplasmismi e le metatassi, che coinvolgono piani diversi della frase. I metaplasmismi, infatti, agiscono su parole o entità minori, mirando al mutamento del loro aspetto sonoro e grafico, attraverso variazioni come l'aggiunta o la soppressione di lettere alfabetiche. Le metatassi, invece, agiscono su frasi o entità maggiori e mutano la sintassi della proposizione o del periodo in questione, attraverso la ripetizione o la permutazione di parole e strutture sintattiche.<sup>17</sup> Secondo Umberto Eco gli esercizi che appartengono a queste due categorie risultano i più semplici da tradurre, poiché permettono di applicare le stesse regole nella versione italiana.<sup>18</sup> Diverso risulta, invece, l'approccio per quanto riguarda le operazioni di variazione sul contenuto, cui appartengono i metasememi e i metalogismi. I primi sono variazioni di contenuto che si occupano delle stesse parti della frase dei metaplasmismi, ovvero parole e entità minori. Possiamo considerare parte di questo gruppo le metafore e gli esercizi relativi a particolari campi semantici (ad esempio quelli che coinvolgono i cinque sensi). Per Eco la difficoltà nella traduzione di queste variazioni è simile a quella che si riscontra nella traduzione di testi letterari, pieni di figure retoriche.<sup>19</sup> L'ultima categoria affrontata da Queneau è quella dei metalogismi, "figure a metà strada tra l'operazione linguistica e l'intervento sulla rappresentazione degli stati di fatto (reali o possibili) a cui il linguaggio si riferisce o può riferirsi."<sup>20</sup> Essi agiscono sul mutamento di frasi o entità maggiori, modificando la logica della frase e perdendone in qualche modo il significato letterale. La litote e l'iperbole sono ad esempio metalogismi canonici.

È importante ricordare però che negli *Esercizi di stile* non possiamo dividere nettamente le operazioni di espressione da quelle di contenuto, poiché, come già detto, l'opera deve essere considerata nella sua totalità e può avere senso soltanto in quest'ottica.

---

<sup>16</sup> Brigitte Nerlich, *Tropical Truth(s) – The Epistemology of Metaphor and Other Tropes*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 306-308.

<sup>17</sup> Umberto Eco, "Introduzione", *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

Dunque, ciò che emerge da questa classificazione è che gli *Esercizi di stile* non si allontanano mai dalla retorica, tanto che il libro potrebbe essere considerato un vademecum di scrittura, in cui ogni regola viene portata all'eccesso a causa della sua applicazione forzata e ossessiva.

### 1.2.1. L'importanza dell'opera nell'ambito letterario

*Esercizi di stile* è diventato nel tempo un libro molto apprezzato non solo nella patria dello scrittore, ma anche a livello internazionale, oltrepassando la sfera letteraria, tanto che esso è stato addirittura adattato a spettacolo teatrale, per la regia di Jacques Seiler dal titolo, appunto, *Esercizi di stile*.<sup>21</sup>

Possiamo anche aggiungere che il libro è ormai divenuto un “classico” letterario, se per classico intendiamo alcune delle definizioni che Italo Calvino ci propone nel suo saggio *Perché leggere i classici*,<sup>22</sup> una tra tutte:

Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire.<sup>23</sup>

La definizione sembra perfetta per l'opera di Queneau, che come abbiamo già detto si configura come un insieme ancora aperto di nuovi racconti da inventare e di variazioni da scoprire. È infatti lo stesso Eco, come approfondiremo nella sezione successiva, a dire che essere traduttori fedeli di questo testo significa capire le regole del gioco e reimpiegarle in una nuova partita, in parte diversa dall'originale.<sup>24</sup>

Un'altra definizione di classico che potremmo applicare a *Esercizi di stile* è la seguente:

Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.<sup>25</sup>

Ciò che Calvino intende non è ovviamente il rifiuto della critica, perché essa aiuta a rendere il testo più fruibile per il lettore. Egli in realtà sottolinea l'importanza della lettura

---

<sup>21</sup> “Esercizi di stile”, regia di Jacques Seiler, in *Teatroteatro* (articolo in linea) URL: [http://www.teatroteatro.it/recensioni\\_dettaglio.aspx?uart=2475](http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=2475) (consultato il 28/09/2015).

<sup>22</sup> Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, pp. 3-10.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Umberto Eco, “Introduzione”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, *op. cit.*, pp. 3-10.

del testo originale prima di quella del testo critico, poiché il classico trascende la critica e la spiegazione che essa gli dà, riuscendo comunque a essere compreso dal lettore.<sup>26</sup>

Inutile dire che il libro di Queneau ha fatto nascere una vasta produzione letteraria che cerca di spiegare questa sua opera geniale, soprattutto perché Queneau ha dimostrato la forte connessione tra cultura letteraria e cultura scientifico-matematica. Gli *Esercizi di stile* sono infatti il momento più significativo di tutto il pensiero di Queneau in cui lo stesso Calvino intravede un “catalogo di generi di narrazione”:<sup>27</sup> si parla infatti di un libro in *combinatoria bloccata*, in cui i due livelli del testo, ovvero la *fabula* (storia) e il *discorso* (stile), vengono messi in evidenza, mantenendo fisso il primo e modificando il secondo all’infinito.<sup>28</sup>

Dopo l’analisi del testo la critica ha sostenuto che il libro risponde a un’esigenza dell’autore stesso di dare un senso al caos del mondo, tentando in qualche modo di matematizzare la letteratura, che diviene così calcolabile e schematizzabile.<sup>29</sup> Tutto ciò viene confermato dallo stesso Queneau:

Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, *questa* ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora.<sup>30</sup>

Come già detto precedentemente, Queneau ha voluto mostrare e nel suo caso enfatizzare la tendenza degli scrittori a darsi una regola, cosa che spesso per la stesura di un libro si crede vincolante, secondo l’accezione negativa del termine. Egli invece ha creato un testo in cui il concetto di regola diventa sinonimo di libertà espressiva e di coerenza testuale.<sup>31</sup> Questo ha permesso non solo la nascita di una letteratura che ha cercato di imitare lo stile di Queneau, ma anche la nascita di una maggiore consapevolezza della scrittura, tanto che il libro è diventato un utile strumento didattico per insegnare a utilizzare la lingua e a

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Italo Calvino, “La filosofia di Raymond Queneau”, in *Perché leggere i classici*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>28</sup> Raymond Queneau, “L’Opificio di letteratura potenziale”, *op. cit.*, p. 69.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 280-293.

<sup>30</sup> Raymond Queneau, “Che cos’è l’arte?”, in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>31</sup> Italo Calvino, “La filosofia di Raymond Queneau”, in *Perché leggere i classici*, *op. cit.*, p. 287.

scrivere senza risultare mai banali, sfruttando le figure retoriche e i vari stili del linguaggio, nel tentativo di insegnare a padroneggiare tutte le possibilità che la parola ci offre.

L'avvento dell'era digitale ha portato l'opera di Queneau a farsi spazio anche in questo ambiente, nel quale proliferano blog e spazi dedicati alla sperimentazione linguistica, secondo le regole dettate dall'autore francese. Nella comunicazione digitale, infatti, viene rivolta particolare attenzione alla scrittura e in particolar modo alla scrittura come mezzo per stupire e meravigliare il popolo della rete. Queneau, infatti

ha il grande merito di farci toccare con mano quanto l'effetto comunicativo dipenda dalla forma (*stile?*) in modo ancora più forte che non dal contenuto. [...] Capiamo così al volo che lo *stile* può essere l'espressione di un "ideale estetico", ma *estetico* nell'accezione più ampia consentita dall'etimologia che fa riferimento alle sensazioni, a ciò che *può* essere percepito, a ciò che *si vuole* sia percepito.<sup>32</sup>

Nello stesso ambito, è interessante ricordare che nel 2003, in occasione del centenario della nascita di Queneau è stato pubblicato un libro che mette insieme i testi scritti durante l'anno precedente in occasione di una sfida lanciata sul web: un gioco di scrittura collettivo ideato da Antonio Zoppetti, in cui i giovani scrittori potevano dare la propria versione di una storia dal contenuto fisso, molto simile a quella di Queneau.<sup>33</sup>

Ne risulta un libro che propone nuovi esperimenti stilistici (troviamo ad esempio *Annunci secondamano* oppure *Marinaro* o ancora *Dialetto cosentino*), ma che vuole soprattutto essere un omaggio allo scrittore e un modo per continuare a dare importanza e visibilità alla sua opera.

### 1.3. Umberto Eco e la traduzione dell'opera

Dal momento che questa è una tesi di traduzione, non poteva di certo essere tralasciato l'aspetto traduttivo di un'opera così complessa. Tradurre *Esercizi di stile* risulta una sfida per ogni traduttore che tenti di rendere il libro nella propria lingua. Il testo è stato

---

<sup>32</sup> Margherita Pillan, Susanna Sancassani, *Il bit e la tartaruga – elogio dello stile contro le patologie della comunicazione*, Milano, Apogeo, 2004, pp. 47-48.

<sup>33</sup> Antonio Zoppetti, "Prefazione", in Antonio Zoppetti (a cura di) *e-PERQUENEAU? [rifacimenti di stile]*, Milano, CastelloVolante, 2003, pp. 1-2.

tuttavia tradotto in molteplici lingue ma in questa sede riserveremo particolare attenzione alla versione italiana, a cura di Umberto Eco.

Il merito di Eco nell'ambito della resa di *Esercizi di stile* non è tanto quello di aver svolto una semplice traduzione, ma di aver in qualche modo riscritto il testo originale, adattandolo alla lingua e soprattutto alla cultura italiana, nell'intento di creare "un omaggio, umile e devoto, a un grande artificiere che ci insegna a muoverci nella lingua come in una polveriera. E per artificiere si intende Maestro dell'Artificio".<sup>34</sup>

Eco ci avverte, nell'introduzione all'opera, di aver compiuto delle modifiche in fase di traduzione, modifiche necessarie e doverose: ognuno degli esercizi di Queneau si lega inevitabilmente alla lingua e alla cultura dell'autore e per questo la lettura risulta divertente per un francese. Della stessa opinione non potrà essere un italiano che legge la versione originale dell'opera, perché perderà tutte le sfumature di senso e tutti i richiami stilistici nascosti da Queneau tra le pagine del libro.<sup>35</sup> Questo, tuttavia, è l'ostacolo quotidiano nel momento in cui ci si avvicina a qualsiasi traduzione, non solamente a quella relativa a *Esercizi di stile*. Il problema risiede proprio nella domanda che lo stesso Eco ammette di essersi posto iniziando a tradurre l'opera di Queneau: "cosa vuol dire tradurre?"<sup>36</sup>

Cercare di capire come, pur sapendo che non si dice mai la stessa cosa, si possa dire *quasi* la stessa cosa. A questo punto ciò che fa problema non è più tanto l'idea della *stessa* cosa, né quella della *stessa cosa*, bensì l'idea di quel *quasi*. [...] Stabilire la flessibilità, l'estensione del *quasi* dipende da alcuni criteri che vanno negoziati preliminarmente.<sup>37</sup>

E ancora:

[...] ero continuamente combattuto tra il bisogno che la versione fosse "fedele" a quanto avevo scritto e la scoperta eccitante di come il mio testo potesse (anzi talora *dovesse*) trasformarsi nel momento in cui veniva ridetto in un'altra lingua. [...] Il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'*intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Nadia Tarantini, *Laboratorio di scrittura – come lavorare nella comunicazione e migliorare il proprio stile*, Milano, FrancoAngeli, 2003, p. 70.

<sup>35</sup> Umberto Eco, "Introduzione", *op. cit.*, p. 27.

<sup>36</sup> Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa – esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2010, p. 1.

<sup>37</sup> *Ivi.*, p. 3.

<sup>38</sup> *Ivi.*, pp. 6-7.

Gli atti di “infedeltà traduttiva” sono generalmente riscontrabili, ad esempio, nelle traduzioni di frasi fatte o espressioni idiomatiche, di cui nella lingua di destinazione deve essere conservato il senso, tralasciando la traduzione letterale.

Per quanto riguarda la traduzione di *Esercizi di stile*, Eco gioca di “perfezionismo”,<sup>39</sup> aggiungendo alcuni esercizi nell’ambito di una stessa regola, come ad esempio avviene con *Omoteleuti*, in cui egli raddoppia l’esercizio di Queneau (che aveva fatto un solo omoteleuto in /ule/), proponendone ben due, uno in /ate/ e l’altro in /ello/.<sup>40</sup> Tuttavia l’esempio più significativo della sua ricerca di “perfezionismo” sta nella resa dei “Lipogrammi”:<sup>41</sup> Eco crea un *Lipogramma* per ogni vocale, a differenza del solo lipogramma in E proposto nell’opera originale.<sup>42</sup> Gli esercizi della versione italiana risultano dunque ben più di novantanove, se presi singolarmente, ma, se torniamo a pensare al concetto di “opera aperta”, rispettano l’idea della sperimentazione linguistica di Queneau.

Possiamo riportare altri esempi riguardanti l’adattamento in lingua italiana, come l’eliminazione di alcuni esercizi considerati intraducibili nella nostra lingua a causa della mancanza di alcuni giochi di parole presenti invece nella lingua francese, o al contrario il reinserimento nell’opera dell’esercizio *Réactionnaire* (*Reazionario*), presente solo nell’edizione del 1947 e assente in quella del 1969,<sup>43</sup> sostituendo in questo modo l’esercizio *Loucherbem*, che imitava un particolare gergo francese. Tuttavia ogni traduttore ha adattato l’opera di Queneau alla propria lingua, come è possibile notare, ad esempio, anche nella versione inglese del libro (*Exercises in style*) ad opera della traduttrice Barbara Wright.<sup>44</sup>

In questa traduzione viene preso come modello il libro di Queneau per vincolare la traduzione di un testo cinese secondo le norme dettate da venti regole, ogni volta diverse. In questo caso è stata scelta la poesia del poeta e scrittore contemporaneo Han Dong 韩东

---

<sup>39</sup> Umberto Eco, “Introduzione”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Il lipogramma è un testo in cui viene eliminata una lettera dell’alfabeto, solitamente una vocale, creando dunque il vincolo di non poter utilizzare parole che hanno quella specifica lettera.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>44</sup> Barbara Wright, “Notes for the 1981 paperback edition”, in Raymond Queneau, *Exercises in style*, London, Calder Publishers, 1981, pp. 3-8.

intitolata *Chenmo - geci* 沉默——歌词, qui tradotta secondo la versione standard delle venti traduzioni come “Silenzio – versi di canzone”.

L’esperimento ha portato inevitabilmente alla creazione di testi del tutto nuovi dall’originale, che però mantengono con esso una corrispondenza semantica. Come per *Esercizi di stile*, anche in questo caso le traduzioni hanno senso solo se considerate come parte di un unico testo, nel quale si attua una sperimentazione che è allo stesso tempo, come vedremo in seguito, linguistica e stilistica.

## CAPITOLO 2

### Han Dong e la poetica del quotidiano

#### 2.1. Il contesto letterario

Han Dong fa parte di quell'ultima generazione di scrittori cinesi nata negli anni '60 e operante attivamente dagli anni '80 e '90, una generazione che persegue l'ideale di una letteratura d'avanguardia, nata in risposta a un lungo periodo di censura e silenzio nel quale la letteratura cinese e in particolar modo i suoi scrittori erano stati gettati durante il periodo maoista.

Per comprendere la loro scrittura e soprattutto la loro interpretazione del concetto di letteratura, è necessario considerare il periodo che ha preceduto la loro attività letteraria, ovvero quello della Rivoluzione Culturale, e prendere in considerazione anche le varie tipologie letterarie nate all'indomani di tale periodo.

Durante la Rivoluzione Culturale agli scrittori veniva imposto di seguire la "linea di partito" e un'ideologia comune a cui tutti erano chiamati a rispondere.<sup>45</sup> La Rivoluzione Culturale aveva chiuso la società nella follia della contrapposizione radicale, in cui non era prevista la possibilità di schierarsi dalla parte che veniva considerata sbagliata.<sup>46</sup>

In quel periodo molti scrittori e funzionari del Partito erano stati costretti a un trasferimento forzato nelle campagne, al fine di riscoprire il lavoro manuale e la società rurale. Tale avvenimento viene ricordato come il "grande esilio" e anche la famiglia di Han Dong è costretta al trasferimento, come ci racconta lui stesso nel romanzo *Mettere radici* (*Zha gen* 扎根).<sup>47</sup> L'esilio costituisce dunque un vero e proprio abbassamento della condizione economica e sociale, e implica inoltre l'impossibilità di un reale ritorno a casa.<sup>48</sup> I beni delle famiglie venivano infatti confiscati dopo il trasferimento, nel tentativo di rendere definitivo il loro "radicarsi" nel nuovo villaggio. Nonostante Han Dong ci parli di questa situazione da lui vissuta in prima persona (sebbene nel libro la vicenda non presenti tratti esplicitamente autobiografici ma narri le vicende della famiglia Tao), non

---

<sup>45</sup> Nicky Harman, "Postfazione", in Han Dong *Mettere radici*, Milano, O barra O edizioni, 2012, pp. 329-330.

<sup>46</sup> David Barboza, "China's Hit Novel: Tremendous or Trash?", *International Herald Tribune*, (articolo in linea). URL: <http://www.iht.com/articles/2006/09/03/news/ya.php?page=1> (consultato il 28/09/2015).

<sup>47</sup> Pubblicato con il titolo *Banished!*, nella traduzione di Nicky Harman per University of Hawai'i Press nel 2009. L'edizione cui si fa riferimento è quella italiana dal titolo, appunto, *Mettere radici*, pubblicata nel 2012 per O barra O edizioni.

<sup>48</sup> Nicky Harman, "Prefazione", *op. cit.*, pp. 7-8.

emerge dal racconto quale sia l'effettivo pensiero degli esiliati. Nel libro, infatti, il capofamiglia sprona il figlio ad accogliere con entusiasmo la novità, come se questa potesse rivelarsi una positiva esperienza di formazione.<sup>49</sup>

Dopo la scomparsa di Mao Zedong 毛泽东 nel 1976, la Cina si caratterizza per una nuova apertura verso l'esterno e in particolar modo verso l'Occidente, di cui non beneficiano solo le attività industriali, ma anche quelle culturali. Nel tentativo di ridare voce all'individualità e alla personalità artistica perdute entrambe negli anni precedenti in favore del controllo e della disciplina promosse dalla linea del Partito, gli scrittori riscoprono se stessi e soprattutto la possibilità di scrivere riguardo ciò che hanno visto e vissuto, tanto che una prima parte della produzione letteraria all'indomani della nuova politica del governo si concentra sui racconti di ciò che è accaduto durante la Rivoluzione Culturale.<sup>50</sup> Gli scrittori di questo genere sono soprattutto coloro che hanno vissuto l'esperienza della riabilitazione nelle campagne durante la loro gioventù, sono *zhiqing* 知青, i “giovani istruiti”<sup>51</sup> che cercano di raccontare, unendoli in un'unica opera, sia il loro periodo di vita rurale, sia la sensazione di straniamento dopo il ritorno nelle città, che appaiono loro diverse da come le avevano lasciate.

Alla morte di Mao la Cina accoglie una nuova leadership, si apre dunque all'Occidente e grazie a questo contatto con l'esterno riscopre e rafforza paradossalmente la propria tradizione e l'importanza di mantenerla viva. Alcuni scrittori temono tuttavia l'omologazione che può derivare da un così repentino rivolgimento verso l'Occidente e percepiscono questo disagio dalla follia dovuta all'inseguimento della crescita economica, in cui il denaro diviene l'elemento principale della nuova società. Il movimento della “ricerca delle radici” si impone di mostrare anche al di fuori del territorio cinese la propria identità culturale e nazionale, donando nuovamente importanza al tema delle campagne e della vita contadina, questa volta in un'ottica diversa da quella maoista, in quanto se ne attenua la visione mitica e idealizzata.<sup>52</sup> Questi scrittori, infatti, rifiutando una letteratura, per così dire, idilliaca si discostano al tempo stesso da quel romanticismo rivoluzionario proprio degli anni della Rivoluzione Culturale.

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>50</sup> Nicoletta Pesaro, “La narrativa cinese degli ultimi trent'anni”, *Letterature del mondo oggi – portale di letteratura online* (articolo in linea). URL: <http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/> (consultato il 28/09/2015).

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

Accanto alla letteratura delle radici troviamo la “letteratura d’avanguardia”, un movimento di sperimentazione linguistica i cui autori hanno trovato fortuna anche nel nostro Paese, grazie alla narrazione di vicende provocatorie e ben lontane dal realismo tradizionale. Tra questi autori ricordiamo Ge Fei 格非, Yu Hua 余华 e Can Xue 残雪.

L'avanguardia cinese applica tecniche narrative e categorie che vanno dall'ironia, alla schizofrenia del soggetto/oggetto narrante/narrato, alla parodia dei principi della verosimiglianza, a evidenti proiezioni distopiche della realtà, decostruendone i modi di rappresentazione al punto che i critici sono tuttora divisi nella definizione di queste opere tra modernismo e postmodernismo. Essa condivide comunque con alcuni autori della "ricerca delle radici" una visione disarmonica del reale costantemente sottoposto a un esercizio di radicale scetticismo. Sul piano più prettamente tematico, il desiderio è il motore del destino individuale e del suo spesso tragico esito, in romanzi noti al pubblico italiano grazie alle numerose traduzioni e soprattutto agli adattamenti cinematografici di grandi registi come Zhang Yimou e Chen Kaige.<sup>53</sup>

Questi scrittori hanno tentato di coniugare il *xiaoshuo* 小说, ovvero la narrativa cinese, con temi e modalità di scrittura molto più vicine invece a quelle occidentali che essi avevano avuto modo di conoscere e apprezzare dopo il contatto con l'esterno. Come abbiamo già accennato in precedenza, però, gli intellettuali si sentono costretti da una nuova ideologia imperante negli anni '90, ovvero quella della corsa economica e, nel caso della letteratura, dell'esigenza di rispondere a ciò che chiede il mercato. Nelle opere di molti autori emerge dunque il tema dello scrittore anticonformista, che rifiuta una letteratura “pura” in favore di un linguaggio molto più diretto e popolare, adatto al nuovo mondo commerciale. Attraverso un linguaggio decostruzionista (possiamo ricordare a tal proposito la demolizione del linguaggio propagandistico di epoca maoista rappresentato dal *Mao wenti* 毛文体) scrittori come Wang Shuo 王朔 propongono personaggi ribelli e anti-eroi.<sup>54</sup>

La cosiddetta “ultima generazione” di scrittori, quella di cui fa parte anche Han Dong, si discosta invece sia dai modelli occidentali sia da quelli cinesi contemporanei, che risultano in questa contrapposizione influenzati dai primi, e propone una nuova visione della Cina gettata nel caos e nella totale assenza di un reale sistema dei valori. In risposta a questo disordine generale, gli scrittori di “ultima generazione” valorizzano la figura dell'individuo e criticano la nuova letteratura di mercato, per dare importanza a quella più

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

vicina alla gente comune. Quella che emerge è la figura di un nuovo tipo di intellettuale, slegato dal supporto letterario della critica e da quello della struttura statale, pur rimanendo comunque sottoposto al controllo dell'Associazione degli Scrittori (cui Han Dong rifiuta di associarsi).<sup>55</sup>

Tale situazione emerse con chiarezza all'indomani della pubblicazione di un questionario contenente tredici domande redatto da Zhu Wen 朱文 e Han Dong, al quale risposero circa settanta scrittori. Le domande vertevano sull'attuale situazione della letteratura in Cina, sulla figura dell'intellettuale e sul ruolo dello Stato nell'ambito letterario, non meno che di quello dell'Associazione degli Scrittori. L'esito del sondaggio venne pubblicato nella primavera del 1998 a Pechino, e il movimento che nacque in seguito venne definito *duanlie* 断裂, ovvero "rottura".

Lo stesso Han Dong commentò così questo evento:

We break away not only in the dimension of time, but also in space: we must break away from the established literary order. [...] The established literary order refers not only to various aspects of the official literary field represented by the Writers Association, but also to any form of imperious monopoly or authority that tries to manipulate peoples' literary pursuits and aesthetic choices."<sup>56</sup>

Il questionario del 1998 viene dunque considerato il manifesto di questo nuovo gruppo di scrittori, che hanno cercato di liberare loro stessi e le loro opere dal controllo economico e intellettuale dello Stato, giungendo in ultimo a definirsi *ziyou zuojia* 自由作家, scrittori indipendenti. Essi non desiderano altro che scrollarsi di dosso il peso della censura governativa, i titoli e i testi modificati delle loro opere, cercando dunque di essere scrittori liberi di pensare e soprattutto scrivere senza una successiva revisione dovuta ai filtri della censura.<sup>57</sup>

### 2.1.2. Le riviste d'avanguardia

È importante ricordare che il movimento *Duanlie* nasce all'interno di un'esperienza intellettuale già iniziata prima della pubblicazione del questionario e che vede in esso il

---

<sup>55</sup> Shuyu Kong, *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 33-34.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Andrea Berrini, "Un'intervista con Zhu Wen" (articolo in linea). URL: <http://www.indirettadallasia.it/2012/12/unintervista-con-zhu-wen/> (consultato il 29/09/2015).

punto se non conclusivo di certo più importante. Tale esperienza è quella della rivista *Tamen* 他们 “Loro”, di cui Han Dong è fondatore nel 1985, insieme ad altri nomi illustri tra cui ricordiamo il poeta Yu Jian 于坚. La rivista viene pubblicata a Nanchino: tra il 1985 e il 1996 pubblica nove numeri e vede l’ingresso nel gruppo di altri scrittori famosi, tra cui l’altro creatore del questionario *Duanlie* insieme a Han Dong, ovvero Zhu Wen.

Il gruppo non si preoccupò mai di creare un manifesto né delle teorie che esplicitassero lo stile letterario della rivista, poiché *Tamen* nacque come un gruppo aperto non solo alle collaborazioni, ma anche al mutuo scambio di idee e pensieri, nell’intento di creare un gruppo di scrittori lontani da qualsiasi etichetta, che trovassero nella libera espressione la motivazione della loro affinità intellettuale.<sup>58</sup> Han Dong scrive nell’editoriale al terzo numero del 1986:

When we first published *Them*, we didn’t make any theoretical statements. It is still like that. But some issues are becoming more and more pronounced, and we need to sum up our views.

We are concerned with poetry itself, with what it is makes poetry poetry, with that form of life in which a sense of beauty is produced by the interaction of language with language. We are concerned with the feeling, the understanding and the experience of entering deep into this world as an individual.<sup>59</sup>

L’idea prevalente è quella di riportare al centro l’individuo e la sua personalità, sottolineandone l’unicità dell’esperienza di vita: l’esperienza individuale è infatti il punto di partenza per permettere la nascita di una poesia che sia originale e semplice allo stesso tempo. Le poesie che nascono in questo clima intellettuale si presentano come racconti di vita quotidiana narrati attraverso uno stile colloquiale; i poeti mostrano immagini e oggetti ordinari, descrizioni di paesaggi e situazioni che spesso risultano prosaici e si avvicinano allo stile narrativo.<sup>60</sup>

I poeti di *Tamen* tentarono di distaccarsi anche da una parte della poetica che veniva promossa dal gruppo di scrittori che facevano riferimento alla corrente della “poesia oscura” (*menglong shi* 朦胧诗). Questo movimento, nato inizialmente come poesia non ufficiale, tentava di separare l’individuo da quello che possiamo definire come un io collettivo, sociale, ma rimase comunque ancorato all’apparato politico. L’esperienza della “poesia oscura” risulta molto importante nella storia della letteratura cinese, poiché

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Maghiel van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008, p. 73.

<sup>60</sup> *Ibid.*

rappresenta uno dei grandi movimenti poetici riconosciuti a livello internazionale.<sup>61</sup> L'esponente più importante di questo gruppo fu sicuramente Bei Dao 北島, il quale fondò nel 1978 insieme a Mang Ke 芒克 un'altra rivista d'avanguardia dell'epoca, alla cui pubblicazione collaborò anche Han Dong: *Jintian* 今天, "Oggi".

A differenza di *Tamen*, che non propose mai un proprio manifesto, *Jintian* invece espose gli ideali perseguiti dalla rivista stessa nell'editoriale del primo numero, curato da Bei Dao, nel quale viene rivendicata la necessità di vivere nel presente guardando però sempre al passato, che costituisce le radici della cultura. Gli scrittori devono far rinascere l'arte, un'arte individuale e profondamente inserita nella dimensione temporale di "oggi".<sup>62</sup>

Il 12 settembre 1980 la rivista venne censurata e costretta a chiudere, i suoi maggiori esponenti vennero messi a tacere, tanto che allo stesso Bei Dao venne impedito il rientro in patria. La rivista conobbe una ripresa nel 1990 a Stoccolma, dove venne considerata "un forum per gli scrittori cinesi costretti all'espatrio."<sup>63</sup>

## 2.2. Cenni biografici

Da quanto detto finora ciò che emerge di Han Dong è la figura di un poeta anticonformista, impegnato a difendere la propria indipendenza contro il controllo politico.

Han Dong nasce nel 1961 a Nanchino e all'età di otto anni è costretto a seguire la famiglia in campagna, durante il periodo del "grande esilio" nelle aree rurali del paese (come già detto in precedenza). Si laurea in Filosofia all'Università dello Shandong nel 1982 e insegna a Xi'an e Nanchino fino al 1993, quando decide di abbandonare la carriera di docente per dedicarsi a quella di scrittore, saggista e soprattutto poeta. Con il suo primo romanzo *Mettere radici* vince nel 2003 il Premio Romanziere Cinese.<sup>64</sup>

Fu negli anni dell'università che iniziò a scrivere le sue prime poesie e inizialmente aderì al gruppo dei poeti oscuri, o per meglio dire, imitò il loro stile e soprattutto quello di Bei Dao, tentando di fare una profonda riflessione sul nichilismo della società moderna. Il suo stile, però, non rimase a lungo identificabile con una o un'altra etichetta, piuttosto si distinse da quello dei suoi contemporanei per il carattere semplice ed equilibrato, nel quale

---

<sup>61</sup> Joshua S. Mostow, *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 520-525.

<sup>62</sup> Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2000. Annuario critico*, Roma, Castelvechi, 2001, p. 169.

<sup>63</sup> Li-Hua Ying, *The A to Z of Modern Chinese Literature*, Lanham, Scarecrow Press, 2010, pp. 10-11.

<sup>64</sup> Nicky Harman, "Postfazione", *op. cit.*, pp. 329-333.

riuscì a fondere una scrittura prevalentemente colloquiale e quotidiana con un senso profondo nascosto tra le righe, nel tentativo di “trarre un senso dal caos della vita”.<sup>65</sup> Per comprendere meglio questa sua unicità, possiamo prendere in prestito le parole della traduttrice Nicky Harman:

Han Dong’s fiction also has a warmth and gentleness absent in the work of many of his contemporaries. In *Banished!*, for example, there are descriptions of nature where the serene stillness (of the lake) is contrasted implicitly with the mad world of the CultRev. These pages of the novel echo a tranquility to be found in Han Dong’s poetry too.<sup>66</sup>

Potremmo dire che questa sua delicatezza nell’arte del racconto è comprensibile nella concezione che elabora del senso estetico, definito da lui stesso come “sensibilità per la bellezza”.<sup>67</sup> Per questo egli sostiene che la capacità di cogliere il senso estetico delle cose deve essere una dote innata, che non ha nulla a che fare con lo studio e l’istruzione. Da qui l’idea dell’arte come ricerca del bello e come unica via possibile per tentare un avvicinamento alla purezza.<sup>68</sup> L’arte, però, non deve mai essere slegata dalla vita quotidiana, come afferma lo stesso Han Dong:

In realtà, l’armonia, l’equilibrio, la cultura, le relazioni e il ritmo non sono affatto limitate all’arte, ma sono a contatto anche con la vita e ancor più con il cosmo. Il moto dei corpi celesti, le fluttuazioni, il ciclo delle stagioni... tutto ciò non è solo il punto d’origine della bellezza, ma è anche l’oggetto del senso estetico. I significati, le tecniche e la ricchezza in un contesto simile non hanno alcun posto.<sup>69</sup>

Il suo distacco, dunque non fu solo, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, una critica verso la pressione politica sulla letteratura, ma venne anche espresso attraverso un rifiuto nei confronti del concetto troppo idealizzato del poeta e delle sue manifestazioni sulla scena contemporanea. Ciò risulta ben visibile nella sua poesia *Lun Minjian* 论民间 “On the popular” del 1999, nella quale vengono individuate le “tre gigantesche

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Nicky Harman, “Han Dong and the World of Chinese Literature”, in Han Dong, *Banished!*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2009, p. 248.

<sup>67</sup> Han Dong, “Il senso estetico”, traduzione di Mauro Crocenzi, in *Caratteri cinesi* (articolo in linea). URL: [http://carattericinesi.china-files.com/?p=2596&p\\_a=54](http://carattericinesi.china-files.com/?p=2596&p_a=54) (consultato il 29/09/2015).

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

mostruosità” (*pangran dawu* 庞然大物): il sistema, ovvero la cultura e l’ideologia ufficiali, il mercato e l’Occidente, inclusi i sinologi stranieri.<sup>70</sup>

La critica nei confronti dell’Occidente nasce per Han Dong dalla consapevolezza che ciò che accade in quei Paesi oggi sarà quello che accadrà in Cina tra pochi anni e questa certezza spaventa il poeta. Anche il poeta Yu Jian, che fondò con Han Dong la rivista *Tamen*, sostiene che i poeti cinesi contemporanei hanno perso di vista il loro essere prima di tutto *poeti* e nell’esilio in Occidente si compiacciono del loro allontanamento dalla vita che hanno condotto finora in Cina:

For Chinese poets, exile mostly means fleeing from their existence. Brodsky didn’t want to leave but was forced to leave. For Chinese exile poets, it’s the opposite: they consider it an honor to be in exile in Europe and America, they will scramble to get in and worry about being left out. [...] Taking pride in exile shows that deep down, their mindset is that of colonized men of culture.<sup>71</sup>

La costante tensione degli scrittori moderni verso l’esterno fa dimenticare le radici della classicità della Cina stessa, tanto che Han Dong si chiede come riuscirà la letteratura a evolversi, senza una forte base tradizionale che si va via via perdendo. La Cina è ormai, per il poeta, orfana della sua stessa tradizione letteraria.<sup>72</sup>

### 2.3. La poetica

La poesia è senza dubbio l’attività letteraria in cui Han Dong risulta più prolifico, come possiamo vedere dalla raccolta di poesie *Laizi Dalian de Dianhua* 来自大连的电话, tradotta da Nicky Harman con il titolo *A phone call from Dalian*.<sup>73</sup>

La poesia per Han Dong deve essere prima di tutto un’arte bastante a se stessa, creata non per perseguire nobili interessi, ma per esteriorizzare il proprio pensiero, tanto che lui la definisce come la sua “casa, la sua terra d’origine” e, come se sentisse la necessità di tornare a casa, scrive poesie che prima di tutto attingono dalla sua intimità e

---

<sup>70</sup> Maghiel van Crevel, “Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian”. (part two), *Studies on Asia*, II, 2, 2 (2005), p. 81.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ivi.*, p. 83.

<sup>73</sup> Editato per la prima volta nel 2012, Zephyr Press.

che per questo motivo restano private e personali, nonostante vengano condivise con i suoi lettori.<sup>74</sup>

La poesia diviene dunque un assoluto, che in un'ottica idealizzata non dovrebbe necessitare di alcun tipo di spiegazione, ma riuscire a essere letto e compreso bastando solo a se stesso. Questa idea inizialmente venne espressa dallo stesso poeta nella frase *shi dao yuyan weizhi* 诗到语言为止, ovvero “la poesia non va oltre il linguaggio”. Attraverso questo concetto Han Dong continuava in un certo senso a opporsi all'idea che circolava in Cina secondo cui un testo scritto doveva avere anche un messaggio morale. Con il passare del tempo Han Dong, pur continuando a utilizzare questa frase, inizia a caricarla di un significato più ampio, incluso nella sua idea della “poesia come assoluto”: il fatto, cioè, che la poesia non debba opporsi a nient'altro e in questo senso non abbia bisogno di ulteriori chiarimenti.<sup>75</sup>

Inizialmente la poesia di Han Dong provocò un vero e proprio sconvolgimento nel panorama letterario cinese, a partire dalla pubblicazione nel 1982 del poema *Youguan dayan ta* 有关大雁塔, tradotto in inglese da Maghiel van Crevel “Of the Wild Goose Pagoda”. Il titolo e il testo stesso si riferiscono a un luogo molto importante nella cultura cinese, in quanto lì il monaco Xuanzang tradusse i sutra buddhisti che aveva riportato con sé dall'India.<sup>76</sup> Questo luogo è infatti simbolo dell'ideale cinese di eroismo, ma nella poesia Han Dong ribalta questo significato, tanto che non evidenzia l'illusione eroica, ma ci propone semplicemente la vista di un panorama quotidiano e ordinario.<sup>77</sup> Infatti, tutti i turisti descritti nella loro arrampicata verso la vetta della Pagoda credono di raggiungere una qualche dimensione eroica, data dall'illusione di essere riusciti ad arrivare in cima, ma in realtà l'unica cosa che li aspetta sarà la discesa per tornare alla loro vita di sempre.<sup>78</sup> L'enfasi su questo aspetto della poesia è sottolineata dalla domanda *women you neng zhidao xie shenme* 我们又能知道些什么, “what do we really know?” (secondo la

---

<sup>74</sup> “Translator Nicky Harman speaks to Han Dong”, *Peony moon* (articolo in linea). URL: <https://peonymoon.wordpress.com/2013/10/17/translator-nicky-harman-speaks-to-han-dong/> (consultato il 29/09/2015).

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Simon Patton, “Han Dong”, in *Poetry International Rotterdam*. (articolo in linea). URL: <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/8357/14/Han-Dong> (consultato il 29/09/2015).

<sup>77</sup> Lu Jin, “The Persistence of Poetry: Han Dong's A Phone Call from Dalian and Lan Lan's Canyon in the Body”, in *Cha: An Asian Literary Journal*. (articolo in linea). URL: <http://www.asiancha.com/content/view/1819/467/> (consultato il 29/09/2015).

<sup>78</sup> Maghiel van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op. cit., pp. 76-78.

traduzione di van Crevel), che viene proposta sia all'inizio che alla fine della poesia e che getta nel dubbio lo stesso lettore.<sup>79</sup>

Ciò che ha da sempre affascinato i critici nei confronti della poetica di questo scrittore è senza dubbio il suo stile innovativo, che si concretizza nell'utilizzo di un linguaggio colloquiale. È chiaro che per colloquiale non si intende di certo la lingua parlata nella quotidianità, né quella meramente opposta a un linguaggio considerato più formale. La definizione del linguaggio poetico di Han Dong è, come si può vedere, una definizione in negativo, in quanto l'unica cosa certa che possiamo osservare è l'estrema naturalezza con cui le parole scelte dall'autore si combinano nella formazione di versi e intere poesie.<sup>80</sup> Tutto ciò porta alla creazione di una poesia quasi confidenziale, in cui trovano ampio spazio anche le ripetizioni e l'utilizzo del verso libero, il quale di certo appare perfetto per veicolare questo tipo di messaggio.<sup>81</sup>

La produzione poetica di Han Dong si è andata differenziando nel tempo e come ha dichiarato lui stesso in un'intervista, ora essa si focalizza molto di più sul contenuto piuttosto che sul linguaggio, su cui la prima produzione del poeta poneva particolare attenzione.<sup>82</sup>

La poesia tradotta in questa tesi *Chenmo - geci* "Silenzio – versi di canzone", è stata scritta il 29 settembre 1995 e viene qui tradotta per la prima volta in italiano. È una delle poesie meno conosciute di Han Dong, tanto che non se ne trova traccia neppure nella raccolta *A Phone Call from Dalian* di Nicky Harman, considerata la più ampia raccolta di brani dell'autore.

Tuttavia, anche in questa poesia si può riconoscere lo stile proprio del linguaggio colloquiale, la presentazione di immagini semplici e quotidiane, la malinconia del silenzio e dell'assenza. Così come accadeva in "Of the Wild Goose Pagoda", anche qui la comprensione è affidata al lettore, che ha il compito di capire il legame profondo tra le immagini che il poeta si "limita" a descrivere. Quella di Han Dong è una poesia che fa emergere l'intimità e che dialoga con il lettore. La modalità di espressione, tanto naturale

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> "Translator Nicky Harman speaks to Han Dong", *Peony moon* (articolo in linea). URL: <https://peonymoon.wordpress.com/2013/10/17/translator-nicky-harman-speaks-to-han-dong/> (consultato il 29/09/2015).

quanto estremamente equilibrata e controllata, si traduce in un'attenta ricerca della semplicità.

## CAPITOLO 3

### Traduzioni e commento traduttologico

#### 3.1. Traduzioni

##### 1. Traduzione standard

#### SILENZIO – VERSI DI CANZONE

##### PARTE PRIMA

Qualcuno è in silenzio, dice parole che io non riesco a sentire  
perpetuando un vuoto.

Quando la voce è interrotta, perpetua il suo suono distorto  
e più è tirata più si prolunga, più si assottiglia, più si fa acuta.

Sembra il profilo di una collina che in ultimo giace sereno  
e anche la linea del tuo corpo non è più curva.

Sembra una retta immaginaria che ha oltrepassato il foglio  
per continuare altrove,

fende l'aria, mi attraversa,

simile a una lama che ha perso il metallo,

a una ferita profonda, che fa combaciare le due metà di me.

##### PARTE SECONDA

Qualcuno è in silenzio, è simile a una sedia.

Tranne me, qui tutto sembra

un bicchiere, una luce che continua a brillare,

una finestra da cui cogliere tutto con uno sguardo.

Ma esso non è certo tale realtà:

è una natura morta, che su un dipinto tace,

che ha idee colme di silenzio

e fissa a lungo chi le è davanti.

Ti sta guardando, la natura morta ti sta guardando  
ma la sedia è già stata tolta,  
lasciando tracce della materia che sono esse stesse materia;  
qui, sono il silenzio e lo sguardo di lei.

### PARTE TERZA

Il silenzio è l'immagine di lei,  
ma il rumore è già lontano.  
Il silenzio è la sua maschera,  
l'anima amata è già svanita.  
Il silenzio è il suo dono,  
per colmare l'assenza fatale.  
Così il silenzio non è certo il vuoto,  
né la quiete.  
Il silenzio è il suo nome, squillante,  
sono i versi di una bufera.

## 2. Volgare

### ER SILENZIO (CHE POI È 'NA CANZONE)

I

Sta zitto, pure si opre bocca e chi lo sente?

Perché alle recchie nun ariverà mai gnente.

Si er sòno de la voce te more dentro ar petto, continua pe l'aria co 'no strascico stonato e più cerchi da tenello più se fa allungato, più tenti d'affilallo che già intenso s'è levato.

È er contorno de 'na collina, che tanto paciosa s'allunga in pianura

e pure te pe li fianchi storti me sa tanto hai trovato la cura.

Mo pensa a 'na linea che dritta e sicura s'aggiusta la mira

pe annà ortre er fojo e chissà indove ariva,

pe annà a taja l'aria, pe taja pur'a me;

è 'na lama che er metallo suo nun sa più dov'è,

è 'no squarcio ner petto, che me fa aritrovà du parti de me.

II

Sta zitto, me pare 'na sedia.

Me pare che tutti, apparte che io, so' tanti bicchieri,

so tanti lumini che brilleno fieri,

so tante finestre, che aperte sur monno,

me danno a vede tutto in un seconno.

Ma lui nun è certo sta realtà qua:

è 'na cosa senza vita che sur quadro nun riesce più a parlà,

che c'ha dumila idee silenziose pe la testa

e fissa pe 'na cifra chi davanti je s'aresta.

È te che se rimira, sì,

'sta cosa senza vita te guarda e te rimira.

Ma la sedia l'hanno tolta, perché gira che te rigira

i segni che lei lascia so pur'essi 'na realtà,

come l'occhi sua, zitti, che stanno ancora qua.

### III

Er silenzio è quanno lei me occupa i pensieri,  
ma nun sento più er rumore de li passi sui leggeri.

Er silenzio è la maschera sua e lei,  
ma ormai se n'è già ito quell'animo ch'amai.

Er silenzio è 'sto regalo che m'ha fatto  
pe cercà de nun famme morì dar trauma der distacco.

Così te pensi forse che ner silenzio s'annulleno le cose,  
che è 'n vòto che se inghiotte parole senza voce?

Te invito a fatte 'n giro, allora, qua dentro a 'sta bufera:  
er silenzio mio è quer nome che me urla in petto da matina a sera.

### 3. Italiano aulico

#### IL SILENZIO

##### CANTO I

Muto, eppur quando parla non odo favella,

ch'eterno si fa il vuoto all'orecchio.

Quando brusca si placa la voce, trascina seco una coda deforme

et allungasi più la si tiene, e mostrasi stridula più si fa sottile.

Pare l'arco della collina, cheta e ammansita nell'ultimo tratto,

né più il tuo profilo si erge sinuoso.

Irride la pergamena, quell'utopica linea

che il fato adduce a nuovi esiti,

fende l'aere e la mia carne,

pari al ferro privo di virtù,

pari a profonda ferita, tale che di me i due straziati lembi si accostino l'un l'altro.

##### CANTO II

Muto, come sedia.

Tutti qui come coppe d'argento,

lanterne ferenti luce nel buio,

finestre che muovono occhi da oriente a occidente,

soltanto io straniero tra loro.

Oh, ei neppure divide con essi sembianza alcuna:

spirto senz'anima, che muto si leva sull'affresco,

che il multiforme ingegno affida al pensiero silente,

mentre occhi negli occhi lo sguardo rimanda a chi ha innanzi.

Te, fissa. Te, guarda, il senz'anima.

Ma trascinata via la sedia

le orme son sì vive, sì concrete,

pari a lei, che l'iride vuota rivolge nella taciturna assenza.

### CANTO III

Il pensiero di lei è codesto silenzio,  
ché il passo suo già si fa distante all'orecchio.  
Il volto di lei, come maschera inerme è il silenzio,  
ché lo spirto adorato rifugge lontano.  
Il suo presente donato è il mio silenzio,  
inganno per gli occhi m'aiuti a scampar la morte, per lei ch'è lontana.  
Ed ecco il silenzio non come l'assenza,  
non come la pace.  
Silenzio è quel nome che urla il suo nome,  
che porta scompiglio, di venti, di tempo in questa canzone.

#### 4. Linguaggio parlato

Cioè, punto primo lui stava zitto, cioè, ti pare normale? Ogni tanto bisbigliava qualcosa qua e là, cioè, dico io, ma come faccio a sentirti? Cioè, parole inutili e vuote, proprio!

Che poi io singhiozzavo, guarda, non puoi capire, e sicuro lui qualcosa nemmeno l'ha capita, figurati, già non è 'sta cima, poi io parlavo a tratti, come se c'avessi uno straccio in bocca! Guarda, lasciamo stare, più lui stava zitto più io parlavo, più lui bisbigliava più io urlavo, cioè... assurdo, guarda!

Che poi a una certa ha iniziato a guardarmi tutto tranquillo e rilassato, cioè, come se stesse al prato il 1 maggio, no, e poi stava disteso pacioso sul divano... un fastidio, guarda! Poi a una certa, cioè questa è bella, mentre faceva degli scarabocchi su un foglio, inizia a muovere la penna per aria, no, come un professorino, no, e me la punta davanti la faccia, che poi dico io, ma che voleva fare, manco fosse un coltello, e insomma mi fa, dice, guarda che così mi ferisci, cioè, non ti rendi conto che tiri fuori la parte peggiore di me? Cioè, io? Assurdo, guarda...

Poi non ha più parlato per un bel po', no, che mi pareva facesse pendant con l'arredamento. Cioè, dico, a parte la mia voce c'era un silenzio tombale, che se parlavo col bicchiere, con la lampada o con la dirimpettaia attraverso la finestra era uguale, guarda! Anzi, lui è pure più subdolo, cioè, è peggio, è tipo le nature morte di quel pittore là, quello famoso, no. Cioè, io parlavo con un fico secco in silenzio, in pratica... e mi fissava, capisci, cioè il fico secco continuava a fissarmi, no. Poi a una certa ha spostato la sedia e mi ha lasciato tutti segni sul pavimento, no, che lui lo sa che mi dà un fastidio, cioè, me lo fa apposta, capisci? Allora tutto serio mi fa, dice, il fatto è che mi manca lei, le sue parole e i suoi occhi. No, cioè, là non c'ho visto più e gli ho detto, dico, ancora con quella? E poi cioè, fiumi di lacrime, non ti dico, guarda...

E lui che continuava a parlare, mi fa, dice, io sto in silenzio perché penso a lei, pure se tu l'hai fatta andare via, no, dice, penso al suo viso, pure se non posso più amarla perché non c'è, no, e poi, qua sono morta proprio, mi fa, dice, ogni tanto riprendo le cose che mi ha regalato così mi sembra che è con me e sto un po' meglio. Cioè, io sconvolta proprio.

Poi, per concludere in bellezza, no, mi fa, dice, quindi preferisco stare zitto, non perché sto in un mondo tutto mio o in una bolla di sapone, no, ma perché, dice, se parlo l'unica cosa che dico è il suo nome, cioè, poi mi fa, tutto filosofico, no, dice, c'ho il cuore

in tempesta, di notte mi sveglio e grido il suo nome, no, e tutte 'ste smielate qui, che guarda, mi è salito un nervoso... e niente, cioè, me ne sono andata.

## **5. Relazione di laboratorio**

### DETERMINAZIONE DELLA FORZA DEL SILENZIO TRAMITE TITOLAZIONE DI CANZONE

#### **Scopo dell'esperimento e considerazioni teoriche preliminari:**

L'esperimento si propone di dimostrare che una persona che non parla, o che parla così sommessamente da non permettere l'ascolto, produrrà un silenzio che continuerà in eterno.

Secondo quanto emerso da esperimenti precedentemente condotti, (si veda Buchner 1989: 24; Matraccio 2012: 53) si è riscontrato che le onde sonore, una volta interrotte, continuano comunque a propagarsi nell'aria in maniera disturbata, secondo la seguente legge fisica: le misure di lunghezza e acutezza delle onde sonore sono direttamente proporzionali al loro periodo e alla loro ampiezza.

Si può dunque affermare che una voce interrotta somiglia ad una curva collinare che termina nella pianura, o al profilo del corpo umano, che può essere più o meno curvilineo.

Se si considera dunque l'onda sonora come una linea astratta che non ha fine e che può metaforicamente oltrepassare qualsiasi tipo di supporto per propagarsi nell'aria, è possibile dimostrare che essa non solo attraversa l'aria stessa, come fa un qualsiasi oggetto appuntito, composto o meno da leghe di metallo; ma anche i corpi umani che incontra sulla sua strada, creando in essi una lesione che li divide in due metà complementari.

#### **Materiali e strumenti:**

(Escludendo l'esecutore dell'esperimento) persona in silenzio, sedia, buretta graduata, torcia accesa, finestra aperta.

È subito stato chiaro che il silenzio non è certo paragonabile a tali oggetti. Per questo è stata condotta una seconda prova aggiungendo un dipinto di natura morta, la cui concezione si avvicina molto di più all'idea di silenzio.

### **Esecuzione dell'esperimento:**

Si è posta una donna seduta di fronte al dipinto per 27 ore, lasciando che i due soggetti dell'esperimento si fissassero a vicenda e tenendo conto che è soprattutto la natura morta raffigurata sul dipinto a guardare la spettatrice. La sedia è stata poi allontanata, notando che essa lascia dei solchi a terra. Se ne è prelevato un campione, dalla cui analisi emerge che la sedia e i solchi sono entrambi composti da anidride ossalica ( $C_2O_3$ ), che corrisponde anche alla composizione chimica del bulbo oculare della donna in silenzio.

### **Analisi dei risultati:**

SILENZIO



[(corpo fisico – oscillazione irregolare di passi) x (tratti somatici – inclinazioni caratteriali)]

:

ricordo



materia e suono tendenti allo zero

### **Conclusioni:**

A fronte dell'esperimento appena condotto ne consegue dunque che il silenzio non va definito come assenza di materia in volume di spazio, né tantomeno va utilizzata per esso la nozione di corpo non soggetto a moto.

Il silenzio è piuttosto il caos emotivo costante generato dalla variabile  $x$  (dove  $x$  sta per un *nome di donna*), ripetuta per un numero infinito di volte tra le onde sonore di una perturbazione atlantica.

## 6. Sinonimi

### STARE IN SILENZIO E TACERE – PAROLE E VERSI DI CANZONE

#### PARTE PRIMA E STROFA INIZIALE

Un essere umano vivente è silenzioso e taciturno, se e qualora parlasse e proferisse parola, io non potrei né avrei la capacità di cogliere e avvertire il suono e timbro della sua voce, tanto che l'assenza e mancanza di vocaboli e lessemi diviene continua e costante.

Nel momento e attimo in cui l'armonia melodiosa di suono e voce si sospende interrotta nell'aria e nell'etere, mena e porta con sé una pallida eco e ridondanza falsata, che più si stiracchia e indugia nel tempo, più si estende e prolunga; più si affina e si snellisce, più si fa stridula e punge l'orecchio.

Somiglia e ricorda il contorno e fianco di un colle e clivo, che da ultimo, infine, si placa nel piano e si calma in pianura; ed anche la tua sagoma e profilo non si mostra né più si presenta serpeggiante e tortuosa.

Inoltre somiglia e ricorda una linea diritta e retta, illusoria e impalpabile, che sorpassa e si spinge oltre pagine e fogli, taglia e incide etere e aria, me e il mio corpo, come ferro e spada senza lega né filo, come taglio e incisione notevole e grave, che fa coincidere e corrispondere due parti di me e le mie due metà.

#### PARTE DI MEZZO E STROFA MEDIANA

Un essere umano vivente è silenzioso e taciturno, somiglia e ricorda uno sgabello e sedile.

In questo posto e luogo, eccetto ed escluso me stesso, ogni cosa ed oggetto rimarca e rimembra un calice e recipiente, un lume e lampadario che con insistenza e determinazione risplende e diffonde la luce, o anche un oblò e lucernario attraverso cui e grazie al quale si guardano e si ammirano tutte le cose.

Questo, tuttavia, non può essere di certo e senza dubbio accostato e paragonato a siffatti e simili temi e soggetti; bensì si accosta maggiormente ed è più vicino ad un'immagine e raffigurazione pittorica di oggetti inanimati e senza vita, che muti non

aprono bocca, e nella quiete serena dei loro pensieri e delle loro ragioni, scrutano osservando attentamente chiunque davanti e di fronte si fermi e si arresti a guardarli.

Il quadro dipinto ti fissa tenendoti d'occhio, e ti accorgi e prendi coscienza del fatto che il sedile e sgabello è già stato rimosso e messo da parte; a terra e sul pavimento rimangono e restano segni e indizi concreti e reali di quello che era materia e sostanza; come lo sono qui ed ora anche i suoi occhi senza parole e le pupille mute.

## PARTE ULTIMA E STROFA FINALE

L'assenza e mancanza di suono e rumore è una copia e imitazione di lei e della donna che era, poiché ormai la sua voce loquace è lontana e distante; è un suo travestimento e camuffamento, poiché il suo spirito e soffio vitale si è già dissolto ed eclissato; è un suo pensiero e regalo, per illudere e ingannare la sua lontananza nefasta e l'abbandono mortale.

Dunque, in altre parole, il muto tacere non è il nulla pieno di niente, né tantomeno la pace e tranquillità; è la sua firma e il suo nome che risuona e rimbomba forte e possente, come versi e rime di una tempesta tormentata.

## 7. Al contrario

Il silenzio è un nome di donna,  
che si ripete tuonando in piena burrasca.  
Come può, dunque, esistere nell'assenza?  
Il silenzio è la sua imitazione,  
che falsa mi culla nel ricordo,  
perché lei già s'allontana.  
Qui intanto è reale il suo ciglio che tace,  
come il solco che lascia la sedia;  
e il dipinto senza vita,  
che muto per ore ci spia.  
Fiori e frutti appesi al muro  
non sono di certo  
paesaggi da ammirare,  
bagliori continui  
e bicchieri,  
né sedie simili a chi tace.  
Ed ecco mi taglia a metà,  
e passa nell'aria,  
questa linea irreale  
nata in principio sul foglio,  
dritta come il tuo corpo  
e come il piano ai piedi del colle.  
Lo tendi, si allunga,  
lo affini, si leva,  
il canto spezzato  
di chi sussurrando non si fa capire  
e, dunque, tace.

## 8. Analisi logica

Esercizio n. 1

Taciturna.

Persona.

Persona taciturna. Soggetto.

Voce.

Interruzione.

Interruzione della voce. Causa.

Distorsione.

Eco.

Distorsione dell'eco. Effetto.

Collina che termina in pianura.

Schiena dritta.

Linea oltre il foglio. Similitudini.

Metà.

Dividere.

Linea.

Una linea che mi divide a metà. Azione.

Esercizio n. 2

Sedia.

Sedia. Soggetto.

Bicchiere.

Lampada.

Persiane. Similitudini.

Silenzio.

In silenzio. Modo.

Te.

Guardare.

Dipinto.

Un dipinto ti guarda. Azione.

Spostare.

Sedia.

Sedia spostata. Causa.

Terra.

Segni.

Segni a terra. Effetto.

Esercizio n. 3

Silenzio.

Silenzio. Argomento.

Lei.

Assenza.

Assenza di lei. Soggetto.

Nome.

Gridare.

Silenzio.

Il silenzio grida un nome. Azione.

Il suo.

## 9. Litote

### NON È SOLO UNA CANZONE

Non una parola.

Né un suono distinto quando manca la voce.

Non basta cercare di evitarne la scomparsa,  
non rimarrà lieve.

Non è soltanto un promontorio,  
né di certo una gobba sulla schiena.

Non è mai stato un punto fermo,  
che si limita a giacere sempre sullo stesso foglio.

Non sarebbe improprio dire che,  
non diversamente da un coltello non ancora affilato,  
non si astiene dall'immergersi nella mia carne,  
finché non sono più soltanto uno.

Non una parola.

Non sei diverso da una sedia.

Non ci sono che poche cose qui:  
bicchieri, lampade e finestre non più chiuse.

E poi nient'altro.

Soltanto un quadro che non parla.

Non può evitare il tuo sguardo,  
né quello di chi lo ammira.

Ti volti: già la sedia non c'è più  
e il pavimento non è più pulito come prima.

I segni non son certo pura immaginazione.

Lei, col suo sguardo assente,  
non può essere dimenticata.

Non resta che una sua copia muta,  
neppure il rumore di un passo;

non c'è che il vuoto di una maschera,  
senza più spirito;  
null'altro che il silenzio di un regalo,  
che non può sostituire la sua assenza.  
Non c'è vuoto né riposo nel silenzio.  
Non rimane che il suo nome,  
assenza di quiete nella tempesta.

## 10. Poliptoto

### SILENZIO, TALE ASSENZA

#### PARTE PRIMA

Silenzioso, quel tale,  
promuove il silenzio di silenti parole.  
D'un tratto silenzia la voce,  
e dietro vi indugia un'eco alterata,  
che silenziosamente  
si stende e poi stride.  
In silenzio il colle riposa in pianura.  
In silenzio rifiuti il tuo essere chino.  
Silenziosa la retta cammina oltre il foglio,  
sottile s'insinua nell'aria e nei corpi,  
decisa diventa silenzio di piombo.  
M'incide la pelle e dal taglio silente  
si levano silenziose le mie due metà.

#### PARTE SECONDA

Silenzioso, quel tale,  
e tale è la sedia.  
Ma tale a che cosa?  
Un bicchiere, un eterno bagliore,  
un'occhiata sul mondo?  
Talmente distante da tali soggetti,  
talmente vicino a tale dipinto,  
su cui tali frutti riflettono muti  
scrutando quei tali che stanno davanti.  
Ti scrutano, indagano, osservano attenti,  
la sedia si sposta talmente pesante

che lascia una scia di tale sostanza  
e tali son gli occhi assenti di lei.

### PARTE TERZA

Assenza di suoni. C'è una copia di lei,  
che assente già spinge lontani i suoi passi.

Assenza di suoni. C'è una sua falsa veste,  
svuotata dell'anima che già si è assentata.

Assenza di suoni. C'è un dolce regalo,  
ché senza di certo lei assente mi uccide.

Il silenzio non cela un'assenza totale,  
un assenteismo di cose e rumori.

Il silenzio al contrario rimbomba in tempesta  
e in assenza di suono invoca il suo nome.

## 11. Dante Alighieri

Tanto silente questa voce appare,  
che l'eco poscia segue l'andatura  
e 'l colle e 'l corpo di simil fattura  
la lama, accoglie 'l ventre mio ad entrare.

Ei sta, brama lo scranno d'imitare,  
null'altro cede a lui egual misura.  
E li occhi t'incatena tal pittura  
nelli occhi che non può dimenticare.

Qui giace una fugace imitazione,  
e lascia un varco aperto pe' la morte  
che coglie ne l'assenza de l'amato.

Silenzio, questo nome appena nato,  
germoglia per volere de la sorte.  
E grida ne la sua disperazione.

## 12. Carlo Goldoni

### COMMEDIA

#### ATTO PRIMO

#### SCENA PRIMA

*(salone principale del castello)*

*Il Marchese e il Cavaliere*

MARCHESE: Mio caro amico, siete silenzioso stamani.

CAVALIERE: *(Borbotta tra sé e fa spallucce)*

MAR: *(Respira profondamente)* Continuerete così ancora per molto? *(Fa una pausa)* Non sapete forse che solo gli sciocchi decidono a bella posta di serrare le labbra e...

CAV: *(Lo interrompe)* Oh, basta, Marchese! Più voi dimenate la lingua, più in me s'aumenta la stizza. Abbandonate queste inutili ciarlerie e affacciatevi al balcone; non vedete la pace del colle, e della piana che tutta gli si riversa da piedi. Vedete? Anche il vostro corpo sciancato ne trae giovamento!

MAR: *(Allontanandosi)* Oh, che sciocchezze!

CAV: Se proprio avete voglia di parlare, scrivete! *(Cammina per la sala guardando in aria)* Ché le parole passando dalla mente al foglio prendono vita e passeggiano per luoghi sconosciuti, e trafiggono i cuori portando messaggi d'amore. *(Si ferma con una mano a mezz'aria, poi si ricompono)* Perdonate, è il mio animo poetico che parla...

MAR: *(Alzando gli occhi al cielo)* Basta così! Voi vaneggiate! A più tardi, Cavaliere!

#### ATTO SECONDO

#### SCENA PRIMA

*(stesso ambiente, qualche giorno dopo)*

*Il Marchese e il Cavaliere*

CAV: Suvvia, Marchese! È ora di alzarsi da questa poltrona! *(Cerca di tirarlo su, ma il Marchese si riaccascia sulla poltrona)* Bevete un bicchier d'acqua, accendiamo qualche lume... e poi, questo puzzo di chiuso... *(Si dirige verso la finestra e la spalanca)* Apriamo queste imposte, lasciamo entrare un po' d'aria fresca!

MAR: No, nulla ha più senso ormai. *(Scoppia in un pianto disperato)*

## SCENA SECONDA

*(stesso ambiente, qualche ora dopo)*

*Il Marchese, il Cavaliere e la Cameriera*

*(La Cameriera entra nel salone portando un vassoio con del tè) (Porge una tazza al Cavaliere)*

CAV: È da molto tempo che riversa in questo stato?

CAMERIERA: In fede mia, sì, signore. Si siede qui al mattino e guarda quel dipinto per quasi tutto il giorno. Non parla con nessuno, se non per ordinare a me i pasti da riferire alla cucina.

CAV: Quel dipinto? E cos'ha di tanto speciale?

CAM: È il quadro della signora Marchesa, mio signore. Si chiama "Mele mute". Il signor Marchese vi è molto affezionato, soprattutto ora che la signora... beh... *(Si avvicina guardando al Cavaliere e gli sussurra all'orecchio)* è fuggita con lo stalliere...

CAV: *(Da sé)* Oh che forca! Ma son pazzie!

*(La cameriera fa un inchino ed esce)*

MAR: *(Si alza all'improvviso e si avvicina al Cavaliere)* *(In tono concitato)* Amico caro, vedete? Sta guardando anche voi! Il mio quadro vi guarda! *(Si guarda attorno malinconico)* La mia poltrona sembra così lontana... eppure era qui fino a un attimo fa. L'avete forse spostata voi? L'avete trascinata altrove? Ancora posso vedere i solchi sul marmo...

CAV: Oh Marchese, farneticate! Non fate così...

MAR: Beh, cosa importa oramai... lei non c'è e vivrò col peso del suo silenzio che ancora mi scruta.

## ATTO TERZO

### SCENA ULTIMA

*(balcone della sala principale)*

*Il Marchese e la Cameriera*

*(La Cameriera porge una tazza di tè al Marchese)*

MAR: Se n'è andata. Non sentirò più i suoi passi echeggiare nella grande sala. Mi ha lasciato in dono questo dipinto, e almeno più lieve per il mio cuore sarà la sua assenza. *(Si volta verso il salone a guardare il dipinto)* Ho scoperto con mia grande sorpresa, che il silenzio è per me soltanto una eco del suo dolce nome. Oh, passeranno questi giorni di tempesta, mia fedele Clotilde?

CAM: Lo spero vivamente, mio signore. *(Indugia titubante)* Mi duole disturbarvi in questo momento, ma ci sarebbe una visita per voi, mio signore.

MAR: Una visita? *(Sospira profondamente)* Chi è che turba il mio dolore?

CAM: È appena giunta un'ambasciata dalla Contessa di Monte Piccione. Vorrebbe incontrarvi a pranzo per degli urgenti affari commerciali. Devo dirle che il Marchese non è disponibile o...

MAR: *(La interrompe bruscamente)* La Contessa di Monte Piccione? Perbacco, si dice che sia una donna di rara bellezza... *(Riflette passeggiando avanti e indietro sul balcone)* Clotilde, fai preparare subito il bagno caldo e tira fuori il vestito blu, quello buono. Ah! Fa lucidare immediatamente le mie scarpe migliori. *(Si siede al tavolo, sorridendo)* E la mia colazione, dov'è? Ho fame!

CAM: *(Incredula)* Certo, mio signore. Subito, Marchese. *(Fa un inchino ed esce)*

MAR: *(Si alza e si avvicina al quadro)* Mia cara, ti ho pianto abbastanza, non credi? *(Sorride e gira il quadro verso il muro).*

FINE DELLA COMMEDIA

### 13. Ugo Foscolo

Forse perché delle cose distese  
tu già sei l'immagine, sommessamente  
t'ascolto, silenzio! A un lembo appese  
le due metà tagliate nettamente

in me si riconoscono illese.

La tela sul muro sporge silente  
e l'occhio affanna in perenni attese,  
reale alla mano il tocco non mente.

Né più mai sentirò battere il cuore  
al rumore dei passi sì leggeri  
che lontano sospingono il dolore.

Così gl'interi giorni tristi e neri  
vago nelle tormentate dell'amore,  
e gli occhi non conoscono i sentieri.

## 14. Alessandro Manzoni

*M'è occorso qualche tempo fa di rinvenire questo manoscritto, redatto con cura e finanche con immensa passione, da un anonimo scrittore straniero, proveniente da una lontana terra d'Oriente. La storia, poiché ideata da codesto scrittore non famoso, non noto ai più, rischiava di finirsi nel dimenticatoio. "Ed è un peccato!" pensai. Giacché era una storia così bella, così avvincente, che senza dubbio alcuno avrebbe catturato l'animo e il cuore dei lettori.*

*Ed ecco che così, senza darmi troppo pensiero, ho deciso di riportare alla luce, e di par passo sulla carta, gl'avvenimenti che per vie traverse e accidentate erano infine giunti alle mie mani per mezzo del già citato manoscritto. Non posso negare, a onor del vero, che ho dovuto cambiare non poco lo stile e la prosa del testo in questione, giacché piena di imbellimenti e ampollose dichiarazioni, che fin dalla prima pagina avrebbero trattenuto ogni lettore del nostro tempo dal procedere con la lettura.*

*Nel rifare però la dicitura di tale storia, non mi sono potuto trattenere dallo svolgere qualche doverosa ricerca, giacché i nomi dei luoghi e dei personaggi stessi non mi riportavano alla mente nessun luogo o personaggio di cui potessi aver memoria. Le ricerche da me svolte sui fatti narrati garantiscono l'assoluta veridicità degli accadimenti che mi accingo a raccontare. Ma al fine di garantire quell'anonimato in cui il manoscritto si è finora conservato, e per non stravolgere totalmente le intenzioni del nostro orientale autore, ho deciso dunque di tacere anch'io i nomi reali dei luoghi e dei protagonisti della vicenda. E se qualche lettore intravedrà in essi l'ombra di cose conosciute, non me ne voglia per averle raccontate.*

### CAPITOLO I

Quel profilo del colle che da est ombreggia la piana e che timido sorge a voler più da vicino guardare il cielo sgombro di nuvole; la pianura che sotto corre veloce a perdita d'occhio e verdeggia sui campi e sugli orti; l'unione del colle che bacia la piana e vi si addormenta sereno nell'ultimo tratto in cui perde la sua natura di monte. E proprio lì, alla falda del promontorio, un borgo, oggi famoso e ricco anche molto.

Ma ai tempi in cui si svolsero i fatti, si andava ancora facendo, questo borgo d'artigiani ed agricoltori, che instancabili lavoratori si affaticavano a raccogliere e

seminare. Silenziosi s'apprestavano a menare le lunghe giornate nei mestieri di cui erano esperti e sapienti conoscitori. Il silenzio aleggiava sulla valle, che le parole, sebbene utili all'orecchio, di certo non avrebbero giovato all'opera manuale.

Soltanto il grido che giungeva dalle vette del catello più in fondo, a scandire l'ora del pasto e il rientro alle case, rompeva quell'aria muta e leggera, ma subito veniva inghiottito nella sua eco distorta, che stridendo, andava a morire al limite della pianura. Chini i braccianti sulla terra, si levavano dritti per stirare la schiena piegata dalla fatica, e guardando attorno il grande spettacolo che si mostrava ai loro occhi, rincasavano con gli attrezzi posati sulle spalle. In fila, con un piede avanti l'altro, snodandosi tra l'erba e il grano, sembravano una lunga linea che sarebbe potuta continuare così spingendosi altrove, in altri borghi vicini e sconosciuti, in altri tempi, arrivando forse anch' a me che, solitario allo scrittoio, mi accingo a dar voce a questa storia. E mi avrebbe ridestato, facendomi pensare a quello che sono e che sono stato, che mai due metà di una stessa persona furono tanto distanti e contrarie.

## CAPITOLO II

Proseguendo per la via principale, che tagliava il borgo a metà e lunga si insediava tra le piccole case che ai lati le facevano da muro invalicabile, una porticina nascosta si apriva quasi alla fine, e dentro la casa se ne stava bel bello un tale, o per meglio dire, una figura che, in accordo col silenzio del borgo tutto, taceva placidamente seduta su una sedia di legno al centro della sala. Quella sedia era stata intagliata dalle mani abilissime dell'artigiano del paesello, uomo tanto burbero quanto capace, con la sua arte, di dar nuova vita al legno che si trovava per caso a passar tra le sue mani.

Nel buio in cui ci s'imbatteva non appena sull'uscio, pareva quasi che quella figura fosse parte stessa della sedia, intagliati insieme in un corpo solo. Poi, con un rapido sguardo intorno, ecco apparire alla sua destra un bicchier di vino ancora pieno e una candela, che seppur timida e fioca dava segno di non voler smettere di brillare. Infine una finestra, aperta a spiare e conoscere i fatti ch' avvenivano per i campi e per le vie che da quella principale, salivano e s'intrecciavano per tutto il borgo.

Ma di certo chi avesse osservato meglio, non soffermandosi solo ad un primo fugace sguardo, avrebbe di certo notato che tutto convergeva per far risaltare un dipinto di fiori e frutti, che troneggiava sul caminetto nel suo silenzio regale. Come a voler riportare

indietro le idee del suo autore, mute per chi non le avesse sapute ascoltare, quel dipinto ti fissava con la rotonda pienezza de' suoi frutti maturi.

Ma ecco che proprio in quel momento la sedia veniva spostata, allontanandosi così per sempre da quel velato bagliore di luce che la candela continuava ad emanare. Non restava dunque che osservare i solchi lasciati sul freddo pavimento, posati lì come a ricordare ciò che c'era prima.

E cosa dire di chi se n'era ormai andato? Tutto in quella casa sembrava stare a ricordare l'amorevole sguardo di chi in silenzio s'era deciso a partire.

### CAPITOLO III

Piangeva segretamente chi era rimasto nel paesello natio, che certo era dura scegliersi di rimanere tanto quanto al contrario il prepararsi a partire. Chi se n'andava lasciava ricordi di sé sparsi per la casa tutta, ché almeno l'allontanamento sarebbe stato più lieve.

Ma al momento della partenza, chi restava già scorgeva un silenzio nuovo nell'aria, nato dall'assenza dei passi conosciuti fino ad allora e dalla consapevolezza di non poterli più ascoltare nel momento in cui finalmente si sarebbero posati su un suolo nuovo; da lì nasceva quella tacita meraviglia nel ricordare il volto e gli occhi, in cui non si sarebbe più specchiata l'anima tanto cara e tanto lodata, meraviglia che accompagnava chi restava nelle lunghe notti solitarie. E al fine di evitare la morte e il dolore che tormenta il cuore nella lontananza, ecco che correvano in aiuto i doni conservati negli anni passati insieme.

Ma nella tempesta di siffatti pensieri, di certo il silenzio non doveva più apparire com'era, di solito, nel borgo, un silenzio, una pace ch'annullava le preoccupazioni, in quel luogo così ameno.

Nella casa, bensì, rimbombava da ogni stanza il nome di chi era partito, come i versi d'una canzone che rimanessero là tra quelle mura, sospesi in eterno.

E alla madre ch'aveva visto la figlia partire, non restava ch'affidarla ogni giorno alla Provvidenza, che ne guidasse la condotta e la tenesse lontana da ogni genere di guai.

## 15. Giacomo Leopardi

Amico, rimembri ancora  
le tue mute parole,  
quando al mio orecchio, selvaggio ed eterno,  
il nulla perpetrava il suo verso?  
Pria che i pensieri prendessero forma  
già ti moriva nel petto la voce,  
e l'eco gettava lontane le membra,  
alto stridea il tristo lamento.

Chiara oggi corre la valle  
a piè del colle,  
e gli occhi riempie  
e intenerisce il core.  
Io mirando alto il cielo  
e rotolando co' pensieri giù a valle  
dispiego la curva e alto già volo.  
Più grande del foglio,  
gli spazi infiniti  
rifugge tagliente questa parola  
ed eccomi doppio  
mi vedo riflesso  
e guardo me stesso co' miei stessi occhi.

Amico, rimembri le mute parole?  
La sedia che fissa  
mi rubava la forma?  
Miravo il bicchiere,  
la lampa indiscreta  
compagna di notti di studio affollate,  
miravo le imposte  
aperte sul borgo

spiare distanti la vita vicina.

Né cangia il silenzio tra le paterne mura  
ch'ancor fugge il frastuono del viver comune.

Pareti con occhi di quadro dipinti  
biancheggiano mute i loro pensieri  
e tu le miri e sei mirato  
nei giorni lontani del tuo avvenire.

Troneggiano a terra  
le scie di una sedia,  
e al tocco si offrono vive e concrete.

Ma ora che porgo gli orecchi  
all'aere sereno, non odo più voce,  
non colgo più suono,  
ché di lei l'occhio e il canto inghiotte  
il silenzio tombale, silenzio  
che porta lontano il suo passo,  
e lascia qui copia  
a tener vivo l'amore.

Così a risanarmi la piaga nel petto,  
muto risuona e canta il suo nome;  
che giammai silenzio fu mancanza,  
fu vuoto e nulla e pace,  
ma viver di tempesta nel ricordar il dolore.

## 16. Giovanni Pascoli

Nell'aria da giorni non odo parole,  
né canti né risa, appena un sussurro,  
e l'animo triste in petto mi duole.  
Per sempre silenzio lì nel cielo azzurro.  
Parlava: d'un tratto si ruppe la voce,  
e brusca così morì nella gola;  
invano cercò di alzarla veloce,  
rimase nell'aria un'eco da sola.  
Come il colle che pigro in pianura  
stiracchia il pendio e dorme sereno,  
così l'uomo s'aggiusta la postura,  
e dritto e fiero è il corpo sul terreno;  
i suoi pensieri corrono oltre il foglio,  
non badano a chi trovan sul cammino.  
Trafiggono il mio cuore: ecco, un germoglio,  
un altro me che nasce qui vicino.  
Nel nido ora ogni voce è ammutolita,  
immobile la sedia e gli altri oggetti,  
ma nulla qui è reale, nulla ha vita;  
nature morte appese sopra i letti,  
che zitte zitte fissano negli occhi  
coloro che si fermano a guardarle.  
Non bambole, né giochi, né balocchi  
per te che sei costretto a rimirarle.  
Qui lascia un solco a terra chi va via,  
è questo il testimone dell'assenza  
al tocco sento solo nostalgia.  
Del padre io rimpiango la presenza.  
Lontano ora il suo passo rumoroso  
trascina la sua anima adorata.  
Io fanciullino aspetto fiducioso

ma muore la speranza amareggiata.  
Un dono è tutto quello che mi resta,  
per non perire di disperazione.  
E grida il nome suo nella tempesta,  
muto, come fosse un aquilone.

## 17. Luigi Pirandello

Una delle poche cose di cui mi vantavo riguardo la mia persona, era di essere un tipo taciturno. Non che non avessi cose interessanti da dire, sia chiaro, ma quella di poter restare zitto per un poco di tempo, beh, devo ammettere che costituiva per me una gioja senza paragoni.

Mia moglie, in aggiunta, mi rimproverava spesso di parlare con la voce troppo bassa.

- Ti par possibile che non riesca a capire nemmeno una parola di quello che dici? Su, Alduccio, fai un piccolo sforzo, che già ci son tanti problemi in questa casa...

Ma io niente. Una volta che mi decidevo a serrare le labbra, ecco che continuavo a dialogare soltanto con dei fastidiosissimi (non certo per me) mugolii, e più in ogni modo si tentava di farmi parlare, più mi ingegnavo affinché codesti lamenti diventassero tanto acuti, da far desistere ogni altro dialogante a voler conversare con me.

Non pensate forse anche voi che il silenzio è l'essenza stessa della natura?

Guardate un monte, o una pianura, come stanno sereni e paiono tanto felici! È risaputo e confermato che anche il vostro corpo dopo una breve passeggiata in quei tranquilli sentieri di montagna, tornerà a casa più alto e corretto di prima. Provare per credere! Io stesso durante i miei, ahimè sporadici, soggiorni alpini, ritrovavo quella vena creativa giovanile che il matrimonio e il lavoro avevano ormai addormentato; e notavo con felicità quasi commossa che quei pensieri che annotavo sui miei inseparabili appunti di viaggio facevano ritornare vivo il giovane ragazzo che ero e mi pensavo d'esser un tempo. Così, dopo queste seppur brevi escursioni, rincasavo diverso, nuovo ma sempre me stesso, come se in Aldo, che poi son io, convivessero due, forse anche tre singolari personalità.

E insomma, godevo del silenzio ogni volta che potevo e non disdegnavo neppure un accenno di solitudine, che come voi tutti sapete, è la condizione migliore per apprezzare non solo se stessi ma ogni cosa che si trovi in questo mondo attorno a noi.

Vi chiederete dunque perché io, in così giovine età, avevo deciso di ammogliarmi e passare addirittura ogni giorno, per il resto della mia vita, con una donna. E che donna! Ciarliera e capace di parlare all'infinito, che potete immaginare quanto poco avessimo in comune. Ma era l'unica che riuscisse gioiosamente a riempire i miei silenzi, e forse per questo inconsciamente l'avevo scelta.

Ma col passare del tempo ella iniziava a pensarmi non più come un amabile solitario, quanto più come un burbero infastidito da ogni sua parola.

Fu così che una mattina come tante, ma che di usuale non ebbe poi proprio un bel niente, mentre me ne stavo seduto a leggere il mio quotidiano e aspettavo che mia moglie sistemasse i bicchieri della colazione, accendesse le luci in salone e spalancasse le imposte sulla nostra bella Agrigento, mi resi conto che c'era qualcosa di alquanto insolito: mia moglie taceva.

“Che strano”, mi dissi. Girai per la casa, in camera da letto, sul balcone (magari un gesto malsano, chi può mai dirlo), e non solo ella taceva. Mia moglie non c'era.

Posso giurare di aver sentito qui, dritto in mezzo al petto, una strana sensazione di abbandono, acuita ancor di più dalla fissa immobilità di quei vecchi oggetti casalinghi che ora, senza di lei, mi apparivano inutili e, posso dirvelo francamente, alquanto brutti a vedersi. Mi pareva di stare dentro uno di quei sogni che iniziano d'un tratto appena chiudiamo gli occhi, in quella fase di dormiveglia in cui ancora si confonde l'effimero col concreto. No, tutto ciò non poteva esser reale.

Ma col passare dei giorni ne presi coscienza, (del fatto di essere stato abbandonato, non certo della sua motivazione) e la casa dove avevo vissuto per tanti anni iniziò a starmi stretta. Ora che mia moglie se n'era andata un pesante silenzio occupava ogni stanza e i quadri alle pareti, tutti di mia moglie, ch'era pittrice, sembravano per uno strano scherzo del destino, tanti occhi che mi fissavano e spiavano, rigorosamente zitti e muti.

Passavo i giorni a trascinare la poltrona in punti dove quegli sguardi indiscreti non potessero raggiungermi. Finii addirittura per passare un'intera giornata nel bagno del primo piano, l'unico luogo in cui non erano giunte le sue creazioni. Ma nonostante tutti i miei espedienti, il suo occhio silenzioso divenne ogni giorno più pesante e reale.

Mi ridussi così a diventare davvero quel burbero che tutti da sempre mi dicevano di essere, parlando in silenzio col suo ricordo e con la sua immagine, impressi in ogni cosa che si trovava in quella casa. Il silenzio divenne dunque non più un rifugio sicuro, in cui nascondersi dalla quotidianità della vita e ristorarmi all'abbisogno, ma una condizione esistenziale in cui non trovavo conforto in altri se non in me stesso.

Ora mi ritrovo ad aspettare con ansia i tuoni che rimbombano nel cielo durante i temporali, e che mi sembrano pronunciare il suo nome. Allora serro le labbra e come ai vecchi tempi, le rispondo con un mugolio.

## 18. Eugenio Montale

### SILENZIO

I

Qui dove il silenzio  
s'allunga in un eterno sempre,  
una voce si rompe e rimane una stonatura.

Anche la collinetta continua  
a stiracchiare la punta dei piedi fino a toccare  
la pianura, e il paesaggio  
è la cura al tuo mal di schiena.  
Così il filo dei pensieri corre lontano  
dal foglio immacolato dell'immaginazione  
e dimezza ogni cosa.

Io divento  
il complementare di me stesso.

II

Qui dove il silenzio  
pesa sulle quattro gambe di una sedia,

un bicchiere,  
una lampada accesa  
e l'iride colorato dai battenti  
spalancati sul mondo,  
non mi fanno pensare al silenzio.  
È meglio una natura morta  
che mi fissa e m'azzittisce la mente,

e poi la sedia che non c'è più.

Non pensavo che i tuoi occhi  
potessero pesare tanto.

III

Ora che non ci sei  
non è il vuoto ad ogni tua foto,  
né il silenzio nel riordinare i tuoi ricordi.  
È la bufera che mi riporta indietro  
i miei versi  
ed il tuo nome.

## 19. Giuseppe Ungaretti

SILENZIO

Mi sono visto  
in piedi, ritto  
sulla curva dell'orizzonte.

Allora mi sono seduto  
a contemplare il segno  
dei miei giorni,

ed ho gridato  
senza più voce  
il tuo nome nella bufera.

## 20. Fabrizio De André

Questa è una canzone silenziosa,  
per te che la sussurri timorosa  
ora che la tua voce s'è già spenta  
un'eco t'accompagna, vuota e lenta.

Dritta e fiera come una bambina  
seguivi con lo sguardo la collina,  
che dopo le sue tante capriole  
distesa si gettava sotto il sole.

La mano a far da ombra alla tua fronte,  
la mente tua a segnare l'orizzonte  
che mi ha ferito senza alcun dolore,  
ha fatto combaciare corpo e cuore.

Questa è una canzone silenziosa  
per chi stanco siede e si riposa  
al vetro poggia lieve la sua pelle  
ti insegna a riconoscere le stelle.

Stanco come un dolce fior reciso  
mostravi come petalo il tuo viso,  
e il gelo che copriva i tuoi pensieri  
rigava il viso e i tuoi occhi leggeri.

Vedi la scia che lasciano le cose  
che se ne vanno chiare e silenziose,  
che se ne vanno e restano presenti,  
come i tuoi occhi muti ed innocenti.

Senza più i tuoi passi, senza amore,

l'assenza tua è silenzio sul mio cuore.

La pioggia batte sopra la finestra

sussurra il nome tuo nella tempesta.

## 3.2. Commento traduttologico

### 3.2.1. Traduzioni con cambio di registro

In questa prima sezione del commento traduttologico verranno analizzate le prime cinque traduzioni, ovvero *Traduzione standard*, *Volgare*, *Italiano aulico*, *Linguaggio parlato* e *Relazione di laboratorio*.

Apparentemente lontane dall'averne un tratto comune, le traduzioni di questo primo gruppo hanno in realtà come caratteristica unificante e distintiva quella del cambio di registro. Si tratta, infatti, di traduzioni volte a testare l'uso di un determinato registro linguistico, che deve essere mantenuto in tutto il processo traduttivo, dando dunque coerenza al testo finale. La necessità di attenersi al registro scelto porta a volte a esiti quasi parodici di modelli ormai codificati ed entrati nella nostra quotidianità: è il caso di *Linguaggio parlato*, in cui, mostrando la trascrizione di un immaginario testo orale, vengono usate parole vuote per riempire le pause, così come spesso avviene quando raccontiamo un episodio che ci è accaduto.

Ciò che ha costituito una grande difficoltà costante durante tutto il lavoro svolto, è stata la tipologia testuale del prototesto, ovvero il fatto che esso sia costituito da una poesia. La traduzione di testi espressivi infatti richiede un'analisi attenta della resa di ogni parola nella lingua target, poiché pone come unità minima di traduzione la parola stessa. Il fatto di dover tenere fede a questo principio da un lato e quello di dovermi attenere ogni volta a una regola diversa dall'altro mi hanno portato spesso a delle soluzioni particolari e inaspettate, come si può vedere in *Relazione di laboratorio*, in cui la necessità di utilizzare un linguaggio settoriale e quanto più possibile tecnico ha permesso di giocare con le parole e ha trasformato la poesia in un testo molto lontano dall'originale cinese.

Tra tutti questi esperimenti linguistici, però non poteva essere tralasciata la poesia stessa, né tantomeno il lettore che si avvicina ad una simile raccolta di traduzioni. Per questo motivo, così come Queneau apre il suo libro con le *Notazioni*, un discorso piano ed esplicito, volto a presentare sinteticamente la trama su cui egli giocherà in seguito,<sup>83</sup> anch'io ho deciso di tradurre inizialmente la poesia secondo quella che ho definito come *Traduzione standard*. In questo caso ho voluto attenermi quanto più possibile al prototesto, al fine di restituire fedelmente al lettore il testo cinese. La mancanza di rime e la presenza

---

<sup>83</sup> Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, op. cit., p. 2.

di versi liberi all'interno della poesia hanno permesso una spiegazione piuttosto efficace dei versi stessi, non avendo l'obbligo di seguire regole metriche precise, e mi hanno concesso la libertà di usare anche delle perifrasi per chiarire concetti che nella lingua cinese sono facilmente esprimibili con pochi caratteri, in quanto espressioni idiomatiche quotidiane, come nel seguente caso:

一个一望而知的窗口  
una finestra da cui cogliere tutto con uno sguardo

In questa prima traduzione, dunque, ho scelto di realizzare una traduzione orientata al testo di partenza (da qui in poi TP) e allo stile dell'autore. Han Dong, infatti, è noto nel mondo letterario per la sua capacità di utilizzare un linguaggio apparentemente semplice e quasi naturale, ma scelto in realtà con estrema precisione, perché carico di richiami e connessioni, come precisa anche la traduttrice Nicky Harman nell'intervista in appendice.<sup>84</sup> Anche in questa poesia l'autore si affida a immagini quotidiane e familiari (il paesaggio, la sedia, gli oggetti della casa), sfumate però in un'atmosfera enigmatica e via via sempre più malinconica. Nella prima strofa ci viene suggerita l'idea di qualcosa che non ha limite, sia nel tempo che nello spazio. Possiamo citare a questo proposito vari esempi, come la voce interrotta, che però si trasforma in un suono quasi eterno, perché l'autore non ce ne lascia intravedere la fine:

[...] 持续着它失真的尾音  
越拉越长，越细，越尖锐  
[...] perpetua il suo suono distorto  
e più è tirata più si prolunga, più si assottiglia più si fa acuta.

Altra immagine è quella della collina che “in ultimo giace serena” (*zhongyu pingfu* 终于平伏), a suggerirci, con una descrizione asciutta e brillante, la visione di un colle che scendendo lungo il pendio continua nella distesa pianeggiante diventando qualcos'altro e dandoci dunque il senso di uno spazio aperto e sconfinato. Infine la retta, immagine dell'infinito per eccellenza, che qui va oltre il limite del foglio e viaggia addirittura attraverso l'aria (*fengezhe kongqi* 分割着空气) andando a ferire il poeta. La ferita non

---

<sup>84</sup> Intervista a Nicky Harman, *appendice 1*, 12 luglio 2015.

porta però morte, ma fa emergere le due metà della stessa persona, che si scoprono identiche:

象精微的伤口，使两半的我吻合

[simile a] una ferita profonda, che fa combaciare le due metà di me

Se la prima strofa è dunque caratterizzata da immagini, per così dire, positive, diversa appare la situazione nella seconda, che già dal primo verso si caratterizza come carica di immagini statiche e molto più legate alla sfera quotidiana, come *yi ba yizi* 一把椅子, la sedia. L'intera strofa culmina poi nel concetto di *jingwu* 静物, la natura morta, qui icona del silenzio non solo perché priva di parola, ma perché essa, come dice il poeta,

有着沉默充足的想法

和长久的注视对应

ha idee colme di silenzio

e fissa a lungo chi le è davanti.

Il dipinto sembra quasi avere vita propria, tanto che pensa (ha idee) e instaura addirittura un contatto visivo con quel *ni* 你, tu, che entrerà poi sulla scena. La parte che ha costituito un passaggio piuttosto delicato a livello traduttivo in tutte le versioni che ho dato alla poesia, in quanto è il momento forse più enigmatico di tutto il testo, è quella immediatamente successiva, ovvero

而椅子已被撤走

留下物质的痕迹，也是物质

ma la sedia è già stata tolta,

lasciando tracce della materia che sono esse stesse materia

Qui, infatti, avviene un cambiamento della scena tanto repentino quanto misterioso, soprattutto perché non sappiamo chi o cosa ha mosso l'oggetto in questione. *Yi* 已, abbreviazione per *yijing* 已经 (già), ci informa che l'azione è stata compiuta, ma non ci fornisce una connotazione temporale esatta. La preposizione *bei* 被, inoltre, viene usata per formare frasi passive e solitamente introduce l'agente del verbo. Tuttavia in alcuni casi la particella *bei* 被 può anche essere collocata in posizione preverbale, omettendo così

l'agente e ponendo un' enfasi maggiore sulla passività del verbo. È proprio quello che succede in questa poesia, in cui Han Dong si concentra in modo particolare sul soggetto che subisce l'azione, in questo caso *yizi* 椅子, la sedia. Nella *Traduzione standard* ho deciso di tradurre questi due versi in maniera letterale, cercando di mantenere anche nella lingua di destinazione quel senso di mistero che si percepisce dalla struttura cinese della frase.

In entrambe le lingue, questo rimane tuttavia un passaggio ambiguo, quantomeno a livello semantico, ma, come già detto, l'enigmaticità non si riscontra solo in quest'occasione, ma pervade tutta la poesia. L'ambiguità è data fin dall'inizio dall'utilizzo di *you ren chenmozhe* 有人沉默着 ad aprire le prime due strofe, qui tradotto con "qualcuno è in silenzio". La mancata definizione dell'identità di questo personaggio contribuisce a rendere vago il contesto: non sappiamo infatti se questo qualcuno sia un uomo o una donna, né quale relazione lo leghi all'autore. L'assenza di coniugazioni nei verbi cinesi aumenta l'impossibilità di definire con precisione se il personaggio sia lo stesso a cui Han Dong si rivolgerà usando il pronome personale *ni* 你, "tu", nella prima strofa e in misura maggiore nella seconda. Ho voluto rafforzare questo senso di vaghezza nelle prime due strofe attraverso l'uso di articoli indeterminativi e di pronomi indefiniti.

Un discorso a parte merita la terza strofa, in cui ci sembra quasi di raggiungere quell'epifania che permette di vedere sotto un'altra luce tutto ciò che è appena stato detto. Per sottolineare questa distinzione ho preferito l'utilizzo di articoli determinativi che hanno il compito di definire in maniera puntuale anche delle realtà assolute: il vuoto, la quiete, ma anche lo stesso silenzio, il quale giunge qui a un nuovo esito, molto più intimo e personale:

沉默是她响亮的名字

也是风暴仅有的歌词

Il silenzio è il suo nome, squillante,

sono i versi di una bufera.

Il silenzio viene dunque caratterizzato come l'esatto contrario di se stesso e riesce in un modo inaspettato a spiegare anche il titolo della poesia, che appare inizialmente come un ossimoro:

沉默——歌词

Silenzio – versi di canzone

La difficoltà nella traduzione del titolo è stata quella di presentarlo in modo tale che, una volta letta tutta la poesia, esso fosse richiamato alla mente, nell'intento di costituire una struttura circolare che terminasse con la chiarificazione del punto di partenza. Nel TP, infatti, la parola *geci* 歌词, “verso”, che si trova nel titolo, conclude per ultima l'intera poesia. Nel testo di arrivo (da qui in poi TA), a causa della diversa struttura della frase italiana, la parola “versi” compare nell'ultimo rigo, ma non come ultima parola. Ciò costituisce un minimo residuo traduttivo, pur mantenendo l'immaginary struttura circolare.

Diverso, invece, appare il titolo in *Volgare*, dove si evidenzia ancora di più l'ossimoro cercato da Han Dong, ma allo stesso tempo lo si risolve con quella che vuole essere quasi una spiegazione messa tra le due parentesi, eludendo così la mancanza di un richiamo linguistico nell'ultimo verso di questa specifica traduzione.

沉默——歌词

Er silenzio (che poi è 'na canzone)

La scelta di utilizzare un dialetto italiano, il romanesco in questo caso, accanto alla successiva traduzione *Italiano aulico*, mira a evidenziare la marcata differenza tra i due registri adottati, lasciando però invariato il significato del prototesto.

La scrittura di *Volgare* ha comportato non pochi adattamenti al testo originale: il più evidente tra tutti è sicuramente la traduzione in rima. Nell'intento di rispettare la tradizione dei famosi sonetti romaneschi, ho voluto mantenere la struttura di un testo con rime bacciate, sul modello dei due più famosi poeti romani Giuseppe Gioacchino Belli e Carlo Alberto Salustri, meglio noto col nome di Trilussa. Qui il livello semantico del testo è mantenuto nella sua interezza, mentre particolare attenzione è data al registro colloquiale.

A differenza della maggior parte dei dialetti italiani, il romanesco può essere considerato più un accento che un dialetto vero e proprio e ciò permette di comprendere questa versione della poesia pur non avendo familiarità con questa cadenza. Come diceva anche lo stesso Belli:

Esporre le frasi del Romano quali dalla bocca del Romano escono tuttodi, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il parlator romanesco usi egli stesso: insomma, cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso, ecco il mio scopo. Io non vo' già presentar nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia. Il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accozzamento, in apparenza casuale, di libere frasi e correnti parole non iscomposte giammai, non corrette, né modellate, né acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie [...].<sup>85</sup>

Per la traduzione *Volgare*, mi sono basata proprio su questo principio: riportare la cadenza romana nel testo così come l'orecchio è abituato a percepirla. Ecco dunque che emergono tutte quelle caratteristiche fonetiche proprie del romanesco:

- il rotacismo, ovvero il passaggio da /l/ a /r/, qui presente negli articoli determinativi e negli aggettivi dimostrativi (*er* per *il*, *quer* per *quel*, ecc.);
- l'assimilazione progressiva all'interno di diversi gruppi consonantici (*quanno* per *quando*, *monno* per *mondo*, *seconno* per *secondo*);
- il mancato dittingamento della vocale –o in –uo (*sòno* per *suono*, *vòto* per *vuoto*);
- l'uso della –e al posto della –a (*brilleno* per *brillano*, *annulleno* per *annullano*);
- la caduta della vocale all'inizio dell'articolo indeterminativo (*'na* per *una*, *'n* per *un*);
- il mutamento della negazione *non* in *nun*;
- l'abbreviazione del verbo *andare* in *ire* (nella poesia *ito* per *andato*).<sup>86</sup>

È interessante notare anche la presenza di espressioni tipicamente romane, come ad esempio:

- *pure si opre bocca*, adattamento romano dell'italiano *anche se dovesse parlare*;
- *pe 'na cifra*, espressione temporale corrispondente all'italiano *per molto tempo, a lungo*;
- *apparte che io*, in italiano *eccetto me, tranne me*.

---

<sup>85</sup> Giuseppe Gioacchino Belli, "I sonetti romaneschi", in Giorgio Vigolo e Pietro Gibellini (a cura di), *Sonetti*, Milano, Mondadori, 1978, p. 2.

<sup>86</sup> Corrado Grassi, Alberto A., Sobrero Telmon Tullio, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma, Laterza, 2003, pp. 64-65.

Tutto ciò contribuisce a dare ritmo al testo, grazie anche alle già citate rime bacciate. Il registro risulta così essere molto schietto e diretto, come se l'autore si stesse rivolgendo esplicitamente al lettore.

Un dialogo inciso, pronto ed energico: un metodo di esporre vibrato ed efficace; una frequenza di equivoci ed anfibologie, risponde ai loro bisogni e alle loro abitudini, siccome conviene alla loro inclinazione e capacità.<sup>87</sup>

Tuttavia oltre al rispetto delle espressioni idiomatiche e della trascrizione delle caratteristiche fonetiche proprie del dialetto in questione, ho voluto mantenere anche un altro tratto peculiare dei sonetti romaneschi, ovvero l'importanza del messaggio morale che l'opera deve suscitare. Citando ancora una volta il Belli:

E dove con tal corredo di colori nativi io giunga a dipingere la morale, la civile e la religiosa vita del nostro popolo di Roma, avrò, credo, offerto un quadro di genere non al tutto spregevole da chi non guardi le cose attraverso la lente del pregiudizio.<sup>88</sup>

I poeti romani, infatti, tentavano di lasciare e lanciare attraverso i loro testi un pensiero che si rivelava essere a volte un insegnamento relativo all'agire quotidiano, altre volte una non tanto velata invettiva allo Stato e alle istituzioni, altre ancora l'idea del poeta riguardo il tema trattato nella poesia. Inoltre tali sonetti prendevano spesso spunto da fatti noti all'epoca o da avvenimenti più usuali legati alla sfera dell'ordinario e del familiare, e in molti casi vedevano l'intervento di una donna, spesso amata dall'autore.<sup>89</sup>

Per tutti questi motivi si possono rilevare delle somiglianze tra il testo di Han Dong e lo schema che solitamente si ritrova nei sonetti romaneschi: anche nel testo qui preso in esame, infatti, possiamo notare la presenza del pensiero personale dell'autore riguardo al tema trattato, l'intervento di una figura femminile amata e la descrizione di temi e immagini molto vicini alla sfera del personale e del quotidiano. La traduzione vera e propria non ha dunque presentato molti problemi, fatta eccezione per la costante ricerca del ritmo dato dalle rime e soprattutto per la necessità di coerenza testuale tra di esse. Per quanto riguarda la strategia traduttiva, questa volta, a differenza di ciò che è stato fatto

---

<sup>87</sup> Giuseppe Gioacchino Belli, "I sonetti romaneschi", *op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>89</sup> *Ibid.*

nella *Traduzione standard*, ho deciso e in qualche modo sono stata per così dire “obbligata” ad attuare una traduzione orientata al TA, privilegiando dunque la scrittura e il registro dialettale a discapito a volte del prototesto. Ho conferito, infatti, maggiore importanza al livello semantico rispetto a quello lessicale, proprio perché ritenevo essenziale mantenere il messaggio, sacrificando in alcuni punti la traduzione lessicale. Ciò è visibile, ad esempio, nell’ultima strofa:

也就是说沉默并不是空虚  
并不是无声[...]  
Così te pensi forse che nel silenzio s’annulleno le cose,  
che è ‘n vòto che se inghiotte parole senza voce? [...]

Qui è evidente il ricorso fatto all’esplicitazione per spiegare con una perifrasi prima ed una metafora poi ciò che in cinese viene invece espresso da due sostantivi *kongxu* 空虚, vuoto e *wusheng* 无声, quiete. Inoltre l’apostrofe a inizio verso contribuisce a rendere il lettore parte attiva della poesia e ciò si ripete anche nel verso successivo (“te invito a fatte ‘n giro [...]”), nell’intento di far provare anche a chi legge quel sentimento di abbandono dovuto alla perdita della persona amata, un sentimento che sconvolge ogni certezza, facendo diventare addirittura il silenzio una tempesta di suoni e di emozioni.

Un altro esempio si trova all’inizio della poesia:

有人沉默着，说着我听不见的话  
将一种空缺的东西继续着 [...]  
Sta zitto, pure si opre bocca e chi lo sente?  
Perché alle recchie nun ariverà mai gnente. [...]

Anche qui ho tralasciato la traduzione lessicale, trasformando in una domanda retorica il primo verso e rispondendo direttamente nel secondo. A ciò si è giunti dopo la consultazione di testi paralleli che ho usato come supporto alla traduzione, nei quali ho potuto notare la frequente ricorrenza a domande retoriche ed esclamazioni, tipiche della poesia romana del Belli tra il ‘700 e l’ ‘800.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> I testi paralleli cui si fa riferimento sono i componimenti riportati nell’edizione Giuseppe Gioacchino Belli, “I sonetti romaneschi”, *op. cit.*, pp. 11-545.

La stessa tipologia di lavoro e la scelta di un approccio orientato al TA sono state adottate anche per la versione in *Italiano aulico*, che a livello di registro linguistico si colloca in posizione diametralmente opposta a quella di *Volgare*. Anche qui sono ricorsi alla consultazione di testi paralleli, nel caso specifico ho riservato particolare attenzione alle versioni italiane dell'Iliade e dell'Odissea, il cui linguaggio ampolloso, carico di metafore ed immagini, mi ha suggerito l'adozione di un registro piuttosto alto e formale. Il lessico in questo caso risulta piuttosto lontano dalla lingua parlata, con una sintassi che potrebbe risultare anche artificiosa, proprio perché innaturale e ricercata. In netto contrasto con il dialetto romano, questa traduzione richiama alla mente del lettore già nella parte iniziale l'Iliade e l'Odissea, attraverso la divisione delle tre strofe in canti, nell'intento di ricordare il canto che gli aedi facevano delle opere omeriche. Questo è stato uno dei motivi che mi ha spinto a omettere nel titolo il riferimento ai versi della canzone, poiché la natura di canto sarebbe stata definita già nelle strofe. Inoltre ho voluto che rimanesse come titolo solo l'argomento della poesia, come accade anche nei titoli delle due opere greche prese come riferimento.

Il registro alto è qui ben visibile nell'adozione di alcuni classicismi, come possiamo vedere ad esempio, nei seguenti casi:

- *odo favella*, invece di *ascolto parole*;
- *seco*, dove la preposizione *con* si pospone per anastrofe al pronome *sé*;
- *aere*, classicismo per *aria*;
- *ferente*, dal verbo latino *fero*, con significato di *portare*, qui usato in riferimento alle lanterne che portano luce.

Anche l'uso della particella *-si* come particella enclitica con i verbi *allungare* e *mostrare*, è inoltre distintivo di un linguaggio piuttosto arcaico.

Nell'intento di simulare le caratteristiche dei poemi omerici, ho voluto inserire nella prima strofa anche la figura del *fato*, che tanta importanza aveva nella cultura greca. Il *fato* è infatti l'immagine del Destino, insindacabile e impossibile da modificare, alle cui decisioni tutti devono sottostare, perfino le stesse divinità. Per citare alcuni esempi:

Spero ben io, se Giove e gli altri Eterni  
avrem propizi, di cacciarne lungi  
cotesti cani da funesto *fato*

qua su le prore addutti.<sup>91</sup>

[...] alla tua lancia non concede il *fato*  
espugnar la città de' generosi  
Teucri<sup>92</sup>

Ei già la terra vede  
de' Feàci, che il *fato* a lui per meta  
delle sue lunghe disventure assegna.<sup>93</sup>

Il *fato* è colui che guida i personaggi e le loro azioni secondo un progetto prestabilito ma sconosciuto agli stessi protagonisti. Per questo motivo nella versione *Italiano aulico* ho deciso di attribuire al *fato* il cammino della retta immaginaria a cui Han Dong paragona il silenzio, un cammino che la conduce verso posti ignoti e per questo nuovi:

象一条抽象的直线越出了这张纸  
在别处持续着  
Irride la pergamena, quell'utopica linea  
che il *fato* adduce a nuovi esiti

La retta resta *chouxiang* 抽象, “utopica” (o, come era stato detto nella *Traduzione standard*, “immaginaria”) e può essere associata alla linea del destino che, per volere del *fato*, va a ferire il poeta. La ferita apre due lembi di pelle, a indicare le due metà di cui parla la poesia, ed essi, sebbene straziati dalla lesione, si accostano, riconoscendosi l'uno nell'altro.

象精微的伤口，使两半的我吻合  
pari a profonda ferita, tale che di me i due straziati lembi si accostino l'un l'altro.

L'immagine del corpo straziato è nuovamente un richiamo ai poemi omerici, in particolar modo all'*Iliade*, in cui, nel libro XXII, si parla dello scempio del corpo di Ettore da parte di Achille, che lo aveva appena ucciso in battaglia.

---

<sup>91</sup> Omero, *Iliade*, traduzione Vincenzo Monti, Milano, Rizzoli, 1990, libro VIII, versi 726-729.

<sup>92</sup> *Ibid.*, libro XVI, versi 990-992.

<sup>93</sup> Omero, *Odissea*, traduzione Ippolito Pindemonte, Milano, Rizzoli, 1961, libro V, versi 370-371.

Visto del divo Ettòr lo *strazio* indegno,  
pietà ne venne ai fortunati Eterni [...]<sup>94</sup>

Nella poesia ovviamente lo *strazio* non è indegno, ma, come già detto, è quel dolore che serve al poeta per ritrovare il se stesso che aveva perduto e può dunque essere considerato un avvenimento positivo e rivelatore.

L'oggetto che provoca la ferita è *xiang daoren yiyang, shiqule jinshu* 象刀刃一样，失去了金属, simile a una lama che ha perso il metallo, e qui tradotto come "pari al ferro privo di virtù". Il *ferro* era il termine con cui veniva denominata la spada nell'antichità, usando quella che viene definita *sineddoche*, una figura retorica che consiste nella sostituzione di un termine con un altro che ha con il primo una relazione di carattere quantitativo (in questo caso specifico, si utilizza la parte per riferirsi al tutto).<sup>95</sup> La caratteristica principale di una spada è ovviamente quella di essere fatta con un metallo; dunque usare la similitudine "ferro privo di virtù", rende appieno l'idea di ciò che Han Dong intendeva comunicare, sebbene qui venga usata una forma più ricercata a causa del registro della traduzione.

Uno degli ostacoli presenti in questa specifica versione è stata l'espressione idiomatica che troviamo nella seconda strofa *yige yiwang er zhi de chuankou* 一个一望而知的窗口, qui tradotta come "finestre che muovono occhi da oriente a occidente". Poiché *yiwang er zhi* 一望而知 significa letteralmente "guardare e capire", dunque "comprendere qualcosa al primo sguardo", ho voluto privilegiare l'aspetto del guardare e quindi l'organo proprio della vista, attuando inoltre una personificazione delle *finestre* che in questo caso hanno *occhi* per osservare. Inoltre, gli *occhi* si muovono *da oriente a occidente*, a voler metaforicamente abbracciare ogni cosa, ovvero tutto lo scibile di cui potenzialmente possiamo avere esperienza.

Nella stessa strofa si può anche trovare uno degli epiteti più famosi dell'*Odissea*: il *multiforme ingegno*. Questa espressione, creata nel 1822 da Ippolito Pindemonte per la traduzione dell'*Odissea*, si riferisce a Ulisse ed è diventata nell'immaginario collettivo il suo tratto peculiare. *Multiforme* è la traduzione letterale del greco *πολύτροπος*, composto di *πολυ-* «poli-» e *-τροπος* «-verso, -forma» ed è dunque associabile a tutto ciò che può essere vario (la vita, la realtà ecc.). Tuttavia, unito a *ingegno* sta ad indicare quell'insieme

---

<sup>94</sup> Omero, *Iliade*, op. cit., libro XXIV, versi 28-29.

<sup>95</sup> "Sineddoche", *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/sineddoche/> (consultato il 25/08/2015).

di sagacia, astuzia, pazienza e spirito d'avventura che contraddistingue non solo l'eroe di Itaca, ma anche la mente umana nelle sue diverse sfaccettature. Attraverso un parallelismo che dà vita alla natura morta di cui parla Han Dong, anch'essa si fa *multiforme* in questa traduzione, poiché è piena di idee, e possiamo immaginare che esse siano delle più svariate forme:

有着沉默充足的想法

che il *multiforme ingegno* affida al pensiero silente

In questo verso mi sono presa la libertà di modificare la struttura del testo originale per evidenziare il contrasto tra quella che solitamente è la mente umana ed il silenzio: la *natura morta* affida infatti al silenzio il suo *multiforme ingegno*, spogliandolo di quella vivacità intellettuale che è propria delle idee e lasciandolo dentro ad un vuoto mentale. Anche Han Dong, infatti, parla di *natura morta*, qualcosa dunque che è senza vita e che può avere come unico pensiero il silenzio senza parole. Proprio per sottolineare ancora di più questa caratteristica, in questa traduzione non si parla di *natura morta*, ma di *spirito senz'anima*. Nell'antichità e dunque per riflesso nei poemi omerici, l'*anima* è considerata ciò che tiene in vita l'uomo e gli permette di essere ciò che è, di riflettere sulle sue gesta e sul suo destino. Ancora oggi, se vogliamo, l'idea dell'*anima* ha un ruolo molto importante nella nostra società. Da qui, dunque, la decisione di utilizzare *spirito senz'anima* per definire *jingwu* 静物, la natura morta, e con lo stesso intento, pochi versi dopo, mi sono servita dell'epiteto *il senz'anima*.

Nella terza strofa ho utilizzato un altro tema che ricorre nei poemi omerici, ovvero quello dell'inganno. Omero presentava spesso le divinità mentre prendevano parte alle vicende terrene, come avviene nei libri dell'*Iliade*, in cui gli Dei assumevano sembianze umane, spesso di altri guerrieri del campo, per soccorrere i loro protetti o per sabotare l'avversario, come nel seguente caso in cui Apollo, sotto altre vesti, allontana Achille dal campo di battaglia:

Indi tolta d'Agènore la forma,  
diessi in fuga, e sviò con quest'inganno  
dalla turba il Pelide [...] <sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Omero, *Iliade*, op. cit., libro XXI, versi 761-763.

L'inganno è sempre legato alla vista di un falso, ed è questo che ci fa allontanare dalla realtà, perché non riusciamo più a distinguere la verità dalla finzione. Nel caso di questa traduzione, troviamo

以替换致命的空虚

*inganno* per gli occhi m'aiuti a scampar la morte, per lei ch'è lontana.

L'inganno consiste nella visione del regalo fatto dalla donna di cui ci parla Han Dong e questo basta al poeta per fargli credere che lei sia ancora lì, *yi tihuan zhiming de kongxu* 以替换致命的空虚, per “colmare l'assenza fatale”. Il poeta sa che accettare la sua mancanza significherebbe morire all'istante, perciò si fa scudo dei suoi ricordi, preferendo un falso (l'immagine, la maschera, il dono regalato) che lo culli nell'illusione della sua presenza. In questo caso ho deciso di separare il sostantivo *kongxu* 空虚 dal suo aggettivo *zhiming* 致命, rendendoli parte di due frasi distinte, per rendere più comprensibile possibile il valore semantico che ha qui l'aggettivo *zhiming* 致命, fatale, esplicitandolo in una frase in cui l'aggettivo diventa sostantivo.

Ma come cambia la traduzione se invece di fare riferimento a testi paralleli, prendessimo come punto di partenza il parlare quotidiano, trascrivendo un ipotetico racconto orale, fatto da un ragazzo dei giorni nostri? Forse accadrebbe ciò che viene proposto in *Linguaggio parlato*, dove la poesia di Han Dong si trasforma in una prosa, rivoluzionando completamente il prototesto originale. Ho deciso di non inserire alcun titolo in questa versione, proprio per dare l'impressione che non fosse una traduzione preparata, ma semplicemente l'annotazione di un pensiero. La difficoltà maggiore di questa traduzione è stata dunque quella di adattare un testo scritto a uno che ricordasse la lingua orale, consapevole tuttavia del fatto che non è possibile parlare come si scrive o scrivere come si parla. A tale proposito, infatti, possiamo notare alcune differenze sostanziali tra lingua scritta e parlata:

Innanzitutto vale la pena di ricordare che parlato e scritto differiscono riguardo al materiale costitutivo del piano dell'espressione: materiale fonico-acustico da una parte e grafico-visivo dall'altra. [...] Tornando alle differenze tra scritto e parlato e passando al livello morfosintattico, risulta che, mediamente, le frasi scritte sono più lunghe e complesse di quelle orali. Nello scritto si ha una presenza maggiore di ipotassi (o subordinazione) rispetto alla paratassi (o coordinazione) che

invece tende a prevalere nel parlato. [...] Viceversa, nel parlato, si semplificano i modi e i tempi verbali (ad esempio, in italiano, si usa sempre più l'indicativo a scapito di congiuntivo e condizionale) [...]; il discorso diretto è pressoché esclusivo, nelle narrazioni orali, per riportare le parole altrui [...].<sup>97</sup>

Possiamo inoltre notare dall'esperienza quotidiana che se il linguaggio scritto permette la revisione del testo, lo stesso non vale per il linguaggio parlato, in cui l'immediatezza del messaggio non concede la possibilità di un ferreo controllo sul discorso e, dunque, di una successiva correzione. Inoltre nel parlato possiamo affidarci alla diversa intonazione d'eloquio per dare maggiore o minore enfasi al discorso, cosa che non troviamo nel linguaggio scritto, se non attraverso l'uso di soluzioni tipografiche quali sottolineature, caratteri diversi o segni di interpunzione.

Partendo da tali premesse, la trascrizione della poesia di Han Dong in un testo orale ha comportato non pochi adattamenti, oltre a quelli ben visibili della trasformazione in prosa e della mancanza del titolo. Uno di essi è stato quello di non suddividere il testo in tre parti (a ricordare le tre strofe della poesia), ma di introdurre nel testo delle parole che facessero riferimento a tre momenti distinti del discorso. In questo caso dunque abbiamo: *punto primo* per connotare la prima strofa; *poi* ad aprire il quarto paragrafo e dunque parallelamente la seconda strofa; *per concludere* ad introdurre la terza e ultima strofa.

Tuttavia, ciò che salta subito all'occhio è la presenza eccessiva di parole vuote usate per riempire le pause. Tale accorgimento è stato necessario per garantire la somiglianza con un vero testo orale: l'utilizzo smodato della congiunzione coordinativa *cioè*, connota subito il testo come errato dal punto di vista del linguaggio scritto, ma assolutamente accettabile nella lingua parlata, anche se ridondante. Soprattutto negli ultimi anni, infatti, il linguaggio giovanile è stato caratterizzato dall'abitudine a inserire in ogni frase tale congiunzione, tanto da trasformarla in una parola vuota, che non ha più la funzione di coordinare due proposizioni. La stessa osservazione vale per la particella di negazione *no*, che nel linguaggio quotidiano è diventata, come il *cioè*, un intercalare all'interno del flusso comunicativo, a cui spesso viene attribuito un senso retorico. Gli intercalari hanno, infatti, il compito di riempire quelle che sono chiamate *esitazioni linguistiche*, ovvero delle imperfezioni dovute alla mancata pianificazione del discorso,

---

<sup>97</sup> Cristina Lavinio, "Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni", in Calzetti M. T., Panzeri Donaggio L. (a cura di), *Educare alla scrittura*, La Nuova Italia, Firenze, 1995, pp. 2-3.

come affermato dal CISCL (Centro Interdisciplinare di Studi Cognitivi sul Linguaggio) e che compaiono soprattutto nei seguenti casi:

- nelle giunte grammaticali tra due o più frasi;
- all'interno della frase tra un costituente e l'altro;
- dopo la prima parola di un costituente.

Non sono però solamente le esitazioni a connotare il linguaggio parlato. Come è possibile vedere nella presente traduzione, vi è un peculiare utilizzo delle domande retoriche, come se chi parla avesse la necessità di testare periodicamente il livello di attenzione di chi ascolta. Sono ovviamente domande che non trovano un'effettiva risposta perché inserite nel flusso comunicativo, ma creano un contatto maggiore tra i due dialoganti. In questo caso chi ascolta è il lettore, che viene reso partecipe della storia, attraverso domande come “cioè, ti pare normale?” oppure “capisci?”, che non trovano un effettivo riscontro nel testo originale ma che sono aggiunte successive decise in fase di traduzione per garantire coerenza con il registro utilizzato.

L'apostrofe al lettore è evidente anche in espressioni come “guarda”, “non ti dico” e “non puoi capire”, che tutti noi usiamo o siamo abituati a sentire quotidianamente.

Andando ad analizzare la traduzione più nel dettaglio, possiamo notare che essa si è trasformata nel resoconto di una discussione in cui chi parla sottolinea il silenzio del suo interlocutore.

[...] 说着我听不见的话

将一种空缺的东西继续着

Ogni tanto bisbigliava qualcosa qua e là, cioè, dico io, ma come faccio a sentirti? Cioè, parole inutili e vuote, proprio!

Il primo verso potrebbe essere già spiegato dal verbo “bisbigliare”, un'azione che non permette all'interlocutore un facile ascolto. Tuttavia per rendere più chiaro il concetto espresso, ho esplicitato il verso in una domanda retorica e il vuoto di cui si parla nel secondo verso (*kongque de dongxi* 空缺的东西) viene espresso dalle “parole inutili e vuote”. Più difficile è stata la resa dei versi successivi:

当一个声音中断，持续着它失真的尾音

越拉越长，越细，越尖锐

Che poi io singhiozzavo, guarda, non puoi capire, e sicuro lui qualcosa nemmeno l'ha capita, figurati, già non è 'sta cima, poi io parlavo a tratti, come se c'avessi uno straccio in bocca! Guarda, lasciamo stare, più lui stava zitto più io parlavo, più lui bisbigliava più io urlavo, cioè... assurdo, guarda!

Il concetto della “voce interrotta” (*dang yige shengyin zhongduan* 当一个声音中断) è stato reso con il verbo “singhiozzare”, per rendere l'idea di un discorso che non procede in maniera continuativa ma, appunto, si interrompe periodicamente. *Chixuzhe ta shizhen de weiyin* 持续着它失真的尾音 “perpetua il suo suono distorto” è stato tradotto con una similitudine, che indica l'impossibilità di parlare correttamente. Ho scelto di usare una figura retorica perché spesso nel linguaggio parlato si utilizzano delle immagini, anche piuttosto creative, per chiarire un concetto espresso, soprattutto perché l'immagine arriva dritta nella mente di chi ascolta. In questo caso l'immagine di una persona ostacolata nel parlare, (è infatti la diretta conseguenza del “singhiozzare” a cui si accennava poco prima) fa subito comprendere come le sue parole non siano ben decifrabili e, dunque, discontinue.

Ho voluto invece mantenere la traduzione della forma *yue...yue...* 越...越..., perché conferisce dinamicità al testo; questa forma, infatti, viene usata per indicare che lo sviluppo dell'azione espressa dal primo verbo provoca un dispiegamento dell'azione o dello stato espresso dal secondo predicato. Dunque, in questo caso, il prolungato silenzio dell'immaginario interlocutore amplifica ancora di più la loquacità di chi parla e paradossalmente sembra far rivivere al lettore la stessa situazione.

Per quanto riguarda le similitudini usate da Han Dong nella poesia, anch'esse sono state adattate al registro scelto per questa versione, tralasciando il piano letterale della traduzione e privilegiando quello semantico. L'immagine *xiang shanqiu de lunkuo zhongyu pingfu* 象山丘的轮廓终于平伏, che nella *Traduzione standard* troviamo tradotta con “sembra il profilo di una collina che in ultimo giace serena”, è stata resa concentrando l'attenzione sulla tranquillità dell'ultimo tratto del colle, ovvero la distesa pianeggiante. Dunque si parla solamente del “prato”, ma la connotazione temporale aggiunta, “il primo maggio”, porta alla mente del lettore il riposo nel giorno della Festa dei lavoratori, durante la quale spesso si organizzano passeggiate nella natura e dà quindi quel senso di quiete e serenità che si percepisce nella poesia originale. Lo stesso approccio è stato utilizzato per l'immagine già citata della retta che corre oltre il foglio. Qui, ho voluto inserire tale concetto in un contesto più realistico, accostando la retta all'oggetto che la disegna, e

dunque alla penna. In questa traduzione è infatti la penna ad andare oltre il foglio, ad essere paragonata alla “lama che ha perso il metallo” (*xiang daoren yiyang, shiqule jinshu* 象刀刃一样, 失去了金属) e che qui viene definita con l’espressione “manco fosse un coltello”, ottenendo dunque una similitudine al negativo.

A conclusione della prima strofa della poesia di Han Dong, ho adattato l’ultimo verso a un discorso diretto, riportato senza l’uso di virgolette, data la natura del testo orale. Nel testo originale l’ultimo verso si riferisce al poeta e dunque in questa traduzione a colui che racconta la vicenda. In realtà, per mantenere una coerenza testuale e conferire maggiore realismo al testo, ho attribuito l’enunciazione dell’ultimo verso all’altro personaggio coinvolto nella discussione immaginaria che viene qui riportata. È lui che vede emergere un’altra parte di sé, la “parte peggiore” in questo caso, poiché ci troviamo al centro di un litigio. La focalizzazione, però, torna subito su colui che racconta, con una domanda retorica nell’intento di disculparsi e di cercare inoltre approvazione nel lettore.

Il paragrafo successivo relativo alla seconda strofa della poesia risulta invece più vicino all’originale cinese, seppur con qualche adattamento. La sedia di cui si parla diviene solo un oggetto d’arredamento a cui la persona somiglia (“fa pendant con l’arredamento”), mentre più avanti si perde l’espressione idiomatica *yiwang er zhi* 一望而知, poiché il narratore, accecato dalla rabbia del litigio, riesce a vedere soltanto la cosa più banale, ovvero la dirimpettaia.

*Jingwu* 静物, la natura morta, resta anche in questa versione, ma tradotta con “fico secco”, da un lato a ricordare la natura morta attraverso il frutto menzionato, dall’altro a ridicolizzarla poiché il *fico secco* nell’immaginario collettivo è associato a qualcosa di irrilevante, di nullo e in tal modo viene considerato l’interlocutore: una persona inutile, che nemmeno parla. Tuttavia saranno proprio le sue parole a spiegare, nella terza strofa, il motivo del suo apparente silenzio. Ho deciso in questo modo di dare un senso all’intero litigio immaginario, concedendo anche all’altra parte la possibilità di parlare. In questa parte non ho attuato molti cambiamenti al testo originale, ma ho adattato alcuni versi, rendendoli più verosimili per un linguaggio parlato. *Kongxu* 空虚, vuoto e *wusheng* 无声, quiete, sono stati tradotti con le espressioni “un mondo tutto mio” e “una bolla di sapone”, ad indicare una sensazione di estraniamento dal mondo reale e di pace. *Fengbao jin you de geci* 风暴仅有的歌词, i “versi della bufera”, sono invece diventate le grida dell’innamorato a causa della tempesta che alberga nel suo cuore.

Se dunque la versione *Linguaggio parlato* ha l'intento di presentare un discorso apparentemente naturale e spontaneo, completamente diverso risulta quello di *Relazione di laboratorio*, in cui il linguaggio specifico e settoriale impone la necessità di una terminologia adatta e di uno schema ben definito.

Questa è stata sicuramente una delle traduzioni più complesse, a causa della mancanza di caratteristiche comuni tra un testo letterario e uno settoriale. Inutile sottolineare il fatto che l'esperimento di cui si parla in questa versione non è coerente in tutte le sue parti, né tantomeno facilmente replicabile, poiché prima di tutto non è un vero esperimento. Qui, però, si vuole mostrare la forma del testo, la terminologia utilizzata e il tono puntuale che contraddistinguono solitamente la sfera scientifica. Possiamo notare, infatti, che anche Queneau negli *Esercizi di stile* gioca con il linguaggio di diversi campi semantici (gustativo, tattile, medico, gastronomico, zoologico ecc.), pervenendo a esiti corretti dal punto di vista stilistico e lessicale, ma quasi parodici per quanto riguarda il livello semantico.

Ho dovuto condurre alcune ricerche sulla stesura di relazioni di laboratorio che nel mondo scientifico sono considerate dei veri e propri strumenti di comunicazione, poiché permettono di conoscere le novità scoperte o in fase di sperimentazione. L'elaborato deve essere preciso e sintetico, completo nella descrizione di ogni passaggio e scritto in un formato standard, che possa essere consultato in maniera rapida e intuitiva in fasi successive. Si preferisce solitamente un uso impersonale dei verbi, che devono essere al passato, e si presta particolare attenzione nell'evitare l'utilizzo di riferimenti generici. Come è possibile notare anche in questa traduzione, ad esempio, l'espressione *changjiu* 长久, letteralmente "a lungo, per molto tempo", è stata qui tradotta con un dato preciso, "27 ore", per dare una connotazione accurata ed esauriente del tempo di quella specifica azione e per ricordare quanto più possibile una vera relazione di laboratorio.

Come si può dunque intuire, il registro adottato è tecnico e specifico, ma questo non significa che esso sia incomprensibile o troppo difficile per il lettore. Un esperimento, infatti, deve essere chiaro per poter essere riprodotto, dunque le proposizioni devono presentarsi come semplici e lineari.

Anche il rispetto di uno schema è molto importante. Le parti fondamentali in cui deve essere suddivisa la relazione sono:

- un'introduzione, in cui vengono solitamente espressi lo scopo dell'esperimento e le considerazioni teoriche preliminari;
- l'elenco dei materiali e degli strumenti usati;
- il resoconto circa l'esecuzione dell'esperimento;
- l'analisi dei risultati e dei dati riportati dall'esperienza;
- le conclusioni, in cui si sottolinea la riuscita o il fallimento dell'esperimento.<sup>98</sup>

Nella mia relazione ho fatto corrispondere alla prima sezione la prima strofa della poesia di Han Dong, i materiali e l'esecuzione riguardano la seconda strofa e la terza strofa è stata associata alle ultime due sezioni. Già nel titolo si trova un riferimento al mondo della chimica: la "titolazione" è infatti una metodologia di analisi scientifica usata per determinare la quantità di sostanza contenuta in una soluzione misurando il volume di un'altra soluzione, di concentrazione nota, che reagisce quantitativamente con essa.<sup>99</sup> In questo caso la parola è stata scelta perché richiama alla mente il campo semantico del termine che la segue, ovvero "canzone". In tal modo si crea un gioco linguistico che inganna il lettore, mantenendo però l'utilizzo di un termine specifico. "L'inganno" proposto al lettore è visibile anche qualche rigo più avanti, negli esperimenti citati tra parentesi, i quali sono di pura invenzione, ma riproducono fedelmente la struttura dei riferimenti bibliografici in ambito scientifico. Inoltre anche gli stessi termini che contraddistinguono gli esperimenti falsi sono in realtà oggetti esistenti: il *filtro Buchner* è un imbuto filtrante di porcellana a fondo piano bucherellato e pareti robuste, utilizzato nella filtrazione sottovuoto, mentre il *matraccio* è un contenitore di forma sferica a fondo piano, con collo lungo, usato per la preparazione di soluzioni a concentrazione nota.<sup>100</sup>

Per rendere più credibile l'esperimento, mi sono servita anche di una legge fisica che riprende la terminologia corretta e inoltre adatta la legge dell'onda sonora ai versi di Han Dong:

越拉越长，越细，越尖锐

[...] le misure di lunghezza e acutezza delle onde sonore sono direttamente proporzionali al loro periodo e alla loro ampiezza.

<sup>98</sup> "La relazione di laboratorio", *Zanichelli.it*. URL: [http://online.scuola.zanichelli.it/fiorin-files/Relazione\\_laboratorio.pdf](http://online.scuola.zanichelli.it/fiorin-files/Relazione_laboratorio.pdf) (consultato il 25/08/2015).

<sup>99</sup> "Titolazione", *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/titolazione/> (consultato il 25/08/2015).

<sup>100</sup> "Filtro Buchner", *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/imbuto/>; "Matraccio", *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/matraccio/> (consultato il 25/08/2015).

Letteralmente il verso cinese può essere tradotto come “più è tirata più si prolunga, più si assottiglia, più si fa acuta”. Il prolungarsi dell’eco della voce cui si riferisce il verso viene qui associato alla lunghezza dell’onda sonora, che è misurata attraverso il *periodo*, o più comunemente con la *frequenza* in *hertz (Hz)*, mentre l’acutezza cresce proporzionalmente con l’*ampiezza*, da cui si calcolano la *pressione sonora*, la *potenza* e l’*intensità acustica*, attraverso la misurazione in *decibel*.<sup>101</sup> In questo specifico caso, ma parallelamente in tutta questa versione, la strategia adottata è stata orientata al TP per quanto riguarda il livello semantico, ma orientata al TA per il registro e il lessico.

Ciò è visibile anche nell’elenco dei materiali utilizzati, dove troviamo la *burette graduata* come traduzione di *yi zhi beizi* 一只杯子, il bicchiere, accostando un oggetto scientifico realmente usato nei laboratori di chimica al significato più ampio di “bicchiere”, inteso come oggetto che contiene liquidi.

Nella sezione sull’esecuzione effettiva dell’esperimento, oltre al riferimento temporale cui si è già accennato, abbiamo un altro rimando scientifico, ovvero quello all’*anidride ossalica* (C<sub>2</sub>O<sub>3</sub>), che fa parte degli *ossidi di carbonio*, composti in cui si combinano atomi di carbonio e ossigeno. L’*anidride ossalica* è però un ossido di carbonio ipotetico, studiato con metodi teorici ma non ancora rilevato.<sup>102</sup> Mi sembrava dunque adatto per essere inserito in un esperimento falso, proprio perché esso ancora non esiste realmente. Tuttavia, affidarsi al termine tecnico aiuta a trasportare davvero il lettore nel mondo della scienza, perché come affermava anche Umberto Eco in riferimento all’opera di Queneau

Queneau gioca terroristicamente a esibire il termine scientifico, anche perché (si vedano i testi degli esercizi dal titolo ‘difficile’) tanto il lettore si accorge subito che c’è poco da capire e si deve solo ammirare il gioco di bravura. Per ammirarlo bisogna capire la regola, ma Queneau confida che il lettore se la trovi da solo, e probabilmente mette in conto questo aspetto enigmistico del gioco.<sup>103</sup>

Lo stesso intento appare nel paragrafo successivo, dove per esporre l’analisi dei finti risultati ho utilizzato un grafico con frecce e operazioni:

---

<sup>101</sup> “Onda sonora”, *Treccani.it* URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/fonetica-acustica-nozioni-e-termini-di\\_\(Enciclopedia\\_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fonetica-acustica-nozioni-e-termini-di_(Enciclopedia_dell'Italiano)/) (consultato il 25/08/2015).

<sup>102</sup> “Anidride ossalica”, *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/acido-ossalico/> (consultato il 25/08/2015).

<sup>103</sup> Umberto Eco, “Introduzione”, *op. cit.*, p. 23.

SILENZIO



[(corpo fisico – oscillazione irregolare di passi) x (tratti somatici – inclinazioni caratteriali)]

:

ricordo



materia e suono tendenti allo zero

La traduzione dei primi sei versi della terza strofa della poesia, mira a uno stravolgimento estremo della forma e del lessico. Se analizziamo il grafico, notiamo che *chenmo* 沉默, il silenzio, citato anaforicamente per tre volte nella strofa, si riassume qui nella parola “silenzio” scritta in caratteri maiuscoli. Poiché Han Dong ne dà tre diverse definizioni, ho scelto di riassumerle in una formula matematica, in cui il “corpo fisico” si riferisce a *ta de tishen* 她的替身, l’immagine della donna, privata attraverso il segno meno del *xuannaoyijing yuanxing* 喧闹已经远行, il “rumore già lontano”, qui reso attraverso l’espressione “oscillazione irregolare dei passi”. Il tutto viene amplificato attraverso il segno di moltiplicazione da *mianju* 面具, la maschera che in questa formula diventa “tratti somatici”, a ricordare il volto della donna. Anche qui, come avveniva per il rumore dei passi lontani, viene sottratta *ke'ai de linghun* 可爱的灵魂, l’anima amata, descritta in modo oggettivo e scientifico con “inclinazioni caratteriali”. Dividendo questa ipotetica formula per *kuizeng* 馈赠, il “regalo”, il cui significato viene qui amplificato in “ricordo”, a sottolineare il fatto che i doni della donna amata restano per ricordarsi di lei, otteniamo *zhiming de kongxu* 致命的空虚, “l’assenza fatale” che qui si traduce nel vuoto più completo, ovvero “materia e suono tendenti allo zero”.

Le conclusioni dell’esperimento contraddicono in qualche modo questo risultato, ma in questo caso non ci si deve soffermare sulla coerenza semantica dell’esperimento, quanto su quella della poesia, che deve essere mantenuta. Dunque come Han Dong nella sua opera stravolge il significato del silenzio così come lo conosciamo, sostenendo che esso non è né vuoto, né quiete, qui viene parallelamente stravolto il risultato dell’esperimento condotto, mantenendo però fede al testo originale cinese. Infatti *kongxu*

空虚, vuoto e *wusheng* 无声, quiete, sono tradotti con la loro definizione scientifica, rispettivamente “assenza di materia in volume di spazio” e “corpo non soggetto a moto”.

Per la traduzione degli ultimi due versi, si introduce qui il riferimento al “caos emotivo costante”, a sottolineare lo stato d’animo del poeta, sebbene assente nel testo originale. L’aggiunta tuttavia mi è sembrata utile per una maggiore comprensione del significato. *Ta xiangliang de mingzi* 她响亮的名字, il “suo nome squillante”, viene qui tradotto facendo riferimento al concetto di *variabile x*, specificando che esso è un nome di donna ed esplicitando dunque il genere del carattere *tā* 她, che si riferisce appunto a un soggetto femminile. *Fengbao jin you de geci* 风暴仅有的歌词, i “versi della bufera” divengono qui le “onde sonore di una perturbazione atlantica”, richiamando alla mente del lettore la spiegazione dell’onda sonora di cui si parlava all’inizio dell’esperimento e tentando dunque di dare una conclusione quantomeno accettabile dell’esperimento stesso.

A conclusione di questo commento traduttologico sulle prime cinque traduzioni presenti in questa tesi, possiamo riassumere le caratteristiche principali di ognuna nel seguente elenco:

- **TRADUZIONE STANDARD**

- strategia: orientata al TP, sia per il livello semantico che per quello lessicale
  - registro: medio o comune

- **VOLGARE**

- strategia: orientata al TP per il livello semantico, orientata al TA per quello lessicale
  - registro: basso, dialettale

- **ITALIANO AULICO**

- strategia: orientata al TA e nobilitazione di strutture e lessico
  - registro: solenne e formale

- **LINGUAGGIO PARLATO**

- strategia: orientata al TA e mutamento del testo da poesia a prosa
  - registro: informale e colloquiale

- **RELAZIONE DI LABORATORIO**

- strategia: orientata al TA, mutamento del livello semantico
  - registro: specifico e settoriale

### 3.2.2. Traduzioni con cambio di procedimento retorico

Il secondo gruppo di traduzioni (precisamente dalla traduzione 6 alla 10) vuole essere un omaggio all'arte della retorica ed anche, in un certo senso, allo stesso Queneau, poiché qui sono usate alcune delle figure retoriche che egli ha sperimentato nel suo libro. Questo gruppo è infatti dedicato alle traduzioni con mutamento di procedimento retorico: si presenta la regola e la si segue in maniera quasi cieca, tradendone in qualche modo il senso stesso e facendo nascere un ulteriore motivo di gioco linguistico.

L'aspetto interessante di queste cinque traduzioni è il fatto di vedere applicata ogni volta in maniera ridondante e ossessiva una diversa regola linguistica di cui ci serviamo quotidianamente: il lettore, dunque, capisce la regola usata e sa già cosa troverà nella traduzione, ma si rende presto conto dell'effetto paradossale dato dal suo uso immoderato. Anche questa volta, come nel precedente gruppo di traduzioni, viene rispettato il livello semantico del prototesto, ma esso passa in secondo piano di fronte al puro gioco retorico.

Come si può capire anche dalla lettura di queste traduzioni, un bravo oratore non deve utilizzare sempre e solo la stessa figura retorica, ma è necessario che si avvalga di più procedimenti per rendere accattivante il suo discorso, in quanto ognuno di essi conferisce un tono diverso e evidenzia una precisa caratteristica dell'eloquio. Per questo motivo ogni procedimento retorico deve essere usato con estrema abilità, evitandone l'abuso, altrimenti si rischia di ottenere un testo troppo vago oppure troppo descrittivo, o ancora si perde l'attenzione dell'ascoltatore, che non riesce più a seguire il filo logico del discorso.

Tuttavia, è stato curioso notare gli effetti ottenuti dall'ossessiva applicazione di procedimenti retorici in queste versioni, poiché se da una parte confermano la necessità di un utilizzo parsimonioso delle figure retoriche, dall'altra ci mostrano la meravigliosa varietà della lingua e delle sue applicazioni.

In particolar modo la molteplicità del lessico italiano è il tratto peculiare della prima di questo secondo gruppo di traduzioni, ovvero *Sinonimi*, in cui ogni parola della poesia, che sia un sostantivo, un aggettivo o un verbo, viene proposta in due varianti, creando un effetto di ridondanza, dovuto in particolar modo alla congiunzione coordinativa *e*. La sinonimia, come sappiamo, è una figura retorica di ripetizione, attraverso la quale si esprime una stessa idea con parole di senso uguale o affine. Tuttavia ogni lessema porta con sé diversi significati e non sempre un sinonimo riesce a veicolarli tutti, per questo la

sinonimia è un fenomeno parziale di sovrapposizione di senso, legato fondamentalmente al contesto in cui il sinonimo viene usato.<sup>104</sup> Per fare un esempio, prendiamo i due sinonimi *vedere* e *guardare*. Entrambi sono usati e proposti come sinonimi l'uno dell'altro, ma se *vedere* sta ad indicare un'azione piuttosto rapida, *guardare* comporta anche l'intervento della mente, del ragionamento, tanto che forse esso a livello semantico si avvicina molto di più alla sfera nella quale troviamo il verbo *osservare*. E così via, potremmo proporre esempi infiniti, dovuti anche alla grande ricchezza di lessico della lingua italiana.

Qui, però, ciò che ci interessa è mostrare come attraverso l'uso smodato di sinonimi il testo si arricchisca raggiungendo una connotazione che potremmo quasi definire descrittiva. Lo stile viene raddoppiato, ma la sintassi resta piuttosto semplice, privilegiando una struttura paratattica.

La traduzione ha inevitabilmente trasformato il testo originale in una prosa, apparentemente ricca di informazioni. Come faceva anche Queneau in *Partita doppia*, il suo esercizio sulla sinonimia,<sup>105</sup> ho cercato di accostare ogni volta un termine più colloquiale ad uno più ricercato, per dare più dinamicità al testo. Ciò è visibile ad esempio nei due sinonimi *aria* ed *etere*, oppure in *nefasta* e *mortale*. I sinonimi usati per la divisione delle tre strofe, invece, rimandano alla natura del testo di Han Dong, che da una parte è una poesia e dall'altra una canzone, usando rispettivamente *parte* e *strofa*.

In ogni caso si applica quella che potremmo definire come un'esplicitazione dei caratteri presenti nel testo originale, in quanto il primo termine traduce il TP e il suo sinonimo ne chiarisce il significato, andando a focalizzare l'attenzione del lettore su ciò che è appena stato detto. Ad esempio, analizziamo il lessema *jianrui* 尖锐: significa "penetrante, intenso" ma, dato che esso nella poesia è utilizzato in riferimento all'eco lasciata da una voce che si interrompe bruscamente, il senso viene ampliato all'immagine di un suono acuto e squillante. Per questo motivo se il primo verbo qui usato per tradurlo, "si fa stridula", ci suggerisce già l'idea contenuta nel lessema cinese, il sinonimo che lo segue "punge l'orecchio" va a puntualizzare e definire in modo ancor più preciso ciò che effettivamente si intende nel TP. La stessa osservazione può essere fatta per *chixu liang* 持续亮, presente nella seconda strofa, qui tradotto con "risplende e diffonde la luce".

---

<sup>104</sup> "Sinonimia", *Treccani.it*. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sinonimia\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sinonimia_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 09/09/2015).

<sup>105</sup> Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, op. cit., p. 2.

Nell'intento di moderare l'uso della congiunzione coordinativa *e*, sebbene tale uso sia necessario in una traduzione sinonimica e non si possa eliminare del tutto, ho cercato di trovare degli espedienti retorici per l'accostamento dei sinonimi, i più frequenti sono:

- l'uso di uno dei due sinonimi come aggettivo qualificativo in riferimento all'altro sostantivo (ad es. *armonia melodiosa, quiete serena*, ecc.);
- l'uso di due verbi, uno di essi al participio passato, l'altro nella forma coniugata (ad es. *si sospende interrotta*);
- l'uso di due verbi, uno in forma coniugata, l'altro al gerundio (ad es. *scrutano osservando attentamente, ti fissa tenendoti d'occhio*).

Non sono però soltanto sostantivi, verbi e aggettivi ad essere, per così dire, raddoppiati, ma i sinonimi sono proposti anche per congiunzioni e avverbi. Di seguito sono elencati i più utilizzati:

- la congiunzione *infine* con il sinonimo *da ultimo*, traduzione per *zhongyu* 终于;
- l'avverbio *davanti* con il sinonimo *di fronte*, traduzione per *duiying* 对应;
- la congiunzione *dunque* con il sinonimo *in altre parole*, traduzione per *ye jiushi shuo* 也就是说.

Inoltre ricordiamo tra questi esempi anche la preposizione *eccetto* (con sinonimo *escluso*) e l'espressione *di certo* (con sinonimo *senza dubbio*).

Scrivere questa traduzione ha comportato dunque un notevole sforzo nella ricerca del lessico più adatto da utilizzare. Si potrebbe quasi dire che in una stessa traduzione ne convivono due diverse, che coesistono parallelamente. La costante consultazione di vocabolari italiani è stata fondamentale per la scelta di termini che fossero quanto più vicini tra loro e che riuscissero a veicolare nella lingua di destinazione lo stesso significato. Tutto ciò cercando ovviamente di rispettare non solo il livello semantico generale della poesia originale, ma il significato di ogni carattere presente nel testo cinese, poiché come sappiamo la lingua cinese è una lingua precisa e puntuale per quanto riguarda la corrispondenza tra carattere e significato.

Del tutto diversa appare invece la traduzione *Al contrario*, che modifica l'ordine originario del testo, sfruttando il procedimento retorico dell'*hysteron proteron*, ovvero la narrazione degli eventi partendo dalla fine e procedendo indietro fino all'inizio, invertendo dunque l'ordine cronologico dei fatti. Questo procedimento viene utilizzato per dare maggiore risalto all'informazione più importante o per produrre un particolare effetto espressivo. Uno degli esempi più famosi di *hysteron proteron* è contenuto nell'Eneide di Virgilio: "Moriamo e lanciamoci in mezzo alle armi",<sup>106</sup> dove l'azione della morte è logicamente successiva a quella della battaglia, ma l'effetto che si ottiene dall'inversione cronologica dei due termini è di certo più avvincente e coinvolgente.<sup>107</sup>

Nella traduzione presentata la prima cosa che si nota è la mancanza del titolo. Tale assenza è voluta proprio perché, in un testo al contrario, il titolo deve essere posto alla fine e qui infatti viene ripreso nell'ultima parola della traduzione, "tace", nella quale possiamo trovare un riferimento sia al titolo che all'incipit della poesia originale. La traduzione si apre invece con la figura della donna e della tempesta, traducendo subito gli ultimi due versi della poesia. In questo modo l'idea personale che il poeta ha del silenzio, che nel testo originale si presenta alla fine come una rivelazione, assume qui il tono di una certezza inequivocabile e sembra avere ancora più importanza proprio perché messa all'inizio del testo.

沉默是她响亮的名字  
也是风暴仅有的歌词  
Il silenzio è un nome di donna,  
che si ripete tuonando in piena burrasca.

Il nome della donna che è *xiangliang* 响亮, squillante, è qui tradotto con il verbo "tuonare", mettendo in evidenza la caratteristica del rumore che il nome produce per il poeta ed inserendolo nel contesto naturale della tempesta: *fengbao jin you de geci* 风暴仅有的歌词, "i versi di una bufera", infatti, possono essere considerati, per ampliamento di significato, i tuoni che sentiamo di solito durante un temporale.

Procedendo all'indietro nel testo originale troviamo i due versi che danno una definizione del silenzio al negativo, negando i sostantivi *kongxu* 空虚, vuoto, e *wusheng*

---

<sup>106</sup> Virgilio, *Eneide*, traduzione Annibal Caro, Milano, Hoepli, 1991, libro II, verso 353.

<sup>107</sup> "Hysteron proteron", *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/hysteron-proteron/> (consultato il 10/09/2015).

无声, quiete. In questa traduzione ho voluto concentrare questo concetto in un unico verso utilizzando una domanda retorica, in netta contrapposizione con la definizione del silenzio data prima: “come può dunque esistere nell’assenza?”. Qui l’assenza è intesa come mancanza totale, sia di materia (e dunque il vuoto) sia di suono (la quiete). Anche i versi successivi concentrano in poche righe ciò che Han Dong scrive in un’intera strofa, la terza. Ciò è stato possibile in quanto nella poesia le tre definizioni del silenzio sono tutte riferite ad uno stesso soggetto, ovvero la presenza di una copia della donna amata, che ne sostituisce e ne colma l’assenza. *Tishen* 替身, l’immagine, e *mianju* 面具, la maschera, sono qui tradotti con “imitazione”, una parola che le racchiude entrambe ed evita la ripetizione semantica. Anche l’assenza della donna amata è qui espressa in un unico verso, che va a tradurre due del TP

而喧闹已经远行 [...]  
 可爱的灵魂已经逃遁  
 perché lei già s’allontana

Ho voluto infatti applicare anche qui, come nel caso precedente, una semplificazione sintattica, che però mantenesse invariato il livello semantico del testo originale, usando una sineddoche (in questo caso il tutto per la parte) e racchiudendo nella parola “lei” sia il lessema *xuannao* 喧闹, rumore, che *ke'ai de linghun* 可爱的灵魂, l’anima amata. Diversa è invece la traduzione per *kuizeng* 馈赠, il dono, che non poteva essere compreso nel concetto espresso da “imitazione”, e dunque ho preferito tradurlo con “ricordo”, ampliando il significato originale del lessema cinese, come già fatto in una precedente traduzione (si veda *Traduzione di laboratorio*).

Continuando questo viaggio a ritroso troviamo la seconda strofa della poesia, nella quale ho adottato alcuni cambiamenti a livello lessicale e sintattico. Il primo è l’eliminazione del nesso coordinante esplicito *he* 和 tra i due lessemi *muguang* 目光, sguardo, e *chenmo* 沉默, silenzio, personificando il primo e traducendo il secondo come un verbo, ottenendo così la traduzione “ciglio che tace”. Ho deciso di attuare questa strategia poiché i due lessemi sono riferiti alla stessa persona (la donna); in tal modo la traduzione “ciglio che tace” crea una più stretta connessione soggetto-verbo tra i due sostantivi che nella poesia erano inizialmente divisi. Il “ciglio che tace” viene definito “reale”, andando a tradurre per estensione di significato il lessema *wuzhi* 物质, letteralmente “materia”, e ciò

mi ha permesso di creare un collegamento con il verso successivo attraverso una similitudine introdotta dall'avverbio “come”. Per mantenere un parallelismo con il verso precedente, ho eliminato anche qui la preposizione *bei* 被, mantenendo perciò una diatesi attiva e concentrando l'attenzione su *yizi* 椅子, la sedia.

In questa traduzione *jingwu* 静物, la natura morta, viene definita in due versi attraverso un chiasmo, ovvero una figura retorica in cui si crea un incrocio immaginario tra due coppie di parole. In questo caso:

dipinto senza vita [...]

Fiori e frutti appesi al muro

Il chiasmo coinvolge le due coppie “senza vita - fiori e frutti” e “dipinto – appesi al muro” e in entrambe si accosta un sostantivo ad una sua caratteristica. Questo gioco retorico ha l'intento di presentare il lessema cinese in due modi diversi evitando la ripetizione lessicale. I due versi in chiasmo sono divisi da un verso nel quale si può notare la presenza del pronome personale *ci*, assente invece nel TP. Ho scelto di utilizzare questa particella pronominale, poiché essa concentra metaforicamente in se stessa il significato dei lessemi *duiying* 对应, coloro che sono di fronte al quadro, *ni* 你, tu e il *wo* 我, io sottinteso, riferito al poeta che possiamo considerare presente in questa scena, poiché citato all'inizio della seconda strofa.

Passiamo ora all'analisi della prima strofa: poiché ci troviamo in una traduzione al contrario, anche il tragitto compiuto dalla “linea irreale”, *yitiao chouxian de zhixian* 一条抽象的直线 viene invertito nel suo ordine cronologico, presentandoci dunque prima le due azioni della retta, che taglia a metà il poeta e l'aria, poi la retta stessa. La caratteristica insita nella natura di questa linea immaginaria, ovvero il fatto che essa sia “dritta” permette di creare una connessione con le altre due similitudini presenti nel prototesto, ovvero

你身体的线条也不再弯曲 → anche la linea del tuo corpo non è più curva

山丘的轮廓终于平伏 → il profilo della collina che in ultimo giace sereno

Un piccolo approfondimento è necessario per il primo caso, poiché in questa versione il verso è stato tradotto con la similitudine “dritta come il tuo corpo”, grazie alla quale viene eliminata la litote presente nel TP, per garantire maggiore continuità al TA.

Gli ultimi versi di questa traduzione sono ovviamente riferiti ai primi quattro versi della poesia originale, e grazie all’uso dell’*hysteron proteron* viene conferita particolare enfasi a *yige shengyin zhongduan* 一个声音中断, qui “il canto spezzato”. In questo caso sono ricorsa all’uso di una frase nominale, a causa di esigenze ritmiche date dal TA. Inoltre questa espressione è anticipata nei due versi precedenti dal pronome clítico *lo*, costituendo ciò che viene definita in italiano come *dislocazione*, ovvero lo spostamento di uno o più costituenti della frase in una posizione, per così dire, non usuale.<sup>108</sup>

Per le stesse esigenze ritmiche ho deciso di eliminare le due frasi *jiang yi zhong kongque de dongxi jixuzhe* 将一种空缺的东西继续着, “perpetuando un vuoto” e *chixuzhe ta shizhen de weiyin* 持续着它失真的尾音, “perpetua il suo suono distorto”. Tuttavia il loro significato è insito nel verso *youren chenmozhe, shuozhe wo ting bujian dehua* 有人沉默着, 说着我听不见的话, qui tradotto come “chi sussurrando non si fa capire e, dunque, tace”. Il sussurro, infatti, indica una voce non ben definita e, dunque, distorta, mentre il vuoto perpetuato nel TP è qui indicato dall’azione del tacere che, oltre a suggerirci l’idea della mancanza di suono, ci fa anche pensare a un qualcosa che non può più essere modificato, grazie all’uso del verbo all’indicativo presente e alla sua posizione a conclusione della poesia.

La traduzione successiva, come questa appena analizzata, stravolge completamente struttura e lessico del TP. *Analisi logica* è infatti una versione quasi delirante della poesia di Han Dong, nella quale, come viene appunto detto nel titolo, si cerca di fare un esercizio di analisi sul testo originale, considerandolo asetticamente come un lungo periodo da esaminare. Anche Queneau aveva sperimentato questo tipo di esercizio nel suo libro, giungendo a un esito divertente del suo racconto.<sup>109</sup> Questa traduzione è stata senza dubbio una delle più difficili da realizzare, proprio perché, sebbene il gioco risulti infine divertente, si deve comunque mantenere il livello semantico del TP, andando a scovare le informazioni più importanti che devono essere mantenute nel TA.

---

<sup>108</sup> “Dislocazione”, *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/dislocazione/> (consultato il 10/09/2015).

<sup>109</sup> Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, op. cit., p. 6.

La versione che si ottiene sembra quasi una narrazione telegrafica nella quale soggetti e azioni spesso appartengono a due diverse sfere situazionali. A differenza del testo di Queneau, nel quale la logicità del racconto emergeva ugualmente nell'esercizio di *Analisi logica*, in quanto i personaggi e l'azione narrata erano pochi e semplici, qui invece risulta complicato intravedere la logica della traduzione, a causa della molteplicità dei temi trattati e delle numerose immagini proposte da Han Dong.

Per quanto riguarda la struttura del TA, mi sono basata sullo schema ideato da Queneau nel suo libro, ossia un elenco di parole, che occupa solitamente non più di tre righe, con la relativa definizione scritta accanto (es. soggetto, azione, argomento etc.). Come si può vedere, il testo risulta diviso in tre esercizi, a ricordare le tre strofe della poesia originale, indipendenti però l'uno dall'altro. Il primo e il secondo esercizio, tuttavia, si corrispondono a livello formale, in quanto contengono le stesse definizioni logiche (fatta eccezione per il *modo*, presente soltanto nel secondo esercizio). I due soggetti di entrambi gli esercizi non sono, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, i soggetti di due frasi: nel primo la persona taciturna, *youren chenmozhe* 有人沉默着, è il tema dell'intero esercizio, poiché è quello cui si riferiscono le similitudini e i complementi di causa ed effetto. Anche nel secondo esercizio *yi ba yizi* 一把椅子, la sedia, è definita come soggetto di tutta la seconda parte della traduzione, in quanto a lei sono collegate, come nel precedente caso, le definizioni di causa ed effetto.

Nel primo e nel secondo esercizio si fa riferimento anche alle similitudini presenti nel TP, anch'esse rese in maniera sintetica, attraverso la semplificazione o l'eliminazione di alcune parti del discorso, come ad esempio verbi o articoli che ho ritenuto superflui in una traduzione come questa, in quanto danno alle parole una connotazione ben precisa, mentre nell'analisi logica le parole vengono considerate come unità astratte, da analizzare solo in relazione al contesto e alla proposizione nella quale si trovano. Per quanto riguarda la semplificazione, ad esempio, ho deciso di usare i verbi all'infinito, evitando dunque la connotazione temporale (dividere, guardare, gridare). Un esempio di eliminazione è invece il seguente: *ni shenti de xiantiao ye bu zai wanqu* 你身体的线条也不再弯曲 è stato tradotto con "schiena dritta", perdendo il riferimento alla seconda persona singolare *ni* 你, nonché la precisazione *shenti de xiantiao* 身体的线条, la linea del corpo, a cui si riferisce però il sostantivo "schiena". O ancora, la traduzione di *yige yiwang er zhi de chuankou* 一个一望而知的窗口, ovvero "persiane", in cui ho usato ancora una volta una sineddoche riferita alla "finestra".

Ho inoltre scelto di sacrificare alcuni dati della poesia originale, sempre nell'intento di mantenere solo le informazioni fondamentali. Nel primo esercizio ho eliminato la descrizione della retta immaginaria (*xiang daoren yiyang, shiqule jinshu xiang jingwei de shangkou* 象刀刃一样, 失去了金属, 象精微的伤口, “simile ad una lama che ha perso il metallo, a una ferita profonda”) e parte del suo ipotetico tragitto (*fengezhe kongqi* 分割着空气, “fende l'aria”), per lasciare soltanto l'informazione principale che riguarda il poeta, ovvero la ferita che fa emergere le sue due metà. Allo stesso modo nel secondo esercizio ho rimosso l'ultimo verso, che si riferiva alla donna (*zheli, shi ta de chenmo he muguang* 这里, 是她的沉默和目光), in quanto essa è poi citata nella terza parte e, come già precisato, volevo dare l'impressione che ogni esercizio fosse indipendente e separato dagli altri due.

Il terzo esercizio si presenta come il più breve, soprattutto perché ho concentrato le tre definizioni date da Han Dong su cosa sia il silenzio, nell'analisi di un'unica informazione che, come per gli altri due esercizi, è il tema di tutta la strofa:

Lei.

Assenza

Assenza di lei. Soggetto.

In questo caso ho quindi applicato una semplificazione sintattica e semantica, per racchiudere in una sola definizione i temi dell'allontanamento della donna e dell'inganno, dovuto alla sua imitazione. Per quanto riguarda la definizione successiva a quella appena analizzata, che conclude il terzo esercizio, ho utilizzato un cambiamento di soggetto: nel TP troviamo *xiangliang de mingzi* 响亮的名字, letteralmente “un nome squillante”, mentre nel TA abbiamo “il silenzio grida un nome”. In questo caso *xiangliang* 响亮 viene tradotto col verbo “gridare” ed il soggetto di tale azione diventa “il silenzio”, lasciando *mingzi* 名字, il nome, come complemento oggetto.

Una particolare osservazione va fatta per l'ultimo rigo della traduzione, il quale è l'unico a non essere definito secondo lo schema dell'*Analisi logica* e rimanda al soggetto del terzo esercizio, ovvero “lei”, la donna amata. Ho voluto ricordare qui l'esercizio di stile di Queneau, poiché anche lui inserisce un rigo non analizzato come conclusione. La motivazione che mi ha spinto a fare ciò è che pur volendo mantenere un impianto oggettivo per quanto riguarda questa traduzione e rispettare, come già detto, la natura

dell'analisi logica, che si riferisce a unità astratte, non volevo far dimenticare al lettore il testo originale e soprattutto il suo significato. L'inserimento dell'ultimo rigo in questa versione restituisce, in qualche modo, il senso della poesia e permette una comprensione, seppure parziale, del gioco che è stato appena fatto.

Contrariamente a quanto avviene nella traduzione appena analizzata, lo schema della poesia viene mantenuto in *Litote*, una versione nella quale, come si intuisce dal titolo, si applica una figura retorica che consiste nel fare un'affermazione negando un'espressione di senso contrario.<sup>110</sup> Nella letteratura italiana, da Dante Alighieri a Ugo Foscolo, moltissimi scrittori si sono serviti di questo procedimento retorico nelle loro opere, poiché la litote conferisce al testo un effetto di maggiore dinamismo, un'amplificazione enfatica e, a volte, anche ironica. L'oratore che utilizza la litote mira a nascondere il concetto originario, ma in tal modo lo rende ancora più potente, poiché l'ascoltatore, o in questo caso il lettore, viene spinto a soffermarsi su ciò che è appena stato detto e a fare un ragionamento che lo porta poi a scoprire il vero significato celato dietro la negazione. La litote così come la conosciamo deriva da un procedimento retorico piuttosto antico, usato nell'antica Roma, chiamato *deminutio*, una tecnica grazie alla quale venivano esposti i fatti in maniera non troppo diretta, al fine di non turbare eccessivamente il pubblico.<sup>111</sup> Non è detto, quindi, che la litote debba essere affidata soltanto all'uso delle negazioni. Anche l'uso di elementi indefiniti o di espressioni attenuative a livello semantico può essere associato alla litote.

In questa traduzione ho deciso di rispettare la norma standard di questa figura retorica, utilizzando quasi sempre delle negazioni, cosicché la regola risultasse subito comprensibile per il lettore. Una prima litote viene usata già nel titolo "non è solo una canzone", mantenendo il riferimento a *geci* 歌词, ma decidendo di eliminare la traduzione del lessema *chenmo* 沉默, il silenzio. Tuttavia, il concetto di silenzio viene subito espresso nel primo verso, dove ho applicato una semplificazione semantica:

有人沉默着，说着我听不见的话  
将一种空缺的东西继续着  
Non una parola.

---

<sup>110</sup> "Litote", *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/litote/> (consultato il 10/09/2015).

<sup>111</sup> *Ibid.*

In questo caso ho voluto mettere in risalto il tema dell'assenza di suono e di parole, attraverso un verso che conferisce al testo quel senso di vaghezza e di indefinito proprio della litote e che mantiene invariato il livello semantico del TP, pur modificando quello sintattico e lessicale. Anche l'idea espressa nel secondo verso del TP, ovvero il vuoto che continua e diventa perpetuo, è contenuta nel primo verso del TA pur se non espressa, in quanto conseguenza logica della mancanza di parole.

Nel secondo verso della traduzione ho applicato un'inversione nell'ordine della frase cinese originale, a causa della differenza del sistema linguistico tra lingua emittente (cinese) e lingua ricevente (italiano):

当一个声音中断，持续着它失真的尾音  
Né un suono distinto quando manca la voce.

Come si può vedere, infatti, la subordinata temporale introdotta da *dang* 当, viene posta dopo la proposizione principale, rispettando la sintassi italiana ed evitando dunque una parafrasi del testo cinese. Nei versi successivi ho scelto una strategia di adattamento, concentrando principalmente l'attenzione sulla traduzione del significato espresso secondo la struttura *yue... yue* 越...越...:

越拉越长，越细，越尖锐  
Non basta cercare di evitarne la scomparsa,  
non rimarrà lieve.

Han Dong, infatti, sostiene che l'eco di una voce interrotta può essere trattenuta e divenire quasi acuta, prima di perdersi del tutto. Ecco dunque che "evitarne la scomparsa" sta proprio a significare l'atto di cercare di tirare il suono per prolungarlo, mentre la negazione dell'aggettivo "lieve" fa pensare a un suono stridulo e penetrante. In questi due versi del TA ho scelto inoltre di sdoppiare il verso unico del TP, nell'intento di dividere le due azioni, che in questo modo non vengono più poste sullo stesso piano, ma risultano quasi una la conseguenza dell'altra.

Le similitudini con il silenzio presenti nel TP sono state qui tradotte negando ovviamente il loro contrario: ecco dunque che l'ultimo tratto calmo della collina, che potremmo definire come pianura, viene indicato da "non è soltanto un promontorio", dove l'avverbio *soltanto*, indica che questa similitudine coinvolge tanto il promontorio quanto il

suo contrario, mentre la linea immaginaria viene tradotta con “non è un punto fermo”, dove l’aggettivo *fermo*, oltre a definire la natura del punto anticipa anche ciò che si dirà nel verso successivo, ovvero l’azione della linea di andare oltre il foglio. Sempre rimanendo nell’ambito delle similitudini, possiamo notare che nel TP era già presente una litote:

你身体的线条也不再弯曲

[lett.] e anche la linea del tuo corpo non è più curva.

Ho deciso di non tradurre letteralmente il verso cinese, sebbene esso fosse perfetto per questa traduzione, in quanto ho voluto mantenere una continuità sintattica e un parallelismo con il verso precedente (“non è soltanto un promontorio”) attraverso la frase “né di certo una gobba sulla schiena”. In entrambe le frasi, infatti, troviamo una negazione (non – né), un avverbio (soltanto – di certo) e un sostantivo (promontorio – gobba).

Nella seconda parte della prima strofa è chiaro l’uso di avverbi e verbi indefiniti nell’intento di enfatizzare ancora di più il senso di incertezza che la litote si presta a veicolare. L’espressione “non sarebbe improprio dire che”, infatti, è un’espressione di dubbio, che non presenta la successiva affermazione come una realtà assoluta, ma si mantiene vaga e confusa.

Il senso di vaghezza resta irrisolto soprattutto perché si passa subito alla seconda strofa, nella quale il contesto cambia completamente. Questa strofa viene segnata dalla presenza di un rigo vuoto, che ne definisce l’inizio e, successivamente, la fine. Anch’essa si apre anaforicamente con il verso “non una parola”, rispettando la struttura del TP, che apriva le prime due strofe con *youren chenmozhe* 有人沉默着. Procedendo con l’analisi, qualche verso più avanti, ho operato una semplificazione, usando solo poche parole per la descrizione della natura morta che Han Dong fa invece in due versi. Nel TP, infatti, abbiamo:

它是静物，在画面上，沉默着

有着沉默充足的想法

[lett.] È una natura morta, che su un dipinto tace,

che ha idee come di silenzio

In questi due versi ciò che emerge maggiormente è il concetto del silenzio, di un quadro che ha quasi vita propria, perché carico di pensieri, ma che allo stesso tempo è morto e

incapace di esprimere ciò che pensa. Ecco dunque che per questa traduzione ho scelto la soluzione “un quadro che non parla”, concentrando in queste poche parole il concetto del dipinto e la sua incapacità di proferire parola.

Nei due versi successivi, ho invertito l’ordine dei versi del TP, traducendo prima *ta kanzhe ni, jingwu kanzhe ni* 它看着你，静物看着你 e poi *he changjiu de zhushi duiying* 和长久的注视对应, per rispettare le esigenze ritmiche del TA.

A conclusione di questa strofa ho inserito due riferimenti assenti nel prototesto, nell’intento di definire con più precisione il contesto: la prima aggiunta è “ti volti”, che richiama alla mente del lettore i versi precedenti, in cui è presente il riferimento alla seconda persona singolare *ni* 你. In questo modo l’azione della sedia spostata risulta enfatizzata, poiché questa volta non è solo il lettore a sapere ciò che è accaduto, ma anche un personaggio all’interno del testo stesso. Il secondo riferimento, invece è “(lei) non può essere dimenticata”, che se da un lato conclude questa strofa, dall’altro crea una stretta connessione con l’ultima parte della poesia, anticipando il tema della lontananza e, soprattutto, del ricordo. Nella terza strofa, infatti, il tema centrale è l’allontanamento della donna, particolarmente accentuato in questa versione dalle espressioni usate ad inizio verso che per tre volte reiterano lo stesso significato: *non resta che, non c’è che e null’altro che*. In questi versi ho inoltre inserito tre parole legate alla sfera semantica del silenzio, (*muta, vuoto e, appunto, silenzio*) per intensificare l’idea di assenza totale espressa in questa ultima parte della poesia. Lo stesso concetto viene ripreso nell’ultimo verso della traduzione, nel quale troviamo “assenza di quiete nella tempesta”. Questo verso, oltre a costituire una litote nascosta, poiché non esplicita la negazione, richiama alla mente del lettore la famosa poesia di Giacomo Leopardi “La quiete dopo la tempesta”. In questo caso, però, la quiete è impedita dal nome della donna, che è l’unica cosa a rimanere nella tempesta che sconvolge l’animo del poeta.

La decima traduzione, l’ultima per quanto riguarda questo secondo gruppo, applica la regola del *poliptoto*. Questa figura retorica consiste nella ripresa di una parola all’interno delle frasi di uno stesso periodo, o anche in una stessa frase, cambiandone ogni volta la funzione sintattica, il caso o, se si tratta di verbi, la coniugazione e la diatesi.<sup>112</sup> Il poliptoto conferisce al testo un senso di continua ripetizione

---

<sup>112</sup> “Poliptoto”, *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/poliptoto/> (consultato il 12/09/2015).

[...] nell'ambizione di produrre non 'letterarietà' bensì rumore, e possibilmente fracasso. Lo stesso avviene col poliptoto, che dovrebbe essere una moderata ripetizione della stessa parola in diversa prospettiva sintattica ad ogni occorrenza, [...] e si veda invece che effetto di *nonsense* ossessivo Queneau trae dalla immoderata frequenza del termine *contribuable*.<sup>113</sup>

Anche Queneau, infatti, si avvale di questo procedimento retorico, ma se lo scrittore cambia nel suo racconto soltanto una parola (*contribuable*, appunto) in questa traduzione sono tre le parole a subire il mutamento, una per ogni strofa della poesia di Han Dong. La struttura del TP, infatti, resta invariata, proprio perché la netta divisione in strofe mi ha aiutato a separare i tre differenti poliptoti.

Il titolo di questa traduzione non segue però la regola appena enunciata, bensì ha semplicemente la funzione di indicare quali saranno le tre parole oggetto del procedimento retorico (Silenzio, tale assenza).

Poiché solitamente il poliptoto coinvolge le prime parole di una frase, *youren chenmozhe* 有人沉默着 viene tradotto all'inizio delle prime due strofe con "silenzioso, quel tale", così da poter utilizzare la parola "silenzioso" nella prima parte e "tale" nella seconda. Per quanto riguarda la prima strofa, la parola scelta viene presentata nei seguenti modi:

- come aggettivo (*silenzioso*);
- come sostantivo (*silenzio*);
- come participio presente in funzione aggettivale (*silente*);
- come verbo (*silenziare*, qui coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo presente);
- come avverbio (*silenziosamente*).

Le stesse parti del discorso sono utilizzate anche per la seconda strofa, nella quale troviamo la parola "tale" resa come segue:

- come sostantivo (*tale*);
- come aggettivo (*tali/tale*);
- come avverbio (*talmente*).

---

<sup>113</sup> Umberto Eco, "Introduzione", *op. cit.*, p. 24.

Per quanto riguarda infine la terza strofa, poiché nel prototesto non troviamo più *youren chenmozhe* 有人沉默着, ma l'anafora per ben tre volte del lessema *chenmo* 沉默, è stata scelta in questa sede la traduzione “assenza di suoni”, in modo tale da poter applicare la regola del poliptoto sulla prima parola della frase, “assenza”, che risulta così modificata:

- come sostantivo (*assenza - assenteismo*);
- come participio presente (*assente*);
- come verbo (*assentarsi*, qui coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo, passato prossimo).

L'applicazione del poliptoto conferisce a questa traduzione un particolare ritmo, sebbene i versi non siano tutti costituiti dallo stesso numero di sillabe, né presentino particolari rime. Ciò è visibile soprattutto nelle prime due strofe, nelle quali la ripetizione ossessiva dei due termini sembra quasi essere necessaria per garantire movimento e costanza al testo. Ho dovuto dunque attuare alcuni accorgimenti per rispondere alle esigenze ritmiche del TA, come ad esempio la traduzione di *yue la yue zhang, yue xi, yue jianrui* 越拉越长, 越细, 越尖锐, qui reso con “si stende e poi stride”, andando dunque a tradurre soltanto la seconda parte di ognuna delle due strutture *yue... yue* 越...越..., ovvero *zhang* 长, lungo e *jianrui* 尖锐, stridulo, acuto.

Un altro esempio è dato dalla semplificazione sintattica dei due sostantivi *chenme he muguang* 沉默和目光, il silenzio e lo sguardo: in questo caso, infatti, ho eliminato il nesso coordinante *he* 和 ed ho trasformato il primo sostantivo in un aggettivo, ottenendo la traduzione “occhi assenti”, in cui l'attributo anticipa sia il tema dell'allontanamento che sarà presente nell'ultima strofa, sia la parola che sarà utilizzata per il procedimento retorico.

Possiamo infine citare come ultimo esempio l'introduzione dell'aggettivo “dolce” in riferimento a “regalo”, che troviamo nella terza strofa. Tale aggettivo è infatti assente nel TP, ma ho scelto di inserirlo in fase di traduzione per rispettare il ritmo dell'ultima parte della poesia.

A conclusione di questa seconda parte del commento traduttologico, vorrei mostrare nel seguente elenco gli effetti principali dati alle diverse versioni della poesia grazie al cambio di procedimento retorico:

- **SINONIMI**  
tono descrittivo e stile raddoppiato
- **AL CONTRARIO**  
particolare attenzione all'informazione più importante e continuità narrativa
- **ANALISI LOGICA**  
testo asettico, analisi impersonale del testo
- **LITOTE**  
testo vago e indefinito, dinamismo
- **POLIPTOTO**  
senso di ripetizione e ritmo poetico

### 3.2.3. Traduzioni con cambio di stile

Translation forms domestic subjects by enabling a process of “mirroring” or self-recognition: the foreign text becomes intelligible when the reader recognizes himself or herself in the translation by identifying the domestic values that motivated the selection of that particular foreign text, and that are inscribed in it through a particular discursive strategy.<sup>114</sup>

Per introdurre questa ultima parte del mio commento traduttologico, ho voluto citare Lawrence Venuti, traduttore e teorico della traduzione, per chiarire i concetti su cui si basano queste ultime dieci traduzioni, ovvero l'intertestualità, l'interdiscorsività e la teoria del *remainder*. Come sostiene anche Venuti, il lettore deve avere la possibilità di “specchiarsi” nella traduzione, riconoscendo parte di sé e della propria cultura nel diverso. Nelle traduzioni che andremo ad analizzare, infatti, mi sono basata su degli stilemi ormai radicati nella nostra cultura, cercando di adattare alla resa del testo cinese le espressioni conosciute e appartenute ai grandi poeti e scrittori della letteratura italiana. In questo modo si crea una rete di rimandi che possiamo definire come intertestualità o interdiscorsività, poiché inevitabilmente la traduzione richiamerà nella mente del lettore dei testi precedenti già noti. Tuttavia è necessaria una distinzione tra questi due termini. Il primo si riferisce all'insieme di relazioni presenti in un testo, che possono creare una rete di rimandi con i testi della tradizione letteraria o con quelli di un singolo autore. L'interdiscorsività ha invece un'accezione più ampia, che coinvolge anche altri ambiti discorsivi oltre a quelli

---

<sup>114</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, London & New York, Routledge, 1998, p. 77.

puramente letterari. Come sostiene anche Segre, “il testo esce quindi dal suo isolamento di messaggio e si presenta come parte di un discorso sviluppato attraverso i testi [...]”.<sup>115</sup>

Tutto ciò è possibile grazie al *remainder*, una variazione o espressione linguistica socialmente e storicamente connotata in ogni lingua. Quando il *remainder* viene usato nella traduzione permette al traduttore di creare una sorta di ponte, un incontro tra la cultura esterna e la propria. Il fatto che il lettore abbia la possibilità di riconoscersi non significa tuttavia plasmare l’altro sulla base della propria cultura, ma al contrario significa aiutare il lettore ad avvicinarsi all’altro. Citando ancora una volta Venuti:

[...] if the remainder is released at significant points in a translation that is generally readable, the reader's participation will be disrupted only momentarily. Moreover, a strategic use of minority elements can remain intelligible to a wide range of readers and so increase the possibility that the translation will cross the boundaries between cultural constituencies, even if it comes to signify different meanings in different groups.<sup>116</sup>

È chiaro che la sfera semantica degli stilemi è diversa tra la lingua emittente e quella ricevente, tanto che, se da un lato il *remainder* arricchisce la traduzione, dall’altro complica il livello semantico del testo.

Per fare un esempio, possiamo guardare la traduzione italiana di *Esercizi di stile* fatta da Umberto Eco. Come afferma lui stesso nell’*Introduzione* al libro, non sarebbe stato possibile tradurre letteralmente il testo francese in italiano, poiché molti esperimenti linguistici ideati da Queneau sono comprensibili soltanto da un francese, in quanto legati a quella determinata lingua e alla storia di quel determinato paese. Eco ha dovuto dunque utilizzare alcune espressioni proprie della cultura e della società italiana, nell’intento di mantenere le regole di Queneau, ma contestualizzandole in un’altra realtà storica e linguistica.<sup>117</sup>

Con queste traduzioni ho voluto ripercorrere il cammino della letteratura italiana e soprattutto lo stile che ha caratterizzato i periodi artistici e gli scrittori più famosi. Ciò ha chiaramente comportato uno stravolgimento della poesia di Han Dong, soprattutto perché non ho solo cercato di tradurre la poesia, ma di riscriverla come avrebbero fatto Dante, Leopardi e tutti gli altri.

---

<sup>115</sup> Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 86.

<sup>116</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>117</sup> Umberto Eco, “Introduzione”, *op. cit.*, p. 27.

La prima versione riguarda proprio il Sommo Poeta, Dante Alighieri (1265-1321). Fervido scrittore, politico, studioso dell'antichità, Dante fu instancabile nello sperimentare ogni tipo di tecnica di scrittura, ogni argomento, tanto che il periodo formativo precedente al suo capolavoro, la *Divina Commedia*, viene ricordato come “sperimentalismo sfrenato”, dalla definizione che ne diede lo studioso Gianfranco Contini. Nel caso della mia versione, ho preso come modello il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, una delle poesie più famose della *Vita Nova*, un'opera, quest'ultima, quasi autobiografica in cui ogni elemento viene idealizzato sotto la luce dell'amore per Beatrice.<sup>118</sup> Ho scelto di iniziare questo gruppo di traduzioni con cambio di stile con un sonetto perché esso è il componimento tipico della letteratura italiana e definisce in qualche modo l'inizio della nostra tradizione letteraria; per quanto riguarda invece il sonetto preso come modello, è stato scelto perché è sicuramente uno dei più conosciuti della produzione dantesca e soprattutto perché sarebbe stato quasi impossibile tentare di riprodurre l'opera più famosa di Dante, la *Divina Commedia*, a causa della lunghezza e in particolar modo della sua unicità.

Ho mantenuto invariato lo schema del testo, traducendo il prototesto in un sonetto (due quartine e due terzine) con versi in endecasillabi e rime secondo lo schema ABBA, ABBA, CDE, EDC. La necessità di attenermi a questo schema mi ha portato a fare delle scelte traduttive che hanno comportato in più di un'occasione l'eliminazione di alcuni versi della poesia originale, nell'intento di rispondere alle esigenze ritmiche richieste dal TA. Ad esempio manca la descrizione di *yitiao chouxian de zhixian* 一条抽象的直线, la retta immaginaria, in quanto ho preferito focalizzare l'attenzione sulla lama (*daoren* 刀刃) e la ferita inflitta al poeta. O ancora, nella seconda quartina è assente l'elenco degli oggetti presenti nella stanza, *yi zhi beizi* 一只杯子, il bicchiere, *yi zhan chixu liangzhe de deng* 一盏持续亮着的灯, la luce che continua a brillare e *yige yiwang er zhi de chuankou* 一个一望而知的窗口, la finestra da cui cogliere tutto con uno sguardo.

Il lettore, però, può riconoscere subito il modello cui la traduzione si riferisce, grazie al primo verso, che ricalca l'inizio della poesia di Dante “tanto silente questa voce appare”, inserendo però il tema del silenzio e della voce che viene interrotta (*dang yige shengyin zhongduan* 当一个声音中断). I versi successivi possono essere definiti quasi criptici, in quanto accostano le immagini dell'eco, del colle e del corpo in un'unica metafora, di cui il lettore già conosce il senso grazie alle traduzioni precedenti. Queste

---

<sup>118</sup> Grazia Bicci, Marco Romanelli, *Letteratura italiana – Volume 1*, Firenze, G. D'Anna, 1997, pp. 53-54.

ultime traduzioni con cambio di stile, infatti, hanno senso soltanto nel quadro generale delle altre che sono state analizzate in precedenza, poiché senza quelle, esse sarebbero un mero gioco stilistico e privo di significato.

L'inserimento dell'espressione "simil fattura", presente nella prima quartina, vuole essere un richiamo alla *Divina Commedia*, in particolare ai primi versi che aprono l'ultimo canto del *Paradiso* e, dunque, dell'intera opera:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio,

tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì, che 'l suo *fattore*  
non disdegnò di farsi sua *fattura*.<sup>119</sup>

Questo termine ha infatti un significato molto profondo nell'opera citata, in quanto sta a indicare la volontà di Dio di incarnarsi per essere fatto della stessa sostanza della Vergine Maria. In questo caso, ho deciso di utilizzare questo termine non solo come ulteriore richiamo a Dante, ma anche per sottolineare il fatto che le immagine descritte da Han Dong sono paradossalmente costituite dello stesso "materiale", ovvero il silenzio.

Anche l'incipit della seconda quartina è pensato per ricordare la poesia *Tanto gentile e tanto onesta pare*: in essa infatti troviamo "ella si va", mentre in questa traduzione "ei sta", creando un parallelismo tra la donna di Dante e lo sconosciuto personaggio della poesia di Han Dong. Tuttavia se Dante mette in risalto l'azione del camminare e dunque del dinamismo della sua protagonista, in questa traduzione l'azione è statica, a ricordare l'immobilità degli oggetti (*yi ba yizi* 一把椅子, qui tradotta con "scranno") e della voce che non produce alcun suono, perché siamo in una poesia che ha come argomento il silenzio.

Negli ultimi due versi di questa quartina sono concentrati la maggior parte dei versi della seconda strofa del prototesto:

E li occhi t'incatena tal pittura  
nelli occhi che non può dimenticare.

---

<sup>119</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1966, canto XXXIII, versi 1-6.

La “pittura” è traduzione sia di *jingwu* 静物, la natura morta, sia di *huamian* 画面, il dipinto. Essa però ha anche un’altra funzione, quella di essere la congiunzione tra lo sguardo di quel *ni* 你, tu, che troviamo nel TP e gli “occhi” della donna assente. La scelta di questa traduzione è stata dettata dalla necessità di rispettare la metrica e soprattutto lo schema del sonetto.

Le due terzine richiamano invece il tema dello Stilnovo, il movimento letterario nato da un’immagine dantesca che troviamo nel XXIV canto del *Purgatorio*, che propone una nuova visione della nobiltà e della figura della donna: si inizia a pensare infatti che la nobiltà derivi da elevati sentimenti morali e spirituali, come ad esempio “la gentilezza”, e che l’amore per la donna sia un processo di nobilitazione e elevazione, poiché essa è il mezzo attraverso il quale si compie tale processo, è un ponte tra l’uomo e Dio.<sup>120</sup>

Nel caso di questa traduzione, in cui la donna si è allontanata e resta solo una “fugace imitazione” (unica traduzione per *tishen* 替身, *mianju* 面具 e *kuizeng* 馈赠) l’evoluzione spirituale viene negata e, dunque, non resta che la “disperazione”, dovuta all’“assenza dell’amato”.

Il “silenzio” che caratterizza questa lontananza diventa un nome, *mingzi* 名字, che va a sostituire quello della donna lontana, in quanto è un “nome appena nato”. L’ossimoro con il grido dell’ultimo verso è usato per ricordare quello che troviamo nel verso di Han Dong, *chenmo shi ta xiangliang de mingzi* 沉默是她响亮的名字, letteralmente “il silenzio è il suo nome squillante”, dove l’aggettivo *squillante* si colloca in una sfera semantica opposta a quella del *silenzio*, e l’uso di questa figura retorica contribuisce, sia nel TP che nel TA, a creare un contrasto che sorprende il lettore.

Un’ultima osservazione su questa traduzione è relativa ad alcuni accorgimenti linguistici che ricordano non solo la scrittura di Dante, ma anche quella di un intero periodo storico, ovvero il ‘200. Primo fra tutti l’*afèresi*, ovvero la caduta a inizio parola di una vocale o di una sillaba<sup>121</sup>: in questo caso troviamo *l* al posto dell’articolo determinativo *il*. Un fenomeno affine è quello del *troncamento* o *apocope*, ossia la caduta di vocale o sillaba alla fine della parola<sup>122</sup>: qui troviamo *simil* per *simile*, *egual* per *uguale* e *tal* per *tale*, in risposta ad esigenze ritmiche dovute alla necessità di rispettare il metro

---

<sup>120</sup> Grazia Bicci, Marco Romanelli, *Letteratura italiana – Volume 1, op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>121</sup> “Aferesi”, *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/afèresi/> (consultato il 17/09/2015).

<sup>122</sup> “Apocope”, *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/apocope/> (consultato il 17/09/2015).

endecasillabo. In ultimo, troviamo due lessemi propri di un italiano arcaico, oggi troppo formali per essere utilizzati: *ei*, sincope per *egli* e *poscia*, arcaismo per *poi*.

Dal '300 di Dante facciamo un balzo in avanti fino al '700, il secolo del teatro e, dunque, di Carlo Goldoni (1707-1793). “Genio comico”, come lui stesso definì la sua attività teatrale, riformò il teatro ed in particolar modo la commedia, lavorando sia in Italia che a Parigi. Il suo grande merito fu quello di aver stravolto completamente lo schema classico del teatro comico, nell'intento di restituire dignità a questo genere. Goldoni però non rinnegò la commedia dell'arte tipica del suo secolo, ma ne modificò l'ambiente e i personaggi, donando agli spettatori la descrizione dell'autentica vita della borghesia del tempo, portando sulla scena maschere che incarnano vizi e virtù di un intero gruppo sociale. Vi è una totale assenza di “eroi negativi” nelle opere di Goldoni, per mostrare un mondo che può sempre evolvere e migliorarsi.

La caratteristica peculiare della riforma riguardò i *canovacci*, che divennero gli antenati dei moderni copioni: Goldoni, infatti, vi inserì parti scritte a cui gli attori dovevano attenersi, abbandonando dunque lo stile dell'improvvisazione.<sup>123</sup>

Questa traduzione presenta la poesia di Han Dong come un *canovaccio* goldoniano, con personaggi presi in prestito dalla borghesia (in questo caso il marchese e il cavaliere) e dal popolo comune (la cameriera). L'uso di questi personaggi vuole essere un richiamo a una delle opere più famose di Goldoni, *La locandiera*, in cui due dei molti contendenti della protagonista Mirandolina erano, appunto, un marchese e un cavaliere. Il testo, quindi, diventa la descrizione di una storia attraverso i dialoghi dei personaggi e le loro azioni sulla scena. Il prototesto viene dunque stravolto e dotato di una trama inventata, che rievoca i temi della commedia dell'arte settecentesca.

Lo schema della divisione tripartita che troviamo nel TP viene qui mantenuto attraverso la divisione in tre atti, di cui solo il secondo viene ulteriormente diviso in due scene. Nel rispetto dei copioni di Goldoni, ogni scena è introdotta dal luogo in cui si svolge e dall'elenco dei personaggi presenti, mentre a conclusione del testo viene scritto “fine della commedia”.

Per inserire il tema del silenzio che troviamo espresso nella prima strofa della poesia, ho deciso di creare una scena nella quale ci fosse uno scambio di battute tra i due protagonisti sulla necessità o meno di stare in silenzio. Così il verso *shuozhe wo ting bujian*

---

<sup>123</sup> Grazia Bicci, Marco Romanelli, *Letteratura italiana – Volume 6, op. cit.*, pp. 74-77.

*dehua* 说着我听不见的话, letteralmente “dice parole che io non riesco a sentire”, viene tradotto attraverso l’azione del cavaliere che “borbotta tra sé” e *dang yige shengyin zhongduan* 当一个声音中断, la voce interrotta, viene resa con una sorta di proverbio lasciato, appunto, incompleto “solo gli sciocchi decidono a bella posta di serrare le labbra e...”.

La struttura *yue... yue* 越...越... è messa qui in relazione con la scena descritta:

Più voi dimenate la lingua, più in me s’augmenta la stizza.

Ciò che non accenna a diminuire e dunque viene prolungato (*zhang* 长) è il continuo chiacchiericcio del marchese, che provoca inevitabilmente un intenso (*jianrui* 尖锐) fastidio nel cavaliere. Le similitudini con la collina, con la linea del corpo e con la retta immaginaria che troviamo nel TP, diventano una descrizione da un lato bucolica della natura circostante, dall’altro amorosa, poiché *yitiao chouxiang de zhixian* 一条抽象的直线, la retta astratta, trafigge i cuori e mostra il lato poetico del cavaliere (traduzione per *liang ban de wo* 两半的我).

L’atto secondo mostra un mutamento della scena in cui l’idea di staticità espressa nel TP viene suggerita attraverso lo sconforto del marchese, che troviamo piangente, sprofondato nella sua poltrona. La motivazione della sua tristezza verrà resa nota solamente nella seconda scena, nella quale viene anticipato il tema dell’allontanamento della donna, al fine di dare senso alla situazione descritta. Il racconto mira volontariamente a essere divertente, tanto che anche la partenza della Marchesa, e dunque della donna amata, diventa motivo di comicità, poiché essa è fuggita con un altro uomo. Nell’intento di emulare i copioni comici della commedia dell’arte e soprattutto l’importanza data da Goldoni alla figura femminile, ho voluto sottolineare l’intraprendenza della donna, che fugge con un uomo di un ceto sociale inferiore, ricordando la scelta che la stessa Mirandolina fa ne *La locandiera*, decidendo di sposare il cameriere Fabrizio invece dei nobili che la chiedono in sposa per tutta la durata della commedia.<sup>124</sup>

L’assenza della donna amata provoca anche qui la disperazione del protagonista, che quasi impazzisce alla fine della seconda scena. A tal proposito ho deciso di mantenere i versi in cui si parla della sedia spostata, adattandoli a questa versione:

---

<sup>124</sup> Carlo Goldoni, *La locandiera*, Milano, Newton & Compton, 1994, pp. 96-99.

而椅子已被撤走

留下物质的痕迹，也是物质

La mia poltrona sembra così lontana... eppure era qui fino a un attimo fa. L'avete forse spostata voi? L'avete trascinata altrove? Ancora posso vedere i segni sul marmo...

Essi, infatti, sono utili a mostrare la poca lucidità del protagonista di fronte ad un avvenimento così sconvolgente come l'abbandono, in quanto non si rende conto di ciò che sta succedendo, né di chi può essere l'artefice dello spostamento degli oggetti.

Nell'ultima scena la traduzione mantiene gli elementi principali del TP, in quanto si fa riferimento al rumore dei passi, *xuannao yijing yuan xing* 喧闹已经远行, al dono fatto dalla donna amata, *kuizeng* 馈赠 (che in questo caso diventa il dipinto di natura morta di cui si parla nella seconda scena del secondo atto, nell'intento di creare un richiamo che possa dare senso all'intera storia) ed in particolar modo a un verso, la cui traduzione viene resa quasi letteralmente:

以替换致命的空虚

[...] e almeno più lieve per il mio cuore sarà la sua assenza.

*Fengbao* 风暴, la bufera presente nell'ultimo verso della poesia cinese, rappresenta in questa versione la successione degli avvenimenti che ha travolto il protagonista, resa attraverso la metafora "questi giorni di tempesta".

La traduzione goldoniana della poesia potrebbe terminare qui, ma ho deciso di aggiungere un finale assente nel prototesto originale, necessario per dare l'impressione che il testo sia effettivamente stato scritto da Goldoni. Il repentino mutamento dell'umore del protagonista all'annuncio della visita di una donna bellissima, produce non solo un effetto comico, poiché in contrasto con la disperazione di poco prima, ma mostra le debolezze della borghesia settecentesca, che Goldoni presentava nel suo rigido ancorarsi ai modelli del passato.

Completamente diversa si presenta invece la versione che prende a modello gli scritti di Ugo Foscolo (1778-1827). Poeta irrequieto, a causa delle molte disavventure e dei lutti che sconvolsero la sua famiglia, ma unico nel suo stile, nel quale ricercava costantemente un'assoluta perfezione, Foscolo non è però ricordato solo per le sue opere:

fu anche un militare, innamorato degli ideali francesi portati avanti da Napoleone Bonaparte, che costituiscono uno dei temi portanti dei suoi libri e delle sue poesie. Uno dei tratti peculiari della personalità di Foscolo è quello di non riuscire a separare nettamente la sua realtà dalla letteratura e ciò è visibile soprattutto nel libro *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in cui il protagonista è l'alter ego dello scrittore e attraverso lo stile epistolare delinea una sorta di autobiografia nella quale Foscolo fa compiere l'atto estremo del (proprio) suicidio al giovane Jacopo.<sup>125</sup>

In questa traduzione vengono presi come modello di riferimento i sonetti dell'autore, più vicini alla tipologia testuale del prototesto. I temi dei sonetti di Foscolo ripercorrono gli argomenti più importanti della sua vita: la terra natia (*A Zacinto*), l'esilio (*In morte del fratello Giovanni*) e, soprattutto, la morte (*Alla sera*)<sup>126</sup>. Proprio a quest'ultimo sonetto si riferisce lo schema metrico qui adottato: due quartine e due terzine di endecasillabi in rima ABAB, ABAB, CDC, DCD.

Le espressioni qui usate per richiamare alla mente del lettore le poesie di Foscolo sono tre:

- l'incipit della poesia "Alla sera", "forse perché della fatal quiete tu sei l'immago";
- l'incipit della poesia "A Zacinto", "né più mai";
- l'incipit (e titolo) della poesia "Così gl'interi giorni".

Risulta evidente però che queste espressioni assumono qui una valenza semantica del tutto diversa, perché riferite ad un testo di un altro autore. Ecco dunque che se la luna per Foscolo è l'immagine della morte ("la fatal quiete"), qui il silenzio è l'immagine delle "cose distese", ovvero *shan qiu de lunkuo zhongyu pingfu* 山丘的轮廓终于平伏, il profilo della collina che in ultimo giace serena, *ni shenti de xiantiao* 你身体的线条, la linea del (tuo) corpo e infine *yitiao chouxian de zhixian* 一条抽象的直线, la retta immaginaria. Inoltre la ripetizione presente nel TP del lessema *xiang* 象, che letteralmente significa "simile a", giustifica ancora di più la possibilità di utilizzare il termine "immago", poiché il silenzio risulta accomunato a tali descrizioni.

Viene poi subito tradotto il verso

---

<sup>125</sup> Grazia Bicci, Marco Romanelli, *Letteratura italiana – Volume 7, op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

象精微的伤口，使两半的我吻合  
[...] A un lembo appese  
le due metà tagliate nettamente  
in me si riconoscono illese.

A causa del rigido schema del sonetto e delle esigenze ritmiche, questa traduzione non considera la parte precedente, ovvero quella relativa al tragitto compiuto dalla retta e alla similitudine con la lama senza il metallo, ma mette in evidenza la tematica delle due metà del poeta che affiorano dalla ferita, un tema del prototesto che non poteva essere tralasciato.

Allo stesso modo nella seconda quartina troviamo subito la figura del dipinto che “sporge silente”, traduzione semplificata per *zai huamian shang, chenmozhe/ youzhe chenmo chongzu de xiangfa* 在画面上，沉默着/ 有着沉默充足的想法 mettendo in risalto soltanto il concetto del silenzio. Il verso successivo viene tradotto quasi letteralmente:

和长久的注视对应  
e l'occhio affanna in perenni attese

Ho ritenuto infatti necessario sottolineare il tema dello sguardo ideale del quadro nei confronti di chi lo osserva, poiché nel TP Han Dong mostra particolare attenzione a questa immagine, dedicandogli addirittura due versi (和长久的注视对应/ 它看着你，静物看着你) in cui insiste sulla sfera semantica della vista.

A conclusione della seconda quartina ho mantenuto il tema della materia *wuzhi* 物质, nell'intento di mostrare che tutto ciò che è stato detto è reale, così come nel TP diventano reali anche il silenzio, *chenmo* 沉默 e lo sguardo, *muguang* 目光 della donna amata.

La prima terzina racchiude in sé il tema dell'abbandono e dell'assenza fatale *zhiming de kongxu* 致命的空虚, concretizzato in questa traduzione dal verso “né più mai sentirò battere il cuore”.

Nell'ultima terzina ho mantenuto infine il tema della bufera *fengbao* 风暴, qui tradotto con la metafora “tormente d'amore”, nelle quali il poeta si immagina perso e senza

possibilità di orientarsi. In questi ultimi versi però, ho voluto usare anche un'altra metafora: *fengbao jin you de geci* 风暴仅有的歌词, ovvero “i versi della bufera” diventano in questa traduzione “i sentieri delle tormente d'amore”. Se infatti Han Dong si concentrava sulla sfera semantica dell'ascolto, qui invece ho voluto concentrare l'attenzione sull'esilio, che in questo caso specifico diventa un esilio d'amore, rievocando un tema caro a Foscolo, qui definito come un eterno vagare in luoghi che non si conoscono.

A conclusione dell'analisi di questa traduzione, vorrei porre l'attenzione sull'utilizzo dell'*enjambement*, un espediente poetico attraverso il quale non si fa coincidere l'unità metrica del verso con l'unità sintattica della frase.<sup>127</sup> In Foscolo l'*enjambement* veniva utilizzato soprattutto per isolare parole che avevano un particolare valore semantico per la poesia in questione. In questa traduzione, invece, ho usato l'*enjambement* soprattutto nelle quartine per dare l'idea di un senso di continuità ritmica, che nella prima strofa del TP viene suggerito anche dall'uso frequente del verbo *chixu* 持续 che significa appunto “continuare”.

Seguendo l'ordine cronologico, nella traduzione successiva troviamo lo stile di Alessandro Manzoni (1785-1873). Anche lui, come Foscolo, fu uno scrittore sempre insoddisfatto delle sue opere, nella costante e attenta ricerca di uno stile perfetto, come testimoniano, ad esempio, le molte versioni de *I promessi sposi* (1827, 1840 e 1841). Manzoni fu un personaggio poliedrico, dalla personalità sfaccettata, uno scrittore e un fervente sostenitore di Napoleone Bonaparte. La sua vita fu piena di contraddizioni, la più importante è sicuramente quella che contrapponeva la sua cultura e formazione illuministica alla fede cristiana. La ricerca della verità delle cose, la fede nella Provvidenza cristiana e il forte rigorismo morale emergono in molte delle sue opere e in particolar modo ne *I promessi sposi*, il suo romanzo più famoso che viene qui preso come modello per la traduzione. Quest'opera ha segnato un punto di svolta nella letteratura italiana, in quanto si propone come il primo romanzo moderno e il primo romanzo storico italiano.

Le vicende narrate sono ambientate nel '600 e sebbene prendano spunto da fatti realmente accaduti, come ad esempio il racconto dell'epidemia di peste del 1629, focalizzano l'attenzione sulla storia inventata di due giovani innamorati. Anche la loro

---

<sup>127</sup> “Enjambement”, *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/enjambement/> (consultato il 17/09/2015).

vicenda però acquista credibilità grazie all'espedito del manoscritto anonimo che Manzoni pone all'inizio del romanzo, nell'intento di far credere al lettore che ciò che si dice sia il resoconto di una verità storica<sup>128</sup>.

Come per *I promessi sposi* anche qui ho creato un'introduzione in cui si afferma di aver trovato il manoscritto di un autore cinese che rischiava di “finirsi nel dimenticatoio”. Anche questa introduzione accerta l'assoluta veridicità dei fatti narrati, in seguito alle molte ricerche svolte e si propone di “tacere i nomi reali dei luoghi e dei protagonisti della vicenda”, così come Manzoni fa nel suo romanzo, nel quale non dà mai un nome preciso ai paesaggi da lui descritti, se non nel quadro generale dell'ambientazione lombarda. L'espressione “a onor del vero” che troviamo nell'introduzione è propria di Manzoni, e utilizzata anche qui quasi come un giuramento di verità.

In questa traduzione sono presentati tre capitoli che potrebbero idealmente essere inseriti in un romanzo di più ampio respiro, poiché non raccontano una storia con un inizio e una fine, ma rispettano la divisione tripartita della poesia di Han Dong. Nel primo capitolo, viene fatta una descrizione secondo l'ordine logico che va dal generale al particolare, così come Manzoni iniziava il suo libro. Perciò nella traduzione troviamo subito un'inversione dell'ordine strutturale della prima strofa del prototesto: per ricordare il famoso incipit de *I promessi sposi*, infatti, ho deciso di iniziare la traduzione ampliando la descrizione data nel verso *shan qiu de lunkuo zhongyu pingfu* 山丘的轮廓终于平伏. La descrizione è bucolica e presenta un paesaggio ameno, del quale si sottolinea la caratteristica della tranquillità, per ricordare al lettore il tema della poesia che si sta traducendo, ovvero il silenzio. Parallelamente all'opera manzoniana viene introdotta l'immagine del borgo nel quale si svolgeranno i fatti e solo successivamente si tradurranno i primi versi del TP, adattati ovviamente allo stile dell'autore.

L'ultima parte del primo capitolo si concentra invece sulla descrizione umana e va così a tradurre gli ultimi versi della prima strofa del TP, modificandone in parte anche il livello semantico:

你身体的线条也不再弯曲  
象一条抽象的直线越出了这张纸  
在别处持续着  
分割着空气，分割着我

---

<sup>128</sup> Grazia Bicci, Marco Romanelli, *Letteratura italiana – Volume 7, op. cit.*, pp. 169-183.

象刀刃一样，失去了金属  
象精微的伤口，使两半的我吻合

Chini i braccianti sulla terra, si levavano dritti per stirare la schiena piegata dalla fatica, e guardando attorno il grande spettacolo che si mostrava ai loro occhi, rincasavano con gli attrezzi posati sulle spalle. In fila, con un piede avanti l'altro, snodandosi tra l'erba e il grano, sembravano una lunga linea che sarebbe potuta continuare così spingendosi altrove, in altri borghi vicini e sconosciuti, in altri tempi, arrivando forse anch' a me che, solitario allo scrittoio, mi accingo a dar voce a questa storia. E mi avrebbe ridestato, facendomi pensare a quello che sono e che sono stato, che mai due metà di una stessa persona furono tanto distanti e contrarie.

La linea del corpo diventa qui la schiena curva degli agricoltori e la fila di uomini che rincasano viene accostata alla retta immaginaria che in questo caso non va a ferire l'autore, ma lo risveglia, portandolo a riflettere sul presente e sul passato. In questo "sdoppiamento" possiamo scorgere un richiamo alla vita di Manzoni stesso (il prima e il dopo la sua conversione) e alla vicenda dell'Innominato narrata ne *I promessi sposi*.

Lo stile manzoniano prosegue anche nell'inizio del secondo capitolo, con una descrizione dettagliata della casa in cui troviamo una figura non ben definita, in silenzio su una sedia (*youren chenmozhe, jiu xiang yi ba yizi* 有人沉默着，就象一把椅子). Gli oggetti elencati da Han Dong nella seconda strofa della poesia sono qui tutti presenti, ma particolare attenzione è data alla resa di 一个一望而知的窗口:

Infine una finestra, aperta a spiare e conoscere i fatti ch'avvenivano per i campi e per le vie che da quella principale, salivano e s'intrecciavano per tutto il borgo.

In questa traduzione, infatti, ho voluto tradurre letteralmente l'espressione idiomatica *yiwang er zhi* 一望而知, qui "spiare e conoscere", per sottolineare l'interesse per il dettaglio che lo stile manzoniano dedica alle descrizioni. Proprio per questo motivo anche il significato dei versi successivi risulta totalmente mantenuto, sebbene la traduzione sia orientata allo stile del TA. A conclusione del secondo capitolo troviamo una domanda retorica che ha la funzione di anticipare il tema sviluppato poi nel terzo capitolo, dove però l'allontanamento diventa volontario e, soprattutto, non legato alla donna amata, come scopriremo alla fine del testo.

Nell'ultimo capitolo le tre definizioni che Han Dong dà del silenzio sono presentate in un'unica descrizione all'interno di uno stesso paragrafo:

沉默是她的替身  
而喧闹已经远行  
沉默是她的面具  
可爱的灵魂已经逃遁  
沉默是她的馈赠  
以替换致命的空虚

Ma al momento della partenza, chi restava già scorgeva un silenzio nuovo nell'aria, nato dall'assenza dei passi conosciuti fino ad allora e dalla consapevolezza di non poterli più ascoltare nel momento in cui finalmente si sarebbero posati su un suolo nuovo; da lì nasceva quella tacita meraviglia nel ricordare il volto e gli occhi, in cui non si sarebbe più specchiata l'anima tanto cara e tanto lodata, meraviglia che accompagnava chi restava nelle lunghe notti solitarie. E al fine di evitare la morte e il dolore che tormenta il cuore nella lontananza, ecco che correvano in aiuto i doni conservati negli anni passati insieme.

Torna qui l'attenzione per la descrizione, che in Manzoni non è mai totalmente oggettiva, sebbene questi si presenti come un narratore onnisciente, ma viene sempre filtrata attraverso la lente delle emozioni dei personaggi che guardano quel determinato paesaggio in un preciso momento della loro vita.<sup>129</sup> Nelle descrizioni fatte in questa traduzione aleggia infatti un'aria di malinconia, necessaria per dare il senso di mancanza che si percepisce dalla lettura della poesia di Han Dong. In questo caso, la malinconia è dovuta alla tristezza della madre per la partenza della figlia, come scopriremo alla fine del terzo capitolo. Ho voluto modificare la relazione tra i soggetti presenti nel testo, passando dal legame uomo-donna a quello madre-figlia, perché in Manzoni non è quasi mai presente l'amore passionale. Al contrario tutto il romanzo de *I promessi sposi* è incentrato sul legame positivo dell'affetto sincero. Inoltre la partenza obbligata della figlia vuole riportare alla mente del lettore l'abbandono del proprio paese da parte di Lucia, al quale Manzoni dedicò nel libro il famoso *Addio ai monti*. In queste ultime righe della traduzione ho voluto anche inserire il tema della Provvidenza, presente nel romanzo *I promessi sposi* come espressione della fede che tutto può. La Provvidenza agisce in modo sconosciuto per l'uomo ed è al di sopra di esso, tanto che spesso le azioni da lei guidate arrivano quasi ad essere contrarie al proponimento iniziale e stravolgono la vita umana.<sup>130</sup> In questo caso vi è

---

<sup>129</sup> Grazia Bicci, Marco Romanelli, *Letteratura italiana – Volume 7, op. cit.*, pp. 181-184.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 186.

un accenno a questa forza superiore cui la madre affida la giovane figlia per essere protetta e allontanata dai guai.

A metà di questo gruppo di traduzioni troviamo il poeta Giacomo Leopardi (1798-1837). Poeta unico per l'eccezionalità del suo pensiero, ha lasciato alcune delle poesie più famose nella letteratura italiana. I temi dei suoi componimenti sono vasti e vari, forse perché molteplici furono le opere a cui lavorò durante la sua vita. Uno dei più importanti riguarda sicuramente il conflitto tra Natura e Ragione, che non riesce a essere risolto e sanato, se non nella costante ricerca e riflessione filosofica: se da un lato, infatti, l'uomo cerca in tutti i modi di comprendere le leggi della Natura, dall'altro capisce che esse saranno sempre immutabili, perché parte di un ordine naturale più grande e forte della stessa vita umana. Ecco quindi che per Leopardi la conoscenza porta sempre all'infelicità, quella stessa infelicità che è la caratteristica principale della vita di ogni essere vivente. Le varie fasi del pensiero leopardiano, infatti, culminano nella famosa teoria del "pessimismo cosmico", nella quale la Natura è vista come una madre matrigna che, una volta messi al mondo i propri figli, non concede loro altra sorte se non quella della morte. L'unica risposta possibile a questa concezione arriverà nell'ultima opera di Leopardi, *La ginestra*, nella quale egli chiama gli uomini a riconoscersi come fratelli e a essere solidali gli uni con gli altri. Solo così si potrà rispondere all'infelicità terrena, come il fiore della ginestra che riesce a crescere in luoghi infecondi.

Un altro tema importante nelle poesie leopardiane è sicuramente quello della malattia e della deformità, limiti umani che però sono paradossalmente reinterpretati da Leopardi come riflessione sull'infinito. L'infinito leopardiano, infatti, nasce dal limite, perché soltanto ciò che è circoscritto permette un viaggio mentale e metaforico oltre il limite stesso, tanto che l'immaginazione è l'altra risposta leopardiana all'infelicità terrena.<sup>131</sup>

In questa traduzione ho preso a modello le poesie che si trovano nei *Canti*, una raccolta edita nel 1831, nella quale si trovano sia i *Grandi idilli* che i *Piccoli idilli*. I temi sono vari, così come la struttura e la metrica delle poesie stesse e per questo motivo nella traduzione non ho adottato uno schema definito, né una stessa metrica per i versi. Ho tuttavia utilizzato e reinterpretato inserendole nella traduzione delle espressioni note al lettore italiano perché prese dalle opere leopardiane. In particolar modo ho voluto ricordare

---

<sup>131</sup> *Ivi*, pp. 210-211.

l'incipit della poesia "A Silvia" nella traduzione di *youren chenmozhe* 有人沉默着, qui reso con "amico, rimembri ancora/ le tue mute parole". Altri due riferimenti alla poesia "A Silvia" sono presenti nell'ultima parte di questa traduzione, in cui sono stati inseriti due versi assenti nel TP, nell'intento però di ricordare i versi leopardiani: "ma ora che porgo gli orecchi/ all'aere sereno" e "il silenzio tombale". Il primo riprende il verso "porgea gli orecchi al suon della tua voce", mentre il secondo è un richiamo alla "tomba ignuda" che rimane di Silvia alla fine della poesia.

Ancora, un richiamo alla poesia leopardiana è visibile nella traduzione di alcuni versi della seconda strofa del TP:

[...] 一盏持续亮着的灯  
一个一望而知的窗口  
la lampa indiscreta  
compagna di notti di studio affollate,  
miravo le imposte  
aperte sul borgo  
spiare distanti la vita vicina.

Qui viene richiamata alla mente una famosa espressione di Leopardi, ovvero "le sudate carte", che qui diventano "le notti di studio affollate". Il tema delle "finestre aperte sul borgo" che spiano ciò che accade è un tema caro a Leopardi, costretto per gran parte della sua vita nella casa paterna, senza la possibilità di vedere il resto del mondo. Questo tema, infatti, è presente anche ne *Il sabato del villaggio* e ne *La quiete dopo la tempesta*.

A quest'ultima poesia si fa riferimento anche nella traduzione dei seguenti versi:

象山丘的轮廓终于平伏  
Chiara oggi corre la valle  
a piè del colle

L'immagine della valle è la stessa che troviamo nel verso "e chiaro nella valle il fiume appare". Attraverso l'uso dello stesso sostantivo "valle" e dello stesso aggettivo "chiaro" posti nel medesimo ordine in entrambi i testi (prima l'aggettivo e poi il sostantivo) ho voluto richiamare alla mente del lettore la stessa immagine che Leopardi aveva descritto nella sua poesia.

Un altro componimento preso come modello è *Il passero solitario*, di cui ho citato due versi. Uno di essi si trova verso la fine della poesia, nel verso “e tu le miri e sei mirato”, traduzione per *ta kanzhe ni, jingwu kanzhe ni* 它看着你，静物看着你. L’altro, invece, si trova all’inizio della traduzione e, a differenza di quello appena citato, questo verso è assente nel TP, ovvero “e intenerisce il core”. Ho scelto di aggiungere questo verso perché nella prima strofa della poesia di Han Dong, come già detto all’inizio di questo commento traduttologico, sono descritte immagini di quiete, potremmo quasi definirle positive, in quanto presentano spazi aperti e infiniti (es. la retta immaginaria), che conferiscono serenità all’animo del poeta.

L’idea dell’infinito, tema fondamentale per Leopardi, è ripresa nei versi successivi, richiamando la struttura della poesia *L’infinito*, nella quale vengono utilizzati verbi coniugati al gerundio per accrescere la mancanza di una precisa connotazione temporale:

Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, [...]  
io nel pensier mi fingo

Anche nel TA mi sono servita di verbi al gerundio, che introducono la successiva azione principale del poeta:

Io mirando alto il cielo  
e rotolando co’ pensieri giù a valle  
dispiego la curva e alto già volo.

“Dispiego la curva” oltre a fungere da traduzione per *ni shenti de xiantiao ye bu zai wanqu* 你身体的线条也不再弯曲, è un chiaro riferimento alla malattia che aveva colpito Leopardi con una deformità sulla schiena. L’aggiunta del verbo “volare” alla fine del verso è stata fatta in ricordo di una famosa frase attribuita a Leopardi “Ah, signora, quella che lei crede una gobba è l’astuccio delle mie ali”.

Gli “interminati spazi” della poesia *L’infinito* diventano in questa traduzione “gli spazi infiniti”, che rendono così il verso *zai biechu chixuzhe* 在别处持续着, letteralmente “per continuare altrove”. In questa versione del TP, non si fa riferimento a *yitiao chouxian de zhixian* 一条抽象的直线, la retta immaginaria, ma ciò che diventa tagliente come una lama è “questa parola”, poiché le parole erano per Leopardi l’unico modo per

esprimere i propri sentimenti e per immaginare mondi diversi e distanti dal suo, ed erano dunque le uniche che potessero viaggiare oltre il foglio al suo posto.

Un ultimo riferimento ai temi della poesia leopardiana è quello alle “paterne mura”, adattamento del “paterno ostello” che troviamo in *A Silvia*. Qui le mura sono cariche di silenzio e “rifuggono il frastuono del viver comune”. Torna qui il tema della vita che Leopardi sente lontana e di quella giovanile spensieratezza che non riuscì mai a vivere davvero, tanto che a conclusione della poesia *Il sabato del villaggio* scrive:

Godi, fanciullo mio; stato soave,  
stagion lieta è cotesta.  
Altro dirti non vo'; ma la tua festa  
ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

Ciò che si può notare a conclusione dell'analisi di questa traduzione, è il senso di malinconia che troviamo nella resa in stile leopardiano. Ho volutamente alternato infatti immagini legate al passato, attraverso l'uso di verbi all'imperfetto, che fissano l'azione in un tempo non ben precisato, filtrato dunque dall'azione della memoria, e immagini legate al presente, in cui troviamo una prima parte serena e un'atmosfera quasi di idillio, tanto che il poeta vola spiegando le ali. Successivamente invece il silenzio occupa ogni cosa, così come nel testo di Han Dong il silenzio diveniva la sostanza della quale sono fatte tutte le cose intorno. Qui esso abita sia le “paterne mura” della casa, sia l'aria esterna ed è un silenzio talmente pesante da gettare nel dolore la vita del poeta, come cita l'ultimo verso della traduzione “viver di tempesta nel ricordar il dolore”.

La versione successiva riguarda invece Giovanni Pascoli (1855-1912). Fu esponente del Decadentismo italiano, una corrente letteraria nata inizialmente in segno dispregiativo contro quei giovani poeti che decidevano di condurre una vita particolare, lontana dalle norme comuni. In seguito il termine si allargò anche ad altri significati propri della letteratura, poiché i poeti iniziarono a sentirsi superiori rispetto alla “decadenza comune della società” e iniziarono a ricercare la bellezza e l'eleganza intellettuale. La metrica di questo nuovo periodo artistico si basa soprattutto sulla possibilità di creare versi liberi e non soggetti a rigidi schemi fissi. Tali sono anche le poesie di Pascoli: pur rispettando spesso la tradizione degli endecasillabi in rime alternate, egli non risponde a una fissa struttura metrica.

Il tema principale della produzione di Pascoli è quello del “nido”, ovvero la famiglia, il luogo sicuro che non deve essere lasciato e in cui ci si deve rifugiare contro le ingiustizie del mondo. In questo tema è contenuto anche quello del “fanciullino”: secondo Pascoli ognuno di noi ha dentro di sé un fanciullo, l’unico che riesce a cogliere il mistero di ciò che ci circonda e ci permette di comprendere le cose. Questi due temi strettamente connessi tra loro e alla base della poesia pascoliana, derivano di certo dal trauma della morte del padre, che colpì la famiglia di Pascoli quando lui era ancora un bambino. La mancata spensieratezza nell’infanzia del poeta, lo portò sempre a ricercare il suo io-bambino, che emerge in gran parte della sua produzione.<sup>132</sup>

In questa traduzione ho preso come modello la poesia forse più famosa di Pascoli, ovvero “X agosto”, in cui egli narra la morte del padre. Ho mantenuto lo schema metrico (endecasillabi in rime alternate), in un unico componimento, senza divisione in strofe, come invece accade nel TP. I temi principali di Pascoli sono rievocati in questa traduzione, primo fra tutti il tema del “nido”, come traduzione della seconda strofa del TP:

有人沉默着，就象一把椅子  
象这里除我以外的一切  
一只杯子，一盏持续亮着的灯  
一个一望而知的窗口  
但它并不是这些物质  
Nel nido ora ogni cosa è ammutolita,  
immobile la sedia e gli altri oggetti,  
ma nulla qui è reale, nulla ha vita

Attraverso una semplificazione della struttura iniziale ho riassunto l’elenco che Han Dong fa delle cose presenti nell’espressione “gli altri oggetti” che si trovano in questo caso nel luogo familiare, dove nulla ha più vita (in ricordo anche dell’uccisione del padre di Pascoli), tanto che nel verso successivo vi è l’ingresso di *jingwu* 静物, le nature morte.

Successivamente troviamo anche il tema del fanciullino, prima suggerito dall’immagine dei giochi propri dei bambini (“non bambole, né giochi, né balocchi”, verso aggiunto ma assente nel TP) e poi dal verso “io fanciullino aspetto fiducioso”, che sta a ricordare l’attesa del ritorno a casa del padre morto da parte di Pascoli bambino, come

---

<sup>132</sup> Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l’immaginario – La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Torino, Loescher, 1993, pp. 201-204.

possiamo leggere anche nella poesia “X agosto” (“Ora là, nella casa romita, lo aspettano, aspettano in vano”).

Il tema dell’orizzonte familiare è suggerito anche dal fatto che nella traduzione dell’ultima strofa del TP non vi è l’allontanamento della donna amata, ma l’assenza del padre. In questo caso il livello semantico della poesia viene completamente traslato e stravolto, in quanto nel TP è chiaro il riferimento ad una donna per l’utilizzo del pronome femminile *ta* 她, che invece qui viene omesso per inserire il riferimento alla figura paterna. Tale sostituzione è necessaria per identificare in maniera più precisa lo stile della produzione pascoliana, in cui sono assenti le figure femminili e il tema dell’amore, vissuto quasi come un tradimento ai danni degli altri componenti della famiglia. Vi è dunque una forte insistenza sul sentimento della nostalgia, attraverso la traduzione:

留下物质的痕迹，也是物质  
这里，是她的沉默和目光  
Qui lascia un solco a terra chi va via,  
è questo il testimone dell’assenza  
al tocco sento solo nostalgia.  
Del padre io rimpiango la presenza.

L’espressione *chenmo he muguang* 沉默和目光 viene qui resa con una sineddoche, in cui si utilizza il tutto (presenza) per riferirsi alle parti (silenzio e sguardo).

Nei due versi successivi vengono connessi i due versi *er xuannao yijing yuan xing* 而喧闹已经远行 e *ke'ai de linghun yijing taodun* 可爱的灵魂已经逃遁, in una sorta di relazione di causa-effetto nella quale viene eliminato il riferimento al silenzio:

Lontano ora il suo passo rumoroso  
trascina la sua anima adorata.

Un ultimo richiamo alle opere di Pascoli, viene fatto nell’ultimo verso della traduzione. L’immagine è ripresa dalla poesia “L’aquilone”, nella quale Pascoli narra un episodio realmente accaduto durante i suoi anni di collegio. Nella poesia troviamo:

(l’aquilone) ecco pian piano  
tra un lungo dei fanciulli urlo s’inalza.

L'accostamento dell'immagine dell'aquilone e delle urla dei bambini mi ha fatto pensare agli ultimi versi della poesia di Han Dong e ho dunque deciso di paragonare il nome squillante (*xiangliang de mingzi* 响亮的名字, qui tradotto con "grida il nome suo") a un aquilone che in silenzio si libra nell'aria. L'ossimoro presente nel TP tra *chenmo* 沉默, il silenzio e *xiangliang* 响亮 viene mantenuto attraverso le due parole "grida" e "muto", contrapposte in modo ancora più efficace perché si trovano entrambe all'inizio di un verso.

Un'ultima osservazione va fatta sulla sintassi pascoliana, nella quale viene spesso invertito l'ordine abituale delle parti del discorso: ecco dunque che troviamo l'anticipazione dell'aggettivo in posizione preverbale nel predicato nominale (ad es. "*dritto e fiero* è il corpo sul terreno") oppure l'isolamento a inizio frase del complemento di specificazione che funge da tema (ad es. "*del padre* io rimpiango la presenza"), o ancora l'inversione dell'ordine soggetto-verbo, come nel verso già analizzato "grida il nome suo nella tempesta".

Ecco che da Pascoli arriviamo agli scrittori del '900, secolo che ho deciso di iniziare con lo stile di Luigi Pirandello (1867-1936). Siciliano, da sempre legato alla sua terra, tanto che anche nella traduzione ho voluto inserire la sua città natale, Agrigento, si occupò di vari generi letterari, tra cui ricordiamo le novelle, i romanzi e le produzioni teatrali. È uno degli autori moderni più appassionati al tema dell'analisi del subconscio e della psicologia. Questo interesse si manifesta soprattutto nel tema dello specchio e della spersonalizzazione dell'individuo, che ricerca la sua alterità, come ad esempio avviene in *Uno, nessuno e centomila*, oppure si trova a dover convivere con il proprio "doppio", ed è questo il caso de *Il fu Mattia Pascal*. Pirandello pone i suoi personaggi davanti allo specchio dell'analisi critica e spesso questo specchio altro non è che lo sguardo di chi li osserva da fuori. Egli giunge quindi a quella che viene definita come "filosofia del lontano", un punto di vista privilegiato attraverso il quale l'autore osserva il moltiplicarsi dell'io umano, di fronte alla quotidianità della vita.<sup>133</sup>

Proprio a sottolineare l'importanza dell'indagine psicologica, Pirandello utilizza nei suoi libri uno stile che potremmo accostare a quello di un lungo monologo, nel quale il protagonista si lascia spesso andare a riflessioni personali che si allontanano dalla vicenda

---

<sup>133</sup> Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario – La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, op. cit., pp. 231-234.

narrata, rivolgendosi al lettore stesso. I monologhi pirandelliani però non utilizzano certo lo stile del *flusso di coscienza*, lasciando scorrere sulla pagina ogni pensiero del protagonista, ma al contrario rielaborano l'inconscio in una lucida descrizione dei pensieri, nell'intento di creare un filo logico e un collante per le molteplici personalità dei protagonisti dei romanzi.<sup>134</sup>

Anche in questa traduzione ho mantenuto lo stile del monologo, con continui riferimenti al lettore, come se il protagonista del testo si stesse rivolgendo direttamente a lui. È chiaro che la traduzione viene qui reinterpretata come una prosa in cui troviamo delle aggiunte di testo assenti nel TP. Tra queste troviamo, ad esempio, l'annotazione delle parole della moglie del protagonista sotto forma di discorso diretto, che vanno a intensificare la traduzione dei versi *youren chenmozhe, shuozhe wo ting bujian dehua jiang yi zhong kongque de dongxi jixuzhe* 有人沉默着, 说着我听不见的话/ 将一种空缺的东西继续着, che aprono la poesia di Han Dong.

Le aggiunte sono essenzialmente mirate a dare al lettore un quadro più generale della situazione, in una continua spiegazione di ciò che sta accadendo, come se lo stesso protagonista avesse bisogno di fare chiarezza nella sua mente. Una delle aggiunte più significative è sicuramente la seguente:

E insomma, godevo del silenzio ogni volta che potevo e non disdegnavo neppure un accenno di solitudine, che come voi tutti sapete, è la condizione migliore per apprezzare non solo se stessi ma ogni cosa che si trovi in questo mondo attorno a noi.

Vi chiederete dunque perché io, in così giovane età, avevo deciso di ammogliarmi e passare addirittura ogni giorno, per il resto della mia vita, con una donna. E che donna! Ciarliera e capace di parlare all'infinito, che potete immaginare quanto poco avessimo in comune. Ma era l'unica che riuscisse gioiosamente a riempire i miei silenzi, e forse per questo inconsciamente l'avevo scelta.

Ma col passare del tempo ella iniziava a pensarmi non più come un amabile solitario, quanto più come un burbero infastidito da ogni sua parola.

Questo lungo inserimento risulta utile per la comprensione degli eventi e della personalità del protagonista. La figura che viene delineata all'inizio di questo racconto in stile pirandelliano, è infatti quella di un uomo sicuro di sé e del suo essere una persona taciturna. Come Vitangelo Moscarda, il protagonista di *Uno, nessuno e centomila*, anche lui risulta inizialmente convinto dei propri atteggiamenti, che verranno poi messi in

---

<sup>134</sup> Maria Argenziano, Italo Borzi, "I romanzi", in Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Roma, Newton, 1995, pp. 19-26.

discussione dall'abbandono della moglie, ormai stanca di una persona così silenziosa. A differenza della poesia di Han Dong, in cui la figura femminile si manifesta soltanto nell'ultima parte, qui essa invece accompagna il monologo del protagonista fin dall'inizio, perché considerata come una presenza fondamentale. Un'altra sostanziale differenza tra il TP e il TA sta nei personaggi che intervengono nella vicenda: Han Dong infatti coinvolge se stesso (*wo* 我), la donna amata (*ta* 她), e altri due personaggi non ben identificati (*youren chenmozhe* 有人沉默着, qualcuno in silenzio e *ni* 你, tu), mentre nel TA i personaggi presenti sono solo due, il protagonista e la moglie, raccontata sempre attraverso il filtro delle parole del marito. Qui si può dunque notare il tentativo di convogliare in una sola persona le personalità multiple, se così possiamo definirle, del TP.

Il livello semantico e lessicale del TP viene dunque completamente stravolto e ne troviamo un esempio nella seguente traduzione:

象一条抽象的直线越出了这张纸  
在别处持续着  
分割着空气，分割着我  
象刀刃一样，失去了金属  
象精微的伤口，使两半的我吻合

[...] e notavo con felicità quasi commossa che quei pensieri che annotavo sui miei inseparabili appunti di viaggio facevano ritornare vivo il giovane ragazzo che ero e mi pensavo d'esser un tempo. Così, dopo queste seppur brevi escursioni, rincasavo diverso, nuovo ma sempre me stesso, come se in Aldo, che poi son io, convivessero due, forse anche tre singolari personalità.

Qui l'immagine della retta, *zhixian* 直线, viene traslata su quella degli "inseparabili appunti di viaggio" e le due metà del poeta, *liang ban de wo* 两半的我, sono viste ancora una volta come le due personalità del protagonista, con un chiaro riferimento alla "teoria dello specchio" di Pirandello.

Un altro esempio di allontanamento dal senso originario del prototesto è il seguente:

而椅子已被撤走

Passavo i giorni a trascinare la poltrona in punti dove quegli sguardi indiscreti non potessero raggiungermi.

Nel TP il soggetto che compie l'azione di spostare la sedia non viene espresso, anzi viene usata la particella *bei* 被 in posizione preverbale, proprio nell'intento di omettere l'agente. Nel TA, invece è lo stesso protagonista a compiere l'azione, poiché nelle opere di Pirandello non vi sono forze esterne che ostacolano o agevolano i personaggi e dunque si è reso necessario dare un soggetto all'azione per mantenere lo stile pirandelliano.

Anche la definizione del silenzio assume qui una connotazione del tutto personale e viene vissuta come una condizione esistenziale:

也就是说沉默并不是空虚

并不是无

Il silenzio divenne dunque non più un rifugio sicuro, in cui nascondersi dalla quotidianità della vita e ristorarmi all'abbisogno, ma una condizione esistenziale in cui non trovavo conforto in altri se non in me stesso.

L'universo del protagonista risulta così ribaltato, in netto contrasto con l'inizio della traduzione e riflette lo stravolgimento delle certezze che troviamo nel TP, dove il silenzio non è più visto come il vuoto o la quiete, ma come un grido nella tempesta.

Nella traduzione è presente anche il riferimento alle reazioni pirandelliane al relativismo psicologico, in particolar modo qui viene individuata la reazione passiva, come quella del protagonista de *Il fu Mattia Pascal*. Tale reazione consiste, infatti, nell'accettazione passiva della maschera in cui noi stessi ci riconosciamo o in cui gli altri ci riconoscono.<sup>135</sup> In questo caso il protagonista del testo afferma “mi ridussi così a diventare davvero *quel burbero che tutti da sempre mi dicevano di essere*”. Nella reazione passiva l'individuo è infatti conscio dell'accettazione del suo ruolo sociale, ma allo stesso tempo infelice perché si vede privato di ogni altra possibile scelta.

Continuando a seguire lo stile degli autori del '900, troviamo Eugenio Montale (1896-1981). “La poesia di Montale in tanto suo dubbio sull'esistenza ci aveva appassionati in gioventù alla vita”. Queste sono le parole che il poeta italiano Vittorio Sereni dedicò al genio montaliano. Montale fu un intellettuale apprezzato ed influente nell'ambiente letterario italiano già durante la sua vita, proponendo non tanto una poesia nuova dal punto di vista della metrica o della frantumazione del verso propria del

---

<sup>135</sup> Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario – La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, op. cit., p. 233.

futurismo, quanto temi nuovi e, soprattutto, quotidiani. La visione pessimista e negativa della vita che troviamo nella poesia di Montale, il “male di vivere”, come lo definisce lui stesso in un componimento presente in *Ossi di seppia*, deriva forse anche dal contesto politico e sociale nel quale si trovò non solo a scrivere, ma anche a vivere. Nonostante scrivesse nel ventennio mussoliniano, Montale non lasciò mai che i temi del patriottismo e del misticismo propri di quel periodo occupassero i suoi versi, tanto che la sua poesia fu spesso definita antifascista, o, per meglio dire afascista.

“Il male di vivere” si riflette però nella poetica montaliana degli oggetti quotidiani, che hanno il compito di allontanare questo stato di costante infelicità, trasformando il pessimismo in attesa e appassionamento alla vita, proprio come succedeva anche nella poesia leopardiana. A questi si accostano paesaggi e realtà che diventano simboli dell’esistenza umana. Lo stile di Montale propone tuttavia una poesia semplice, senza parole ricercate, con versi liberi e senza rime. Quella di Montale sembra quasi un’annotazione di pensieri, in cui il tema della memoria che nasce dalle “occasioni” dell’esperienza fa riaffiorare il passato personale del poeta.<sup>136</sup>

In questa traduzione il richiamo a Montale, oltre che nella scrittura molto semplice e lineare, è visibile soprattutto nell’ultima parte, dove troviamo “ora che non ci sei/ non è il vuoto ad ogni tua foto”. Questi versi, infatti, riportano alla mente del lettore la poesia “Ho sceso dandoti il braccio, almeno un milione di scale”, i cui versi iniziali recitano, appunto:

Ho sceso dandoti il braccio almeno un milione di scale  
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.

Qui la morte della moglie e la sua assenza, il “vuoto” che porta nella quotidianità del poeta, può essere accostato al tema dell’abbandono da parte della donna amata che troviamo in Han Dong, con l’unica differenza che nell’autore cinese ciò che resta non è un vuoto. Troviamo invece *fengbao jin you de geci* 风暴仅有的歌词, i versi della bufera, qui tradotti con “è la bufera che mi riporta indietro/ i miei versi/ ed il tuo nome”. Ho scelto di tradurre letteralmente *fengbao* 风暴 con “bufera”, per ricordare il titolo di una delle raccolte di poesie di Montale *La bufera e altro*.

In questa traduzione ho mantenuto la struttura tripartita delle strofe ed ho voluto privilegiare il livello semantico del TP, poiché tra Han Dong e Montale possiamo scorgere

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 248-252.

delle somiglianze: non solo in questa poesia nel tema appena citato della lontananza della donna amata, ma soprattutto nell'utilizzo di oggetti ed immagini quotidiane per veicolare messaggi più profondi. Nelle prime due strofe della traduzione, infatti, ho voluto creare un inizio che presentasse la situazione, una parte centrale focalizzata sulla descrizione della quotidianità e un'ultima parte che concludesse la strofa in riferimento alla situazione presente. La terza strofa invece non è altro che la spiegazione delle frasi criptiche di conclusione delle altre due strofe. Se analizziamo tali frasi, infatti, notiamo che il tema dell'assenza della figura femminile viene anticipato nelle prime due strofe:

- “Io divento/ il complementare di me stesso”: questo verso non è solo la traduzione di 两半的我吻合, dove il verbo *wenhe* 吻合, combaciare, viene espresso dal suo sinonimo “essere complementare”, ma riflette la situazione attuale del poeta che è rimasto solo e non può che fare affidamento su se stesso;
- “Non pensavo che i tuoi occhi/ potessero pesare tanto”: qui viene messa in evidenza una delle caratteristiche di *wuzhi* 物质, la materia, ovvero il fatto che essa ha un proprio peso specifico. Il “peso degli occhi”, invece, coinvolge la sfera personale, poiché qui ci si riferisce allo sguardo della donna amata. Ora che lei è assente, il poeta si rende conto di quanto questa mancanza pesi nella sua vita. Il riferimento agli occhi, oltre che traduzione di *muguang* 目光, è un richiamo alla moglie di Montale che soffriva di miopia, cui egli spesso faceva riferimento nelle sue poesie.

Il tema della malattia viene affrontato anche nella prima strofa di questa traduzione con il verso “il paesaggio/ è la cura al tuo mal di schiena”, resa del verso cinese *ni shenti de xiantiao ye bu zai wanqu* 你身体的线条也不再弯曲, nell'intento di dare un'immagine più chiara e precisa della “linea del corpo”. Nella traduzione ho cercato di utilizzare parole appartenenti allo stesso campo semantico di quelle del TP, creando dunque tra il TP e il TA una rete di significati. Lo stesso procedimento è stato attuato anche in altri due versi della traduzione:

象一条抽象的直线越出了这张纸  
在别处持续着  
Così il filo dei pensieri corre lontano

dal foglio immacolato dell'immaginazione

一个一望而知的窗口  
e l'iride colorata dai battenti  
spalancati sul mondo

Nel primo caso la “retta immaginaria” viene trasportata nella realtà del poeta e dunque diventa “il filo dei pensieri”, ovvero l’annotazione dei sentimenti e dei ragionamenti dello stesso Montale. La riflessione porterà il poeta a sentirsi diviso a metà tra un prima, in cui c’era la moglie, e un dopo, in cui vi è solo mancanza e lo condurrà alla scoperta, come già detto, di una complementarità che ormai può avvenire solo con se stesso.

Nel secondo caso, invece, viene messo in risalto il tema dello sguardo per la traduzione dell’espressione *yiwang er zhi* 一望而知 “cogliere tutto con uno sguardo”. Qui la traduzione avviene attraverso una sineddoche (una parte per il tutto) e l’iride non risulta colorata naturalmente, ma lo diventa grazie alla vista dei paesaggi del mondo su cui si aprono i battenti della finestra, *chuangkou* 窗口.

Pur operante nello stesso periodo di Montale, Giuseppe Ungaretti (1888-1970) mostra nelle sue poesie uno stile completamente diverso. A un primo sguardo sembra che l’opera di Ungaretti sia tutta mirata al racconto della sua esperienza di guerra e che i suoi componimenti siano il riflesso di un irrefrenabile bisogno di esprimersi. Per questo i critici letterari hanno da subito tentato di spiegare l’innovazione dei versi ungarettiani come urgenza sincera di raccontare. In realtà le poesie di Ungaretti sono frutto di continue revisioni e aggiustamenti, nell’intento di creare un libro assoluto e perfetto, fermo in una dimensione atemporale.

Lo stile ungarettiano viene definito *ermetico* e *simbolista*, a causa degli accorgimenti metrici e sintattici da lui adoperati: la poesia ermetica e simbolista, infatti, è caratterizzata dalla frantumazione del verso tradizionale, dall’inserimento di pause e dall’utilizzo di pochi elementi lessicali, per far emergere quella che egli definì nel 1955 come “parola nuda”, una parola essenziale che doveva rifuggire il rigido schema della punteggiatura e lasciar emergere lo spazio bianco del foglio. I componimenti di Ungaretti,

infatti, non sono poesie brevi, ma poesie in cui si concentrano richiami e forti simbolismi.<sup>137</sup>

In questa traduzione ho cercato di rispettare questi temi e altri che emergeranno durante quest'analisi, attraverso un testo composto di poche frasi sintetiche e versi non tradizionali. Uno dei temi più importanti in Ungaretti, dovuto al suo stile simbolista, è sicuramente quello dell'io assoluto come protagonista del componimento: tutto deve passare attraverso l'esperienza personale ed essere filtrato dall'intimità. Le tre azioni espresse in questa traduzione, ognuna riferita a una strofa del TP, sono quindi riferite sempre all'io narrante, come se la poesia non fosse altro che il racconto di un'esperienza vissuta, “mi sono visto”, “mi sono seduto” e “ho gridato”.

Al primo di questi verbi ho fatto corrispondere le similitudini che troviamo nella prima strofa del TP, qui espresse attraverso un forte simbolismo che si allontana dal livello semantico del prototesto:

- “in piedi, ritto” è la traduzione per *ni shenti de xiantiao ye bu zai wanqu* 你身体的线条也不再弯曲; qui la seconda persona singolare espressa dal *ni* 你 viene modificata per riferirsi anch'essa all'io narrante e l'attenzione viene posta sul fatto che il corpo è dritto, dunque *bu zai wanqu* 不再弯曲, non più curvo;
- la “curva dell'orizzonte” unisce in un unico verso la traduzione di *shan qiu* 山丘, il colle e *zhixian* 直线, la retta, che diviene qui la linea immaginaria per eccellenza, ovvero “l'orizzonte”, simbolo di qualcosa di infinito, perché continua oltre il nostro sguardo e permette di dar vita all'immaginazione.

Il secondo dei verbi usati “mi sono seduto”, oltre a richiamare nella mente del lettore l'immagine della sedia, *yi ba yizi* 一把椅子, ha la funzione di introdurre l'atto del “contemplare” che fa parte della sfera semantica della vista, cui si riferisce gran parte del testo a partire dal verbo che apre la poesia. Ciò che viene contemplato è *henji* 痕迹, una traccia, qui tradotto come “segno”, ad indicare il segno lasciato nell'animo del poeta dal suo passato, qui espresso attraverso il sostantivo “i miei giorni”. Vi è dunque un riferimento quasi ossessivo all'autobiografia, proprio dello stile ungarettiano. Qui inoltre “i

---

<sup>137</sup> Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario – La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, op. cit., pp. 869-877.

giorni” simboleggiano quella poetica del quotidiano di cui fanno parte le immagini semplici usate frequentemente da Han Dong.

L'utilizzo dello spazio vuoto prima degli ultimi versi indica una netta separazione tra la sfera semantica della vista e quella finale che invece privilegia il senso dell'udito. Il verbo “gridare” viene qui usato come traduzione di *xiangliang* 响亮, che nel TP troviamo usato come aggettivo di *mingzi* 名字, il nome. La relazione sostantivo-aggettivo che lega questi due lessemi nel TP, viene qui invece modificata in una relazione verbo-complemento oggetto, attuando inoltre una separazione sintattica tra le due parti della frase attraverso l'inserimento del verso “senza più voce”, nell'intento di ricordare l'argomento della poesia, ovvero il silenzio.

Il tema dell'urlo, inoltre è presente nelle poesie di Ungaretti, in particolar modo in un componimento contenuto in *Allegria di naufragi* (1919), intitolato “Solitudine”:

Ma le mie *urla*  
feriscono  
come *fulmini*

I versi appena riportati, che aprono la poesia “Solitudine” ricordano quelli finali della poesia di Han Dong, poiché in entrambi i componimenti notiamo la presenza di riferimenti alle grida e al fenomeno naturale della tempesta.

Dalla lettura della traduzione si può notare da subito l'assenza di molti versi del TP che non sono stati tradotti. La scelta di tralasciare alcuni versi in favore di altri che non potevo eliminare, è dovuta non solo alla necessità di creare una poesia breve in cui fossero mantenuti i temi principali della poesia di Han Dong, ma anche l'esigenza di privilegiare quegli aspetti del TP che potessero essere “manipolati” per ottenere una poesia ermetica e simbolista.

L'ultima delle mie traduzioni è dedicata allo stile di un cantautore italiano, forse uno dei più celebri, Fabrizio De André (1940-1999). Ho deciso di inserirlo tra gli scrittori della letteratura italiana poiché in alcuni nuovi volumi di letteratura scolastica egli compare come scrittore e poeta contemporaneo. D'altronde le sue canzoni, prima di essere tali, sono considerate da gran parte della critica come delle vere e proprie poesie, dalle quali emergono l'eccezionale abilità di scrittura e la capacità di indagare e descrivere la vita umana in maniera semplice e mai banale. La canzone-poesia di De André abbraccia

molteplici temi, come ad esempio quello della prostituzione (“Bocca di rosa”), della malattia (“Un matto” e “Un malato di cuore”), della fede (“Un blasfemo” e l’album *La buona novella*) e molti altri ancora, tutti sempre affrontati con estrema delicatezza e lucidità.

La caratteristica principale dei suoi testi non è tanto la ricercatezza delle parole, quanto la capacità di saperle connettere tra loro in un’apparente semplicità che riesce ancora oggi a essere compresa da tutti.<sup>138</sup>

Questa traduzione prende come modello la canzone che portò la popolarità nazionale a De André nel 1969, ovvero “La canzone di Marinella”, con un testo dai toni fiabeschi e leggeri, che prendeva spunto da un fatto di cronaca realmente accaduto, come affermava lo stesso cantante in un’intervista del 1969:

"La canzone di Marinella" non è nata per caso, semplicemente perché volevo raccontare una favola d’amore. È tutto il contrario. È la storia di una ragazza che a sedici anni ha perduto i genitori, una ragazza di campagna dalle parti di Asti. È stata cacciata dagli zii e si è messa a battere lungo le sponde del Tanaro, e un giorno ha trovato uno che le ha portato via la borsetta dal braccio e l’ha buttata nel fiume. E non potendo fare niente per restituirle la vita, ho cercato di cambiarle la morte.<sup>139</sup>

Creare una traduzione secondo lo stile di De André è stato piuttosto difficile, soprattutto per l’unicità della sua scrittura. Ho cercato di giocare con le parole e le immagini, mantenendo un linguaggio semplice e lineare. Nel caso specifico di questa traduzione ho voluto mantenere lo schema metrico di endecasillabi in rime bacciate distribuiti in sette quartine. La protagonista femminile, che nella poesia di Han Dong appare solamente nei versi finali qui invece viene presentata fin dall’inizio, attraverso aggettivi al femminile.

La prima quartina mantiene intatto il livello semantico del TP, con l’aggiunta del riferimento alla figura femminile, visibile nell’aggettivo “timorosa” e più avanti nel verso “dritta e fiera come una bambina”, traduzione per *ni shenti de xiantiao ye bu zai wanqu* 你身体的线条也不再弯曲. L’utilizzo del termine “bambina” è un riferimento alla protagonista del brano di De André, una giovane di appena 16 anni.

Il verso *shan qiu de lunkuo zhongyu pingfu* 山丘的轮廓终于平伏 viene qui tradotto attraverso un’espansione, che nel TA arriva ad occupare tre versi:

---

<sup>138</sup> Sebastiano Ferrari, *La prima generazione dei cantautori. “Scuola” genovese*, Foggia, Bastogi, 2008, p. 4.

<sup>139</sup> Luciano Lanza, “Intervista a Fabrizio De André”, 1993. URL: <http://www.socialismolibertario.it/dea5.htm> (consultato il 29/092015).

seguivi con lo sguardo la collina  
che dopo le sue tante capriole  
distesa si gettava sotto il sole.

In questo caso le parole sono state scelte attentamente, non solo per rispondere alle esigenze ritmiche che lo schema della poesia imponeva, ma anche per imitare lo stile di De André nella descrizione dei paesaggi. In particolar modo possiamo soffermarci sulla parola “distesa” che qui ha un doppio significato: può essere sia il participio passato del verbo *distendere*, riferito in questo caso al sostantivo “collina”, sia un sostantivo a sé, sinonimo di “pianura”. In entrambi i casi, comunque, ci troviamo nella stessa sfera semantica.

Nei versi successivi troviamo la stessa traduzione analizzata già nella versione in stile ungarettiano: *yitiao chouxian de zhixian* 一条抽象的直线 viene anche qui reso con “orizzonte”, ampliando il significato di retta immaginaria e trasferendolo sull’immagine di un paesaggio quotidiano, ovvero la linea dell’orizzonte. A differenza della precedente traduzione, però, qui viene mantenuta la resa degli ultimi versi della prima strofa:

象刀刃一样，失去了金属  
象精微的伤口，使两半的我吻合  
[...] che mi ha ferito senza alcun dolore,  
ha fatto combaciare corpo e cuore.

Resta qui il tema della ferita, che in questo caso è lieve perché permette di far combaciare due parti della stessa persona tentando di risolvere l’eterna opposizione tra corpo e anima-cuore.

La quartina successiva mantiene tutti gli elementi del TP, anche se resi attraverso un’unica metafora e una sineddoche. *Yi ba yizi* 一把椅子, viene resa con l’azione di sedersi, che induce il lettore ad immaginare la presenza di una sedia. Un’unica sineddoche, resa attraverso la parola “vetro”, traduce sia *yi zhi beizi* 一只杯子, il bicchiere, sia *chuangkou* 窗口, la finestra. In questo caso la sineddoche utilizzata evidenzia la parte (il materiale) per riferirsi al tutto. La parola “stelle”, invece è traduzione per *yi zhan chixu liangzhe de deng* 一盏持续亮着的灯, una luce che continua a brillare, nell’intento di utilizzare quindi una metafora che permetta al lettore di pensare alle luci degli astri che non possono essere spente.

Troviamo alcune similitudini nei versi successivi della traduzione, una di esse è “dolce fior reciso”, che rende il lessema cinese *jingwu* 静物. La natura morta, infatti, è intesa in questo caso come un fiore senza più vita, in riferimento alla giovane vita della protagonista della canzone di De André, spezzata troppo presto. Anche l’inserimento della parola “petalo”, assente nel TP, vuole suggerire al lettore un senso di delicatezza e innocenza, come possiamo vedere anche in uno dei versi successivi dove si parla de “i tuoi occhi muti ed innocenti”.

Un altro esempio di metafora riguarda la resa del verso:

有着沉默充足的想法  
il gelo che copriva i tuoi pensieri

Il verso cinese significa letteralmente “ha idee piene di silenzio”, ma nella traduzione viene focalizzata l’attenzione sull’effetto di questa situazione, ovvero la staticità, l’immobilità del pensiero e, dunque, il “congelamento” delle idee.

Un’ultima osservazione su questa traduzione riguarda gli ultimi due versi del TA:

La pioggia batte sopra la finestra  
sussurra il nome tuo nella tempesta.

A livello traduttivo, viene modificato il senso del TP, dove il nome della donna non viene sussurrato, bensì è *xiangliang* 响亮, chiaro e squillante. In questo caso però ho voluto smorzare il senso del verbo, per adattarlo alla dolcezza e all’innocenza che caratterizzano il racconto in questa particolare versione. Inoltre l’inserimento dell’elemento della finestra, anch’esso assente in questa specifica parte del TP, vuole evidenziare il contrasto con i versi precedenti, in cui dalla finestra venivano osservate le stelle, ma ora, in seguito all’assenza della giovane, l’unica cosa che si può vedere è la pioggia, che batte sul vetro e non dà pace al poeta. Rispettando dunque il tono fiabesco della canzone originale di De André, sembra quasi che anche il cielo pianga per la mancanza della ragazza, sottolineando ancora di più l’atmosfera malinconica suggerita dai versi di questa traduzione.

### 3.3. Conclusioni

A conclusione di questo ultimo gruppo di traduzioni, ritengo necessario un approfondimento riguardo gli effetti che l'intertestualità e l'interdiscorsività presenti in queste traduzioni scatenano nel lettore, un lettore che prima di tutto deve comprendere non solo i richiami intertestuali, ma anche il loro significato. La traduzione, infatti, come sostiene lo stesso Venuti, è un caso unico di intertestualità, che coinvolge tre piani di relazione:

- tra il testo straniero e altri testi;
- tra il testo straniero e la sua traduzione;
- tra la traduzione e altri testi.<sup>140</sup>

Non bisogna però dimenticare che inevitabilmente il TP non potrà riportare nella lingua di destinazione tutte quelle relazioni intertestuali proprie del TA che si riferiscono al primo dei punti sopra citati, considerato anche il primo ostacolo che il traduttore incontra nell'approccio con un testo straniero. Il processo traduttivo è infatti un processo di "decontestualizzazione", a causa della differenza linguistica e sintattica tra una lingua e un'altra.<sup>141</sup> Secondo Venuti la decontestualizzazione comporta la perdita di tre livelli propri del TP, ovvero quello che coinvolge solo l'intertestualità con testi preesistenti, quello che vi aggiunge l'interdiscorsività con forme e temi preesistenti e l'ultimo che completa i due livelli precedenti prendendo in considerazione anche il livello intersemiotico, il quale considera tutto ciò che ruota attorno al testo stesso.<sup>142</sup>

La perdita di questi elementi comporta la presenza di un residuo traduttivo, di una mancanza di alcuni fattori propri del TP, che obbligano il traduttore ad un adattamento del testo originale. Ne consegue che la vera sfida per il traduttore non è tanto tradurre le frasi in maniera esatta dal punto di vista linguistico, quanto tentare di riportare anche nel TA quei richiami intertestuali che il TP scatena nei suoi lettori, ed è questo il concetto di "fedeltà" cui Umberto Eco faceva riferimento nella spiegazione della sua traduzione di *Esercizi di stile*.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Lawrence Venuti, "Translation, Intertextuality, Interpretation", *Romance Studies*, 27: 3, luglio 2009, pp.157-158.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Umberto Eco, "Introduzione", *op. cit.*, p. 26.

Ecco dunque che tradurre significa prima di tutto ricontestualizzare il TP in un panorama linguistico e stilistico del tutto nuovo, poiché

translating is fundamentally a decontextualizing process. The structural differences between languages, even between languages that bear significant lexical and syntactical resemblances based on shared etymologies or a history of mutual borrowing, require the translator to dismantle, rearrange, and finally displace the chain of foreign signifiers..<sup>144</sup>

Per comprendere meglio ciò che è stato appena detto, è utile un esempio citato dallo stesso Venuti, riguardante la traduzione fatta da Ezra Pound nel 1929 delle poesie del XIII secolo di Guido Cavalcanti,<sup>145</sup> per le quali Pound decise di utilizzare l'inglese pre-elisabettiano del XVI secolo. Consapevole dell'impossibilità di conservare nella sua traduzione gli stessi effetti che il testo originale scatenava, giustificò la sua scelta sostenendo che l'inglese del XVI secolo era sicuramente il più adatto alla resa dei versi di Cavalcanti tra tutti gli stili poetici inglesi, poiché esso manteneva quell'espressività stilistica propria dello scrittore italiano che Pound stava cercando di riportare nella sua traduzione. In questo caso vi è dunque una ricontestualizzazione del TP mantenendone alcune caratteristiche fondamentali.<sup>146</sup>

Altre volte, però, l'utilizzo dell'intertestualità permette al traduttore di mostrare che il suo testo è effettivamente la traduzione di qualcos'altro. Un esempio in questa direzione è visibile nella traduzione fatta dallo stesso Venuti del romanzo *Fosca* di Igino Ugo Tarchetti. I temi del romanzo che comprendono l'amore illecito, la bellezza femminile e quello della donna-vampiro, vengono reinterpretati da Venuti prendendo come modello lo stile di Emily Brontë e del romanzo *Dracula* di Bram Stoker.<sup>147</sup> Viene riportato di seguito un esempio della traduzione, mettendo a confronto i due testi (quello originale di Tarchetti e la traduzione di Venuti) in cui il traduttore utilizza volutamente un particolare lessico per ricordare al lettore che si trova davanti a una traduzione:

Suonarono le due all'orologio.

- Come passa presto la notte; il tempo vola quando si è felici – diss'ella.

The clock struck two.

---

<sup>144</sup> Lawrence Venuti, "Translation, Intertextuality, Interpretation", *op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, *op. cit.*, p. 16.

“How quickly the night passes; time flies when you’re having fun,” she said.<sup>148</sup>

L’espressione “time flies when you’re having fun”, come ci fa notare Venuti, non è solo traduzione letterale della relativa espressione in italiano, ma anche un modo di dire ormai acquisito nella lingua americana che spesso viene usato in senso ironico. La scelta di utilizzare proprio questa espressione, se da un lato permette una più precisa caratterizzazione del personaggio di Fosca, dall’altro diventa un modo per riportare il lettore sul piano della traduzione: l’espressione infatti è sentita dal lettore americano come moderna e dunque anacronistica rispetto al romanzo di Tarchetti. In tal modo Venuti rende il lettore consapevole di leggere un testo che “non è quello italiano di Tarchetti, ma una traduzione inglese”.<sup>149</sup>

L’intertestualità è dunque uno dei caratteri fondamentali del processo traduttivo. Partendo da questo presupposto imprescindibile per un traduttore, in questa tesi ho voluto dimostrare come l’adozione di espedienti linguistici e stili sempre differenti, in cui si inseriscono chiari richiami alle opere di famosi scrittori italiani, riesca a dare un’interpretazione sempre diversa del testo originale, decontestualizzandolo attraverso una rete di significati e richiami intertestuali. L’effetto principale dell’intertestualità sul lettore si nota qui soprattutto nell’utilizzo di alcuni stilemi che richiamano subito alla mente alcuni celebri versi italiani. Ciò è visibile ad esempio in *Dante Alighieri* (“Tanto silente questa voce appare”), in *Giacomo Leopardi* (“Amico, rimembri ancora”) o in *Eugenio Montale* (“Ora che non ci sei/ non è il vuoto ad ogni tua foto”).

Tuttavia, il fatto di aver utilizzato delle espressioni e degli stili propri della letteratura italiana e spesso molto lontani dalla poesia di Han Dong (si pensi ad esempio alla traduzione *Carlo Goldoni* o a *Giovanni Pascoli*, in cui l’immagine della donna amata viene trasferita su quella del padre morto) portano ad uno straniamento del lettore nei confronti del testo originale. Per fare un altro esempio, si può citare a tal proposito la traduzione *Luigi Pirandello*, in cui il concetto del silenzio espresso nel TP diventa quasi come una malattia del nostro tempo, poiché porta il lettore a interpretare il testo secondo la narrativa propria dell’autore italiano, che ha sempre tentato attraverso i suoi racconti di indagare l’animo e soprattutto la psiche umana.

---

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 18.

Alcune traduzioni, al contrario, riescono a riportare nella lingua di destinazione l'intimità e la naturalezza che contraddistinguono la poesia di Han Dong, nonché l'immediatezza del messaggio. È il caso di *Eugenio Montale* e del suo stile semplice e diretto.

Ciò che si ricava, dunque, è un insieme di testi del tutto nuovi rispetto alla poesia di Han Dong e ognuno, a suo modo, ne veicola uno o più aspetti, reinterpretandoli e caricandoli di nuovi significati, che complicano ancora di più il processo intertestuale, mostrando che la traduzione è di fatto una procedura di trasformazione.

Translating, however, is radically transformative. The foreign text is not only decontextualized, but recontextualized insofar as translating rewrites it in terms that are intelligible and interesting to receptors, situating it in different patterns of language use, in different cultural values, in different literary traditions, in different social institutions, and often in a different historical moment.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Lawrence Venuti, "Translation, Intertextuality, Interpretation", *op. cit.*, p. 162.

## APPENDICE 1

### Intervista alla traduttrice Nicky Harman

**Q.** As a translator, which aspect of Han Dong's works do you think is the most important to keep in a target language?

**A.** I think the careful simplicity – every word is chosen with great care, and though apparently simple, has multiple resonances.

**Q.** Han Dong is famous for his simple way of writing and his use of common and ordinary words which, on the contrary, hide a deeper and higher meaning. Do you think that in a translation we need to focus our attention on simple writing or on meaning, even if it means to use more refined words?

**A.** Both – don't be satisfied with less! Italian and English are just as capable of meaningful simplicity as Chinese is.

**Q.** Despite Han Dong's works often criticized Chinese culture and some Chinese literature, do you think that in his works he keeps some Chinese peculiarities?

**A.** That's a really hard one for me to answer. In fact, I don't think I really can. What does 'Chinese characteristics' mean in terms of poetry /literature? I think he is deeply rooted in a Chinese cultural tradition, but I would not want to try and prove that, it's just a combination of my gut feeling and my knowledge of the man and his writing.

**Q.** You have translated several Han Dong's poems. How do you think his poetry has changed over the years?

**A.** I once challenged him on his love poetry – was he writing less love poetry, now that he is happily married? See this interview: <https://peonymoon.wordpress.com/2013/10/17/translator-nicky-harman-speaks-to-han-dong/>

He evaded the question I think. But I don't think he writes love poems like he used to. On the other hand, his meditative poems have become deeper and some of the most recent ones are really lovely. Personally, I like his mid-period poems, from late-1990s and 2000-ish, even more than the very earliest or the very latest.

**Q.** Which aspect of Han Dong's poetry do you prefer the most?

**A.** I think the meditative aspect, plus the eroticism in some (and the humour). For the first, 老楼吟, and for the second, 工人的手 (I think that's the title, I translated it as The Worker's Hand).

12 luglio 2015

## BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1966.

ARGENZIANO, Maria, BORZI Italo, “I romanzi”, in Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Roma, Newton, 1995, pp. 19-26.

BELLI, Giuseppe Gioacchino, “I sonetti romaneschi”, in Giorgio Vigolo e Pietro Gibellini (a cura di), *Sonetti*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 1-10.

BICCI, Grazia, ROMANELLI Marco, *Letteratura italiana – Volume 1*, Firenze, G. D’Anna, 1997.

BICCI, Grazia, ROMANELLI Marco, *Letteratura italiana – Volume 6*, Firenze, G. D’Anna, 1997.

BICCI, Grazia, ROMANELLI Marco, *Letteratura italiana – Volume 7*, Firenze, G. D’Anna, 1997.

CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995.

CAMPAGNOLI, Ruggero, *Oulipiana*, Napoli, Guida Editori, 1995.

CESERANI, Remo, DE FEDERICIS Lidia, *Il materiale e l’immaginario – La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Torino, Loescher, 1993.

CREVEL, Maghiel van, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008.

CREVEL, Maghiel van, “Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian (part two)”, *Studies on Asia*, II, 2, 2, 2005, pp. 81-96.

- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa – esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2010.
- FERRARI, Sebastiano, *La prima generazione dei cantautori. “Scuola” genovese*, Foggia, Bastogi, 2008.
- GOLDONI, Carlo, *La locandiera*, Milano, Newton & Compton, 1994.
- GRASSI, Corrado, SOBRERO Alberto A., TELMON Tullio, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma, Laterza, 2003.
- HAN Dong, *Mettere radici*, trad. Pietro Ferrari, Milano, O barra O edizioni, 2012.
- HAN Dong, *Banished!*, trad. Nicky Harman, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009.
- KONG, Shuyu, *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- LAVINIO, Cristina, “Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni”, in Calzetti M.T., Panzeri Donaggio L. (a cura di), *Educare alla scrittura*, La Nuova Italia, Firenze, 1995, pp. 1-23.
- MANACORDA, Giorgio (a cura di), *Poesia 2000. Annuario critico*, Roma, Castelvechi, 2001.
- MOSTOW, Joshua S., *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003.
- NERLICH, Brigitte, *Tropical Truth(s) – The Epistemology of Metaphor and other Tropes*, Berlin, De Gruyter, 2010.
- OMERO, *Iliade*, trad. Vincenzo Monti, Milano, Rizzoli, 1990.

- OMERO, *Odissea*, trad. Ippolito Pindemonte, Milano, Rizzoli, 1961.
- PILLAN, Margherita, Susanna Sancassani, *Il bit e la tartaruga – elogio dello stile contro le patologie della comunicazione*, Milano, Apogeo, 2004.
- QUENEAU, Raymond, *Esercizi di stile*, trad. Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1983.
- QUENEAU, Raymond, *I fiori blu*, trad. Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967.
- QUENEAU, Raymond, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, trad. Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981.
- SANGUINETI, Edoardo, “Introduzione”, in *Oplepo, La Biblioteca Oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, pp. 5-7.
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- TARANTINI, Nadia, *Laboratorio di scrittura – come lavorare nella comunicazione e migliorare il proprio stile*, Milano, FrancoAngeli, 2003.
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation*, London & New York, Routledge, 1998.
- VENUTI, Lawrence, “Translation, Intertextuality, Interpretation”, *Romance Studies*, 27: 3, luglio 2009.
- VIRGILIO MARONE, Publio, *Eneide*, trad. Annibal Caro, Milano, Hoepli, 1991.
- WRIGHT, Barbara, “Notes for the 1981 paperback edition”, in Raymond Queneau, *Exercises in style*, London, Calder Publishers, 1981, pp. 1-16.
- YING, Li-hua, *The A to Z of Modern Chinese Literature*, Lanham, Scarecrow Press, 2010.

ZOPPETTI, Antonio, “Prefazione”, in Antonio Zoppetti (a cura di) *e-PERQUENEAU? [rifacimenti di stile]*, Milano, CastelloVolante, 2003, pp. 1-2.

## ARTICOLI ONLINE

ALBANI, Paolo, “La letteratura potenziale. Alcune note sparse” (articolo in linea). URL: <http://www.paoloalbani.it/Letteraturapotenziale.html/> (28/09/2015).

BERRINI, Andrea, “Un’intervista con Zhu Wen” (articolo in linea). URL: <http://www.indirettadallasia.it/2012/12/unintervista-con-zhu-wen/> (29/09/2015).

BARBOZA, David, “China’s Hit Novel: Tremendous or Trash?”, *International Herald Tribune* (articolo in linea). URL: <http://www.ihf.com/articles/2006/09/03/news/you.php?page=1>, (consultato il 28/09/2015).

HAN Dong, “Il senso estetico”, traduzione di Mauro Crocenzi, *Caratteri cinesi* (articolo in linea). URL: [http://carattericinesi.china-files.com/?p=2596&p\\_a=54](http://carattericinesi.china-files.com/?p=2596&p_a=54) (29/09/2015).

HARMAN, Nicky, “Translator Nicky Harman speaks to Han Dong”, *Peony moon* (articolo in linea). URL: <https://peonymoon.wordpress.com/2013/10/17/translator-nicky-harman-speaks-to-han-dong/> (29/09/21 015).

LU Jin, “The Persistence of Poetry: Han Dong's A Phone Call from Dalian and Lan Lan's Canyon in the Body”, *Cha: An Asian Literary Journal* (articolo in linea). URL: <http://www.asiancha.com/content/view/1819/467/> (29/09/2015).

PATTON Simon, “Han Dong”, *Poetry International Rotterdam* (articolo in linea). URL: <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/8357/14/Han-Dong> (29/09/2015).

PESARO Nicoletta, “La narrativa cinese degli ultimi trent’anni”, *Letterature del mondo oggi* (articolo in linea). URL: <http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/>, (28/09/2015).

TRECCANI, *Treccani.it*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/> e <http://www.treccani.it/vocabolario/>.