



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e Traduzione Editoriale, Settoriale
Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

La poetica di Kavafis in Cina.

Proposta di traduzione di alcuni articoli accademici
per un confronto tra la letteratura neogreca e cinese.

Relatore

Dott. Paolo Magagnin

Correlatore

Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Elia Rader

Matricola 821879

Anno Accademico

2017 / 2018

Indice

提要	4
Abstract	5
Περίληψη.....	6
PREFAZIONE.....	8
1. CAPITOLO INTRODUTTIVO	11
1.1 Premessa sulla letteratura neogreca	11
1.1.1 Origini.....	11
1.1.2 L'importanza della poesia	11
1.1.3 L'importanza di Costantinopoli.....	12
1.1.4 Questione della lingua	18
1.2 Una presentazione del poeta Kavafis.....	21
1.2.1 Vita	21
1.2.2 La poetica	23
1.2.3 Categorizzazione delle poesie	25
1.2.4 La voce	26
1.2.5 Kavafis nel panorama della letteratura greca e la questione della lingua.....	27
1.2.6 La tradizione epigrammatica greca come fonte della poesia di Kavafis	28
1.3 Geng Zhanchun	30
1.4 Yu Jian.....	30
1.4.1 La Poetica	33
1.4.2 Yu Jian nel panorama della letteratura e la questione della lingua.....	37
1.5 I cambiamenti nella letteratura cinese verso la modernità.....	39
1.6 La questione della lingua.....	41
1.7 Huang Tingjian.....	46
1.8 Breve presentazione di Chen Tao e alcune note esplicative sulla poesia riportata nell'articolo	48
2. PROPOSTA DI TRADUZIONE E COMMENTO TRADUTTOLÓGICO.....	51
2.1 Primo articolo	51
2.1.1 Traduzione	51
2.1.2 Commento traduttologico	63
2.1.2.1 Introduzione al testo e tipologia testuale	63
2.1.2.2 La dominante nel prototesto	65
2.1.2.3 Lettore modello del testo di partenza.....	69
2.1.2.4 La dominante del mediatore	70
2.1.2.5 Il lettore modello e la dominante del metatesto.....	70
2.1.2.6 Macrostrategia traduttiva.....	71
2.1.2.7 Microstrategia traduttiva.....	73
2.2 Secondo Articolo	90
2.2.1 Traduzione.....	90

2.2.2	Commento traduttologico	94
2.2.2.1	Introduzione al testo e tipologia testuale	94
2.2.2.2	La dominante del testo di partenza	95
2.2.2.3	Letto-re modello del prototesto.....	98
2.2.2.4	La dominante del mediatore	99
2.2.2.5	La dominante e il lettore modello del metatesto.....	100
2.2.2.6	Macrostrategia traduttiva.....	106
2.2.2.7	Microstrategia traduttiva.....	106
2.3	Terzo articolo.....	116
2.3.1	Traduzione.....	116
2.3.2	Commento traduttologico	131
2.3.2.1	Introduzione al testo e tipologia testuale	131
2.3.2.2	La dominante del prototesto	132
2.3.2.3	Il lettore modello del prototesto.....	133
2.3.2.4	La dominante del mediatore	134
2.3.2.5	Il lettore modello e la dominante del metatesto.....	135
2.3.2.6	Macrostrategia traduttiva.....	136
2.3.2.7	Microstrategia traduttiva.....	136
3.	Conclusioni e bibliografia	148
3.1	Conclusioni.....	148
3.2	Bibliografia.....	152
3.2.1	Libri	152
3.2.2	Articoli.....	154
3.2.3	Sitografia	155

Ιθάκη

[...]

Πάντα στον νου σου νάχεις την Ιθάκη.
Το φθάσιμον εκεί είν' ο προορισμός σου.
Αλλά μη βιάζεις το ταξείδι διόλου.
Καλλίτερα χρόνια πολλά να διαρκέσει·
και γέρος πια ν' αράξεις στο νησί,
πλούσιος με όσα κέρδισες στον δρόμο,
μη προσδοκώντας πλούτη να σε δώσει η Ιθάκη.

Η Ιθάκη σ' έδωσε τ' ωραίο ταξείδι.
Χωρίς αυτήν δεν θάβγαινες στον δρόμο.
Άλλα δεν έχει να σε δώσει πια.

Κι αν πτωχική την βρεις, η Ιθάκη δεν σε γέλασε.
Έτσι σοφός που έγινες, με τόση πείρα,
ήδη θα το κατάλαβες η Ιθάκες τι σημαίνουν.

Κ.Π. Καβάφης

[...]

Keep Ithaka always in your mind.
Arriving there is what you are destined for.
But do not hurry the journey at all.
Better if it lasts for years,
so you are old by the time you reach the island,
wealthy with all you have gained on the way,
not expecting Ithaka to make you rich.

Ithaka gave you the marvelous journey.
Without her you would not have set out.
She has nothing left to give you now.

And if you find her poor, Ithaka won't have fooled you.
Wise as you will have become, so full of experience,
you will have understood by then what these Ithakas mean.

(Traduzione di Edmund Keeley e Philip Sherrard)

提要

尽管现代希腊语分类小语种,但希腊诗人康斯坦丁诺斯·卡瓦菲斯还是世界范围内最著名与翻译的现代希腊作家之一。他的诗作不仅被翻译成中文,而且也被列为比较重要的研究主题。

通过对三篇文章的翻译,本论文的主题展现为卡瓦菲斯作品在中国又文学层次又翻译层次的接受特性。本论文基于与中国文学的比较,提出了不少与卡瓦菲斯具有共同点的中国作家。除了比较文学的观点以外,本论文对翻译问题与关于风格、语文、题目的问题的研究也是非常有意思的。

本论文分成三部分。第一部分概括地介绍卡瓦菲斯与其他提及的主要中国作家,历史、社会、文学、语文环境都属于突出重点。

第二部分是所选三篇文章由中文翻译为意大利文译本。并且每个译文后面都有详细的翻译方法介绍、例子与评论。此外还有一篇对我认为与本论文有关联的一门新兴学科的短介绍,即对译介学的介绍。第一篇以卡瓦菲斯的比喻放弃为重点,因而也介绍诗人最重要的特点。第二篇的起点是基于陈陶、卡瓦菲斯这两位诗人写出的旨意相似的两首诗歌,然而在研究提中出这种类似性是肤浅的,因为两人各自文化背景的不同,在这两首诗歌中也表现了不同的情感特征。第三篇以埃德蒙·基利与希腊现代诗英译为题目。这篇文章之所以和论文的目标有关联,是因为卡瓦菲斯和其他现代希腊诗歌的中译,转译自埃德蒙·基利及其拍档菲利普·谢拉德的英译。因此这篇文章提出重要的关于翻译、语言、交流互通的问题。

最后,附有结语与本论文的参考书目。

Abstract

Notwithstanding the categorization of Modern Greek as a minor language, the Greek poet C.P. Cavafy is one among the world's most translated and well-known contemporary Greek authors. Not only has his poetry been translated into Chinese, but it has also been the object of academic research.

This thesis focuses on the reception of Cavafy's poetry in China, both on the literary level and on the translation level. This is achieved through the translation of three academic articles, which offer analyses from different angles and perspectives, allowing then for an extensive view that includes a closer literary comparison based on the above-mentioned authors and a wider reflection on the translation process that led to the Chinese versions of Cavafy's poems.

The thesis is divided into three sections. The first consists of an introduction that aims to provide a general socio-historical and literary context for Cavafy and the main authors to whom he is compared, giving particular prominence to those common aspects (such as language, style and themes) that guided the comparison in the articles on the first place. Furthermore, the biography and general guidelines of some critics and currents referred to in the translated texts are offered.

The second section consists of the three translated texts, each followed by an account of the main problems faced during the translation and the solutions adopted in order to produce the Italian version, as well as a brief presentation of a recent discipline that I found interesting with regard to this work: the so-called medio-translatology (*yijie xue* 译介学). The discussion is supported by the comment of specific examples. The first article offers an overall presentation of the Greek poet, which, through a reflection based on his refusal of figurative language in favor of a more essential and prosaic one, includes many parallelisms with Chinese literature. The second focuses on a comparison to Chen Tao, based on a poem that shows many similarities with another by Cavafy. The analysis shows how the different cultural background plays a pivotal role in the creative process, revealing the deep differences behind two pieces of poetry that superficially appear so close despite the spatial and time distance that separates them. The third shifts the focus onto translation and offers a comprehensive account of the English versions of modern Greek poetry by Edmund Keeley and Philip Sherrard, which allows for further consideration on translation and linguistic issues. It may appear off-topic, but it proves significant nevertheless. In fact, as the article reports, these versions constituted the prototexts for the translation into Chinese.

The third and final part consists of a final comment and bibliography.

Περίληψη

Μολονότι της κατηγοριοποίησης των μοντέρνων ελληνικών ως μία ελάσσων γλώσσα, ο Έλληνας ποιητής Καβάφης συγκαταλέγεται ανάμεσα στους περισσότερο μεταφρασμένους και γνωστούς σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς στον κόσμο. Δεν είναι μόνο τ' ότι η ποίησή του έχει μεταφραστεί στα κινέζικα, αλλά έχει επίσης αποτελέσει και αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας.

Η παρούσα διπλωματική εργασία επικεντρώνεται στην υποδοχή που έλαβε η ποίηση του Καβάφη στην Κίνα, τόσο σε λογοτεχνικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο μετάφρασης. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της μετάφρασης τριών ακαδημαϊκών άρθρων, τα οποία προσφέρουν αναλύσεις μέσα από διάφορες οπτικές γωνίες, επιτρέποντας έτσι μια εκτεταμένη άποψη που να περιλαμβάνει μια στενότερη λογοτεχνική σύγκριση, βασισμένη στους προαναφερθέντες συγγραφείς, αλλά και έναν ευρύτερο προβληματισμό σχετικά με τη διαδικασία της μετάφρασης που οδήγησε στις Κινέζικες εκδόσεις των ποιημάτων του Καβάφη.

Η διατριβή χωρίζεται σε τρία τμήματα. Το πρώτο αποτελείται από μια εισαγωγή που στοχεύει να δώσει ένα γενικό κοινωνικό, ιστορικό και λογοτεχνικό πλαίσιο για τον Καβάφη και τους κύριους συγγραφείς με τους οποίους συγκρίνεται, δίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στις κοινές πτυχές (όπως η γλώσσα, το στυλ και τα θέματα) που οδήγησαν την σύγκριση στα άρθρα απ' την αρχή. Επιπλέον, προσφέρεται η βιογραφία και οι γενικές κατευθύνσεις ορισμένων κριτικών και ρευμάτων που αναφέρονται στα μεταφρασμένα κείμενα.

Το δεύτερο τμήμα αποτελείται από τα τρία μεταφρασμένα κείμενα, μετά τα οποία αφιερώθηκε χώρο για την εξήγηση των προβλημάτων που αντιμετωπίστηκαν μέσα στην διαδικασία της μετάφρασης προς τα ιταλικά, η οποία περιλαμβάνει και αναλύσεις σημαντικών παραδειγμάτων, καθώς και μια σύντομη παρουσίαση μιας πρόσφατης πειθαρχίας που μου φάνηκε ενδιαφέρουσα σε σχέση με αυτό το έργο: τη λεγόμενη Medio-Translatology (*yijie xue* 译介学).

Το πρώτο μας δίνει μια συνολική παρουσίαση του Έλληνα ποιητή, ο οποίος, μέσα από έναν προβληματισμό του που βασίζεται στην άρνησή του για την εικονιστική γλώσσα, τάσσεται υπέρ μιας πιο ουσιαστικής και πεζής χρήσης της, η οποία εμπεριέχει πολλούς παραλληλισμούς με την κινεζική λογοτεχνία. Το δεύτερο επικεντρώνεται σε μια σύγκριση με τον Chen Tao, βασισμένη σε ένα ποίημα του που δείχνει πολλές ομοιότητες μ' ένα άλλο του Καβάφη. Η ανάλυση δείχνει πώς το διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στη δημιουργική διαδικασία, αποκαλύπτοντας τις βαθιές διαφορές πίσω από δύο κομμάτια ποίησης που εξωτερικά φαίνονται τόσο κοντά, παρά την χωρική και χρονική απόσταση που τα χωρίζει. Το τρίτο επικεντρώνεται στην μετάφραση και προσφέρει ολοκληρωμένο απολογισμό των αγγλικών εκδόσεων της νεοελληνικής ποίησης των Edmund Keeley και Philip Sherrard, που επιτρέπει περαιτέρω εξέταση σε θέματα μετάφρασης και

γλωσσολογίας. Μπορεί να φαίνεται εκτός θέματος, αλλά αποδεικνύεται σημαντικό παρ'όλα αυτά. Στην πραγματικότητα, όπως αναφέρεται από το ίδιο το άρθρο, αυτές οι εκδοχές αποτελούσαν τα πρωτότυπα της μετάφρασης στα κινέζικα.

Το τρίτο και τελευταίο τμήμα είναι αφοσιωμένος σε ένα τελευταίο σχόλιο, μετά το οποίο μπορεί να βρεθεί και η βιβλιογραφία.

PREFAZIONE

La Grecia e la Cina. Due paesi dalla storia millenaria che son stati culla del pensiero e della cultura, rispettivamente, occidentale ed estremo asiatica. Non a caso moltissimi studi e ricerche che mettono a confronto l'Occidente e l'Oriente partono proprio dalle tradizioni della Grecia e della Cina antiche nelle loro analisi di comportamenti e schemi mentali che sopravvivono e sono forti ancora oggi¹.

I contatti tra questi due mondi così lontani tra loro, ancora, han sempre rivestito una grande importanza; ciò fin dall'antichità, attraverso la Via della Seta, che passava, appunto, anche per la Grecia e che ha visto nelle imprese di Alessandro Magno prima e negli sviluppi delle tratte in epoca bizantina poi, delle tappe fondamentali. Interessante in questo senso la recente ipotesi avanzata da alcuni studiosi, primo fra tutti l'austriaco Lukas Nickel, secondo la quale non solo ci sarebbe stata l'influenza dell'arte greca nella costruzione nel III secolo a.C. dell'esercito di terracotta², ma addirittura uno o più scultori greci ne avrebbero guidato la creazione. Se fosse davvero così, verrebbe a cadere una sorta di paradigma storico per il quale la Cina antica non avrebbe avuto contatti con l'Occidente prima dell'apertura della Via della Seta (II secolo a.C.) e non avrebbe avuto un contatto diretto - non mediato cioè da popolazioni cuscinetto - prima dell'epoca di Marco Polo (XIII secolo). Potrebbe essere così riscritta la storia di una delle più potenti nazioni del mondo, così come è stato detto in un documentario congiunto della BBC e della National Geographic, *The Greatest Tomb on Earth* ("la più grande tomba sulla terra").

Per quanto affascinanti possano essere queste scoperte legate all'antichità, i rapporti tra le due nazioni restano tuttora molto significativi, tanto che non mancano di fare notizia. Molti sono, infatti, gli interessi e gli investimenti che la Cina ha fatto (basti pensare alla privatizzazione del porto del Pireo di Atene da parte di Cosco³) e ha in programma per il futuro in Grecia, tutti inseriti in quel grande progetto della nuova Via della Seta, "yidai yilu 一帶一路" ("One belt, one road"), che in un certo senso rappresenta una continuità con quella antica.

Questo rivolgersi ad Oriente della Grecia, poi, non manca di creare tensioni politiche

¹ Nisbett, Richard E. *The Geography of Thought : How Asians and Westerners Think Differently-- and Why*. Free Press, 2003.

² Nickel, Lukas. "The First Emperor and Sculpture in China." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 76, no. 3, 2013, pp. 413–447.

³ Carrer Stefano. "Via della Seta: Così Al Pireo Emerge La «testa Del Dragone»" *Il Sole 24 Ore*, 8 Aug. 2018, http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2018-07-08/via-seta-cosi-pireo-emerge-testa-dragone-182708.shtml?uuid=AE6QECIF&refresh_ce=1.

all'interno dell'UE, nella quale vige, e senza alternative, la politica dell'austerità, che per un paese con un'economia distrutta come la Grecia ha portato, appunto, a guardare a nuovi orizzonti. Fatto questo che è fonte di preoccupazione per altri paesi dell'unione, Germania in primis, come si può ben intendere da alcune passate dichiarazioni della cancelliera Merkel⁴.

Con questo elaborato, per quanto affascinante sia la situazione appena descritta, si vuole esplorare il complesso rapporto tra Cina e Grecia da un punto di vista letterario, linguistico e culturale, attraverso la proposta di traduzione di alcuni articoli accademici sull'argomento e con particolare attenzione e approfondimento sulla figura di Konstantinos Kavafis (1863-1933); poeta greco dalla fama internazionale che è stato tradotto ed ha avuto una sua influenza anche in Cina.

L'elaborato è diviso in tre sezioni. Nella parte introduttiva sarà dedicato dello spazio ad una presentazione del poeta e ad una sua contestualizzazione nel panorama della letteratura greca, la quale non può prescindere da una considerazione più generale, per quanto succinta, delle principali fasi storiche che dall'impero bizantino, passando per i domini stranieri, hanno portato alla nascita del moderno stato greco⁵; percorso piuttosto lungo del quale la rivoluzione del 1821 non è stata che una delle varie tappe, con un forte impatto ideologico per tutto il mondo occidentale.

A seguire, la discussione si focalizzerà sugli articoli tradotti e più nello specifico sui punti di incontro con la letteratura e il pensiero cinese che gli articoli presentano quali spunti di riflessione. Essendo gli studi svolti da ricercatori cinesi, infatti, non mancano riferimenti e parallelismi con la Cina, non solo da un punto di vista letterario, ma anche di più ampio respiro, portando la riflessione a questioni ideologiche e culturali che determinano, in senso più lato, un confronto tra Occidente ed Oriente, nonché – per quanto indirettamente – a questioni legate alla traduzione e alla fruizione della letteratura greca moderna in Cina. Su quest'ultimo punto sono emersi a volte errori e lacune che si sospettano legate al fatto stesso che le traduzioni della poesia greca moderna siano di “seconda mano”⁶, mediate da quelle inglesi. Da qui, si è riflettuto sul ruolo e sull'importanza che la letteratura in traduzione ha per permettere - in particolare per lingue e letterature considerate minori quale quella neogreca - la diffusione e la conoscenza della cultura di un paese e di quanto questa conoscenza mediata porti in sé tutti i rischi e le problematiche legate alla natura stessa di questo scambio, particolarmente forti ed accentuate se si parla di scambio interlinguistico ed interculturale. Se questa mediazione, poi, viene portata ad un livello ancora più complesso quale quello di versioni redatte da

⁴ Livini, Ettore. “Atene in Mano Alla Cina’ Ora Merkel Lancia l’allarme.” *La Repubblica*, 4 Aug. 2017, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/07/04/atene-in-mano-alla-cina-ora-merkel-lancia-lallarme36.html>.

⁵ Vitti, Mario. *Storia Della Letteratura Neogreca*. Cafoscarina, 2016.

⁶ Popovič, Anton. *La Scienza Della Traduzione : Aspetti Metodologici : La Comunicazione Traduttiva*. Hoepli, 2006.

altre traduzioni, le suddette questioni si aggravano in modo esponenziale. Riflessione particolarmente significativa in Cina, dove è nata recentemente una nuova disciplina in seno agli studi di letteratura comparata e traduzione, la “Medio-Translatology” (*yijiexue* 译介学), che mira a dare dignità a questi lavori di traduzione letteraria⁷. Sarà dedicato dello spazio, nel commento, ad una breve presentazione di questa nuova disciplina.

Ancora, la riflessione, sempre guidata dall’approfondimento degli autori menzionati negli articoli, sarà portata anche sul piano linguistico, in particolare sull’evoluzione diacronica delle due lingue greca e cinese, le quali mostrano tanto delle somiglianze, quanto delle profonde differenze.

Seguiranno, poi, le versioni degli articoli, corredate da un commento traduttologico che presenta le fasi del processo traduttivo, i problemi in esso riscontrati e le soluzioni adottate per risolverli, dando spazio all’analisi di esempi significativi. Una sezione particolare del commento dei primi due articoli è dedicata alle poesie, dal momento che la traduzione di questi testi presenta delle difficoltà specifiche e nell’affrontarle si sono operate scelte non sempre affini alla macrostrategia adottata per la traduzione dell’articolo.

Nella parte finale dell’elaborato, ad una nota conclusiva segue la bibliografia di riferimento, tanto in fase di traduzione che come fonte per le sezioni precedenti.

⁷ Xie, Tianzhen. “Medio-Translatology: New Perspectives on Comparative Literature and Translation Studies”, *Comparative Literature: East & West*, vol. 1, no. 1, Routledge, 2017, pp. 125–33.

1. CAPITOLO INTRODUTTIVO

1.1 Premessa sulla letteratura neogreca

1.1.1 Origini

L'inizio della letteratura greca moderna è un tema piuttosto discusso tra gli studiosi⁸. Per quanto non tutti siano d'accordo, la maggior parte è concorde non coincida con la nascita dello stato moderno, processo lungo che vede nella rivoluzione del 1821 una fase decisiva, ma che inizia molto prima. Come Mario Vitti scrive nella sua *Storia della letteratura neogreca*, la storia di questa letteratura nasce all'inizio dell'era moderna e non coincide con l'affermarsi della lingua greca "volgare", la lingua che continua ancora oggi ad essere parlata dai greci⁹. E in questo, la Grecia è l'unica a livello europeo a non avere vissuto, in termini linguistici, dei bruschi cambiamenti, a differenza delle lingue neolatine, che si son distaccate, nel Medioevo, dal latino¹⁰.

Per cogliere i momenti di passaggio ad una letteratura moderna, perciò, non si può prescindere dalla letteratura bizantina e quella medievale: in questi lunghi secoli si son gettate le basi per alcune componenti che sono sopravvissute, poi, anche in epoca moderna. Dopotutto, per quanto la letteratura bizantina in lingua elevata (o classicheggiante) fosse in piena ripresa creativa, in parallelo vi era una produzione in volgare, che si sottraeva alle norme del codice letterario colto¹¹, proponendo una nuova via che sarebbe sopravvissuta oltre il Medioevo.

1.1.2 L'importanza della poesia

La poesia, ποίησης, la cui etimologia deriva dal verbo "ποιέω", "fare", ha sempre avuto in Grecia un ruolo importante ed è sempre stata, fin dall'antichità, strettamente legata alla musica, altro elemento della continuità ed unità culturale nel corso dei millenni¹². La poesia è rimasta ancora oggi fenomeno concreto e popolare, la produzione enorme e il consumo di massa. Allo stesso modo, i compositori di musica popolare trasportano in musica testi di autori poeti contemporanei, tra le quali anche quelle di Kavafis, ma anche della produzione precedente, tanto indietro fino ad arrivare al medioevo. Tra le più famose, forse, le composizioni di Mikis Theodorakis e Manos Chatzidakis¹³.

⁸ "The Beginnings of Greek Vernacular Literature." *Greece Books and Writers*, Ministry of Culture, National Book Centre of Greece, 2001, p. 18.

⁹ Vitti, Mario. "1.1 L'incidenza letteraria della lingua popolare." *Storia della letteratura neogreca*, Cafoscarina, 2016, pp. 9–10.

¹⁰ Mackridge, Peter. "Introduction, The Development of the Greek Language." *The Modern Greek Language*, Oxford University Press, 1985, pp. 2–4.

¹¹ Horrocks, Geoffrey C. "Greek in the Later Empire." *Greek: A History of the Language and Its Speakers*, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 212–20.

¹² Carpinato, Caterina. "ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ: Cambiare Forma." *Aspetti Formali Del Testo Nella Letteratura Neogreca*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, pp. 35–56.

¹³ Ibid.

La poesia, quindi, non è semplicemente lettura, non è fruita solo da una ristretta élite, ma ha una certa diffusione orale. La sua materia prima è la storia, tanto passata che di cronaca contemporanea, svolgendo così anche un ruolo sociale e pubblico¹⁴.

1.1.3 L'importanza di Costantinopoli

L'eredità bizantina ebbe, ed ha ancora oggi, un'importanza enorme per i greci e li accompagnò attraverso i secoli in vari modi, soprattutto nella forma del culto religioso. Interessante notare come, durante tutto l'impero, non usarono mai l'espressione "bizantino", né tanto meno "greco" (Ἕλληνας), in quanto legato al paganesimo. Si consideravano gli eredi dell'impero romano e si definivano "Romei" (Ῥωμαίοι)¹⁵, chiamando il loro regno "dei Romani". Una volta che furono conquistati dagli Ottomani, ne venne mantenuto il nome e fu fondato il sultanato di "Rum". Da qui, tramite una variante dell'iranico (Frōm), derivò il nome cinese, *Fulin guo* 拂菻国, riportato dagli annali della dinastia Wei fino a quelli d'epoca Tang¹⁶. Non furono solo i turchi a minacciare l'impero: con la terza crociata venne fondato un regno "franco" a Cipro (1192), mentre con la cosiddetta quarta crociata, l'attacco arrivò direttamente a Costantinopoli, saccheggiata nel 1204, dove venne stabilito un impero "latino" di breve durata¹⁷. In seguito, sempre sotto il controllo latino e destinati a sopravvivere più a lungo, vennero fondati il Ducato di Atene (1205-1460) e il Principato di Acaia (1205-1432), nel Peloponneso, che, conosciuto anche con il nome di Principato della Morea, passerà, poi, sotto il controllo bizantino. La capitale, Mistra, fu caratterizzata da un'intensa attività artistica e letteraria¹⁸. Anche la storia di Venezia si incrociò a quella dell'area greca e dopo la quarta crociata il Doge venne dichiarato "Dominus quartae partis et dimidiaie totius Imperii Romaniae" ("Signore di un quarto e mezzo dell'Impero Romano d'Oriente"), ottenendo, dalla spartizione dell'impero, il controllo di tutta la zona occidentale della Grecia continentale, delle isole Ionie e delle Cicladi, oltre che un terzo della capitale stessa. A questo territorio vastissimo, si aggiunse la facoltà di nominare il patriarca latino, con conseguente ruolo primario di Venezia anche dal punto di vista spirituale. A queste annessioni seguì, pochi anni dopo, la conquista di Creta (1204)¹⁹. I greci rimasti erano sparsi in tre stati lontani tra loro. Fu il regno con capitale Nicea, vicino a Costantinopoli, a riconquistare la capitale, nel 1261, sotto la guida di Michele Paleologo. Si ritentò, allora, di ricostruire l'Impero d'Oriente²⁰.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Mackridge, Peter. "The Greek Language since 1750." *Storia e Storie Della Lingua Greca*, a cura di Caterina Carpinato e Olga Tribulato, Edizioni Ca' Foscari, 2014.

¹⁶ Lieu, Samuel N. C. "The 'Romanitas' of Xi'an Inscription." *From the Oxus River to the Chinese Shores: Studies on East Syriac Christianity in China and Central Asia*, a cura di Li Tang e Dietmar W. Winkler, LIT, 2013, pp. 123–40.

¹⁷ Vitti, Mario. "1.4 Il Sacco Di Costantinopoli, 1204." op.cit., pp. 14–16.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Moschonas, Nikos G. "Venezia e Bisanzio dopo la IV Crociata: Aspetti politici ed economici." *Greci e Veneti: sulle tracce di una vicenda comune*, Fondazione Cassamarca, 2006, pp. 21–30.

²⁰ Vitti, Mario. "1.4 Il Sacco Di Costantinopoli, 1204." op.cit., pp. 14–16.

In questo contesto di sgretolamento del vecchio impero che era riuscito a sopravvivere così a lungo, mentre quello d'Occidente era stato sconvolto dalle invasioni, nacque un forte orgoglio nazionalista. A Nicea si cominciò ad usare di nuovo l'espressione "ἑλλην", tanto screditata in passato e, più in generale, diventa sempre più forte una volontà di recuperare ogni valore ellenico, tanto negli studi che nella lingua. I greci iniziarono a studiare i classici e a scrivere opere in un greco atticizzante. Mentre nel mondo bizantino si riscoprivano i classici, nel mondo "latino", ancora ignari del greco classico, vinse il predominio della cultura greca corrente e furono fatte scrivere cronache, in cui si narravano le gesta più significative del periodo, in un greco ibrido, quali la *Χρονικόν του Μορέως* (*Cronaca della Morea*). Dal punto di vista politico, invece, regnava la discordia; così come dal punto di vista religioso, per quanto in apparenza, con il Concilio di Firenze (1438-39), sembrassero domate le differenze, grazie al buon senso e alla comprensione del cardinale Bessarione. In una città minacciata dai turchi, regnava la polemica tra coloro che erano favorevoli all'unione con Roma e quelli che volevano mantenere l'autonomia²¹.

Nel 1453 Costantinopoli cadde in mano turca e l'avanzata sembrava inarrestabile. Gli unici territori che rimasero liberi dal dominio dell'impero ottomano furono Creta, Cipro, Rodi e le isole Ionie, già sotto il dominio veneziano²². Il timore per l'avanzata dei turchi arrivò anche tra gli occidentali. Il cardinale Bessarione iniziò a cercare alleati intenzionato ad organizzare una crociata per liberare Costantinopoli. Vari furono i tentativi e nonostante il successo della battaglia di Lepanto (1571), i risultati furono scarsi²³. Maometto II il conquistatore, da parte sua, rispettando un principio musulmano per cui la fede religiosa coincide con l'etnia, mantenne in carica il patriarca, come capo religioso e politico dei greci. L'impero ottomano, infatti, dava una certa autonomia alle comunità religiose non musulmane – dette Millet²⁴ - che risiedevano all'interno del suo territorio, tanto dal punto di vista amministrativo che governativo, permettendo loro di avere delle leggi proprie e identificando nel capo religioso, investito dal sultano, il responsabile nei confronti dell'autorità

²¹ Vitti, Mario. "Il Panico Davanti All'avanzata Dei Turchi." op.cit., pp. 35–36.

²² "The Era of Enlightenment (Late 17th Century-1821). Introductory Note." *Greece Books and Writers*, op.cit., p. 59.

²³ Vitti, Mario. "Creta Tra Costantinopoli e Venezia." *Storia Della Letteratura Neogreca*, op.cit., pp. 36–38.

²⁴ Millet (in arabo *milla* ovvero "confessione religiosa"), indicava in origine sia la religione che la comunità religiosa. Nel Corano millet si riferisce a "millat Ibrahim", la religione di Abramo, o, meno frequentemente, a "milla" per ebraismo e cristianesimo. Secondo il corano, infatti, i cristiani e gli ebrei sono persone della Bibbia, conosciuti col nome di *dhimmi*, e il sistema dei millet dell'Impero Ottomano si sono originati dall'istituto islamico della "protezione delle genti del Libro" (*dhimma*): non erano obbligati a convertirsi alla religione musulmana ed era permesso loro di vivere all'interno dell'impero praticando la loro fede, purché rispettassero certi obblighi, quali il pagamento delle tasse. Nell'impero si formarono tre millet principali, quello dei cristiani ortodossi (o Rums), quello armeno e quello ebreo. L'appartenenza ad un millet era obbligatoria per i non musulmani per essere considerati cittadini dell'impero. Il capo religioso, investito dal sultano, svolgeva, oltre quelle religiose, le funzioni di capo civile: riscossione delle tasse, amministrazione della giustizia nelle materie di diritto di famiglia e civile in genere e rappresentava la propria comunità di fronte al sultano e all'amministrazione.

centrale²⁵. I poteri che gli vennero concessi fecero compattare le forze nazionaliste intorno alla corte patriarcale. Ad ogni modo, dopo il 1453, moltissimi nobili e letterati ripararono a Creta, per dirigersi, poi, in Italia. A Venezia la comunità crebbe talmente tanto, che il senato veneto concesse la costruzione di una chiesa per il rito greco (S. Giorgio dei greci, iniziata nel 1539)²⁶. Fuga però, che lasciò un vuoto in patria. La situazione si fece più complicata con la scoperta dell’America e il conseguente declino dell’economia della Serenissima. I greci in Italia, si focalizzarono sul mondo antico, rispettando gli ordini dei loro datori di lavoro, rimanendo estranei a quegli ambienti dove erano valorizzati dialetti e particolarità linguistiche in cui si stava formando l’arte rinascimentale²⁷. Il periodo che va dalla presa di Cipro da parte dei turchi (1570) e il ritiro di Venezia dall’Egeo e il Peloponneso (trattato di Passarowitz 1718), fu caratterizzato da enormi cambiamenti in tutto il mondo occidentale: l’empirismo delle scienze, guerre, epidemie, carestie e il declino della Serenissima. Questo lo scenario in cui i greci furono chiamati a svolgere le loro attività²⁸. Importante, un po’ in tutto il mondo occidentale, il loro ruolo nell’educazione linguistica, dal momento che l’interesse era strumentale a formare quelle figure che sarebbero andate ad operare in ambiente greco. Forte, in questo, la componente religiosa. Tanto la Chiesa di Roma che quelle riformate, infatti, mandarono missionari, prelati e persone dotte in territori abitati da greci con frequenza sempre maggiore, così come fu vero il contrario. Molti religiosi greci si recarono in tutte le corti d’Europa, spingendosi fino alla Russia, intavolando trattative volte a far fronte agli infedeli, nella volontà di tener saldi i greci intorno alla verità cristiana in senso lato²⁹. Non mancavano, infatti, nelle comunità sottomesse ai turchi, che alcuni si convertissero per necessità e spesso solo per facciata, non senza però dei tormenti morali. Lo stesso crollo dell’Impero era vissuto e accettato come una punizione divina, ma allo stesso tempo rinasceva un senso di responsabilità. Da sottolineare come i giovani più forti fossero forzati a lasciare le loro famiglie e arruolati nell’esercito turco³⁰. Allo stesso modo, però, venne concesso ai greci di mantenere, come si è detto, la loro religione e intorno al patriarcato si formò una classe ricca ed erudita: i fanarioti³¹. Questa casta, il cui nome deriva dal quartiere Fanari dove frequentavano i palazzi del Patriarcato, riuscì a scalare il sistema del potere, offrendosi in un primo momento come intermediari tra Patriarcato e Porta, per essere poi assunti dai turchi in altre cariche di amministrazione locale, alle quali accedevano per l’elevata istruzione e ricchezza (le cariche erano vendute dal

²⁵ Aviv, Efrat. “Millet System in the Ottoman Empire.” *Islam Studies*, 2016, <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195390155/obo-9780195390155-0231.xml>.

²⁶ Vitti, Mario. “Creta Tra Costantinopoli e Venezia.” op.cit., pp. 36–38.

²⁷ Vitti, Mario. “Conclusioni.” op.cit., pp. 47–48.

²⁸ Vitti, Mario. “Il Rinnovamento Del Travaglio.” op.cit., pp. 51–53.

²⁹ Vitti, Mario. “La Nuova Oratoria Sacra.” op.cit., pp. 55–58.

³⁰ Vitti, Mario. “Nuovi progetti e responsabilità.” op.cit., pp. 53–55.

³¹ “Light and Shade. Sapere Aude.” *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 60–63.

sultano)³². Fondamentale il controllo della Valacchia e della Moldavia³³. Allo stesso tempo, specie dopo il 1774, grazie ad una serie di trattati ed accordi che l'impero Ottomano concesse, si rafforzò il ruolo dei greci nei commerci³⁴. Si formò così una classe borghese mercantile, il greco diventò la lingua franca dei commerci nel mediterraneo e comunità (παρειαίτες) mercantili si stabilirono in tutto il Mediterraneo, nei Balcani, nell'Europa centrale e nella Russia meridionale, arrivando fino all'India³⁵. Questa classe colta, grazie ai contatti con il mondo occidentale, fu fondamentale per i successivi sviluppi storici che portarono alla guerra di indipendenza del 1821. A dire la verità, non mancarono tentativi di insurrezione all'interno dei territori sotto il controllo ottomano, tanto di comunità greche, che non. Fin dalla conquista turca, inoltre, si formarono dei gruppi di ribelli e banditi nelle zone periferiche dell'impero, conosciuti col nome di clefti (κλέφτες, che alla lettera significa "ladri, briganti"), i quali vennero ben presto sfruttati dai turchi per controllare le zone di montagna dove si nascondevano. Nacque così la distinzione tra clefti e armatoli, (αρματολοί, "mercenari")³⁶. Allo scoppio della rivoluzione, giocarono un ruolo decisivo pure queste milizie: una volta diffusosi il sentimento nazionale, si rifiutarono di servire il sultano e si unirono alle forze rivoluzionarie. Sentimento che trovò basi forti su cui nascere proprio grazie ai contatti col mondo occidentale e alle scuole nelle zone di provincia amministrare dai fanarioti³⁷. Forti spinte all'azione, per quanto già con l'affermarsi dell'Illuminismo si fosse concretizzata una volontà di superare l'ignoranza e una coscienza di dignità, furono date dagli eventi che seguirono la rivoluzione francese. Caso emblematico quello di Rigas Velesinlis (1757-1798) che, mosso da un ideale di repubblica che includesse tutti i territori sotto l'impero ottomano, iniziò un'attività di sovversione clandestina destinata però a fallire³⁸. Tradito da un connazionale³⁹, venne arrestato a Vienna insieme ad altri sette compagni per dei volantini che incitavano alla rivoluzione che era pronto a distribuire nei Balcani e consegnato, dopo alcuni mesi di carcere a Vienna, agli Ottomani, che lo giustiziarono a Belgrado nell'estate del 1798⁴⁰. Altra figura importante fu Adamantis Korais (1748-1833), che si recò in Francia ed ebbe modo di vivere in prima persona la rivoluzione francese⁴¹. Durante le campagne

³² Vitti, Mario. "La spinta verso i Balcani e la Modcovia, e i fanarioti" op.cit., pp. 93-96.

³³ Clogg, Richard. "Ottoman Rule and the Emergence of the Greek State 1770-1831." *A Concise History of Greece*, Cambridge University Press, 2002, pp. 7-46.

³⁴ "Light and Shade. Sapere Aude." *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 60-63.

³⁵ Clogg, Richard. "Ottoman Rule and the Emergence of the Greek State 1770-1831." op.cit., pp. 7-46.

³⁶ Vitti, Mario. "I canti dei clefti" Op.cit., pp. 126-128.

³⁷ Vitti, Mario. "Una nuova ideologia per i greci del Danubio" op.cit., pp. 108-110.

³⁸ Rigas Velesinlis (cioè di Velesino e chiamato, per questo, anche Fereos, trattandosi dell'antica Ferrai, nella Tessaglia) lavorò come segretario presso varie personalità fanariote del governo della Romania, spostandosi anche a Vienna. La vicinanza a Dimitrios Katartzis, figura tra le più significative della diffusione delle idee dell'Illuminismo tra i Greci, unita alle vicende europee dalla rivoluzione francese in poi, accesero il suo spirito rivoluzionario.

³⁹ Clogg, Richard. "Ottoman Rule and the Emergence of the Greek State 1770-1831." op.cit., pp. 7-46.

⁴⁰ "Rigas Velesinlis" *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 68-71.

⁴¹ "Adamantios Korais" *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 72-73.

napoleoniche, nel momento in cui le truppe arrivarono nelle isole Ionie, si convinse fosse l'inizio della liberazione, ma non fu così e la delusione fu enorme. Dalla caduta dell'impero bizantino, la Grecia era stata abbandonata, questo espresse nel comunicato accademico *Mémoire sur l'état de la civilisation dans la Grèce en 1803*⁴². I fanarioti, dal canto loro, erano convinti di riuscire a sovvertire il sistema dall'interno, salendo sempre più in alto nella scala del potere⁴³. Tappa decisiva per lo scoppio della rivoluzione, fu la fondazione della “Φιλική εταιρεία” (“Società degli amici”), a Odessa nel 1814; società segreta che guidò l'organizzazione della lotta armata. Dal primo attacco, che avvenne in Moldavia, alla fine della rivoluzione, in cui venne decretata la nascita, nel 1830, della monarchia greca col protocollo di Londra, si sono succeduti numerosi scontri, sia in terraferma che in mare. Decisivo - senza dimenticare i filellenici⁴⁴ che per primi si unirono alla lotta - l'intervento della Triplice Alleanza (Russia, Inghilterra e Francia), nonché della vittoria a Navarino (1827)⁴⁵. Dopo difficili trattative e trattati intermedi tra le forze alleate e l'impero ottomano, si arrivò a stabilire un protettorato, che sanciva l'indipendenza e imponeva una monarchia assoluta. Giovanni Capodistria fu il primo sovrano, ma fu presto assassinato (1830) e al suo posto venne messo Ottone di Wittelsbach (principe ereditario di Baviera)⁴⁶. I territori del nuovo regno non comprendevano ancora molte zone significative, quali Creta, la Tessaglia, la Macedonia; senza contare le numerose comunità greche ancora in territorio turco. La prima capitale fu Nauplio (Atene venne proclamata capitale solo nel 1834⁴⁷). La volontà dei greci a vedersi concessa una costituzione e un'assemblea rappresentativa incontrò un atteggiamento autoritario da parte del re, provocando così una rivolta nel 1843 che ne forzò la concessione⁴⁸. Il re fu ben presto detronizzato e fu rimpiazzato dal Principe Vilhelm di Danimarca, da allora Giorgio I di Grecia, con la conseguente annessione delle isole Ionie (rimaste fino ad allora sotto il dominio britannico). In occasione dell'assemblea costituente del 1844, venne per la prima volta proposto da Ioannis Kolettis - primo ministro - un programma politico che prese il nome di “Μεγάλη Ιδέα” (“Grande Idea”), che mirava a riunire tutte le terre tradizionalmente greche e con capitale Costantinopoli⁴⁹. Nel 1864 vennero annesse le Isole Ionie e nel 1881 i territori

⁴² Vitti, Mario. “I lumi, i doveri e la ‘via di mezzo’” op.cit., pp. 132–134.

⁴³ Vitti, Mario. “Disagi e accomodamenti” op.cit., pp. 117–119.

⁴⁴ Non furono solo gli interessi economici e politici a sollecitare l'aiuto ai rivoluzionari Greci, ma anche la solidarietà. Non appena la notizia dell'insurrezione giunse in Europa Occidentale, infatti, in molti presero parte alla lotta come volontari. I motivi di tale entusiasmo i più svariati. Alcuni guidati da un'immagine idealizzata della Grecia antica, seguita da una forte delusione nel vedere lo stato molto diverso in cui si trovava il paese. Per altri era una semplice occasione per combattere e altri, ancora, erano guidati da forti ideali di libertà e nazione. Tra i più importanti Lord Byron e ci furono anche degli italiani, quali Santorre di Santarosa.

⁴⁵ Clogg, Richard. “Ottoman Rule and the Emergence of the Greek State 1770-1831.” op.cit., pp. 7–46.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Mackridge, Peter. “Introduction. The Greek Language Question.” op.cit, pp. 6–11.

⁴⁸ Koliopoulos, Giannēs., et al. “Statecraft and Irredentism (1831-1862).” *Modern Greece: A History since 1821*, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 28–43.

⁴⁹ Vitti, Mario. “La politica culturale della Grande Idea” op.cit., pp. 160-165.

della Tessaglia, senza scontri⁵⁰, mentre nel 1896 vennero organizzate le prime olimpiadi moderne nella capitale⁵¹. Il paese era comunque povero, alle soglie della bancarotta. Come risultato di altre guerre (la lotta Macedone⁵² e le guerre balcaniche⁵³), ulteriori territori furono annessi al regno con il trattato di Bucarest (1913)⁵⁴: Creta (già autonoma dal 1898 a seguito di una rivolta), parte della Macedonia e dell'Epiro, oltre che alcune isole Egee⁵⁵. Giorgio I venne assassinato a Salonicco, durante la guerra, e gli succedette il figlio, re Costantino I. ⁵⁶Allo scoppio della prima guerra mondiale, si creò uno scisma all'interno del paese, tra coloro che volevano intervenire a fianco dell'intesa, come il primo ministro Eleutherios Venizelos, e chi, come il re, tendeva ad una neutralità. Questione che si risolse con l'esilio del re. I greci si allearono quindi con l'intesa, contro l'impero Ottomano, ottenendo dei benefici, poi, una volta che la guerra fu conclusa, con il trattato di Sèvres⁵⁷. Furono annesse, infatti, la Tracia orientale e Smirne, che vennero però presto perse. Il rifiuto di riconoscere il trattato da parte dei turchi, infatti, portò la Grecia a schierare le truppe a Smirne, già nel 1919, per attaccare in seguito la Turchia. La guerra che ne seguì fu disastrosa e dovettero ritirarsi dopo una perdita umana che viene considerata genocidio. Lo scontro, definito dagli storici catastrofe dell'Asia Minore, portò al trattato di Losanna (1923)⁵⁸, il quale cessò l'ostilità tra i due paesi e forzò uno scambio di popolazioni. Tutti i greci della zona, oltre un milione, dovettero lasciare il paese e recarsi in Grecia. Le tensioni politiche che ne derivarono, portarono alla nascita della seconda repubblica (1924)⁵⁹, ma le basi non erano stabili e nel 1935, venne ristabilita la monarchia e tornò Giorgio II (successore di Costantino, costretto ad abdicare dopo il 1922). In seguito Metaxas, col supporto del re, sospese il parlamento ed instaurò un regime sul modello fascista.

⁵⁰ Koliopoulos, Giannēs., et al. "A New Dynasty and Lingering Problems (1862-97)" op.cit., pp. 44-56.

⁵¹ "Stimulus and Creative Response (1880-1930). Introduction" *Greece Books and Writers*, op.cit., p. 119.

⁵² Μακεδονικός Αγώνας (1870-1912)

⁵³ La prima nel 1912, la seconda nel 1913.

⁵⁴ Questo alla fine della seconda guerra balcanica, il quale modificava il trattato di Londra (1913) che poneva fine alla prima.

⁵⁵ Koliopoulos, Giannēs., et al. "The Venizelist Decade (1910-20)" op.cit., pp. 68-88.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Koliopoulos, Giannēs., et al. "The Asia Minor Debacle (1922-23)" op.cit., pp. 89-100.

⁵⁹ Koliopoulos, Giannēs., et al. "The Turbulent Interwar Period (1923-41)" op.cit., pp. 101-110.

1.1.4 Questione della lingua

La spinta verso la rivoluzione portò anche a discussioni più accese sul problema della lingua⁶⁰. Tra le figure più importanti Adamantios Korais (1748-1833), ma non fu l'unico. Dimitrios Katartzis⁶¹ (c.1720-1807), ⁶²fanariota e preoccupato per l'educazione dei sudditi, ipotizzò che la lingua adatta a svolgere il suo ruolo di comunicazione, fosse la parlata (per quanto lui stesso utilizzasse termini turchi e italiani e si sia ancora lontani dall'epurazione in questo senso della lingua demotica attuale)⁶³. Scontri più accesi, ormai vicini allo scoppio della rivoluzione, furono quelli tra Korais e Kodrikàs⁶⁴. Nello scontro tra i due emerse subito una diversa visione tra il rapporto nazione e lingua, evidenziando, altresì, come l'identità tra lingua e nazione fosse una convinzione forte tra i letterati⁶⁵. Questa questione guidò le discussioni per tutto il secolo. Korais, come gli illuministi, era convinto che l'ignoranza dovesse essere debellata e si adoperò a far conoscere i classici ai suoi connazionali. La sua concezione della lingua era fondata sull'idea del compromesso (μέση οδός, "mezza via")⁶⁶, consistente nell'epurare la lingua del popolo per tornare ad una forma più simile all'antica (dialetto attico) e che ne bloccasse la decadenza. Operazione a tavolino sulla lingua che portò alla nascita di una forma "artificiale" di lingua conosciuta più tardi col nome di καθαρευούσα ("lingua purificata")⁶⁷. Era convinto si dovesse mirare alla lingua del passato, per una continuità, ma che allo stesso tempo

⁶⁰ Verso la fine del IV secolo a.C. la lingua greca cambiò molto in un periodo piuttosto breve. I vari dialetti, infatti, vennero sostituiti con una lingua comune (*koine*), basata principalmente sull'Attico, ma con influssi anche degli altri. Questa *koine* si estese in tutto il mondo greco, diventando la lingua franca di una vasta area geografica, ed era parlata e scritta anche da persone non madrelingua. La tendenza, anche per questo, fu di semplificazione e già prima della fondazione di Costantinopoli (324 d.C.) molti dei cambiamenti rispetto al greco antico verso il moderno erano già avvenuti. Per quanto il greco antico fosse la lingua ufficiale dell'impero, alcuni scrittori bizantini scrivevano in Attico e altri ancora in forme ibride per lo più basate sulla *koine* ellenistica, ma fu tra il XII e il XIII secolo che questa scrittura in lingua parlata si fece più frequente, specie dopo la quarta crociata e conquista di Costantinopoli (1204). Da allora si cominciarono a scrivere testi in una lingua sempre più riconoscibile come greco moderno e quando venne fondato lo stato greco nel 1830, la lingua parlata non era così diversa dalla *koine* di tardo periodo bizantino, a sua volta non troppo distante dalla *koine* ellenistica. In questo senso la diglossia ha le sue origini fin dal IV secolo a.C., dal momento che la lingua parlata si iniziò a diversificare dalla scritta, maggiormente ancorata alle vecchie norme. Anche la lingua scritta cambiò e nonostante ci siano stati periodi in cui si è tentato di tornare alla purezza dell'Attico, si evolvse, fino al XIX secolo, in una sorta di compromesso col parlato, il quale era influenzato anche da altre lingue (in particolare da italiano e turco).

⁶¹ "Grande logoteta", cioè ministro, alla corte a Bucharest, nato a Costantinopoli. I fanarioti, infatti, venivano chiamati "logoteti" dai loro connazionali, mentre gli occidentali si riferivano a loro con l'appellativo di dragomanni o, semplicemente, di interpreti. Promosse l'uso di una lingua scritta basata su quella parlata dalla sua classe, ovvero la lingua parlata a Costantinopoli, scrivendo pure una grammatica in cui illustrava nel dettaglio la sua idea. Per questo ebbe accesi dibattiti con Lambros Fotiadis (1752-1805), principale promotore di una lingua arcaizzante, nonché preside dell'Accademia di Bucharest.

⁶² Horrocks, Geoffrey C. "Written Greek in the Turkish Period" op.cit., p.421.

⁶³ Vitti, Mario. "Una nuova ideologia per i greci del Danubio" op.cit., pp. 108-110.

⁶⁴ Panagiotis Kodrikas (1762-1827), nato ad Atene, entrò nei circoli dei fanarioti, lavorando come segretario al patriarcato di Gerusalemme a Costantinopoli e concludendo la sua carriera alla corte della Wallachia e Moldavia. Venne mandato anche a Parigi (1797-1802) come cancelliere dell'ambasciatore turco, dove si viveva Korais. Le sue concezioni sulla lingua erano conservazioniste, vedendo nella lingua uno degli elementi fondamentali dell'integrità nazionale. Le sue idee non erano del tutto incompatibili con quelle di Korais, ma il disaccordo fu violento.

⁶⁵ Mackridge, Peter. "Conservatives: Kodrikas and the Ecclesiastical and Phanariot Establishment." *Language and National Identity in Greece, 1766-1976*, Oxford University Press, 2009, pp. 133-42.

⁶⁶ Vitti, Mario. "I lumi, i doveri e la 'via di mezzo'" op.cit., pp. 132-134.

⁶⁷ Mackridge, Peter. "Introduction. The Greek Language Question." op.cit., pp. 6-11.

si dovesse mantenere la grammatica di una lingua moderna. Oltre che ad un recupero dell'ortografia, volle arricchire il lessico con termini a volte anche calcati dall'antico⁶⁸. L'idea di Korais fu vista come troppo artificiosa e causò polemiche tanto tra i tradizionalisti che tra i sostenitori della lingua demotica.

Una volta stabilito il nuovo stato, venne comunque di fatto adottata la καθαρεύουσα (anche se non venne mai espresso ufficialmente o in termini legali). In termini di istruzione veniva comunque mantenuta la grammatica della lingua greca antica (leggi sull'istruzione del 1834 e 1836). Per giunta, non ci furono organizzazioni ufficiali o semiufficiali, come in altri paesi, che regolarizzassero le riforme linguistiche e la καθαρεύουσα fu sviluppata in modo empirico, non sistematico⁶⁹. Allo stesso tempo, però, la lingua demotica non era vista da molti come una possibilità, dal momento che, se davvero si fosse adottata, si sarebbero esclusi tutti quei non grecofoni ortodossi che si immaginava sarebbero entrati a far parte del regno. La lingua della liturgia ortodossa, infatti, era il greco antico, un po' come lo era il latino nel mondo cattolico. La disputa era tra i sostenitori del greco antico e quelli della "mezza via", ma entrambe le fazioni finirono per accettare la καθαρεύουσα⁷⁰. La distanza tra il parlato e l'antico era troppo grande, così i primi la vedevano come una fase necessaria per riavvicinarsi all'antico e poi semmai farlo rinascere, i secondi, seguendo il pensiero di Korais stesso, come modo per arginare il declino e depurare la lingua di anni di contaminazione straniera.

Alcuni scrittori, però, iniziarono a rendere troppo arcaica la καθαρεύουσα e ci furono dispute sul limite oltre il quale non andare⁷¹. Tra i più radicali, Soutsos. Nonostante tutto, il popolo non adottò le forme troppo arcaizzanti e vinsero piuttosto i neologismi per le invenzioni moderne e per cambiare i termini stranieri. L'effetto dello scritto sul parlato, per quanto ci fossero dei greci che riuscirono ad imparare abbastanza bene anche per scrivere nella lingua purificata, fu sopravvalutato. La καθαρεύουσα si allontanò sempre di più dalla lingua parlata dal popolo e l'effetto sperato da Korais non avvenne. Entro il 1880 era ormai svanita l'idea di un recupero del greco antico e si cominciò ad allentare il suo insegnamento a favore della καθαρεύουσα, processo però lento e non sempre adottato dalle scuole. Si fece sempre più forte, in letteratura, una volontà a rivalutare il demotico. Le cose cambiarono più rapidamente con la nuova generazione del 1880 e con la figura chiave di questo gruppo: Kostis Palamas (1859-1943)⁷². In poco più di una decina d'anni, quasi tutti i poeti adottarono il demotico, solo in prosa le cose furono più lente. Nel 1905, venne fondata la Società Linguistica

⁶⁸ Horrocks, Geoffrey C. "The 'Language Question' and its Resolution. Korais." op.cit., pp. 438-442.

⁶⁹ Mackridge, Peter. "The Greek Language since 1750. Language Planning." *Storia e Storie Della Lingua Greca*, op.cit., 2014, p. 145-147.

⁷⁰ Horrocks, Geoffrey C. "The 'Language Question' and its Resolution. The Rise of Katharévoussa." op.cit., pp. 445-446.

⁷¹ Mackridge, Peter. "Introduction. The Greek Language Question." *The Modern Greek Language*, op.cit., pp. 6-11.

⁷² Horrocks, Geoffrey C. "The 'Language Question' and its Resolution. The Progress of Demoticism." op.cit., pp. 454-456.

Nazionale⁷³, inaugurata con un discorso dello stesso Palamas, che promuoveva il demotico tanto nell'istruzione che nella vita pubblica. Non ebbe, però, lunga durata, dal momento che non si sapeva bene quale demotico adottare, ma l'effetto fu comunque decisivo per favorire il demotico in termini di istruzione. Nel 1910, con la salita al potere di Venizelos, fu fondata la Associazione Educativa⁷⁴, che andò a sostituire la Società Linguistica Nazionale nella promozione del demotico nell'insegnamento. Ci fu però un'accesa opposizione da parte dei sostenitori della καθαρεύουσα, tanto che venne fatto scrivere nella nuova costituzione che essa fosse la lingua del paese⁷⁵. Solo dopo il 1917⁷⁶, grazie al potere acquisito dopo lo scisma (e l'esilio del re), Venizelos poté varare delle serie riforme contro questa opposizione: venne abolito l'antico alle elementari a favore del demotico, affiancato negli ultimi due anni di scuola dalla Katharevousa. Vi fu però un'inversione di marcia dopo che Venizelos perse le elezioni nel 1920, ma fu di breve durata. Nel 1922 lo sfondo politico cambiò ancora a seguito alla catastrofe dell'Asia Minore. Tuttavia, alcuni scrittori (specie quelli delle isole Ionie, da sempre maggiormente favorevoli ad una lingua vernacolare) proposero una lingua alternativa, che fu definita demotica. Intorno al 1890⁷⁷, tutti gli scrittori adottarono la lingua demotica, con la sola eccezione di Alexandros Papadiamandis in narrativa (che continuò a scrivere in *katharevousa* dopo il 1900), e Kavafis, in poesia (che usò una lingua mista). In letteratura, quindi, prevalse la lingua demotica, ma lingua ufficiale del paese rimase la *katharevousa* fino alla caduta della dittatura dei colonnelli (1974): solo allora la strada fu spianata per la lingua demotica, che divenne lingua ufficiale e dell'istruzione del paese entro un paio d'anni⁷⁸. Il mondo politico si adoperò affinché ciò avvenisse, anche perché era una condizione necessaria alla Grecia per entrare nella Comunità europea (1981). In seguito, dopo la vittoria del partito socialista PASOK (1981)⁷⁹, si iniziarono i primi passi verso l'abbandono del sistema di accentazione politonico e venne introdotto il sistema monotonico nel 1983⁸⁰.

⁷³ Horrocks, Geoffrey C. "The 'Language Question' and its Resolution. The 20th Century: Crisis and Resolution." op.cit., pp. 456-462.

⁷⁴ Ibid

⁷⁵ Horrocks, Geoffrey C. "The 'Language Question' and its Resolution. The 20th Century: Crisis and Resolution." op.cit., pp. 456-462.

⁷⁶ Mackridge, Peter. "Introduction. The Greek Language Question." op.cit., pp. 6-11.

⁷⁷ Mackridge, Peter. "The Greek Language since 1750. Historical Background." Op.cit., p. 134-136.

⁷⁸ Legge 309 del 1976, che istituiva la Νεοελληνική (δημοτική) come lingua ufficiale, tanto dell'istruzione che dell'amministrazione.

⁷⁹ Mackridge, Peter. "Introduction. The Greek Language Question." op.cit., pp. 6-11.

⁸⁰ Banfi, Emanuele. "'Stati di lingua', 'lingue', forme di scrittura e identità nella diacronia del greco." *Contatti di lingue - Contatti di scritture: multilinguismo e multigrafismo dal Vicino Oriente Antico alla Cina contemporanea*, a cura di Daniele Baglioni e Olga Tribulato, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2015, pp. 125-60.

1.2 Una presentazione del poeta Kavafis

1.2.1 Vita

Konstantinos Petros Kavafis è nato il 29 Aprile 1863, ad Alessandria d’Egitto. Era quindi un greco della diaspora, nato da genitori originari di Costantinopoli e trasferitesi in Egitto; dove vi era all’epoca una colonia greca piuttosto numerosa, così come comunità di altri popoli europei⁸¹. Konstantinos fu il nono e ultimo figlio di una famiglia borghese piuttosto agiata. Il padre, Petros Joannis, possedeva una florida impresa di commerci in granaglie e cotone, mentre la madre, Charìclia Fotiadi, era di discendenza fanariota: il bisnonno e il trisavolo di Kavafis ebbero dei ruoli importanti presso il Patriarcato ecumenico di Costantinopoli. Origini, queste, di cui Kostantinos andava molto fiero. Il padre, che aveva doppia cittadinanza britannica e greca, prima di stabilirsi ad Alessandria, avviò delle attività tanto a Costantinopoli che in Inghilterra (a Londra e a Liverpool).

Ad Alessandria la famiglia conduceva una vita agiata ed aveva una certa fama in città, ma alla morte del padre, nel 1870, seguì un tracollo finanziario che obbligò la madre a lasciare, entro pochi anni, la città. Fu così che nel 1872, all’età di nove anni, Kavafis seguì la famiglia in Inghilterra, dove vissero per 5 anni tra Liverpool e Londra. La madre riuscì, peraltro, ad ottenere il passaporto inglese per lei e per i figli. Nel 1876, però, la ditta del padre (la Cavafy & Co) fallì e un anno dopo, la madre tornò ad Alessandria, seguita dai figli minori⁸².

Fu nel periodo trascorso in Inghilterra che Kavafis iniziò i suoi studi e l’inglese diventò la sua prima lingua di comunicazione (non a caso tanto la sua corrispondenza privata con parenti e amici, che la sua prima produzione poetica, furono proprio in lingua inglese)⁸³. Ne mantenne l’uso nella comunicazione quotidiana anche una volta tornato ad Alessandria, e si riavvicinò alla lingua materna solo in età adulta per la sua produzione poetica. In effetti, parlava greco con un lieve accento inglese. Imparò anche il francese ed apprezzava molto Proust, Baudelaire e Verlaine.

In seguito, già nel luglio del 1822, la famiglia fu costretta a lasciare l’Egitto e a trasferirsi a Costantinopoli. In città, infatti, c’era un clima piuttosto teso a causa della politica di Arabi Pascià - nazionalista ed antieuropea - e la madre, consapevole che la situazione sarebbe precipitata entro breve tempo, decise di portare la famiglia da suo padre, in una zona più sicura. Lasciarono la zona appena due settimane prima del bombardamento inglese su Alessandria. La casa di Kavafis fu distrutta e con essa anche i suoi scritti. Il primo manoscritto esistente del poeta, quindi, è il diario di viaggio che

⁸¹ Vitti, Mario. “La Deroga Di Kavafis.” op.cit., pp. 239–44.

⁸² Σαββίδης, Μανόλης. Κ.Π. Καβάφης - Βιογραφία - C.P. Cavafy - Biography. <http://www.kavafis.gr/kavafology/bio.asp>.

⁸³ Kavafis, Konstantinos. “La Vita.” *Eroi, Amici e Amanti*, trad. Tiziana Cavasino, Baldini Castoldi Dalai, 2006.

scrisse proprio in occasione di questo viaggio a Costantinopoli, contenente anche una poesia scritta in inglese, “Leaving Therapia”, datata 16 luglio 1882, ore 2:30 p.m..

A Costantinopoli, città di origine e lunga storia greca dalla forte valenza simbolica (basti pensare alla “Μεγάλη Ιδέα” che guidò la rivoluzione greca del 1821), Kavafis cominciò a coltivare un profondo interesse per il passato, ellenistico in particolare, iniziando ad immaginare il suo posto nel mondo greco in senso lato. Sempre in questo periodo, si indirizzò verso una carriera politica o giornalistica, e secondo alcuni, fu allora che ebbe la sua prima esperienza omoerotica.

Anche se molti degli altri suoi fratelli non tardarono a far ritorno in Egitto (per lavorare e sostenere la famiglia), Kavafis rimase con la madre a Costantinopoli fino al 1885, anno in cui finalmente ottenne l’indennizzo per la casa distrutta e un mese dopo tornarono anche loro ad Alessandria, in un Egitto che sarebbe diventato da lì ad un mese di governo congiunto inglese ed ottomano. In una tale situazione, Kavafis rinunciò al suo passaporto inglese, con forti conseguenze sul piano lavorativo⁸⁴. Quando, infatti, riuscì ad essere assunto come impiegato presso il Ministero dell’Irrigazione nel 1882, non ottenne mai il posto fisso proprio a causa della sua cittadinanza greca. Riuscì, comunque, grazie alla solerzia nel lavoro, a mantenerlo (veniva rinnovato annualmente) per trent’anni, fino al 1922, anno in cui si ritirò. Nel 1894, ottenne anche un secondo lavoro come broker alla borsa di Alessandria, speculando lui stesso ed ottenendo pure dei buoni guadagni. Grazie a queste fonti di reddito, in aggiunta ad una buona capacità nel gestirlo, condusse una vita piuttosto agiata.

Se già a Costantinopoli iniziò a comporre qualcosa, una volta tornato per la seconda volta ad Alessandria, iniziò a pubblicare degli articoli e qualche poesia in lingua greca in alcuni giornali e riviste (tra i primi “Coral, from a Mythological Viewpoint” nel gennaio del 1886, nel quotidiano *Costantinople*, e tre mesi dopo la sua prima poesia “Bacchial”, nella rivista *Hesperus*)⁸⁵. Continuò, in un primo momento, a pubblicare le sue poesie in alcune riviste di Alessandria e di Atene, ma ben presto questa destinazione pubblica fuori controllo venne sostituita, nel 1891, da una attività editoriale personale⁸⁶. Curò la stampa, la legatura e la distribuzione dei suoi componimenti, scegliendo accuratamente i destinatari. Fatti stampare dei foglietti volanti, li raccoglieva - in ordine cronologico, in un primo momento, in ordine tematico, poi - e spediva queste raccolte in dono ad amici e conoscenti scelti scrupolosamente. Teneva addirittura un registro di distribuzione e la scelta stessa dei componimenti richiedeva molto tempo. Era ossessionato dal timore che le sue poesie, specie quelle erotiche, potessero finire nelle mani sbagliate, in particolar modo di persone bigotte⁸⁷. Come ha descritto il critico Sareghiannis, Kavafis aveva in casa pile di fogli, posizionati su dei tavoli di

⁸⁴ Minucci, Paola Maria. Il Poeta Delle Epifanie | Il Manifesto. 2013, <https://ilmanifesto.it/il-poeta-delle-epifanie/>.

⁸⁵ Σαββίδης, Μανόλης. Κ.Π. Καβάφης - Βιογραφία - C.P. Cavafy - Biography. <http://www.kavafis.gr/kavafology/bio.asp>.

⁸⁶ Kavafis, Konstantinos. “L’Opera.” *Eroi, Amici e Amanti*, trad. Tiziana Cavasino, Baldini Castoldi Dalai, 2006.

⁸⁷ Ibid.

lavoro e ogni pila era una poesia. Da qui attingeva ogni volta dovesse preparare una raccolta. Non pubblicò invece libri o raccolte di poesie, con la sola eccezione di due fascicoletti (1904 e 1910) e una piccola raccolta tematica (1917)⁸⁸.

Visse sempre con la madre e i fratelli Petros e Joannis Petros, i due più vicini a lui e non solo per età: Petros, infatti, era omosessuale, Joannis Petros, poeta. La morte di alcuni amici e di alcuni famigliari, non ultima quella della madre nel 1899, segnò profondamente il poeta, tanto che tra gli anni 1899 e 1903 entrò in una profonda crisi che lo avrebbe portato a trovare la sua vera voce poetica⁸⁹.

Nel 1903, ancora, in occasione di uno dei pochi viaggi che fece all'estero, si recò ad Atene e lì conobbe Grigorios Xenòpoulos, uno scrittore, al quale donò una copia manoscritta di dodici poesie su foglietti volanti. Fu proprio Xenòpoulos ad introdurlo nell'ambiente letterario della capitale greca⁹⁰.

Dopo la morte della madre, continuò a vivere con i due fratelli, finché, nel 1908 si ritrovò a vivere da solo, all'età di 45 anni, in quanto Joannis Petros, già nel 1904, si era trasferito al Cairo, e Petros, con il quale aveva affittato un appartamento in via Lepsius, se ne andò in quell'anno all'estero. In breve tempo la sua vita ebbe una svolta piuttosto radicale. Si chiuse in casa, limitando la sua vita sociale e dedicandosi pienamente alla sua poesia. Ormai aveva trovato la sua vera voce ed era convinto di essere sulla strada giusta.

Nel 1932, Kavafis, fumatore per tutta la vita, si fece esaminare per un'irritazione alla gola e gli fu diagnosticato un tumore alla laringe⁹¹. Si recò ad Atene per seguire delle cure specializzate, ma non ebbero effetto. Fu sottoposto a tracheotomia e perse l'uso della parola. Per comunicare scriveva su alcuni foglietti di carta. Negli ultimi anni fu l'amico Alèxandros Sengòpoulos, insieme alla moglie Rika, ad occuparsi di lui. Tornò ad Alessandria e qualche mese dopo, il giorno del suo settantesimo compleanno, si spense all'ospedale greco non lontano da casa sua.

1.2.2 La poetica

Kavafis scoprì la sua voce poetica tardi. Come si è visto è stato intorno ai quarant'anni, dopo una crisi che l'ha portato a rivedere le sue composizioni precedenti in quello che lui stesso ha definito uno "scrutinio filosofico". Lui stesso si comparò ad Anatole France, il quale scrisse, appunto,

⁸⁸ Vitti, Mario. "La Deroga Di Kavafis." op.cit., pp. 239–44.

⁸⁹ "C.P. Cavafy." *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 140–48.

⁹⁰ Πενάτα Λαβανίσι. Κωνσταντίνος Καβάφης: Εργοβιογραφικό. http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cnd_id=9.

⁹¹ Σαββίδης, Μανόλης. Κ.Π. Καβάφης - Βιογραφία - C.P. Cavafy - Biography. <http://www.kavafis.gr/kavafology/bio.asp>.

i suoi lavori maggiori dopo i quarantacinque anni. Kavafis, in aggiunta, era molto critico nei confronti del suo lavoro e considerava ogni poesia come un lavoro mai davvero finito, una sorta di manoscritto sul quale tornava più volte negli anni⁹². Dell'entità di queste revisioni, vi è traccia in alcuni registri che teneva ed aggiornava periodicamente. Molto spesso, le modifiche erano davvero minime. Temeva la stampa, la sua finitezza, non solo riscrivendo, correggendo e cancellando il suo lavoro, ma arrivando perfino a pentirsi di aver donato poesie che in seguito considerò immature e inadatte ai destinatari.

La sua ricerca durò oltre vent'anni, a partire almeno dal 1882. La sua prima produzione fu marcata da un'influenza romantica - per quanto il Romanticismo fosse ormai in declino in Grecia e dichiarato "morto" dal poeta Kostis Palamas, principale esponente della cosiddetta "generazione del 1880"⁹³ - e in particolar modo parnassiana e simbolista, per arrivare poi al decadentismo. Considerato l'interesse di Kavafis per la storia, in particolare per i periodi dell'Ellenismo in declino e del periodo bizantino, tale percorso è quasi naturale⁹⁴. Era, per di più, coetaneo di André Gide, Gabriele D'Annunzio, Oscar Wilde, Jules Laforgue e Jean Moréas (pseudonimo di Ioannis Papadiamandòpoulos, considerato tra i primi simbolisti francesi). Le sue poesie fino ai primi anni dopo il 1890, mostrano, infatti, un'ispirazione romantica: si nota una certa affinità con la produzione di Shelley, Keats, Hugo, nonché con i poeti del Romanticismo greco⁹⁵. Dopotutto, Kavafis lesse molto, in particolare letteratura inglese e francese. Tuttavia, da lì a poco, avrebbe virato verso il Parnassianesimo, il Simbolismo, l'Estetismo e il Decadentismo, come si può vedere in altri suoi componimenti successivi e in una sua storia breve dal titolo "In Broad Daylight"⁹⁶.

A questo si aggiunsero le sue letture di storia e tra queste, una in particolare segnò il suo percorso: "Decline and Fall of the Roman Empire", di Edward Gibbon, storico e filosofo caratterizzato da una visione negativa del periodo bizantino e della cristianità; concezione opposta al pensiero di Kavafis, sostenitore, invece, dello storico romantico greco Konstantinos Paparrigopoulos. Quest'ultimo è noto per aver riportato il periodo bizantino in una posizione di dignità nella coscienza greca e, di conseguenza, è fautore di un'idea di continuità col passato che ebbe enorme rilevanza per gli sviluppi successivi. I due mantennero un'estesa comunicazione tra gli anni 1893 e 1899, con discussioni che toccarono questioni storiche, spirituali ed estetiche. Fu questo dialogo con Gibbon a mettere in profonda discussione Kavafis, fino alla crisi che ne determinò la maturità poetica verso un

⁹² Kavafis, Konstantinos. "L'Opera." *Eroi, Amici e Amanti*, op.cit.

⁹³ Πενάτα Λαβανίνι. Κωνσταντίνος Καβάφης: Εργοβιογραφικό. http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cnd_id=9.

⁹⁴ Vitti, Mario. "La Deroga Di Kavafis." op.cit., pp. 239-44.

⁹⁵ "C.P. Cavafy." *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 140-48.

⁹⁶ Ibid.

maggiore realismo⁹⁷. Non a caso sconfessò precedenti componimenti di tema bizantino. In seguito, il poeta mise in discussione i miti e riscrisse episodi di opere tanto dell'antichità che di epoca più moderna (come l'"Amleto" di Shakespeare o l'"Agamennone" di Eschilo), abbracciando la visione ironica di Gibbon sulla storia e abbandonando tanto la storiografia romantica, che l'estetica e il misticismo simbolista⁹⁸.

Il corpus della sua opera riconosciuta consiste in 154 poesie - in realtà sarebbero 153, dal momento che "Nei dintorni di Antiochia", poesia che il poeta morente non ebbe modo di stampare, viene incorporata per consuetudine⁹⁹ -, alle quali si devono aggiungere le 27 poesie rifiutate e le ben più numerose inedite, ovvero quelle che il poeta non volle mai pubblicare, ma che allo stesso tempo non rifiutò. La prima pubblicazione fu a due anni dalla morte del poeta, nel 1935, ad Alessandria, ad opera dell'amica Rika Sèngopoulos; questa venne poi ripubblicata anche in Grecia nel 1948. Nel centenario dalla nascita di Kavafis, fu il critico e studioso Ghiorgos Savidis a pubblicare l'edizione canonica secondo le indicazioni tematiche lasciate dallo stesso poeta, per curare, poi, anche le successive delle poesie inedite (1968) e delle poesie rifiutate (1983)¹⁰⁰.

1.2.3 Categorizzazione delle poesie

Le poesie di Kavafis si possono dividere, sebbene per molte la distinzione non sia così netta, in tre macro-categorie, così come è stato indicato dall'autore stesso: "filosofiche" (che stimolano il pensiero), "storiche" ed "edonistiche" (o "estetiche")¹⁰¹. D'altronde, lo stesso autore precisò che alcune potevano essere considerate tanto storiche che edonistiche.

La prima categoria comprende poesie pubblicate prima del 1916, tra le quali sono comprese alcune tra le più conosciute, come "La Città" e "Itaca".

La seconda categoria delle poesie "storiche" - o per la maggior parte, presunte storiche - comprende componimenti - il primo dei quali del 1906 - ambientati principalmente in età ellenistica e tardoantica, ma anche in epoca Bizantina. A partire dal 1917, i componimenti di questa categoria assumono sempre più una valenza politica, in senso lato, mescolandosi con questioni religiose ed etiche. Il motivo che spinse Kavafis a ricorrere ai temi della storia passata, non fu tanto un'evasione dalla realtà del suo ambiente contemporaneo, quanto piuttosto un rapporto di omologia¹⁰²: colloca i

⁹⁷ "C.P. Cavafy." *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 140-48.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Kavafis, Konstantinos. "L'Opera." *Eroi, Amici e Amanti*, op.cit.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ "C.P. Cavafy." *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 140-48.

¹⁰² Vitti, Mario. "La Deroga Di Kavafis." op.cit., pp. 239-44.

suoi personaggi in periodi dominati da confusione, tanto etica che morale, nel quale spesso il culto pagano era ancora praticato insieme a quello cristiano. Scelta questa che, pur essendo il periodo tutt'altro che eroico, è motivata da un suo considerare l'Alessandria d'Egitto del periodo di transizione di tarda epoca ellenistica paragonabile a quello presente. Una città crocevia di popoli, tutti ellenofoni e in cui la civiltà ellenica aveva sintetizzato uomini di diverse nazionalità, resi più omogenei dalla pax romana. In questo poteva reggere il confronto con l'Alessandria del XIX e del XX secolo. Era un'epoca senza patria precisa, senza nazionalismo o tradizioni limitatrici, in cui le comunicazioni erano facili e dove le libertà di costumi e la morale del sesso erano equiparabili alle moderne. Per questo scelse tale cornice per le sue poesie.

La terza categoria è caratterizzata da un crescere in termini di natura esplicita dei componimenti, che si può dire rispecchi quella della presa di coscienza dello stesso Kavafis. Se in un primo momento non pubblicò, infatti, nulla che avesse come tema il piacere, la crapula, né tantomeno gli amori omosessuali, le cose cominciarono a cambiare nel 1908, con la poesia "In modo nascosto", e ancora di più nel 1911, con "Pensieri azzardati". A seguito di una crisi e di una decisa presa di posizione, fu dopo il 1918, però, che Kavafis cominciò ad esprimersi più liberamente, come in "Giorni del 1896", conferendo alle sue poesie anche una dimensione sociale, dal momento che descrivevano personaggi ai margini della società e in condizioni di vita difficili¹⁰³.

La voluttà aveva per lui un valore enorme, era un privilegio per pochi eletti, seguendo in questo la concezione degli esteti occidentali. Il vizio, i piaceri anomali, sono tutte opere d'arte da contrapporre alla banalità del "naturale"¹⁰⁴.

Ancora, l'emotività non si limita al presente, a quel presente che prende corpo nel componimento, ma spazia nell'arco di durata dell'intera esperienza: molto spesso, infatti, le sue poesie evocano fatti personali avvenuti molto tempo prima, ed entrano così in gioco tutti i meccanismi emotivi della memoria; memoria che ha un ruolo altrettanto importante anche in quei componimenti in cui ricostruisce un fatto del passato.

Significativa, in questo senso, la poesia "Cesarione", nella quale ha un'epifania del figlio di Cleopatra mentre, annoiato, legge un libro di epigrafi sui Tolomei¹⁰⁵.

1.2.4 La voce

Se da una parte, in molti componimenti, è lui a parlare in prima persona, in tanti altri fa

¹⁰³ "C.P. Cavafy." *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 140–48.

¹⁰⁴ Vitti, Mario. "La Deroga Di Kavafis." op.cit., pp. 239–44.

¹⁰⁵ Ibid.

parlare dei personaggi diversi da lui, modificando addirittura la lingua con cui in genere scrive e creando - a volte in modo più marcato che in altre - una distanza tra sé come autore e il personaggio; cosa che provoca una certa complicità con il lettore e un effetto di ironia¹⁰⁶.

Non mancano, altresì, poesie in cui fa parlare dei personaggi in prima persona, che in modo simile a quelle in cui è il poeta l'io-narrante, seguono le sue variazioni psichiche in un'azione e spazio ben precisi, in una modalità che è stata definita di "imitazione" drammatica. Un esempio di questi moti d'animo, si ha nella poesia "Il sole del pomeriggio"¹⁰⁷.

1.2.5 Kavafis nel panorama della letteratura greca e la questione della lingua

Kavafis scrisse in una lingua particolare, accostando la δημοτική (la lingua demotica) alla καθαρεύουσα (la lingua "purista", elevata), la quale seppe creare degli effetti unici che contribuirono a fare del suo stile e della sua poetica un'esperienza derogativa in seno alla letteratura greca di quel periodo¹⁰⁸. Seferis dichiarò di non conoscere poetica più isolata di quella di Kavafis¹⁰⁹. Non è paragonabile, in effetti, a nessun autore greco a lui contemporaneo, né a quelli della generazione immediatamente successiva. In verità, la sua produzione è stata relazionata, piuttosto, con la tradizione epigrammatica greca dell'età alessandrina, oltre che con le opere dell'antologia Palatina. Kavafis, con i suoi versi asciutti e lapidari, infatti, era molto lontano dalla tendenza poetica ad una lirica convenzionale e retorica dominante in Grecia e che aveva in Kostis Palamàs il suo principale esponente¹¹⁰. Proprio con Palamàs ci furono degli attriti, in quanto i due, rappresentati di opposte concezioni poetiche - oltre che in seno alla complessa questione della lingua - si screditarono l'un l'altro: Kavafis fu criticato per la sua scrittura prosastica, Palamàs per il suo liricismo ancora troppo legato al Romanticismo¹¹¹. Lo stesso Kavafis, d'altra parte, in un'intervista a tre anni dalla morte, dichiarò di essere un poeta ultra-moderno, un poeta per le generazioni future, perfettamente consapevole della novità eccessiva del suo stile, prematura per l'epoca¹¹². E non si sbagliò. Fu solo a partire dai poeti degli anni Trenta, infatti, che ne fu compreso e apprezzato il lavoro e in questo ha avuto un ruolo importante Seferis, il quale, nonostante le prime reticenze legate - ancora una volta -

¹⁰⁶ Vitti, Mario. "La Deroga Di Kavafis." op.cit., pp. 239-44.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Kavafis, Konstantinos. "L'Epoca." *Eroi, Amici e Amanti*, op.cit.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Vitti, Mario. "La Deroga Di Kavafis." op.cit., pp. 239-44.

¹¹² "C.P. Cavafy." *Greece Books and Writers*, op.cit., pp. 140-48.

ad una diversa posizione sulla questione della lingua, seppero comprenderne la novità e il valore, ponendolo allo stesso piano di T.S. Eliot, così come dichiarò in una conferenza¹¹³ del 1946¹¹⁴.

Allo stesso tempo, tuttavia, nel caso di Kavafis, poeta della diaspora, che non visitò la Grecia che un paio di volte, non ha senso forse parlare di un'epoca, quanto piuttosto di una città: Alessandria. Città che con la sua storia, i suoi personaggi antichi e contemporanei, con la sua atmosfera unica e cosmopolita, seppero dare al poeta l'esperienza umana alla base delle sue poesie e non solo. Ad Alessandria incontrò autori e uomini di cultura, tanto greci che – soprattutto - stranieri, che avrebbero contribuito a farlo conoscere in tutto il mondo. Primo fra tutti, Edward Morgan Forster, ma anche molti italiani. Enrico Pea, che ricevette in dono nel 1912 una raccolta di sue poesie; Filippo Tommaso Marinetti, che lo incontrò nel suo salotto nel 1930; Antonio Catraro, ma soprattutto, Giuseppe Ungaretti, all'epoca ancora sconosciuto al pubblico italiano. Nato ad Alessandria nel 1888, conobbe e frequentò molto Kavafis, che incontrava spesso nella latteria sul Boulevard di Ramleh, insieme ad altri giovani poeti. Ungaretti ebbe un ruolo paragonabile a Forster nel contesto italiano, tanto che la fama del poeta precedette la comparsa, a partire dal 1937, delle prime traduzioni della sua opera su varie riviste ad opera di Filippo Maria Pontani¹¹⁵.

1.2.6 La tradizione epigrammatica greca come fonte della poesia di Kavafis

È indubbio che Kavafis, che tanto studiò e guardò al passato, conoscesse bene la tradizione epigrammatica greca, in tutti i suoi sottogeneri, e le sue poesie sono testimonianze oggettive di tale convincimento. Uno dei tratti distintivi di questo genere, infatti, è di essere costituito da versi brevi e delle 154 poesie che costituiscono il canone ben 94 non superano i 16 versi e 28 non arrivano nemmeno agli 8; una percentuale decisamente alta (rispettivamente 61% e 18%) che conferma un legame forte con il genere. Solo il 13% della sua produzione (una ventina di poesie) supera, invece, i trenta versi¹¹⁶.

Tra i sottogeneri ripresi da Kavafis i predominanti sono quelli dell'epitombio e dell'erotico. Dell'erotico, nello specifico, si nota principalmente la ripresa di una sottospecie classificata come omoerotica (o pederotica). Un altro non meno importante è quello efrastico, nello specifico di descrizione di opere d'arte.

In merito all'epitombio, 32 delle poesie di Kavafis hanno come tema quello della morte e il

¹¹³ In questa conferenza (Κ.Π. Καβάφης, Θ.Σ. Έλιοτ παράλληλοι), Seferis dichiarò che Kavafis applica la objective correlative nella storia teorizzato dal poeta inglese.

¹¹⁴ Vitti, Mario. "La Deroga Di Kavafis." op.cit., pp. 239–44.

¹¹⁵ Minucci, Paola Maria. "Kavafis e La Poesia Italiana." *Foro Ellenico*, no. 51, 2003, pp. 4–8.

¹¹⁶ D'Ippolito, Gennaro. "Kavafis e la tradizione epigrammatica greca." *Aspetti formali del testo nella letteratura neogreca*, a cura di Loutsia Markezeli-Louka e Flora Molcho, Cafoscarina, 2009, pp. 11–25.

titolo di 5 si riferisce alla tomba di qualcuno, come è il caso del componimento “Tomba di Iasis” (1917). Tratto caratteristico della scrittura di Kavafis è la contaminazione con motivi erotici: questi componimenti tendono a concentrarsi sulla morte di bei giovani, mentre gli epitafi ellenistici trattano di persone di entrambi i sessi e di ogni età. Allo stesso modo, se quelli antichi esprimevano il dolore e la tristezza e non prevedevano alcun coinvolgimento sensuale, né allusioni mitologiche per esprimere la bellezza dei defunti, così non è, appunto, nella poesia kavafiana¹¹⁷.

Riguardo le poesie omoerotiche, si deve fare una distinzione, innanzitutto, tra la pederastia degli epigrammi ellenistici e l’omosessualità che caratterizza, invece, i componimenti di Kavafis. Nel mondo greco antico la pederastia era accettata - dalla componente sociale più elevata culturalmente, almeno -, mentre è condannata dal mondo moderno, dove, al contrario, l’omosessualità, tanto biasimata dagli antichi, resta principalmente un tabù legato ad una morale religiosa, ma non lo è necessariamente per un’etica laica. Ancora, riguardo l’omosessualità, si può avere una situazione di accettazione della stessa da parte di un individuo, il quale la vive, cioè, senza conflitti (omosessualità egosintonica), o una situazione di non accettazione, con conseguente desiderio di avere un orientamento eterosessuale (omosessualità egodistonica). Nel caso di Kavafis, per quanto, come si è accennato, abbia vissuto una crisi a riguardo, nella sua poesia, anche in questo senso, è il poeta della μνήμη, della memoria, dal momento che il conflitto c’è stato e si è trasformato in un ricordo poetico¹¹⁸.

Vengono presentati di seguito i critici e gli autori cinesi che negli articoli di cui si è proposta la traduzione entrano, per vari motivi, nella riflessione su Kavafis, creando dei punti d’incontro tra il poeta greco – nonché la letteratura greca - e la letteratura cinese. Il primo articolo, in un excursus volto ad indagare la poetica di Kavafis e più nello specifico il suo stile asciutto che pare rifiutare ogni forma di linguaggio figurato, avvicina al poeta greco il critico Geng Zhanchun e il poeta Yu Jian, per affinità legate a questioni stilistiche e di riflessione sulla lingua: il primo forte sostenitore della metafora e del linguaggio figurato come basi della nostra lingua e cultura; il secondo, al contrario, promotore di uno stile dimesso e colloquiale, contro lo stile elevato cui sono, nella sua concezione circa la natura dispotica della lingua, assoggettati i poeti. A seguire, in riferimento a quanto viene suggerito dal terzo articolo sulle affinità – e differenze – dello sviluppo diacronico della lingua greca e cinese, verranno illustrate le fasi principali che hanno portato alla nascita del cinese moderno, a fianco di una contestualizzazione degli sviluppi correlati in letteratura. Essendo l’esperienza di Yu Jian collocata nelle fasi più recenti di questi sviluppi, la presentazione muoverà proprio da lì. Si

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

continuerà, poi, con Huang Tingjian, introdotto nel primo articolo, e Chen Tao, fulcro del secondo articolo.

1.3 Geng Zhanchun

Geng Zhanchun 耿占春 è un professore, scrittore e critico cinese della provincia dello Henan. Nato nel 1957 a Shangqiu (nella contea di Shechen), si è laureato in lingua cinese all'università Zhengzhou nel 1982. È stato ricercatore al Henan College of Literature (*Henansheng wenxueyuan* 河南省文学院), ora professore alla Hainan University (College of Humanities and Communication, *Hainandaxue renwen chuanboxueyuan* 海南大学人文传播学院). Pubblica fin dal 1980 e nel 2002 è diventato membro della China Writers Association¹¹⁹.

Scrive libri di critica letteraria, articoli e saggi accademici. Tra i più importanti *Biyu* 隐喻 (2007), “*Xushi meixue* 叙事美学” (2002) e *zai meixue yu daode zhijian* 在美学与道德之间 (2006). Si occupa di ricerca letteraria e filologica, con particolare interesse per la metafora e il simbolismo, convinto che esse siano alla base della nostra lingua e cultura¹²⁰.

1.4 Yu Jian

Yu Jian 于坚 è un poeta, critico letterario e regista cinese. È considerato uno dei maggiori poeti della terza generazione (*disandai* 第三代), ovvero di quel gruppo che iniziò a scrivere intorno alla metà degli anni '50 del XX secolo e che viene contrapposto alla precedente seconda generazione (*dierdai* 第二代), della quale i maggiori esponenti furono i poeti cosiddetti "oscuri" (*menglong* 朦胧)¹²¹. Svolge, inoltre, l'attività di critico letterario, saggista, novellista, editore ed insegnante universitario. Yu Jian è promotore di una poesia in lingua colloquiale (*kouyu shi*, 口语诗) e, contro i canoni tradizionali, sostiene la necessità di uno stile dimesso¹²². Ha pubblicato inizialmente su riviste

¹¹⁹ 耿占春_中国作家网. <http://www.chinawriter.com.cn/zxhy/member/8322.shtml>.

¹²⁰ “Geng Zhanchun Jianjie 耿占春简介.” *Liupanshan* 六盘山, no. 3, 2017, p. 2.

¹²¹ Crespi, John A. “Poetic Memory: Recalling the Cultural Revolution in the Poems of Yu Jian and Sun Wenbo.” *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, Palgrave Macmillan US, 2008, pp. 165–83.

¹²² Wu, Touwen. 吴, 投文. “Yujian de kouyushixue qiji neizai lujing 于坚的口语诗学及其内在路径.” (“La poetica colloquiale di Yu Jian e il suo metodo”), *Hubei daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 41, no. 6, 2014.

non ufficiali, e solo in seguito le sue poesie sono apparse in riviste ufficiali e sotto forma di raccolte poetiche¹²³.

Nato l'8 agosto 1954 a Ziyang, nella provincia del Sichuan, si trasferì, ancora in tenera età a Kunming con la famiglia, dove vive tuttora. All'età di due anni contrasse una seria polmonite e in seguito alla cura con streptomycina venne colpito da ipoacusia ad un orecchio. Questo difetto fisico lo segnò molto, costringendolo a lottare per essere rispettato dagli altri, ma gli permise anche di affinare la sua sensibilità, sviluppando un forte spirito critico nell'osservare il mondo¹²⁴. Nel 1966, allo scoppio della Rivoluzione Culturale, fu costretto ad interrompere gli studi, mentre i genitori, entrambi intellettuali, vennero mandati nei campi di rieducazione. All'età di sedici anni iniziò a lavorare come operaio ribattitore e saldatore in una fabbrica a nord della città.

Dal padre ereditò un forte interesse per la poesia, in particolare per la poesia classica. Entrò in contatto anche con la letteratura straniera; il primo poeta che lo appassionò fu Walt Whitman, a cui seguirono Henry Wadsworth Longfellow e Robert Frost¹²⁵. A vent'anni scrisse le sue prime poesie, utilizzando il verso libero, e tra gli anni '70 e '80 pubblicò nelle riviste non ufficiali di Kunming e svolse delle letture pubbliche. Nel 1980 iniziò a studiare lingua e letteratura cinese alla Yunnan University. Nel corso dei suoi studi continuò a produrre poesie e fu attivo nell'organizzazione di alcuni club letterari e nella redazione di alcune pubblicazioni universitarie. Nel 1983 conobbe Han Dong, il quale pubblicò molte delle poesie di Yu Jian nella sua rivista *Tamen* 他们 (*Loro*) fino a metà degli anni '90.

Una prima svolta decisiva nella sua carriera avviene nel 1986 con la pubblicazione della poesia "Shangyi jie liuhao 尚义街六号" ("Via Shangyi, n°6") nella rivista ufficiale *Shikan* 诗刊 (*Poetry Monthly*), mentre la poesia che meglio rappresenta una svolta nella sua produzione e che esprime la sua maturità creativa è la controversa "Ling dang'an 零档案" ("Fascicolo 0"), scritta nel 1994. La poesia, divisa in sette parti¹²⁶, presenta un'alterazione dei normali canoni tipografici, con degli spazi bianchi inseriti tra i versi, via via sempre più numerosi, e un numero di caratteri superiore

¹²³ Van Crevel, Maghiel. "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part I." *Studies on Asia*, vol. 2, no. 1, 2005.

¹²⁴ Patton, Simon. *Yu Jian (Poet) - China - Poetry International*. <https://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/977/14/Yu-Jian>. Accessed 26 Sept. 2018.

¹²⁵ Van Crevel, Maghiel. "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part II." *Studies on Asia*, vol. 2, no. 2, 2005.

¹²⁶ un prologo, "dang'an shi 档案室" ("La stanza dei fascicoli"); cinque libri numerati in progressione, alcuni dei quali con ulteriori sottodivisioni, "Juan yi chushengshi 卷一 出生史" ("Libro uno: storia della nascita"), "Juan er chengzhangshi 卷二 成长史" ("Libro due: storia della crescita"), "Juan san lian'aishi 卷三 恋爱史" ("Libro tre: storia d'amore"), "Juan si: richang shenghuo 卷四 日常生活" ("Libro quattro: storia della vita quotidiana") e "Juan wu biaoge 卷五 表格" ("Libro cinque: moduli"); e un epilogo, "Juan mo 卷末" ("Libro finale").

al normale. I parallelismi e le continue ripetizioni, inoltre, danno al componimento, che spesso consiste in semplici enumerazioni, un senso di forte monotonia¹²⁷. Il titolo rimanda ai dossier personali (*renshi dang'an*, 人事档案) che le autorità cinesi redigono e tengono aggiornati per ogni cittadino della Repubblica popolare e nell'imitare la forma di questi documenti amministrativi, Yu Jian, da una parte rivela polemicamente come questo controllo così rigido non colga la vera natura di una persona, dall'altra, presentando come testo poetico un testo che normalmente non lo è, critica il linguaggio, a suo avviso, ormai fossilizzato cui si è abituati, usando con ironia forme ufficiali (*tifa*, 提法) per descrivere situazioni che non sempre lo sono. Tra i temi trattati, l'incompatibilità tra discorso pubblico e privato, la capacità della lingua di plasmare la realtà e l'illusorietà del controllo che si pensa di avere su di essa. Forte in questo senso il legame con la sua concezione e riflessione sulla lingua, che il poeta deve saper, appunto, controllare e destrutturare.

Se l'opera e la poetica di Yu Jian hanno spesso generato accesi dibattiti, "Fascicolo 0" è forse la poesia più emblematica in questo senso ed è stata oggetto tanto di forti critiche¹²⁸ che di apprezzamenti¹²⁹. La poesia è stata, inoltre, trasposta in uno spettacolo teatrale sperimentale, diretto da Mo Sen 牟森 e interpretato da Wu Wenguang 吴文光, Wen Hui 文慧 e il documentarista Jiang Yue 蒋樾¹³⁰. La collaborazione con il regista, ancora, non si è limitata a questo. Mo Sen 牟森 ha, infatti, messo in scena anche alcune sceneggiature teatrali¹³¹ scritte dallo stesso Yu Jian¹³².

Un'altra composizione degna di nota è il poema "Feixing" (trad. lett.: "Volo", 飞行), iniziato nel 1996 e concluso, dopo lunghe revisioni, nel 2000, lungo ben 10.000 caratteri. Il poema, diviso in 49 sezioni, ha come filo conduttore un viaggio in aereo; questo mezzo di trasporto assume vari significati nel corso della poesia, da quello di simbolo del progresso tecnico, a quello più allegorico di metafora della scrittura e della poesia stessa. La poesia può essere interpretata anche come una fuga dall'alienazione che caratterizza il mondo odierno e il progresso tecnologico. "Feixing", ancora, contiene numerose citazioni, fra cui quelle tratte da "The Waste Land" di T.S. Eliot.

¹²⁷ Van Crevel, Maghiel. "Fringe Poetry, but Not Prose: Xi Chuan and Yu Jian." *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, edited by Barend J. ter Haar, Brill, 2008, pp. 223–46.

¹²⁸ Crevel, Maghiel van. "Objectification and the Long-Short Line: Yu Jian." *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 247–80.

¹²⁹ Alcuni ne hanno elogiato il valore, quali He Yi 贺奕, Zhang Ning 张柠, Li Zhen 李震 e Xie Mian 谢冕, il quale organizzò un seminario all'università di Pechino incentrato sul componimento poco dopo l'uscita dello stesso. Altri invece lo considerano spazzatura, al punto da non considerarla nemmeno una poesia. Tra questi Chen Qufei 陈去飞 e Cai Yi 蔡毅.

¹³⁰ "Performing Documentation: Wu Wenguan and the Performative Turn of New Chinese Documentary." *A Companion to Chinese Cinema*, a cura di Zhang Yingjin, John Wiley & Sons John Wiley & Sons, 2012, pp. 299–317.

¹³¹ Si tratta di *Yu aizi youguan* 与艾滋有关 (*Riguardo l'AIDS*), *Guanyu yi ge yewan de tanhua* 关于一个夜晚的谈话 (*Riguardo una conversazione serale*) e *Guanyu "bi'an" de yici hanyu cixing taolun* 关于"彼岸"的一次汉语词性讨论 (*Una discussione sulla "sponda lontana" dei caratteri cinesi*).

¹³² 于坚作品展——看见的诗人_搜狐文化_搜狐网. http://www.sohu.com/a/119064843_239626.

Yu Jian è anche regista di documentari, i quali costituiscono un'espressione cinematografica che rispecchia la sua visione poetica e umanistica e nei quali indaga la vita nello Yunnan, con attenzione a questioni ecologiche, socio-politiche e culturali. Tra i suoi documentari più importanti *Jade Green Station (Bise Chenzhan, 碧色车站)* (2003), nominato per il Silver Wolf Award dell'Amsterdam International Documentary Filmmaking Festival, e *Hometown (Guxiang, 故乡)* (2010), al quale collaborò con l'antropologo Zhu Xiaoyang 朱晓阳¹³³.

1.4.1 La Poetica

Yu Jian ha scritto molti saggi e tenuto numerosi discorsi circa la sua poetica. Tra i punti più significativi e ricorrenti del suo pensiero le riflessioni sulla lingua. Tra i più importanti un saggio del 1995, "Chuantong, yinyu ji qita 传统, 隐喻及其他" ("Tradizione, metafora e altre cose"), integrato, poi, in "Cong yinyu houtui: zuowei fangfa de shige 从隐喻后退: 作为方法的诗歌" ("Ritirarsi dalla metafora: poesia come metodo") del 1997¹³⁴, il quale è stato incluso, a sua volta¹³⁵, nel quinto e ultimo volume della raccolta delle sue opere del 2004, dal titolo *Jujueyinyu: zongpi shouji, pinglun, fangtan* (trad. lett. *Rifiutare la metafora: Note su quaderno in pelle marrone, critica, interviste, 拒绝隐喻: 棕皮手记、评论、访谈*), che comprende anche altri saggi ed interviste¹³⁶. Yu Jian usa, come si è detto, una lingua colloquiale, vicina al parlato (kouyu, 口语), in opposizione a quella elevata e formale (shumianyu, 书面语) tipica dei poeti oscuri (menglong, 朦胧) o dei poeti cosiddetti della "ricerca delle radici" (xungen, 寻根). Più precisamente, Yu Jian, come ha scritto in "Shige zhi she de ying yu ruan: guanyu dangdaishige de lianglei yuyan xiang du 诗歌之舌的硬与软: 关于当代诗歌的两类语言向度" ("La lingua dura o morbida della poesia: sulle due direzioni della poesia contemporanea") (1998), distingue la lingua standard (Putonghua 普通话) dai dialetti (fangyan 方言)¹³⁷, il Nord dal Sud¹³⁸. Convinto che la produzione poetica contemporanea si possa ricondurre a questa distinzione,

¹³³ Poetry and Image: Yu Jian - CEFC. <http://www.cefc.com.hk/event/poetry-and-image-yu-jian/>. Accessed 25 Sept. 2018.

¹³⁴ Van Crevel, Maghiel. "Desecrations? Han Dong's and Yu Jian's Explicit Poetics." *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 365–98.

¹³⁵ Da qui traspare una sua tendenza, nella sua composizione saggistica e critica, a ripetersi e perfino a riutilizzare i suoi vecchi scritti, senza che la cosa sia indicata chiaramente. Un esempio è dato proprio da questo volume, la cui prima ottantina di pagine costituisce una ripetizione, a volte perfino letterale, di precedenti lavori, messi insieme senza alcun riferimento agli stessi.

¹³⁶ Van Crevel, Maghiel. *Avant-Garde Poetry from the PRC: A Bibliography of Single-Author and Multiple-Author Collections*. MCLC Resource Center Publication, 2007, pp. 35–36.

¹³⁷ Wu, Touwen. 吴, 投文. "Yujian de kouyushixue qiji neizai lujing 于坚的口语诗学及其内在路径." ("La poetica colloquiale di Yu Jian e il suo metodo"), *Hubei daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 41, no. 6, 2014.

¹³⁸ Egli ritiene, come dichiara del paragrafo iniziale del saggio, che nel Sud, ad esempio, il cinese standard sia entrato nell'uso scritto, ma non del parlato, tanto da poter parlare di due dimensioni diverse della stessa lingua. Questione che non solo ha delle ripercussioni sulla vita quotidiana delle persone, ma che coinvolge anche la produzione poetica: molti

dichiara la lingua dialettale superiore, più umana e primaria, usando per essa l'espressione “*ruan*” 软, “morbido”, in opposizione alla lingua standard, che definisce invece distante e secondaria, usando per essa l'espressione antitetica “*ying*” 硬, “duro”¹³⁹.

Yu Jian considera, inoltre, la lingua standard di natura dispotica, in grado di controllare il poeta attraverso una rappresentazione della realtà fissata nell'uso convenzionale della lingua, frutto di una lunga sedimentazione culturale¹⁴⁰. Nella sua concezione - per quanto in “Ritirarsi dalla Metafora” il suo ricorso a termini linguistici e letterari non sia sempre preciso - la lingua elevata usata in poesia ha determinato un allontanamento ormai inaccettabile tra significante e significato. Cita come esempio quello di un uomo che vede per la prima volta il mare (*hai*, 海). Il suo stupore lo porterebbe ad usare un'esclamazione quasi omofona come *hai* 嗨 e non certo parole complesse come “vasto ed eterno” (*yongheng er liaokuo* 永恒而辽阔). Allo stesso modo, nella sua poesia “Shijian xiezu 事件·写作” (“Evento: scrittura”), un'aquila è un'aquila, e non un simbolo di elogio al potere come ci si potrebbe aspettare sulla base di un immaginario ormai stereotipato¹⁴¹.

In questo senso egli ritiene la metafora - intesa come qualsiasi forma di linguaggio figurato - una forma di linguaggio stereotipato, opposta al primordiale atto del nominare (*mingming* 命名)¹⁴². Secondo Yu Jian il poeta non deve essere controllato dalla lingua, ma deve essere lui a controllarla pienamente. La lingua va destrutturata e ristrutturata; la poesia deve eliminare la metafora, rifiutare il discorso dominante. In quanto mondo soggettivo ed inventato, la poesia offre la possibilità di eliminare ogni traccia di egemonia della lingua; il poeta dovrebbe continuamente sottoporla al vaglio del dubbio, limitando il potere che ha su di lui. In questo senso, la poesia di Yu Jian non è orientata al lettore: l'importante è la lingua, non che il lettore possa capire. Infine, la poesia non deve rispondere ad alcun ruolo sociale, anzi, dovrebbe evitarlo.

poeti, infatti, si son sentiti obbligati ad abbandonare il dialetto a favore della lingua standard, creando delle difficoltà, ad esempio, nel momento in cui questi componimenti dovevano essere recitati. Interessante notare, tuttavia, come negli ultimi anni si stia registrando un maggiore interesse per la produzione poetica dialettale e nella sperimentazione delle potenzialità poetiche della stessa

¹³⁹ Van Crevel, Maghiel. “Desecrations? Han Dong’s and Yu Jian’s Explicit Poetics.” *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 365–98.

¹⁴⁰ Li, Xinshi. 李, 心释. “Lun dangdai shige zhong ‘fan yinyu’ de keneng yu bukeneng 论当代诗歌中‘反隐喻’的可能与不可能.” (Sulle possibilità e impossibilità dell’anti-liricismo nella poesia contemporanea), *Jiangnan xueshu*, vol. 34, no. 6, 2015.

¹⁴¹ Van Crevel, Maghiel. “Objectification and the Long-Short Line: Yu Jian.” *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 247–80.

¹⁴² 陈, 仲义. Chen, Zhongyi. “Yu Jian shigelun 于坚诗歌论.” (“la teoria poetica di Yu Jian.”) *Xuzhou shifandaxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 35, no. 1, 2009.

Riguardo la figura del poeta, ancora, è interessante la nozione del “sentire la lingua” (*yugan* 语感)¹⁴³. Stando a questa sua concezione, il poeta deve essere in grado di andare oltre a quello che vedono gli altri e deve saper eliminare ogni ostacolo che impedisca di vedere la vera natura del mondo. Capacità e sensibilità che ritiene essere innate. In “Ritirarsi dalla Metafora” (1997), invece, parla di un poeta che non deve essere un’intellettuale (*caizi* 才子), quanto piuttosto un artigiano al lavoro; un artigiano in grado di manipolare la lingua¹⁴⁴.

In “Chongjian shige jingshen 重建诗歌精神” (“Ricostruire lo spirito della poesia”) (1989) ha affermato, invece, la nascita di una nuova era per la poesia, e sostenuto la necessità - per essa - di essere oggettiva, ma allo stesso tempo intima e ordinaria, al fine di riflettere esperienze concrete di vita, a prescindere se basse, opprimenti e volgari¹⁴⁵.

Proprio a partire dal 1990, infatti, il suo sguardo si allontana sempre di più dalla soggettività, per concentrarsi su situazioni ed oggetti ordinari: tappi di bottiglie di birra, barili abbandonati lungo la ferrovia, un animale illuminato dal passaggio di un’auto su una strada; momenti transitori che assumono il ruolo di materiale grezzo per le sue poesie, nel suo intento di radicarsi nella contemporaneità e non più sulle illusioni del passato¹⁴⁶.

La lingua adottata è molto colloquiale, in opposizione a quella elevata che in genere caratterizzava la produzione poetica in Cina¹⁴⁷, compresa quella a lui contemporanea. Per quanto le sue prime poesie fossero affini alla poesia oscura, ben presto prende posizione contro tutta la poesia precedente, da quella repubblicana a quella maoista, comprese le avanguardie più recenti, giudicandole tutte correnti obsolete.

Questa evoluzione è evidente nel confronto dei suoi primi componimenti, quali “Bu yao xiangxin... 不要相信...” (“Non credere...”) del 1979, e una poesia senza titolo del 1981, con i successivi. Precedentemente al 1982 si nota un uso figurato della lingua e un arrangiamento in brevi strofe che rimandano ai “poeti oscuri”. Nel periodo seguente, come è evidente nella poesia del 1982, “Luo Jiasheng 罗家生”, si possono individuare i primi segnali di cambiamento, quali lo stile basso, i versi brevi, la quotidianità e l’ordinarietà del soggetto trattato e la narrazione distaccata di un evento che sembra ispirato alla vita personale del poeta. Altra poesia emblematica in questo processo verso

¹⁴³ Van Crevel, Maghiel. “Desecrations? Han Dong’s and Yu Jian’s Explicit Poetics.” *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 365–98.

¹⁴⁴ Van Crevel, Maghiel. “Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part I.” *Studies on Asia*, vol. 2, no. 1, 2005.

¹⁴⁵ Van Crevel, Maghiel. “Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part I.” *Studies on Asia*, vol. 2, no. 1, 2005.

¹⁴⁶ Crespi, John A. “Poetic Memory: Recalling the Cultural Revolution in the Poems of Yu Jian and Sun Wenbo.” *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, op.cit., pp. 165–83.

¹⁴⁷ McDougall, Bonnie S., and Kam. Louie. “Poetry: The Transformation of the Past.” *The Literature of China in the Twentieth Century*, Columbia University Press, 1997, pp. 31–81.

la maturità è “Qiang 墙” (“Un muro”), del 1983, che manifesta altri tratti caratteristici della poetica di Yu Jian: l'indagine su un singolo termine od oggetto, e una forte componente umoristica, in pieno contrasto con la poesia solenne dei poeti oscuri¹⁴⁸.

L'ironia è una delle caratteristiche più significative della poesia cinese odierna, e in questo senso Yu Jian è uno tra i primi, con altri poeti quali Xi Chuan 西川 (n. 1963), ad aver intrapreso questa via che si affermerà negli anni '90¹⁴⁹.

L'uso reiterato di alcune parole è un'altra caratteristica di questa fase della poesia di Yu Jian; alcuni componimenti sono raggruppati in serie per la presenza nel titolo di una parola comune, specificata in seguito nelle varie poesie della serie stessa. Un esempio è rappresentato dalla serie in cui la parola comune è "evento" (*shijian* 事件), nella quale la specificazione è l'evento considerato, o quella della parola "Opera" (*zuopin* 作品), seguita invece da un numero, non in ordine progressivo.

Altro elemento degno di nota nelle sue poesie è l'aspetto tipografico. Per quanto un'impostazione tipografica marcata sia un aspetto piuttosto comune a tutta la poesia moderna – dove l'intervento sulla normale divisione di un verso rappresenta uno degli espedienti più comuni - Yu Jian, oltre ad usare l'inarcatura (o enjambement), ricorre in molte poesie all'inserimento di spazi vuoti nel mezzo dei versi stessi; operazione che definisce “versificazione lunga-breve” (*changduan ju* 长短句)¹⁵⁰. Nei suoi primi componimenti la presenza di questi spazi è sporadica, con un effetto non lontano da quello della variazione dei rientri già espressa nelle poesie dei poeti canonici dell'epoca maoista, quali Guo Xiaochuan 郭小川 (n. 1919) e He Jingzhi 贺敬之 (n. 1924), e nelle poesie delle prime avanguardie³¹. Questo uso si è poi intensificato nella sua produzione successiva, che va oltre la punteggiatura canonica e presenta lunghi versi divisi solamente da questi spazi. Ecco allora che le poesie appaiono molto spezzettate, quasi siano un insieme di frasi e immagini messe insieme e potenzialmente tutte collegate, senza che la normale punteggiatura guidi il lettore, creando così un effetto di discontinuità ancora più forte e obbligando a prestare attenzione e ricercare in tutto il testo i collegamenti a più livelli tra le frasi e le immagini¹⁵¹.

¹⁴⁸ Van Crevel, Maghiel. “Objectification and the Long-Short Line: Yu Jian.” *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 247–80.

¹⁴⁹ Van Crevel, Maghiel. “Avant-Garde Poetry from China: Text, Context and Metatext.” *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 1–61.

¹⁵⁰ Crespi, John A. “Poetic Memory: Recalling the Cultural Revolution in the Poems of Yu Jian and Sun Wenbo.” *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, op.cit., pp. 165–83.

¹⁵¹ Xie, Danling. 谢, 丹凌. “ziwo' tansuo yu shixing huiyi. Meiguo yanjiu shiyeli de zhongguo 'hou menglongshi'. ‘自我’探索与诗性回忆 —— 美国研究视野里的中国‘后朦胧诗’.” (“La memoria poetica e la ricerca di ‘sé stessi’. La ricerca statunitense sulla poesia cinese dopo i poeti oscuri.” *Yanshan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 19, no. 2, 2018.

Anche la lunghezza dei versi aumenta tendenzialmente nel tempo. Se nei primi componimenti, come “Chang gei tongshidairen de ge 唱给同时代人的歌” (“Una canzone per le persone del nostro tempo”) del 1981, non superano i venti caratteri, in seguito si avranno componimenti anche di 38 caratteri per verso.

1.4.2 Yu Jian nel panorama della letteratura e la questione della lingua

Yu Jian viene considerato parte, almeno per la sua prima produzione, del gruppo di poeti della “Terza Generazione” (*disan dai* 第三代). Questo gruppo include un vasto numero di poeti che, a partire dalla metà degli anni '80, hanno intrapreso vie poetiche nuove, contro lo stile della precedente “Seconda Generazione” (*dier dai* 第二代), rappresentata principalmente dall'avanguardia della poesia oscura (*menglong* 朦胧). Nonostante la varietà di stili e correnti, in generale hanno tutti rifiutato la visione dei predecessori, tanto per la concezione storico-politica, che per quella estetica, considerando il loro stile artificiale¹⁵².

Se questo gruppo iniziò ad attirare l'attenzione della critica nel 1984, già negli anni precedenti si era avviata una composizione poetica diversa da quella dei “poeti oscuri” e vennero fondate numerose società di poesia sperimentale, le quali pubblicavano in modo autonomo le loro riviste non ufficiali. Tra le principali la *Haishang* 海上 (*In mare*,) di Shanghai; le riviste *Feifei* 非非 (*non e non*) e *Manghan* 莽汉 (*Cafone*,) del Sichuan e *Tamen* 他们 (*Loro*) di Nanjing, nella quale vennero pubblicate le prime composizioni di Yu Jian¹⁵³.

Yu Jian fa parte anche di quei poeti e letterati che hanno vissuto in prima persona il periodo della Rivoluzione Culturale¹⁵⁴. Negli anni successivi, la memoria di quanto vissuto è stata trasmessa tanto in letteratura che in forma cinematografica, in quella che è stata definita *shanghen wenxue* 伤痕文学 (letteratura delle “cicatrici”)¹⁵⁵. Se da una parte, in via del tutto generale, la narrativa fu il genere che più dominava la produzione letteraria legata a questi eventi del vicino passato, dall'altra anche la poesia fu coinvolta e si formarono delle nuove correnti poetiche fin dagli anni successivi alla fine della rivoluzione. Un esempio, i poeti oscuri, che furono influenzati proprio dalla memoria di questo periodo nella loro composizione, sebbene alcuni fossero già attivi durante la rivoluzione

¹⁵² Crespi, John A. “Poetic Memory: Recalling the Cultural Revolution in the Poems of Yu Jian and Sun Wenbo.” *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, op.cit., pp. 165–83.

¹⁵³ Hong, Zicheng. “The New Poetry Tide.” *A History of Contemporary Chinese Literature*, Brill, 2007, pp. 335–65.

¹⁵⁴ Yu, Jian, and Simon Paton. “Small Town.” *Chinese Literature Today*, vol. 3, no. 1–2, Taylor & Francis, Sept. 2013, pp. 95–119

¹⁵⁵ Hong, Zicheng. “Fiction during the First Half of the 1980s.” *A History of Contemporary Chinese Literature*, BRILL, 2007, pp. 293–314.

stessa¹⁵⁶ e nel loro caso non si possa, quindi, parlare di memoria in senso stretto, quanto piuttosto di reazione a quanto stava avvenendo. Inoltre, anche nei casi in cui la memoria è stata alla base dei componimenti, resta pur sempre impeto degli orrori vissuti e di una volontà di ribellione. Il loro linguaggio ricco di simbolismi, intenzionalmente ambiguo, che rifletteva un punto di vista pienamente personale, era, infatti, in piena opposizione ai canoni precedenti¹⁵⁷.

Nella produzione di Yu Jian non mancano, allo stesso modo, dei componimenti che riportano in forma poetica le sue memorie di questo periodo. Un esempio è la serie di dodici poesie dal titolo *Wangshi er san* 往事二三 (*Due o tre cose dal passato*), tutte ambientate a Kunming, dove il poeta è cresciuto¹⁵⁸. Egli vi riporta proprie esperienze personali, superando, però, i canoni della narrativa, che, in genere, seguiva un ordine cronologico degli eventi dei protagonisti, partendo dall'infanzia e arrivando fino all'età adulta; esplorando il superamento dell'innocenza dell'età giovanile, il disincanto politico e l'autorealizzazione post-rivoluzionaria. Le poesie di Yu Jian, invece, in modo comparabile ad un altro poeta cinese contemporaneo, Su Wenbo 孙文波, non hanno un riferimento temporale e non rappresentano una fuga dall'oppressione politica e psicologica, costituendo, così, un'alternativa alle modalità espressive dominanti. I componimenti di Yu Jian sono, piuttosto, degli aneddoti che, presi singolarmente, offrono una visione particolare, per quanto distaccata, della rivoluzione culturale, mentre nell'insieme forniscono un'idea di discontinuità, dello sforzo che il poeta fa nel ricordare quei momenti sparsi nel passato, riflettendo la dimensione interna, personale e complessa di questo ricordare¹⁵⁹.

Yu Jian, ancora, si può considerare parte di un sottogruppo, di cui fanno parte anche Han Dong e Sun Wenbo, caratterizzato dal rifiuto di uno stile elevato, a favore di una lingua colloquiale, prosastica ed inserita nel quotidiano. Il panorama della poesia cinese contemporanea, infatti, è caratterizzato, fin dai primi anni '80, da uno scontro tra i sostenitori di una scrittura colloquiale (*kouyu*, 口语), o “popolare” (*minjian*, 民间), e i sostenitori di una scrittura invece elevata e formale (*shumianyu* 书面语), o “intellettuale” (*zhishi fenzi* 知识分子)¹⁶⁰. In questo senso, Yu Jian si inserisce nelle fasi più recenti di quel lungo processo iniziato fin dalle guerre dell'Opio (1839-40; 1856-60) -

¹⁵⁶ Van Crevel, Maghiel. “From Reading to Writing: The Birth of Obscure Poetry.” *Language Shattered Contemporary Chinese Poetry and Duoduo*, 1996, pp. 42–55.

¹⁵⁷ Van Crevel, Maghiel. “Avant-Garde Poetry from China: Text, Context and Metatext.” *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 1–61.

¹⁵⁸ 于坚: 在故乡废墟上写作的人 | 界面新闻. <https://www.jiemian.com/article/1953033.html>.

¹⁵⁹ Crespi, John A. “Poetic Memory: Recalling the Cultural Revolution in the Poems of Yu Jian and Sun Wenbo.” *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, op.cit., pp. 165–83

¹⁶⁰ Tra i maggiori poeti di quest'ultima fazione Bei Dao 北岛 (1949) e Shu Ting 舒婷 (1952), mentre Yu Jian e l'amico Han Dong sono considerati i maggiori esponenti dell'altra.

e la conseguente apertura all'esterno dell'impero cinese – che determinò forti cambiamenti nella letteratura e, soprattutto, nella lingua¹⁶¹.

1.5 I cambiamenti nella letteratura cinese verso la modernità

Si fece forte, già alla fine degli anni '90 dell'Ottocento, un forte spirito di rinnovamento, tanto a livello politico che culturale, che diede presto dei risultati concreti: si abolirono gli esami imperiali (1905) e venne fondata la repubblica (1911-12). La rivoluzione letteraria che seguì costituì i primi passi di un progetto di più larga scala che mirava a sostituire la lingua classica (*wenyan* 文言) con una lingua vernacolare più vicina al parlato (*baihua* 白话)¹⁶², in un modo paragonabile a quanto avvenuto tra il XIII e il XIV secolo in Europa¹⁶³.

Nella lingua cinese, infatti, si era creata, nel corso della sua evoluzione, una forte distanza tra la lingua parlata e quella scritta. Secondo le testimonianze della linguistica storica, fino ad un certo periodo del terzo secolo a.C. vi fu una corrispondenza tra la lingua scritta e parlata, ma già nel secolo precedente iniziò ad emergere uno stile scritto distinto, le cui differenze si fecero sempre più importanti nei secoli successivi. All'epoca degli Han Occidentali (206 a.C-48 d.C.) si era ormai formata una lingua letteraria specifica, che si allontanò progressivamente sempre di più dal parlato fino al punto di diventare incomprensibile¹⁶⁴. La letteratura scritta, d'altra parte, era accessibile a pochi e in Cina, dove il livello di alfabetizzazione rimase estremamente basso fino al XX secolo, si sviluppò ed ebbe una certa importanza anche una letteratura orale, la quale non mancò di influenzare quella scritta, dando impulso a nuovi sviluppi specie in poesia¹⁶⁵.

La maggior parte dei testi della letteratura cinese tradizionale furono scritti con la suddetta lingua, per quanto non siano mancate, fin dal secondo secolo, opere in lingua vernacolare. Queste erano, però, di generi considerati minori ed inferiori, quali la narrativa ed il teatro, mentre la poesia fu sempre scritta in lingua letteraria, benché quest'ultima abbia incorporato, nel corso dei secoli, numerosi elementi della lingua parlata. Nel caso specifico della poesia, infatti, ci furono varie fasi di cambiamento, le quali consistevano, in genere, nell'introduzione di nuove regole prosodiche attraverso l'aggiunta di elementi della lingua vernacolare¹⁶⁶.

¹⁶¹ Denton, Kirk A. "The Late Qing Period: Introduction." *Modern Chinese Literary Thought : Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford University Press, 1996, pp. 65–68.

¹⁶² Van Crevel, Maghiel. "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part I." *Studies on Asia*, vol. 2, no. 1, 2005.

¹⁶³ Lanciotti, Lionello. "La Lingua Cinese." *Letteratura Cinese*, ISIAO, 2007, pp. 11–14.

¹⁶⁴ Idema, Wilt. e Lloyd, Haft. "La Lingua Dei Testi." *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, 2000, pp. 7–9

¹⁶⁵ Idema, Wilt. e Lloyd, Haft. "Letteratura orale e testi scritti." *Letteratura Cinese*, op.cit., pp. 5–7

¹⁶⁶ McDougall, Bonnie S. e Kam, Louie. "Poetry: The Transformation of the Past." *The Literature of China in the Twentieth Century*, op.cit., pp. 31–81.

Questa situazione si intensificò repentinamente a partire dal 1917, quando si diede il via a delle profonde riforme che investirono tutti i generi, ma in modo particolare quello poetico. La poesia fu svincolata dall'uso esclusivo della lingua letteraria e i poeti cominciarono così a scrivere anche in lingua popolare, con conseguente perdita, però, dello stato privilegiato di cui godevano proprio per il loro uso della lingua letteraria. Questo portò, tra gli anni '20 e gli anni '30, alla nascita di una “Nuova poesia”(*xinshi* 新诗), in cui i poeti sperimentarono nuove possibilità e utilizzarono il verso libero. In un primo momento, si iniziò a scrivere in lingua vernacolare, rispettando, però, le regole della poesia classica. Tra i primi a sperimentare questo uso, Huang Zunxian (1848-1905) e Xia Zengyu (1865-1924)¹⁶⁷.

Guidati dall'idea che le poesie romantiche inglesi fossero scritte in una lingua vicina a quella parlata, tentarono di fare lo stesso con il *baihua*, ma non fu cosa facile: la lingua letteraria è, per lo più, monosillabica e nel verso della poesia classica ogni carattere ha lo stesso accento. Il ritmo, fin da epoca Tang, era creato, infatti, dalla tonalità e non dall'accentazione, come in inglese, o dalla lunghezza del verso, come in latino. La lingua parlata, invece, vista la maggiore presenza di parole polisillabiche, nonché la presenza di sillabe atone, non permette l'uso di queste regole classiche di versificazione.

Alla fine degli anni '30 e ancora di più negli anni '40, tuttavia, questa spinta riformatrice venne rallentata e la poesia sempre più politicizzata: il governo comunista, in modo ufficiale con i “Discorsi su Arte e Letteratura” di Mao Zedong del 1942, dichiarò la letteratura subordinata alla politica. Si cominciarono, altresì, a delineare le basi di una letteratura non ufficiale, che si sarebbe poi definita in modo più forte negli anni '70 e '80¹⁶⁸. Dopo la violenza della Rivoluzione Culturale, che già nel 1969 fu moderata, si tornò a dare priorità alla costruzione di una nuova cultura, che proiettasse la Cina verso il futuro e che portasse avanti quelle riforme letterarie iniziate a inizio secolo con la rivalutazione del vernacolare. Per quanto questa tendenza fosse ancora elusiva, già nella fase finale della Rivoluzione Culturale stessa tra il 1971 e il 1976, emerse attraverso alcune correnti in poesia destinate a crescere ancora di più durante il primo decennio dopo la morte di Mao (1976) e il conseguente ritorno di Deng Xiaoping (1977); periodo che venne definito “febbre culturale”(*wenhuare* 文化热)¹⁶⁹. Dopo le avanguardie e in particolare la poesia oscura, fu con la

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ McDougall, Bonnie S. e Kam, Louie. “Poetry: The Challenge of Modernity.” *The Literature of China in the Twentieth Century*, Columbia University Press, 1997, pp. 421–40.

¹⁶⁹ Pesaro, Nicoletta. “Tre Fasi Della Letteratura Cinese Contemporanea.” *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, vol. 15, 2015, pp. 46–51.

cosiddetta “Terza generazione”, verso la metà degli anni ’80, che si accelerò questo processo, andando oltre ai vincoli del periodo precedente.

In poesia, come si è visto parlando di Yu Jian, si seguirono varie strade, ma in senso lato, si formarono – dal punto di vista della lingua utilizzata – due fazioni principali ed antagoniste: una a favore di una lingua elevata, con maggiori esponenti Bei Dao (1949) e Shu Ting (1952), e un’altra che predilige, invece, una lingua colloquiale, con Yu Jian (1954) e Han Dong (1961) come principali rappresentanti¹⁷⁰. Rivalità che si fece sempre più forte con il passare degli anni, arrivando a dei dibattiti sempre più accesi tra il 1998 e il 2000¹⁷¹. La polemica riguardò anche l’editoria e la critica, dal momento che alcuni editori e critici dimostrarono di favorire alcuni poeti e ostacolare altri.

In questa diatriba tra una scrittura “intellettuale” (zhishi fenzi 知识分子) e “popolare” (minjian 民间), ad essere in discussione è anche la figura stessa del poeta; questione ancora più sentita dopo l’avvento di una Nuova Era, in seguito ai tragici fatti di piazza Tian’an men del 1989, con la conseguente accelerazione delle riforme economiche e l’avvento di una letteratura di consumo, che ha portato alcuni poeti a rivedere la loro concezione. All’interno dello stesso gruppo di Yu Jian e Han Dong, per giunta, ci son stati dei punti di disaccordo tra i due che negli ultimi anni li hanno allontanati, quando invece in passato erano sempre stati compatti nelle loro idee.

1.6 La questione della lingua

La caduta dell’impero e il contatto con l’esterno - in particolare con il mondo occidentale – hanno portato, come si è visto, all’inizio di una profonda rivoluzione in letteratura, poesia in primis.

La portata del processo di cambiamento, tuttavia, non si è limitata a questo ed ha investito anche la sfera politica e sociale, nonché linguistica, gettando le basi per la nascita della lingua cinese moderna (*xiandai Hanyu*, 现代汉语). In modo via via sempre più evidente fin dalla prima guerra dell’oppio (1840-1842) e il traumatico contatto con cultura e scienza occidentali, infatti, la situazione linguistica si rivelò inadeguata all’auspicata riforma del paese in uno stato moderno, dal momento che mancava una lingua nazionale unificata e codificata, accendendo così il dibattito sulla lingua¹⁷².

La lingua cinese, della quale si hanno testimonianze scritte fin dall’epoca della dinastia Shang (1751-1122 a.C.), è una tra le lingue più antiche del mondo e, come è normale aspettarsi da un’evoluzione di millenni, le differenziazioni interne sono state considerevoli. Allo stesso tempo, però, la lingua è stata uno dei fattori più importanti della continuità storico-culturale della civiltà

¹⁷⁰ Van Crevel, Maghiel. “Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part I.” *Studies on Asia*, vol. 2, no. 1, 2005.

¹⁷¹ Van Crevel, Maghiel. “Avant-Garde Poetry from China: Text, Context and Metatext.” *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, op.cit., pp. 1–61.

¹⁷² Abbiati, Magda. “La Formazione Della Lingua Moderna.” *La Lingua Cinese*, Cafoscarina, 1992, pp. 31–40.

cinese. Se ciò è stato possibile, lo si deve alla forte distanza che si è creata tra la lingua scritta e la lingua parlata, mantenuta fino alla fine dell'epoca Qing (1644-1911) e la caduta dell'impero. Le due, infatti, si sono evolute in modo indipendente; cosa resa possibile dalla natura morfemica - e non fonetica - della lingua scritta, che la scollegava dalle realizzazioni fonetiche particolari, rendendola perciò elemento fondamentale dell'identità etnica e culturale - nonché linguistica - della Cina, a prescindere dalle varianti dialettali che si svilupparono nella lingua parlata. Ciò non sarebbe stato possibile nel caso di una lingua la cui forma scritta fosse di tipo alfabetico, dal momento che avrebbe favorito la disgregazione culturale e politica, oltre che il frazionamento linguistico; come è avvenuto nel caso dell'Europa medioevale alla caduta dell'impero romano d'Occidente¹⁷³.

Questa peculiarità, che caratterizzò la civiltà cinese per circa due millenni, favorì la formazione di una lingua scritta rimasta pressoché invariata nel corso dei secoli. Si tratta del *wenyan*, il quale cominciò a delinarsi in epoca Han (206 a.C.-220 d.C.), quando le differenze tra lo stile dell'epoca - che risentiva delle forme colloquiali - e quello del passato divennero evidenti, tanto che i letterati si uniformarono allo stile dei testi antichi. Fu sul cinese classico (*gudai Hanyu*, 古代汉语) quindi - lingua delle più importanti opere della Cina antica dell'epoca dei Zhou Orientali (770-222 a.C.) e più nello specifico dei tre secoli tra il 500 e il 200 a.C.¹⁷⁴ - che si basò il *wenyan*. In quanto tale, questa lingua nacque come lingua artificiale, imitata, appunto, dai testi antichi, e da allora la distanza con la lingua parlata - che si evolveva in modo naturale - si intensificò progressivamente, rimanendo il *wenyan* cristallizzato su norme antiche che lo rendevano sempre più arcaicizzante.

A fianco di questa lingua letteraria, la cui conoscenza prevedeva uno studio gravoso che ne limitava l'accesso ad una ristretta élite - determinando, altresì, lo stretto legame tra essa e il potere politico stabilitosi in Cina - si creò anche un altro stile scritto, destinato anch'esso ad aver un ruolo non da poco nella continuità linguistica del paese. Questo stile, il *baihua* 白话, si consolidò in epoca Song (960-1279) e si basava sulla lingua parlata nelle regioni settentrionali. Il suo uso, ristretto ai generi della narrativa e del teatro, si estese a tutto il paese e, nonostante la sua origine fosse dialettale, non si ebbe lo sviluppo di altre varietà regionali. Fu anche grazie all'affermarsi del *baihua* se in Cina non si ebbe una frattura col passato, come avvenne in Europa in relazione con la civiltà latina originaria una volta abbandonato il latino medioevale a favore di varietà linguistiche locali.

Riguardo la lingua parlata, invece, a prescindere dalla molteplicità di dialetti che si svilupparono fin dall'antichità, si usarono delle lingue franche non ufficiali per permettere la comunicazione tra i funzionari, specie nei periodi di maggiore stabilità politica e di consolidamento dell'apparato amministrativo imperiale. Queste derivavano dalle varianti colte del dialetto parlato

¹⁷³ Abbiati, Magda. "La Lingua Della Cina Tradizionale." *La Lingua Cinese*, op.cit., pp. 25-30.

¹⁷⁴ Scarpari, Maurizio. "La Lingua." *Avviamento Allo Studio Del Cinese Classico*, Cafoscarina, 1995, pp. 13-15.

nella regione dove era insediata la capitale dinastica e fissavano, altresì, la pronuncia standard della lingua letteraria, stabilendo che quella era la pronuncia raffinata con cui recitare i testi classici. Fu all'epoca delle dinastie straniere dei Liao (916-1125), Jin (1115-1234) e Yuan (1271-1368), le quali stabilirono la capitale nell'odierna zona di Pechino, che iniziò a formarsi una lingua franca - variante colta di un dialetto settentrionale sul quale pure il *baihua* traeva le sue origini – destinata a diffondersi a partire dal XV secolo: il *guanhua* 官话, letteralmente “lingua dei funzionari” e conosciuta anche come “lingua mandarina”¹⁷⁵.

Fino alla fine dell'impero col decadere della dinastia Qing (1644-1911) si ebbe una forma di tardo cinese letterario come lingua scritta ordinaria e il *guanhua* come lingua per la comunicazione orale. Le prime proposte di riforma vennero formulate già tra il XIX e il XX secolo, tra le quali spiccò quella di Wang Zhao (1859-1933), il quale elaborò un sistema di scrittura basato sull'alfabeto giapponese *katakana*, il *guanhua zimu* 官话字母, che per quanto fosse appoggiato in un primo momento, venne poi bocciato dalle autorità nel 1901. Tuttavia, fu solo dopo la rivoluzione del 1911 che la questione della lingua divenne davvero centrale, in un clima riformativo guidato da ideali nazionalisti che vedevano nella rottura radicale col passato e nella rifondazione del paese su nuove basi ispirate dall'Occidente l'unica speranza di rinascita per la Cina¹⁷⁶.

Un primo passo fu la conferenza indetta dal nuovo Ministro dell'Educazione nel 1913 allo scopo di fissare la pronuncia standard dei caratteri, nonché l'elaborazione di un sistema di trascrizione fonetica con cui registrare tale pronuncia e permetterne la diffusione. Le discussioni, divise tra i sostenitori e gli oppositori di una riforma in senso alfabetico, furono accese, ma si arrivò ad un compromesso interdialettale come pronuncia standard approvata e il sistema di trascrizione fonetica - allora denominato *guoyin zimu* 国音字母, dal 1930 e ancora oggi *zhuyin fuhao* 注音符号 – venne concepito come strumento didattico e non come sistema indipendente di scrittura, consapevoli che l'abbandono dei caratteri avrebbe determinato la perdita dell'unità tanto geografica che storica. Da notare, tuttavia, come anche molti letterati fossero a favore dell'abbandono dei caratteri, tra i quali spicca la figura di Lu Xun 鲁迅, le cui posizioni a riguardo erano talmente forti che gli vengono attribuite le seguenti parole: “Hanzi bu mie, Zhongguo bi wang, 汉字不灭, 中国必亡”, “se i caratteri cinesi non spariranno, la Cina perirà”¹⁷⁷.

Per quanto il *zhuyin fuhao* fosse stato approvato dal governo nel 1918 e introdotto nelle scuole nel 1920, venne ben presto messo in discussione. Si trattava, dopotutto, di uno standard artificiale

¹⁷⁵ Abbiati, Magda. “La Lingua Della Cina Tradizionale.” *La Lingua Cinese*, op.cit., pp. 25–30.

¹⁷⁶ Abbiati, Magda. “La Formazione Della Lingua Moderna.” *La Lingua Cinese*, op.cit., pp. 31–40.

¹⁷⁷ Mair, Victor H. “Lu Xun on the Difficulties of Chinese Characters.” *Hawai'i Reader in Traditional Chinese Culture*, 2005, http://pinyin.info/readings/lu_xun/writing.html#n1.

stabilito da pochi specialisti che non aveva riscontro nella realtà. Nel 1924 venne, allora, codificata una nuova norma fonetica basata sul dialetto di Pechino, vicina a quella della vecchia lingua franca, il *guanhua*. Scelta, questa, che si incrocia con gli sviluppi in campo letterario, dal momento che fin dal 1917 si iniziò quella rivoluzione che mirava ad abbandonare il *wenyan* a favore del *baihua* come lingua comune a tutta la produzione letteraria. La sua diffusione si accelerò grazie al Movimento del 4 Maggio 1919, nato come protesta studentesca, ma dilagato, poi, come movimento rivendicatore di riforme politico-sociali e rinnovamento culturale.

Considerata la diffusione raggiunta, ormai, dal *baihua*, il governo iniziò ad obbligarne l'insegnamento in alcune scuole già nei primi anni '20 e divenne lo stile scritto della lingua nazionale, mentre il *wenyan*, usato solo da un ristretto numero di letterati e nella redazione di alcuni documenti ufficiali, venne usato sempre meno ed abbandonato dopo gli anni '40.

Tra gli anni '20 e '30 il *baihua* si evolvé rapidamente, incorporando anche espressioni e costruzioni grammaticali di altre lingue, in stretta connessione alla traduzione di molte opere che caratterizzava il periodo. Questo sviluppo incontrollato lo stava, però, trasformando in una lingua artificiosa, che includeva anche residui di *wenyan*, e ciò portò alcuni intellettuali a riproporre sistemi di scrittura fonetica alternativi al tradizionale¹⁷⁸. Un esempio il *guoyu luomazi* 国语罗马字 (“lettere latine per la lingua nazionale”), elaborato da Zhao Yuanren 趙元任 (1892-1982) nel 1926 ed approvato nel 1928, ma senza che il sostegno fosse concreto e registrasse dei riscontri nella pratica, dal momento che si rivelò troppo complesso¹⁷⁹. Un altro, il *ladinghua xin wenzi* 拉丁化新文字, “nuova scrittura latinizzata”, ideato da alcuni esperti cinesi – tra i quali Qu Qiubai 瞿秋白 (1899–1935) - e sovietici nel 1929. Quest'ultimo ebbe maggiore fortuna – supportato anche da alcuni letterati quali Lu Xun, che ne apprezzava la semplicità - e venne sperimentato in alcune zone sotto il controllo comunista, dando dei buoni risultati e facendo pensare potesse essere la chiave per risolvere il problema dell'analfabetismo. La sperimentazione, però, si allentò allo scoppio della guerra sino-giapponese nel 1937 e venne abbandonata allo scoppio della rivoluzione civile del 1946.

Altri intellettuali, ancora, immaginavano un “federalismo linguistico” dettato dalla lingua parlata dal proletariato urbano emergente; lingua definita di massa, *dazhongyu* 大众语. In questo vedevano, però, una fase transitoria, dal momento che quelle lingue comuni che, grazie anche all'inurbamento della popolazione rurale, si stavano già formando nei maggiori centri del paese, erano

¹⁷⁸ Abbiati, Magda. “La Formazione Della Lingua Moderna.” *La Lingua Cinese*, op.cit., pp. 31–40

¹⁷⁹ Freiman, Daniel. “The Role of the State in the Development of Language and Script in Modern China”. *Developments in Chinese Language and Script During the 20th and 21st Centuries*, a cura di Victor H. Mair, 2012, pp. 56–72.

destinate, nella loro visione, ad una naturale convergenza in un'unica lingua nazionale su spinta del progresso economico e sociale.

I dibattiti sulla lingua, che coinvolsero molti intellettuali ed esponenti dei movimenti politici, non ebbero, tuttavia, risvolti pratici, dal momento che le guerre ne bloccarono gli sforzi. Fu dopo il 1949 che la questione si rifece di primaria importanza¹⁸⁰. Di fronte alle esigenze concrete che il governo comunista si trovò di fronte all'indomani della guerra civile, in un paese distrutto da anni di guerre e dove vi era l'80% di analfabetismo, si abbandonò l'idea precedentemente ben vista di un federalismo linguistico -mantenuto per certi aspetti solo nei rapporti con le minoranze linguistiche – e si operarono delle scelte che portarono al *putonghua*, “lingua comune”; lingua per certi aspetti artificiale che si basava sul dialetto di Pechino per la pronuncia e che grammaticalmente rifletteva le strutture affermatesi nella produzione letteraria moderna del *baihua*¹⁸¹. Dal punto di vista della scrittura, ancora, si ritenne necessaria una semplificazione, volta ad un apprendimento più rapido della lingua, che si concretizzò con l'istituzione di un comitato per la riforma della lingua nel 1952, il quale aveva anche il compito di elaborare il sistema di rappresentazione fonetica della lingua. Il comitato elaborò uno schema di semplificazione dei caratteri cinesi (*Hanzi jianhua fang'an* 汉字简化方案) nel 1956, cui seguì nel 1964 un elenco dei caratteri semplificati¹⁸². Nel 1958 venne adottato invece il sistema di trascrizione *pinyin zimu* 拼音字母, basato principalmente sul *ladinghua xin wenzi* e in parte sul *guoyu luomazi*, pensato sempre come ausilio didattico e non come sistema di scrittura autonomo. Anche in questo caso, dunque, si è operato un compromesso tra le due posizioni riformatrici favorevoli o contrarie all'adozione di una scrittura alfabetica.

Per i favorevoli si tratterebbe di una scelta che accelererebbe l'unità linguistica e lo sviluppo, mentre per gli altri significherebbe la perdita della continuità tra la cultura classica e quella contemporanea e quindi pure dell'identità nazionale, nonché la capitolazione a una sorta di colonizzazione culturale da parte dell'Occidente. Le due direttrici continuarono, da allora, ad avere una certa influenza, a fasi alterne, come lo dimostra, ad esempio, il fatto che l'uso del *pinyin* abbia subito, dopo i primi dieci anni di applicazione nelle scuole, un arresto nella fase di chiusura politica e autarchia che segnarono il periodo della rivoluzione culturale, per essere rilanciato, poi, una volta che la situazione politica iniziò a mutare e si iniziarono, agli inizi degli anni '70, l'avvio di relazioni diplomatiche con l'Occidente. Decisiva anche la scelta dell'ONU di adottare il *pinyin* nel 1979.

¹⁸⁰ Abbiati, Magda. “La Formazione Della Lingua Moderna.” *La Lingua Cinese*, op.cit., pp. 31–40.

¹⁸¹ Abbiati, Magda. “La Lingua Nella Cina Di Oggi.” *La Lingua Cinese*, op.cit., pp. 41–47.

¹⁸² Freiman, Daniel. “The Role of the State in the Development of Language and Script in Modern China” *Developments in Chinese Language and Script During the 20th and 21st Centuries*, op.cit., pp. 56–72.

Negli anni '80 il dibattito sulla lingua si è orientato sulla necessità di integrare il *pinyin* con norme ortografiche che lo rendano un vero e proprio sistema di scrittura, senza però che sia ipotizzato l'abbandono dei caratteri e la tendenza degli anni successivi pare sia, nuovamente, di inversione di marcia. Allo stato attuale, resta forte, comunque, l'utilizzo dei dialetti e si ha, quindi, una situazione di diglossia.

1.7 Huang Tingjian

Questo poeta viene paragonato a Kavafis per l'importanza che diede allo studio come base per la produzione poetica, tanto che il suo metodo prevedeva di riprendere i componimenti degli autori passati e rielaborarli. Kavafis, allo stesso modo, lesse molto e in alcuni suoi componimenti, come si è visto, sono presenti citazioni e rielaborazioni di eventi ed opere letterarie del passato. Nella presentazione che segue verranno illustrate più nel dettaglio anche le espressioni che il poeta cinese ha usato nel formulare la sua teoria.

Huang Tingjian 黄庭坚 (1045-1105), nome di cortesia (*zi* 字¹⁸³) Luzhi 鲁直 e nomi di stile (*hao* 号¹⁸⁴) Shangu daoren 山谷道人 (“Daoista dalla valle di montagna”) e Fuweng 涪翁 (Vecchio di Fu¹⁸⁵), nacque a Fenming 分宁 (Hongzhou, 洪州), attuale Xiushi 修水 (Jingxi 江西), in una famiglia di importanti letterati¹⁸⁶. Dopo la morte del padre Huang Shu 黄庶, poeta affermato, nel 1058, Huang Tingjian venne cresciuto dallo zio materno Li Chang. I due, che furono tra i primi a rinnovare l'interesse per Du Fu tra i Song Occidentali, gli trasmisero la passione per la poesia. Fu un poeta e letterato della dinastia Song, oltre che calligrafo e pittore. Studiò i classici confuciani, storia e letteratura, intraprese la carriera di funzionario¹⁸⁷ e viene considerato uno dei più importanti

¹⁸³ Nome che veniva dato ai maschi al raggiungimento dell'età adulta.

¹⁸⁴ Nome che veniva scelto autonomamente con diversi criteri, quali luogo di nascita o ambizioni.

¹⁸⁵ Fiume della provincia del Sichuan.

¹⁸⁶ Huang Tingjian | Chinese Poet and Calligrapher | Britannica.Com. <https://www.britannica.com/biography/Huang-Tingjian>.

¹⁸⁷ Nel 1067, al secondo tentativo dopo un primo fallimento nel 1062, superò gli esami imperiali, ottenendo la carica più elevata di *jingshi* 进士 e iniziando la sua carriera come ufficiale (*xian wei* 县尉) nella contea di Xie (Xie xian 叶县). Nel 1072 superò gli esami indetti dall'imperatore Shenzong 神宗 per la selezione degli insegnanti all'accademia imperiale (Guozijian 国子监) e nel 1086 gli fu chiesto dallo storico Sima Guan 司马光 di entrare a far parte dei redattori della sua opera *Zizhi Tongjian* (*Specchio per un ausilio al governo*, 资治通鑑).

esponenti della poesia dei Song Settentrionali, nonché fondatore della scuola poetica di Jianxi (Jiangxi shipai 江西诗派)¹⁸⁸. Morì in esilio¹⁸⁹ a Yizhou 宜州, nel Guanxi, nel 1105¹⁹⁰.

Huang Tingjian credeva nell'importanza della lettura e dello studio come base per la creazione poetica e, come viene ben espresso nel primo articolo di cui ho proposto la traduzione, questo studio era mirato a trovare l'ispirazione per scrivere delle nuove poesie, arrivando ad appropriarsi del contenuto e a riscrivere con parole proprie più o meno la stessa cosa. In altre parole, ricorreva all'imitazione e viene spesso considerato l'imitatore per antonomasia.

Alla base di questa concezione l'idea che il motivo ispiratore dietro ad ogni componimento poetico sia inesauribile e che il talento dell'uomo sia, al contrario, limitato¹⁹¹.

Nell'esprimere la sua concezione teorica, Huang Tingjian ha formulato delle metafore, usate ancora oggi come espressioni idiomatiche. Si tratta di *huan gu duotai* 換骨奪胎 (trad.lett. "alterare le ossa e forzare l'embrione", usata per indicare il mantenimento del contenuto di una poesia, mentre ne viene cambiata la forma) e *diantiechengjin* 点铁成金 (trad.lett.: "toccare il metallo e trasformarlo in oro", usata per indicare che un componimento di mediocre qualità viene trasformato in un capolavoro). Riguardo la prima, tuttavia, l'attribuzione è dubbia. L'espressione, infatti, non appare negli scritti di Huang Tingjian, ma gli viene attribuita dal monaco e poeta Huihong 惠洪 (1071–1128) e l'interpretazione dei termini usati rimane ancora controversa¹⁹².

La prima metafora, inoltre, rimanda ad alcune concezioni legate al Daoismo che verranno in seguito brevemente illustrate. *Huan gu duotai* 換骨奪胎, infatti, è ripresa da un testo del III secolo a.C. dal titolo *Huangting Jing* 黄庭经 (trad.lett.: *Classico della Corte Gialla*), uno dei testi più importanti della corrente dell'alchimia interna (*neidan* 内丹)¹⁹³, distinta dall'esterna (*waidan* 外丹)

¹⁸⁸ Chang, Kang-i Sun e Stephen Owen. "Huang Tingjian and the Jianxi School of Poetry." *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 1: To 1375*, 2010, pp. 418–24.

¹⁸⁹ Nel 1078 mandò dei suoi componimenti a Su Shi 苏轼, che da sempre ammirava, entrando a far parte così della sua cerchia. La sua vicinanza e supporto a questo poeta, conosciuto anche con il nome di Su Dongpo 苏东坡, lo misero più volte al centro di forti critiche e attacchi, in quanto Su era in forte opposizione alle *Xinfa* (trad.lett.: Nuove leggi, 新法) di Wang Anshi 王安石. Nel 1079, ad esempio, venne punito per questa ragione e nel 1103, quando si rifecero forti le spinte riformiste, venne esiliato a Yizhou 宜州, nel Guanxi, dove morì.

¹⁹⁰ Palumbo-Liu, David. "Appendix A: Short Biography of Huang Tingjian." *The Poetics of Appropriation: The Literary Theory and Practice of Huang Tingjian*, Stanford University Press, 1993, pp. 195–96.

¹⁹¹ Palumbo-Liu, David. *The Poetics of Appropriation: The Literary Theory and Practice of Huang Tingjian*, op.cit., pp. 173–94.

¹⁹² Cheang, Alice. "Drifting among Rivers and Lakes: Southern Song Dynasty Poetry and the Problem of Literary History." *Journal of Chinese Studies*, no. 66, 2018, pp. 229–73.

¹⁹³ Questa corrente, la cui denominazione può essere tradotta letteralmente con "cinabro interiore", si sviluppò in epoca Song e non si riferisce ad una dottrina o ad una scuola particolare, ma circoscrive una corrente piuttosto ampia e composita, cui è stata data in tempi recenti questa definizione convenzionale. Caratterizzata da un approccio più speculativo e intellettuale derivato dal buddismo, per quanto rimangano fondamentali i precetti del *Laozi Daodejing* e del *Zhuangzi*, la sua dialettica si fonda principalmente sull'esegesi dell'*Yijing* e il suo scopo non consiste nel raggiungimento dell'immortalità fisica, ma nel raggiungimento di una purezza dello spirito e dell'unione col *dao*. Ecco allora che,

per un approccio più speculativo ed intellettuale¹⁹⁴. D'altra parte, le sostanze trattate dagli alchimisti erano per lo più tossiche, quali l'oro, il piombo, il mercurio, la mica, la malachite e il cinabro e gli elisir preparati portavano spesso alla morte dell'adepto¹⁹⁵. L'espressione allude a due concezioni del daoismo e può essere, dunque, divisa in due parti.

La prima, *huan gu* 換骨, significa, letteralmente, “cambiare le ossa mortali in immortali” e rimanda alla generale concezione daoista di arrivare all'immortalità attraverso una serie di trasformazioni.

La seconda, *duotai* 奪胎, significa “forzare l'embrione”. In questo caso il riferimento è a una metodologia più precisa che, in virtù di una più complessa trasmutazione¹⁹⁶, mira, attraverso pratiche di autocoltivazione e meditazione, coadiuvate da talismani e dalla sintetizzazione di elisir che raggruppino in un unico armonico varie sostanze, a nutrire le energie vitali (dette *jing* 精, *qi* 氣 e *shen* 神) tramite il fuoco dell'intenzione (*yi* 意) e del pensiero (*nian* 念), per favorire la gestazione dell'embrione immortale (*jie tai* 结胎), il quale si sviluppa appena sotto l'ombelico (*dantian* 丹田); ciò al fine di liberarsi del bozzolo che è il corpo mortale per raggiungere l'immortalità¹⁹⁷.

1.8 Breve presentazione di Chen Tao e alcune note esplicative sulla poesia riportata nell'articolo

Chen Tao 陈陶 (ca. 803-879), nome di cortesia Song Po 嵩伯, è un poeta di tardo periodo Tang(618-907)¹⁹⁸, arco temporale di circa trecento anni che rappresentò un momento altissimo per la poesia, caratterizzato da una vastissima produzione e innovazione, con forti differenze¹⁹⁹ tra gli autori²⁰⁰, tant'è che viene spesso paragonata al Rinascimento occidentale. Non si hanno molte notizie

nonostante vi sia anche nell'alchimia interiore l'obiettivo di creare un elisir, questo diventa sempre di più l'oggetto di una visualizzazione interna; a differenza dell'alchimia esterna (*waidan*, 外丹), che mirava, attraverso degli esperimenti di laboratorio, alla creazione di un elisir concreto, che portasse ad un mutamento spirituale e fisico volto all'immortalità.

¹⁹⁴ Stalling, Jonathan. “Evolving from Embryo and Changing the Bones: Translating the Sonorous.” *Cha: An Asian Literary Journal*, no. 22, 2013.

¹⁹⁵ Andreini, Attilio. e Scarpari, Maurizio. “Il Daoismo Sotto i Song e Gli Yuan.” *Il Daoismo*, Il mulino, 2007, pp. 105–14

¹⁹⁶ Andreini, Attilio., e Scarpari, Maurizio. “La Ricerca Dell'immortalità: Ge Hong e Il ‘Baopuzi.’” *Il Daoismo*, op.cit., pp. 56–69.

¹⁹⁷ Stalling, Jonathan. “Evolving from Embryo and Changing the Bones: Translating the Sonorous.” *Cha: An Asian Literary Journal*, no. 22, 2013.

¹⁹⁸ Lanciotti, Lionello. “I Tang, La Poesia.” *Letteratura Cinese*, ISIAO, 2007, pp. 99–110.

¹⁹⁹ Le differenze erano legate sia alle diverse aderenze filosofiche, che ai temi trattati. Un esempio quelle tra la produzione di Li Bai 李白 (701-762), letterato taoista amante della natura, del vino e delle belle donne che scriveva in versi più liberi, e quella dell'amico Du Fu 杜甫 (712-762), confuciano, sensibile ai problemi sociali e più moderato, che scrisse invece seguendo delle regole metriche più rigide.

²⁰⁰ Idema, Wilt., e Lloyd, Haft.. “Poesia in Stile Antico e Poesia in Stile Moderno.” *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, 2000, pp. 144–48

sulla sua vita. Ha coltivato i suoi studi sul buddhismo, confucianesimo e taoismo, oltre che astronomia ed alchimia. Non passò gli esami imperiali e da allora viaggiò nel paese in zone di montagna e visse la maggior parte della sua vita in reclusione in una zona dell'attuale Nanchang, nella provincia dello Jianxi²⁰¹. Della sua opera, ci sono pervenuti oltre 160 componimenti²⁰², alcuni dei quali riflettono la sua vocazione filosofica, dando espressione, ad esempio, delle concezioni taoiste del raggiungimento dell'immortalità attraverso la meditazione; altre, invece, dimostrano una maggiore attenzione alla realtà storico-politica dei suoi tempi.

La poesia riportata nell'articolo è la seconda di quattro di una serie di componimenti, nonché la più famosa, in quanto inserita nel volume *Le trecento poesie Tang (Tangshi Sanbai Shou 唐诗三百首)*; antologia che si dice scritta, nella prefazione, verso la fine del regno dell'imperatore Qianlong 乾隆, tra il 1736 e il 1795, da una figura poco nota dal nome Heng Tang Tui Shi 蘅塘退士 (L'Eremita dello stagno di loto)²⁰³. Il volume divide le poesie in tre gruppi: poesie in stile antico, poesie in stile moderno e quelle monche, di quattro versi quinari o settenari²⁰⁴. Il componimento di Chen Tao, una quartina breve di versi settenari, fa parte di questa ultima categoria.

In seguito si offrono delle note esplicative su alcuni riferimenti presenti nella poesia:

- Lonxi 陇西: provincia del Gansu. Il riferimento è ad una zona tra questa provincia e quella della regione autonoma di Ningxia attuali.
- *Diaojin* 貂锦: si tratta di una sineddoche in riferimento ai soldati di epoca Tang, che indossavano, appunto, abiti di broccato e di seta.

²⁰¹ “Chen Tao and His Long Xi Expedition Poems.” *China & World Cultural Exchange, Zhongwaiwenhua jiaoliu (Yingwenban)*, no. 2, 1996, p. 43.

²⁰² Wang, Sujuan. 王, 素娟. “Shi-kong yishu puxie de beichuang zhe ge, Chen Tao 'Longxixing' (qier) jiedu 时空艺术谱写的悲怆之歌, 陈陶《陇西行》(其二)解读.” (“Il canto di dolore composto dall'arte del tempo e dello spazio, analisi della seconda delle poesie 'Viaggio a Longxi' di Chen Tao.”) *Lianyungang shifan gaodeng zhuanke xuexiao xueban*, no. 4, 2011.

²⁰³ Benedikter, Martin. *Le Trecento Poesie T'ang*. Einaudi, 1995

²⁰⁴ Agli inizi dell'epoca, era dominante il cosiddetto stile moderno (*jin ti*, 近體), caratterizzato da regole di versificazione ben precise e che comprendeva i tre sottogruppi: Il *lü shi* 律詩 (“poesia codificata”) è costituito da otto versi tutti di cinque o sette sillabe e i quattro versi centrali dovevano avere un significato parallelo o antitetico. Nel distico iniziale, per quanto sia raro, è possibile, altresì, la presenza di parallelismi, mentre nel distico finale è spesso presente l'enjambement. In questo stile non è possibile cambiare la rima, che doveva rimanere, appunto, uguale e fissata nei versi 2,4,6 e 8; Il *jue ju* 絕句 (verso monco), è uno stile caratterizzato da versi dimezzati, quattro, tutti di cinque sillabe, o sette nel caso siano presenti parole bisillabiche. In quest'ultimo caso il primo verso è in rima, in genere, con il secondo e il quarto. Il *pai lu* 排律 (“versi concatenati”), prevedeva, invece, una serie di distici collegati tra loro, di cinque o sette caratteri. Oltre a questi stili, se ne sviluppò un altro definito stile antico (*gu feng*, 古风). Non vi sono regole molto precise a determinare questo stile e il numero di versi e caratteri è indeterminato, così come si ha più libertà in termini di rima ed intonazione.

- Wuding he 无定河²⁰⁵: Fiume Wuding, con sorgente nella Mongolia interna e che sfocia nel fiume giallo, passando per la provincia dello Shaanxi. Il nome in cinese, che significa “indeterminato, non preciso”, si riferisce al suo corso che in passato era molto variabile. Il fiume, profondo e dal terreno fangoso, è stato teatro di numerose battaglie.
- *chungui* 春闺: *gui* 闺 si riferisce alle stanze femminili; *chun* 春, “primavera”, indica piuttosto il forte sentimento di nostalgia provato dalle mogli che aspettano il ritorno degli amati, *sichun* 思春.

Più in generale, invece, la poesia si ispira alla disfatta del generale di epoca Han Liling 李陵²⁰⁶. Fu un generale sotto l'imperatore Han Wudi 汉武帝 e nel 99 a.C. fu sconfitto dagli Unni nel corso di una spedizione che lui stesso insistette di guidare. In un primo momento, infatti, gli vennero assegnate delle truppe a supporto del generale Li Guanli 李广利, ma fece pressione per una spedizione autonoma che, dopo le prime esitazioni da parte dell'imperatore, gli fu concessa, avendo a disposizione cinquemila uomini. Accerchiati dal nemico, pur essendo riusciti un primo momento a ritirarsi a sud, vennero però alla fine sconfitti e il generale Li Ling si arrese. Resa questa che causò l'ira dell'imperatore e che ebbe gravi conseguenze. L'unico a supportarlo fu Sima Qian 司马迁, storico e autore degli *Shiji* 史记 (*Memorie di uno storico*), pagando a caro prezzo tale atto considerato di grave insulto: in un primo momento venne condannato a morte, ma poi venne castrato e imprigionato per qualche anno²⁰⁷.

²⁰⁵ Ma, Pihuan. 马, 丕环. “‘Kegu Shangxin, Gandong Wanyan’, Du Chen Tao Long ‘Xixing Si Shou’ Dier ‘刻骨伤心’ 感动顽艳”, 读陈陶《西行四首》其二.” (“Un profondo dolore, una commozione incontrollabile”, la seconda poesia ‘Viaggio a Longxi’ di Chen Tao.”) *Yuedu yu xiezuo*, no. 9, 2011, p. 10.

²⁰⁶ Wang, Sujuan. 王, 素娟. “Shi-kong yishu puxie de beichuang zhe ge, Chen Tao ‘Longxixing’ (qier) jiedu 时空艺术谱写的悲怆之歌, 陈陶《陇西行》(其二)解读.” (“Il canto di dolore composto dall'arte del tempo e dello spazio, analisi della seconda delle poesie ‘Viaggio a Longxi’ di Chen Tao.”) *Lianyun gang shifan gaodeng zhuannke xuexiao xueban*, no. 4, 2011.

²⁰⁷ Denecke, Wiebke, et al. “Frontier Poetry, Fu, Bianwen.” *The Oxford Handbook of Classical Chinese Literature (1000 BCE-900 CE)*, 2017, pp. 480–82.

2. PROPOSTA DI TRADUZIONE E COMMENTO TRADUTTOLOGICO

2.1 Primo articolo

2.1.1 Traduzione

“Ho guardato alla bellezza per troppo tempo”. Una lettura del poeta greco Kostantinos Kavafis
Wang Jianzhao

Abstract: La metafora non è solo una figura retorica, ma in buona parte implica per l'uomo la scoperta della propria poeticità, intesa sia come processo di simbolizzazione della realtà, sia come sforzo spirituale di superare sé stesso, di raggiungere il metafisico. Tuttavia Kostantinos Kavafis, che mosse i primi passi nel mondo poetico sul finire del XIX secolo, ha intrapreso consapevolmente un percorso che l'ha portato ad abbandonare la metafora, tanto retorica che grammaticale. Questo poeta greco contemporaneo – che, stando al premio Nobel Elytis, si può ritenere “vada a braccetto” con T.S. Eliot - nel mezzo delle sue poesie non fa uso, fundamentalmente, né di metafore né di immagini, ma si confà ad un'espressività il più essenziale possibile, scavando in profondità nei processi comunicativi e portando con consapevolezza alla luce parole e versi nelle loro forme primordiali. Inoltre usa pochissimo aggettivi ed interiezioni, sforzandosi di tornare a creare basandosi sui significati originali del linguaggio. Il motivo di tale scelta è legato al suo profondo temperamento espressivo, il quale, proprio attraverso questo suo inibirsi, si carica di un'energia ancora più forte, in un effetto estetico che vede il connubio tra ragione e passione, che si fondono e sostengono a vicenda.

Parole chiave: Kavafis, poeta storico, esposizione della poetica

Codice CLC (Chinese Library Classification): I 545

Codice documento: E

Codice seriale: 1002-5529(2007)03-0033-06

In tutte le varie lingue naturali, la metafora non si limita di certo ad essere una semplice figura retorica; essa, in buona parte, implica per l'uomo la scoperta della propria poeticità, intesa sia come processo di simbolizzazione della realtà, sia come sforzo spirituale di trascendere sé stesso, di raggiungere il metafisico. Ecco allora che, in senso più lato, la lingua stessa che noi usiamo altro non è che una sorta di metafora, un linguaggio figurato che l'uomo ha creato per la realtà. Concezione questa che un critico cinese contemporaneo ha così formulato: “La metafora è ben radicata nello

spirito umano, mantenendo salda quella connessione primordiale con il mondo naturale. Sotto questa luce, la metafora cela un'intrinseca componente di poetica, estetica e realtà. Ne consegue che la metafora sia fondamento della poesia." Il critico poi si spinge oltre affermando che "la metafora non solo è la base della poesia, ma è il fondamento di qualsiasi attività culturale del genere umano" (Geng Zhanchun: 5). Da qui l'importanza fondamentale innegabile che il linguaggio figurato ha sempre rivestito in poesia, il cui percorso verso il testo raffinato, profondo, ricco e complesso che è diventato, proprio in virtù di esso è stato pavimentato. In modo ancora più deciso in epoche recenti, poi, la metafora si è confermata elemento essenziale tanto della poesia romantica che modernista.

Ciò nonostante, sul finire del XIX secolo, Kafavis muoveva nel mondo poetico percorrendo, in modo del tutto consapevole, una via compositiva del tutto alternativa, abbandonando ogni forma di metafora, retorica o grammaticale che fosse. Questo poeta greco contemporaneo- che a detta dello stesso Elytis si può ritenere" vada a braccetto" con T.S. Eliot - nelle sue poesie non fa uso, fondamentalmente, né di metafore né di immagini, ma si confà ad un'espressività il più essenziale possibile, scavando in profondità nei processi comunicativi e portando con consapevolezza alla luce parole e versi nelle loro forme primordiali. Inoltre usa pochissimo aggettivi ed interiezioni, scrivendo sforzandosi di tornare a creare basandosi sui significati originali del linguaggio. Prendiamo, ad esempio, la poesia "Le finestre":

In questa stanza oscura ove il tempo non passa mai
cammino avanti e indietro, sperando di trovare delle finestre.
Una sola se ne aprisse di finestra, grande sarebbe tuttavia il conforto.
Ma non ce ne sono per niente di finestre, o solo sono io che non le vedo.
Meglio forse che non le veda.
Forse in fondo, la luce non è che ennesima tirannia.
Chissà quali cose nuove potrebbe rivelare.

In ogni suo verso, la poesia presenta una lingua descrittiva ed espositiva cui è affidata pure l'espressività emotiva tipica del testo poetico, la quale viene di conseguenza retrocessa ad una forma prosastica prossima a quella della narrativa, incorporandone i tratti di franchezza e chiarezza. Chiarezza che accompagna il lettore fino alla fine. Una volta creata una "stanza oscura" della comprensione, infatti, la rende con "chiarezza" ancora maggiore attraverso quel "non vedo" e il "forse" che segue poi, un po' come fosse una piccola crepa che lascia ad uno spiraglio di luce infiltrarsi, costituisce il fioco pretesto per dire che "la luce non è che ennesima tirannia". Pare evidente che la scrittura di Kavafis implichi una certa dose di fenomenologia. Il motto della fenomenologia, dopotutto,

altro non è che "affronta la realtà così appare". Etimologicamente la parola "fenomeno"²⁰⁸, infatti, rimanda alle "cose" così come appaiono; ecco allora che la comprensione fenomenologica delle "cose di per sé" coincide con la realtà stessa e non ha nulla a che vedere con l'indagine volta ad individuare l'essenza - o noumeno - che esiste oltre all'apparenza delle cose, la quale caratterizza invece la filosofia tradizionale. Il metodo principale della fenomenologia consiste nel "tornare all'origine" e questo così definito "ritorno" comprende tre fasi; la "sospensione del giudizio o "epoché"²⁰⁹, la riduzione eidetica e la riduzione trascendentale. Attraverso questi tre passaggi, uniti all'abbandono di tutti i preconcetti, si può incentrare nuovamente la conoscenza sulla purezza di una sfera mentale primordiale, arrivando fino all'oggettività della conoscenza stessa e alla sua fonte primaria, nonché recuperare nuovamente la concretezza e la sostanzialità del reale. Il metodo appena accennato e la concezione poetica di Kavafis del "tornare ad un'essenzialità espressiva" sono particolarmente affini.

E in questo, non è stato l'unico. A metà degli anni ottanta del XX secolo, infatti, un poeta cinese ha lanciato allo stesso modo un grido di "rifiuto per la metafora", convinto che: "La metafora abbia assunto, nel corso dei secoli, tutte le caratteristiche di una sorta di dispotismo culturale. È infatti di natura coercitiva e autorevole, in quanto obbliga il lettore ad accettare un determinato "corpus analogico". [...] Essa rappresenta un" testo felice" per quei lettori che vivono in un mondo di somiglianze basato sull'inconscio collettivo. La verticalità della metafora e la sua natura restrittiva hanno portato ad un lettore asservito" [Yu Jian:309—10)]. Lo scrittore crede che, in seguito ad un lungo processo di sedimentazione culturale, si sia arrivati ad associare in modo automatico alla definizione stessa di poeta l'uso scontato della metafora. Di conseguenza spera -eliminandola- di abbandonare ogni forma di vincolo culturale, di scrollarsi di dosso una sorta di inerzia nell'uso della lingua e di iniziare per contro, attraverso il ritorno ad una lingua vernacolare-che ritorni dunque nel mezzo della quotidianità delle persone- una forma di scrittura di tipo documentaristico, frammentaria, concreta e dettagliata. Auspica, insomma, nel ripartire da "zero", di ricostruire un mondo poetico completamente nuovo.

In tali condizioni - una volta rifiutate cioè metafora e similitudine - come si approccerà il poeta alla scrittura? Tale scrittura entro quali possibilità permetterà di costruire una connotazione poetica? E ancora, fino a che livello comprometterà la natura espressiva della poesia? È indubbio che una tale scelta costituisca un grande rischio in termini estetici. Come già affermato in precedenza, il fatto stesso che esista la lingua costituisce la più essenziale delle metafore del genere umano. Abbandonare la natura figurata della lingua implica quindi che il poeta debba avere successo in un'operazione di "riduzione eidetica" in termini estetici, trovandosi così davanti ad una difficoltà

²⁰⁸ dal gr. φαίνόμενον, part. sostantivato di φαίνομαι «mostrarsi, apparire»

²⁰⁹ traslitterazione del greco antico "ἐποχή" ossia "sospensione"

titanica, paragonabile alla creazione divina dell'universo dal nulla cosmico. Ecco allora che sorge spontaneo chiedersi quanto lontano sia riuscito ad arrivare Kavafis nel percorrere questa via sperimentale.

Lo sfuggente e poco mondano Kavafis ha dato, nei suoi componimenti poetici, ben poca rilevanza ai paesaggi naturali, tanto da dare l'impressione di evitare regolarmente tutte quelle immagini tanto familiari del mondo naturale cui siamo avvezzi in poesia. Una tale sorta di "negligenza", voluta o meno che sia, non trova eccezione nemmeno in un componimento poetico che si potrebbe per certi aspetti dubitare essere di tipo "paesaggistico" quale "Il mare all'alba".

Lascia che mi fermi qui. Lascia che osservi pure io la natura.
Del mare al mattino, del cielo senza nuvole il blu chiaro e cristallino
L'oro della sabbia; tutto così bello
Tutto immerso nella luce.
Lascia che stia qui. Lascia che finga di aver visto tutto questo,
(in effetti nell'istante in cui mi son fermato questo ho visto davvero)
E non i sogni ad occhi aperti che qui ho fatto,
non le mie memorie, e nemmeno le mie fantasie libidinose.

In questa poesia non ci sono metafore, né linguaggio figurato, né tantomeno eccessiva drammatizzazione; sembra piuttosto – banalmente - ciò che andrebbe mormorando a sé stesso un viaggiatore mosso dalla bellezza del mare. Ciò nonostante, la parte finale del primo verso della seconda strofa, "Lascia che finga di aver visto tutto questo", costituisce una frase ricca di implicazioni profonde. Pur potendo apparire disinvolta, riflette in realtà le possibilità e i limiti della lingua stessa. Il poeta, una volta portata la realtà descritta nel regno del dubbio, mostra che oltre ad una funzione espansiva del linguaggio, ne esiste fatalmente una di schermo. Ovverossia, la lingua ha allo stesso tempo tanto la funzione di rappresentare la realtà, quanto di deformarla, seppur inconsciamente. Seguendo questa intuizione, Kavafis, dopo aver utilizzato abilmente degli aggettivi estremamente semplici, afferma il suo "mare" attraverso la negazione, assicurandosi così l'eliminazione del romanticismo insito nei "sogni ad occhi aperti", nelle "memorie" capziose e nelle "fantasie libidinose" e recuperando il suo "reale vedere".

Per quanto indifferente, come si è visto, ai paesaggi naturali, Kavafis ha invece dimostrato uno spiccato interesse per la storia, in particolare per la mitologia e le leggende dell'antichità. Sfolgiando i suoi componimenti, possiamo renderci facilmente conto di una presenza massiccia di citazioni, cosa che non trova probabilmente eguali tra i poeti moderni. In questo senso risultano significativi alcuni dettagli biografici del poeta. Figlio di genitori greci originari di Costantinopoli, Kavafis nacque nel 1863 ad Alessandria d'Egitto. Nel periodo giovanile studiò nel Regno Unito, a

Londra, e fece in seguito ritorno ad Alessandria all'età di sedici anni, ma non molto tempo dopo seguì la madre a Costantinopoli, dove visse per tre anni, per tornare poi nuovamente ad Alessandria. Da quel momento in poi non avrebbe più lasciato la città, se non per brevi permanenze in Francia, Inghilterra, Italia e Grecia a causa della sua malattia. Per la maggior parte della sua vita il poeta ricoprì una carica presso il Magistrato alle Acque del Ministero dei Lavori Pubblici della città, fino al pensionamento nel 1922. Si dedicò occasionalmente pure alla compravendita di azioni per subsidiare le spese familiari. Nell'arco della sua vita Kavafis non ha mai ufficialmente pubblicato nessuna raccolta di poesie e dei suoi scritti solo pochissimi sono stati pubblicati nei periodici per il grande pubblico.

Va sottolineato che la città dove risiedeva il poeta, Alessandria, era un tempo luogo di collisione, interscambio e fusione della cultura egiziana e greca. Nel 305 a.C. Tolomeo, generale alle dipendenze di Alessandro Magno, sovrano della Macedonia, occupò la posizione di comando dell'Egitto, autoproclamandosi in seguito re e iniziando così il tempo di quella che sarà poi conosciuta nella storia d'Egitto come dinastia tolemaica. Nel suo periodo più fiorente i territori sotto la dinastia comprendevano non solo quelli dell'attuale Egitto, ma anche alcune isole del Mediterraneo, una parte dell'Asia minore e alcune aree della Siria e della Palestina. Per tutto il periodo in cui rimase al governo, Tolomeo incoraggiò le attività culturali e lo sviluppo di industria e commercio, oltre che promuovere un'ellenizzazione dell'Egitto. Entro le mura della città di Alessandria, inoltre, si ergevano molte costruzioni importanti, tra le quali il famosissimo faro, la altrettanto rinomata biblioteca-tra le prime allora a livello mondiale- e la scuola di medicina, conosciuta in lungo e in largo in tutte le coste del Mediterraneo. Archimede, Euclide e moltissimi altri celeberrimi studiosi del passato si recarono qui per le loro ricerche. Non a caso la città vantava all'epoca una posizione di avanguardia a livello mondiale per la ricerca nei più svariati campi di studio - non solo letteratura, arte, filosofia e storia, ma anche matematica, meccanica, geografia, astronomia, fisiologia - tanto da poter dire che Alessandria fosse uno dei centri culturali e commerciali più importanti dell'epoca. Ad accompagnare il fermento culturale un'atmosfera di intenso edonismo caratterizzava la città, il cui orgoglio e stravaganza, bellezza intricata e decadentismo, non mancarono di catturare lo sguardo del mondo, a tal punto che gli inviati da Roma ne rimasero talmente colpiti da lasciare le seguenti parole: "Alessandria, tempio della dea dell'amore Afrodite, in seno suo la perfezione". Nel 30 a.C. l'esercito romano attaccò l'Egitto e la regina Cleopatra VII si suicidò, sprofondando con lei pure la dinastia tolemaica. Nel fuoco della guerra la fiorente città di Alessandria fu distrutta in un lampo e dello sfarzo passato non rimasero che il nome e la posizione.

La sua nascita ad Alessandria, oltre che il suo legame di sangue con la Grecia, ingenerarono

in Kavafis un immaginario orientalistico, dai sentimenti misti di orgoglio e sentimentalismo, onore e umiliazione. “La gloria della dinastia tolemaica” - poesia che tratta proprio della fetta di storia appena menzionata - è molto rappresentativa in questo senso. Nella poesia Kavafis fa parlare re Tolomeo Lagide, dalla cui bocca viene proferito con foga un elogio al grande impero che venerava il piacere, tanto materiale che fisico, in un vantarsi senza remore della fama e della felicità derivanti da potere e ricchezza. Ben presto però, il filo del suo discorso vira, cogliendo in pieno il reale segreto di una gloria tanto longeva; per nulla legata allo sviluppo commerciale e urbanistico della loro polis, quanto piuttosto all’aver avuto, la città di Alessandria, Cleopatra, “regina dell’intero mondo panellenico”, “la più brillante precettrice di tutta la dinastia”, oltre che per aver saputo attirare la città stessa uomini straordinari in una moltitudine di campi del sapere e delle arti. Ecco che, in questo modo, l’elogio ad una dinastia del passato viene fuso abilmente all’interno di una riflessione storica.

Kavafis si autodefinisce "poeta storico", cosa che va senza dubbio collegata ad una sua forte nostalgia per il passato-una riduzione quindi, un ritorno all’origine che investe anche la dimensione storica. Analizzando la "storia" presente nelle sue opere però, ci si rende conto come questa sia per lo più frutto dell’immaginazione del poeta. La componente artistica delle sue opere, infatti, supera di gran lunga quella scientifica o fattuale. Per di più quello che pare interessare maggiormente l’autore non sono tanto i grandi avvenimenti storici o le leggende sulle personalità di spicco, quanto piuttosto gli eventi minori, i dettagli quasi insignificanti: è come se si focalizzasse sui singoli granelli di sabbia nella clessidra della storia. Per dirla in altri termini, era maggiormente interessato ai singoli nel corso degli eventi, così come ad alcuni frammenti della vita di un individuo. Gli aneddoti e le dicerie lo ispiravano più di ogni altra cosa. Attraverso un recupero quasi archeologico della storia, portava alla luce il sentimento poetico che sta nelle rovine di un passato glorioso di cui non restano oggi che pietre consumate e cocci sparsi a terra. Proprio in questo si differenzia da Omero, così da riflettere il punto di vista storico proprio di un poeta moderno.

Nel 480 a.C. il re di Persia Serse I guidò le sue truppe in un attacco alla Grecia, avanzando a ovest verso la Tracia - una volta superato l’Ellesponto - sia via mare che via terra. Conquistò rapidamente la Grecia settentrionale per poi continuare a sud premendo sulle Termopili (letteralmente “Porte calde”) - località strategica e di difficile accesso. Il re di Sparta, Leonida, guidò le truppe alleate greche, che contavano 7.000 unità, nella difesa della zona. Le "Porte calde" erano l’unico collegamento dalla parte settentrionale a quella meridionale della Grecia, il cui passaggio strategico era talmente stretto da permettere il transito di un solo carro alla volta, tanto che si poteva davvero dire “bastasse un solo uomo a fermare un’armata intera”. L’esercito persiano- di gran lunga più imponente- lanciò, infatti, ripetuti attacchi, ottenendo però scarsi risultati proprio vista la conformazione del luogo. Ma dopo due giorni, grazie all’aiuto di un traditore, una piccola fazione

dell'esercito di Serse, approfittando della notte, circondò la zona attraverso un piccolo passo tra le montagne e colpì le truppe greche alle spalle. Una volta che Leonida comprese la situazione ordinò alle truppe alleate di ritirarsi ad Atene, mentre lui e il celeberrimo gruppo di 300 soldati rimase indietro sul passaggio. Esposti agli attacchi del nemico da tutti i lati, perirono combattendo a spada tratta.

Su questo specifico scontro delle guerre persiane, tanto allora che in epoche successive, moltissimi poeti hanno composto delle poesie. Tra queste la più famosa è forse "Epigrafe alle Termopili" di Simonide di Ceo:

O straniero, comunica agli Spartani che qui
noi siamo sepolti, obbedienti ai loro ordini

Una poesia così succinta non solo ha saputo costruire un monumento senza tempo e senza spazio per degli uomini valorosi e coraggiosi, ma ha saputo anche ottenere per sé stessa una gloria immortale.

Kavafis - col suo pezzo dal titolo "Termopili" - va oltre Simonide e tutti gli altri poeti, percorrendo una via alternativa. Non parte, infatti, dal "coraggio", dalla "fermezza" e da tutte le altre qualità tanto elogiate dai suoi predecessori, ma pone l'attenzione sulle convinzioni di questi uomini coraggiosi nella loro vita di tutti i giorni. Questi antichi guerrieri persistevano "coerenti in ogni loro azione, seguivano giustizia senza esitazione/ mostrando al contempo pietà pure e compassione", "veementi anche nel poco". La cosa più lodevole poi è come, nonostante la loro radicata lealtà, non abbiano provato risentimento per quelle persone invece perfide e traditrici, ed è dimostrata di conseguenza tanto la nobiltà d'animo che la lealtà e la correttezza che caratterizzavano la loro condotta ordinaria. Il loro sacrificio, poi, li ha consegnati alle braccia dell'eternità. Ecco allora che la fine del loro corpo mortale costituisce, per di più, la sconfitta dei valori di umanità e rettitudine.

La particolare predilezione di Kavafis per le citazioni fa pensare immediatamente al poeta cinese Huang Tingjian dell'epoca Song. Costui, fondatore di varie scuole poetiche nella provincia del Jiangxi, scriveva nella corrispondenza con i suoi amici:

"Tanto la composizione di Du Fu che la prosa di Han Yu sono rivolte al passato e non vi è un solo carattere che non abbia fonte, ma nelle generazioni successive, che studiarono meno, prevalse l'idea che esse costituissero dizione degli stessi Han e Du, questo è quanto. Coloro che in antichità si occupavano di letteratura potevano davvero plasmare a loro piacimento l'universo intero e, pur inserendo le banalità degli antichi nella loro scrittura, come per magia la ferraglia era tramutata in oro, il mediocre in capolavoro" (Huang Tingjian: 316).

Nel formulare la sua personale poetica basata su questo principio del “trasformare il mediocre in capolavoro”, si può dire che Huang Tingjian abbia inventato il metodo per “riscrivere una poesia mantenendone il contenuto”. Interessante notare come la designazione che tale metodo assume in cinese - il cui significato più letterale sarebbe “alterare le ossa e forzare l’embrione” - pur includendo tutta una serie di riferimenti al Daoismo, porti in sé un linguaggio figurato che ben rende la concezione dietro a tale metodologia. Con riscrivere infatti, si intende proprio alterare l’intera “ossatura” di una poesia, che nel concreto significa prendere spunto dal sentimento poetico delle passate generazioni ed esprimersi poi con parole proprie. Per quanto riguarda invece la parte relativa al “mantenere il contenuto”, in generale si può dire consista nell’alterare i versi degli antichi riarrangiandoli in una forma nuova per esprimere il significato voluto in un modo non del tutto identico all’originale, come se si ritornasse al livello “embrionale” di tali composizioni e si muovesse da lì. Seguendo questa concezione, Huang Tingjian ha cercato i libri più curiosi, ha messo insieme le notizie più inusuali, ha scandagliato i più svariati tipi di testo -sutra buddisti, aforismi, testi narrativi e così via - alla ricerca delle citazioni più astruse, delle parole più rare. Ne derivò, poi, una lingua dura, che violava a volte perfino i tradizionali canoni di versificazione, dal momento che non esitava ad usare frasi contorte e rime difficili, scavando nell’anomalo per trovare il sentimento poetico e su base di questo “corpus deviato” creare il suo canone. La teoria e la pratica di Huang Tingjian furono supportate sia dai poeti suoi contemporanei che dai successivi, tanto che dopo la sua stessa morte ne derivò una corrente particolarmente influente - diverse scuole poetiche della provincia del Jiangxi, infatti, con poeti illustri quali Yang Wanli, Lu You e Jiang Kui, ne han ricevuto, seppur a livelli diversi, l’influenza - e l’influsso di questa corrente si è fatto sentire fino a tempi più recenti, con i vari poeti del cosiddetto “Gruppi di Tong e Guang”.

Alla stregua di Huang Tingjian, in alcuni dei componimenti di Kavafis si può notare l'uso di un metodo affine di "cambiare la forma mantenendo il contenuto". È il caso ad esempio della poesia “Salomè”. Stando a quanto riportato dal Vangelo secondo Matteo, Salomè, incitata dalla madre Erodiade, progettò l'assassinio di Giovanni Battista. Nella Bibbia questo evento viene narrato puramente come il sacrificio di un uomo devoto che si offre come martire per l'evangelizzazione. Tuttavia l'elemento artistico contenuto in questo episodio va ben oltre. Non a caso questa sua carica artistica latente si è spesso tramutata in raggianti fonte di ispirazione, diventando il prototipo per le opere di una moltitudine di artisti e letterati delle generazioni successive. Insigni pittori quali Caravaggio, Moreau, Klimt e Henri Regnault, hanno tutti dipinto un capolavoro rappresentando la loro versione di Salomè. Heinrich, Flaubert, Mallarmé e molti altri scrittori si sono, invece, distinti per aver trattato di questo soggetto nelle loro poesie e racconti. Tra le varie opere, la più famosa resta forse l'omonima pièce teatrale in un atto dell'irlandese Oscar Wilde. Le illustrazioni fatte da

Beardsley a corredare l'opera teatrale, poi, mettono ancora più in risalto i tratti di arroganza, seduzione, voluttuosità e demoniaci del corpo di Salomè. In seguito, Richard Strauss usò la pièce teatrale di Wilde come modello per la creazione della sua omonima opera lirica, che con il supporto della musica ha permesso una diffusione ancora maggiore della figura artistica di Salomè.

Sul finire del XIX secolo, la storia di Salomè era ormai già stata canonizzata. Figliastro del re Erode (il Grande) dell'antica Babilonia, la giovane ottenne, presso il tempio degli dei della città, il seguente responso dall'oracolo: "Al mondo solo due emozioni possono legare le persone per sempre, o l'amore o l'odio. Se lui non ti può amare, allora fa in modo che lui ti odi!". Il caso volle che Salomè si innamorasse perdutamente di Giovanni Battista e che desiderasse un suo bacio. Giovanni, tuttavia, rifiutò con arroganza il suo affetto. Ben presto, però, durante un banchetto in occasione del compleanno del re Erode, chiese lui stesso un ballo a Salomè e promise che avrebbe esaudito qualsiasi sua richiesta senza esitazione, anche se gli avesse chiesto mezzo mondo. Ma a quel punto Salomè, visto il precedente rifiuto, bruciava di rabbia e odio nei confronti di Giovanni- tanto la furia della disperazione aveva acceso in lei uno "spirito vendicativo". Allora Salomè ballò davanti a re Erode la celeberrima danza dei sette veli, una danza di straordinaria bellezza che causò un turbinio nello spirito del padre, portandolo al settimo cielo. Una volta terminato il ballo, Salomè porse la sua richiesta, che fosse tagliata la testa di Giovanni. Alla fine, re Erode fu costretto a onorare la promessa. Salomè, nel baciare le labbra dell'amato morente, pronunciò le seguenti parole: "Oh, il mistero dell'amore è molto più grande del mistero della morte. L'amore in verità è l'unico che debba essere preso in considerazione", "si dice l'amore abbia in sé una certa amarezza... ma come può essere così?" (Wilde: 376), esclamazione sufficiente ai seguaci di Giovanni a sferrarle il colpo mortale.

Kavafis - nella sua "Salomè" - muove dall'epilogo di questa storia leggendaria e fa emergere dai suoi versi, da una parte la figura di un giovane saggio molto votato a riflessioni filosofiche sulla sofistica, dall'altra, non solo una Salomè perdutamente innamorata di lui, ma -facendo qui un passo in più- anche pronta a tutto pur di ingraziarsi il "saggio", perfino a tagliare la testa a Giovanni. Ma costui, avvezzo a giocare con l'intelletto, non fu toccato dal sentimento di Salomè, anzi, le disse, scherzando: "Quello che spero più di ogni altra cosa di portarmi appresso è la tua stessa testa". Prendendo alla lettera le sue parole, l'indomani Salomè si tagliò davvero la testa e gliela fece portare dalla servitù. Peccato che questi avesse già da tempo dimenticato le sue stesse parole. Il calmo incedere della descrizione del poeta entra allora in un territorio più efferato:

Vide il sangue gocciolare e ne rimase nauseato
lui, uomo glorioso, dopo che ebbe dalla sua vista allontanato
quell'obbrobrio gocciolante di sangue, continuò con attenzione
la sua lettura dei dialoghi di Platone.

Un "continuò con attenzione la sua lettura" che descrive in maniera estremamente vivida il suo cuore freddo e distaccato, "di pietra" proprio. Il poeta coglie in pieno il nodo indissolubile tra sentimento e ragione, e descrive una mentalità perversa attraverso i suoi due estremi, per poi proseguire con un attacco diretto all'alienazione, garantendo l'esposizione di quei tratti antagonisti alla vita propri di un'eccessiva razionalità. Se da una parte il sentimento di Salomè - fuori controllo come un cavallo imbizzarrito - è talmente intenso che non esita ad uccidersi pur di conquistare le frigide labbra dell'amato; dal canto suo il giovane saggio così insensibile all'amore - da una posizione diametralmente opposta - prova l'insania di un'eccessiva razionalità. In apparenza, sembrerebbe poco plausibile che un giovane saggio perda la ragione per motivi sentimentali alla stregua di Salomè, ma la sua apatia rivela in ogni caso un uomo che, eliminata qualsiasi emozione, mette al primo posto la razionalità, assomigliando, a prescindere da cosa faccia, a Medusa - creatura mitologica il cui sguardo diabolico trasforma tutto in fredda pietra.

Se si prendono in considerazione le poesie d'amore a sfondo storico e mitologico come questa, quella sorta di maschera che Kavafis indossa nel momento in cui oscura le sue intenzioni soggettive dietro all'oggettività delle descrizioni, viene meno. È come se le suddette poesie, toccando nel suo profondo, lo forzino a mettersi a nudo e rivelare la parte più recondita della sua anima. Analizzando queste opere di Kavafis, possiamo osservare, tuttavia, come siano ancora dominanti in esse i comuni tratti di controllo, di oggettività (o meglio di oggettività simulata) e di razionalità, ma allo stesso tempo proprio le descrizioni dirette ivi presenti fanno sì che la passione vada gonfiandosi, perfino al punto di esagerare leggermente la stimolazione sensoriale, portando con sé un'implicazione erotica ambigua. Tali circostanze portano, naturalmente, ad associare a tutto questo la sua esperienza omoerotica. Forse è proprio per questo tipo di orientamento sessuale non comune se una predisposizione ribelle dal punto di vista etico-morale diventa cruciale per il poeta, portandolo, da un punto di vista più strettamente linguistico, a mettere insieme quel lessico così unico che non ha mancato di sbalordire il mondo intero.

In "Imenos", adottando un tono epistolare, Kavafis scrive: "La cosa di cui più di tutte bisogna far tesoro è la sensazione di piacere ottenuta per vie degenerate e morbose", poiché "essa rivela, a volte, che la carne può percepire quello di cui, infine, ha bisogno", e in tal modo "si può arrivare ad un'intensità sessuale che comportamenti moderati non permetterebbero". "Al di fuori di quella stanza" e "Entrare in un riposo tranquillo" sono altri due componimenti che hanno come tema la tentazione del desiderio carnale. La prima snoda la narrazione con la scena di una passeggiata in luoghi un passato abituali per la voce narrante; espediente questo per far riaffiorare dall'oblio lontane memorie di un amore passato. Si lascia che sia il senso della vista ad evocare il desiderio amoroso;

ovunque cada lo sguardo - il "negozio", il "marciapiede", il "lastricato in pietra", il "muro", il "poggiolo", la "finestra" - l'incanto dell'amore lo fa brillare di una bellezza unica. La seconda descrive invece un aneddoto di ardente passione sessuale: "il piacere della carne si spiega nel mezzo di due camicie sbottonate". In questo passo ci imbattiamo, altresì, in una delle rare occasioni in cui Kavafis fa uso di linguaggio figurato nelle sue poesie:

un rapido sbocciare di corpi, come un sogno
ha trascorso 26 di questi anni
arrivando ad un riposo tranquillo in questa poesia.

Qui Kavafis lascia che la sua creatività ritorni involontariamente alle radici della sua espressività emotiva. È come se, sull'orlo del precipizio della narrazione, la sua emotività abbia costruito per lui un ponte per superare tale impedimento naturale. In questa poesia, l'espressività emotiva e la narrazione sono combinati in modo organico, e grazie alla similitudine retta da quel "come..." si ottiene un'intenzionalità di linguaggio figurato. In essa Kavafis, sotto l'influenza corrompente della bellezza, si è scrollato di dosso le secolari remore della morale e nella chiarezza della sua immaginazione, la passione cui ha ceduto ha vinto sul filtro della mente, arrivando così ad una pace interiore nei confronti di una realtà tanto scabrosa. Ecco allora che un passato amore diventa realtà che si mescola al presente, esattamente come la scrittrice francese M. Yourcenar ha scritto nei suoi riguardi: "I ricordi vaghi del corpo fan sì che l'artista diventi padrone del tempo, la verità che ha provato nel desiderio sessuale alla fine è portata ad una forma di eternità."

(Yourcenar: 322).

Attraverso un'analisi onnicomprensiva delle opere di Kavafis, possiamo facilmente renderci conto come il rifiuto della metafora da parte del poeta non sia stato altro che una strategia e nulla più; tattica che se avesse davvero portato all'eccesso, non sarebbe stata tanto diversa da un annichilimento totale della poesia e del nostro stesso linguaggio. Nel profondo Kavafis è un poeta dall'intenso temperamento espressivo, ma nel processo creativo si controlla in modo cosciente, assumendo un atteggiamento razionale, sobrio ed oggettivo nei confronti della composizione che tanto ama. Ma in tal modo, le emozioni si caricano di una potenza ancora più forte ed esplodono in modo ancora più violento, in un effetto estetico che vede il connubio tra ragione e passione, le quali si fondono e supportano a vicenda. Il suo fascino sta anche qui. Di conseguenza, diventa imperativo sottolineare che la via poetica di Kavafis nasconde in sé i più svariati tipi di insidie; se non si tiene conto del sottotono emotivo insito nella sua espressività e si imitano ciecamente opere dal così denso significato, è estremamente probabile cadere nell'errore di mettere in primo piano fattori che sono invece secondari e uscire quindi di strada.

Bibliografia:

1. Geng Zhanchun. Biyu. Dongfan Press, 1993.
2. Huang Tingjian. "Dahongjufushu", edito da Zaiguo Shaoyu, 2ed., Shanghai Guji Press, 1979.
3. Wilde. "Salomè", trad. Han Shi. "Oscar Wilde Collected Works", edito da Z. Wuping, 2ed., Zhongguo Wenxue Press, 2000.
4. Yourcenar. "Il tempo, grande scultore", Dongguan Press, 2002.

2.1.2 Commento traduttologico

2.1.2.1 Introduzione al testo e tipologia testuale

L'articolo è stato pubblicato nella rivista accademica *Waiguo wenxue* 外国文学 (Foreign Literature); rivista bimestrale pubblicata dal dipartimento editoriale di letteratura straniera della *Beijing waiguoyu daxue* 北京外国语大学 (Beijing Foreign Studies University) fin dal 1980. La rivista vuole essere punto di riferimento per quanti si interessano e si occupano di letteratura, tanto a livello accademico che per pura passione personale, selezionando articoli che introducano autori stranieri e li contestualizzino nel panorama della ricerca e critica letteraria più recenti, anche nell'ottica di un dialogo con la letteratura nazionale che crei quindi dei ponti con le letterature di tutto il mondo. Ecco allora che target della rivista non sono solo studenti universitari e appassionati in genere, ma anche in particolar modo i ricercatori, come si può leggere nella presentazione della stessa rivista:

“本刊是外国文学研究学术期刊，以外国文学研究者和爱好者为主要读者对象，广泛关注世界各民族语言文学，重点介绍国外作家作品研究和批评理论的趋势和动向，为国内学者提供研究借鉴，展示国内外外国文学研究的最新成果，与国内外同行进行有效的学术对话。提供深入钻研和新的探索，同时坚持文学特色，追求开阔的视野、准确简洁、自然清新的文风，致力于营造百花齐放、生动活泼的学术局面。”

Da qui si possono ricavare oltretutto importanti informazioni circa lo stile che la rivista intende mantenere nei suoi articoli; che sia appunto esaustivo, ma allo stesso tempo conciso e pulito, volendo essere una rivista scientifica, ma pur sempre mantenendo la sua qualità di rivista letteraria.

Tali considerazioni generali sulla rivista valgono anche, più nello specifico, per l'articolo di cui ho proposto la traduzione, il quale ben si inserisce in una pubblicazione che abbia tra i suoi scopi quello di introdurre un autore straniero - e di una letteratura meno conosciuta come quella neogreca di cui Kavafis è parte - nel contesto cinese, offrendo stimolanti paragoni e riferimenti con la letteratura e la critica nazionale (ed internazionale). Forte, in effetti, quest'ultimo aspetto, il quale sembra offuscare la pura volontà di presentare l'autore e la sua opera dietro ad una riflessione teorica più mirata, seguendo un filo conduttore ben preciso: la metafora e il linguaggio figurato. In altre parole, per quanto vengano riportate notizie generali e biografiche sull'autore greco, queste sono volte – forse - più ad una contestualizzazione in seno al discorso che ad un effettivo interesse a presentare il poeta, allo stesso modo in cui le poesie riportate sono state scelte sempre al fine di indagarne in primis lo stile e solo per effetto pressoché collaterale spaziano abbastanza da presentarne pure le principali tematiche indagate. Può anche essere in realtà che le due dimensioni vadano di pari passo e abbiano uguale importanza, ma il semplice fatto che già nell'abstract, prima, e nell'articolo, poi, si dia

particolare rilevanza alla questione del linguaggio figurato, partendo dal suo essere elemento fondamentale del linguaggio stesso per portare solo in seguito il discorso su di un piano più propriamente letterario- e nello specifico della poesia- e che sia da lì che inizia il suo discorso su Kavafis - e sul suo rifiuto, in piena controtendenza con la tradizione letteraria dominante, della stessa - mi porta a pensare sia questa dimensione ad aver mosso l'autore dell'articolo nella sua indagine e sia, di conseguenza, dominante. Il fatto stesso che l'articolo si concluda con una riflessione complessiva (a posteriori) sul fatto si tratti di una semplice strategia da parte dell'autore e non un diniego in termini assoluti, ancora di più mi porta in questa direzione. Dopotutto questa è la struttura di un articolo scientifico - e del metodo scientifico in generale -, si parte con un'ipotesi, si presenta la metodologia seguita nel verificarla e si conclude riportando i risultati ottenuti con le dovute considerazioni finali. Infine, non di minore rilevanza in questa riflessione la reale battuta conclusiva dell'articolo, la quale costituisce quasi un ammonimento a chi volesse ispirarsi a tale via poetica seguita da Kavafis per comporre lui stesso delle poesie (ennesimo punto a favore per considerare la riflessione stilistica incentrata sul linguaggio figurato fondamentale). Ciò rispecchia per di più la volontà della rivista di essere anche punto di riferimento nel presentare le nuove tendenze e ricerche in ambito letterario, per gli accademici e che per chi si occupa di letteratura in genere, con la possibilità che si creino così le basi per ricerche e lavori futuri.

Riguardo l'autore, si tratta di un professore e ricercatore della stessa Beijing Foreign Studies University, plurilaureato e specializzato in letteratura comparata. Stando ai suoi studi e alle sue pubblicazioni, il suo focus primario è sulle letterature cinese e russa, con un interesse particolare per la poesia. Si occupa inoltre di traduzione ed è lui stesso poeta. Non si tratta quindi di un esperto in letteratura o - ancora meno - di lingua greca. Per quanto sia probabile abbia avuto modo, nel corso dei suoi studi, di venire in contatto con questa cultura, è lecito immaginare sia stato in termini di studi comparati e non necessariamente approfonditi e monografici. Da qui si può dedurre inoltre - tenendo conto che nessuna delle sue pubblicazioni più importanti e menzionate nel curriculum ha a che vedere con la Grecia - che la sua ricerca e studio di Kavafis alla base dell'articolo in questione è stata svolta con l'obiettivo primario di indagare il linguaggio figurato nella scrittura di un poeta che l'ha apparentemente rifiutato, per capire se sia davvero così ed arrivare poi alla conclusione si tratti solo di una strategia.

In conclusione, per quanto, come è stato detto da Newmark, ogni testo sia in realtà di natura ibrida, il presente articolo, in base alla classificazione su base "funzionalistico-cognitiva" di Werlich (1982), è un testo principalmente di tipo argomentativo, per quanto vi sia in esso anche una componente informativa (a prova della natura ibrida del testo). Ancora di più, sono inseriti al suo interno dei testi poetici, rendendolo così un testo ancora più complesso. Essendo difficile, con la

classificazione di Werlich - o anche quella ripresa e adattata da Lavinio (1990) - identificare una tipologia testuale per la poesia -potrebbe essere tanto descrittivo come nel caso della poesia lirica o narrativo come la poesia epica – si è passati alla classificazione proposta da Sabatini (1990, 1999) che, dal punto di vista del destinatario, classifica la tipologia dei testi su base interpretativa. Un autore si rivolge al lettore stabilendo il grado di libertà interpretativa concessa e per il testo poetico mira a:

[...] esprimersi mostrando parte di sé, lasciando al lettore un buon margine di libertà nell'interpretazione del messaggio, perché il lettore faccia entrare nel testo anche il frutto della propria esperienza (Sabatini 1990: 634)

Il testo poetico viene, pertanto, classificato come “testo poco vincolante”. Resta pur sempre vero, però, si tratti di poesie inserite in un articolo, che in base alla classificazione di Sabatini, si può considerare (nel caso dell'articolo in questione) “testo mediamente vincolante”, che non si può trascurare. La cosa viene, altresì, complicata dal fatto che si tratta di poesie in traduzione.

2.1.2.2 La dominante nel prototesto

Fatte tutte queste considerazioni, mi sento di dire con delle basi abbastanza forti che la dominante per il prototesto sia collegabile ad uno studio comparato guidato da un'indagine sull'uso del linguaggio figurato, la quale ha permesso non solo di introdurre le linee generali della biografia e dell'opera del poeta greco, ma ha permesso anche il riferimento ad alcuni eventi storici e, più in generale, ad alcuni elementi letterari e culturali del mondo occidentale- la scelta di poesie che permetta di esporre la seconda guerra persiana, il sacrificio di Leonida e dei 300 soldati rimasti indietro con lui, la dinastia tolemaica, Cleopatra, Salomè, l'opera di Wilde e la citazione di una moltitudine di letterati e artisti- che non credo sia stata fatta per caso.

Tuttavia, questo ultimo aspetto, per quanto resti di grande importanza e rispecchi tanto gli obiettivi della rivista che la specializzazione dello stesso autore in letteratura comparata, sono in un gradino leggermente più in basso, cosicché da renderle sottodominanti - o co-dominanti - ma pur sempre in grado inferiore.

In effetti, per quanto le parole chiave dell'articolo siano: *Kawafeisi* 卡瓦菲斯 (Kavafis), *lishi shiren* 历史诗人 (poeta storico), *shige de qushixing* 诗歌的叙事性 (Narrazione della poesia)- e non vi sia nessun riferimento a metafora o linguaggio figurato - resta comunque il fatto che la presentazione del poeta è sommaria e mirata ad un'analisi del suo stile – seppur con qualche specificazione in più sul suo essere poeta storico e sull'importanza delle citazioni che ha permesso il confronto con Huang Tingjian o simili “digressioni”- volta ad indagare e offrire esempi a supporto a quella linea generale del pensiero sul linguaggio figurato. Per di più non vi è alcun riferimento alla

lingua particolare che Kavafis usa - ibrida di *katharevousa* e lingua demotica -, né tantomeno una considerazione più generale sulla lingua greca - sulla diglossia che caratterizzava quegli anni in cui la lingua stava vivendo una fase piuttosto complessa della sua evoluzione - o una contestualizzazione un minimo più dettagliata in seno alla letteratura del suo paese-limitata ad un commento di Elytis che lo considera paragonabile a T.S. Eliot.

Questa mancanza di considerazioni in merito alla lingua porta anche ad una riflessione in merito alla presenza e al ruolo che le poesie riportate in sola traduzione cinese hanno. Se da una parte, come è già stato detto, ciò rispecchia perfettamente la specializzazione dell'autore in letteratura comparata - che non comprende studi in lingua o letteratura neogreca -, dall'altra pone il loro inserimento ad un livello che rispecchia quello della dominante generale del testo. Innanzitutto si indaga lo stile e se ne vuole portare attraverso di esse un esempio concreto agli occhi del lettore come prova a supporto dell'indagine del suo uso del linguaggio figurato. Un po' tutti i commenti che l'autore fa nell'analisi delle poesie portano su questa strada, ma uno in particolare lo considero particolarmente significativo. Si tratta per giunta del raro caso - come dice il ricercatore stesso - di uso di linguaggio figurato di cui fa uso il poeta. Ecco i versi dalla poesia "Entrare in un riposo tranquillo":

那是迅速绽放的肉体, 像一个梦
翻越二十六个岁月
来到这首诗中安睡。

In questo punto l'autore parla di similitudine retta da *xiang* 像 (come). Ora, guardiamo i versi in lingua originale (e in traduzione inglese ad opera di Edward Keeley e Philip Sherrard):

γρήγορο σάρκας γύμνωμα — που το ίνδαλμά του
είκοσι έξι χρόνους διάβηκε· και τώρα ήλθε
να μείνει μες στην ποίησιν αυτή.

quick baring of flesh—the vision of it
that has crossed twenty-six years
and comes to rest now in this poetry.

Quella che in cinese è una similitudine retta da *xiang* 像 (come), nell'originale in greco è in realtà una relativa retta dal pronome "που"; struttura che viene rispettata un po' di più in inglese con quella relativa retta da "the vision of it" (o forse la frase è spezzata in modo implicito, senza virgola, e quel

“that” è in posizione enfatica come pronome anaforico, sempre riferito a “the vision of it”, soggetto delle due coordinate seguenti). Per quanto non mini il discorso alla base - si ha comunque una sorta di intenzionalità di linguaggio figurato in quanto si ricorre quasi ad una personificazione della visione carnale che come una persona riposa (“to rest” in inglese) o sta (“να μένει” in greco) nella poesia - diventa comunque evidente che l’autore si sia basato esclusivamente sulle versioni cinesi, cosa che ha tra l’altro portato a commenti e riflessioni che non varrebbero totalmente in un’analisi dei testi in lingua originale (o in questo caso anche in inglese). Il titolo stesso del componimento, oltretutto, non corrisponde al greco. Il titolo originale infatti è “Να μένει”, che letteralmente significa “che stia” - il verbo cioè è il verbo “μένω”, “stare, restare”, ma anche “risiedere, abitare” e “stare fermo”. Il titolo cinese invece, *jintai anshui* “进来安睡”, rispecchia di più quello inglese di Keeley e Sherrard, “Comes to rest” - cosa che sembra comprovare quanto affermato nel terzo testo che ho tradotto riguardo la traduzione della poesia greca moderna attraverso le versioni inglesi, di cui si parlerà nella sezione relativa. Ciò porta a considerare il ruolo delle poesie inserite in funzione della dominante individuata e non al fine di un’indagine filologica accurata (e ad una presentazione del poeta di simile natura). Tuttavia, il fatto che delle poesie tradotte da un prototesto già a sua volta in traduzione siano state alla base di un’analisi letteraria comparata mi ha fatto pensare sul ruolo di queste traduzioni in letteratura e mi sono così imbattuto - e ne sono rimasto piuttosto colpito - in una nuova disciplina che, nata in Cina, si sta facendo strada nel campo degli studi letterari comparati e di traduzione: la *yijiexue* 译介学 (medio-translatology) ideata dal professore Xie Tianzhen 谢天振.

Si tratta di una nuova disciplina nata in Cina che studia le opere tradotte come se fossero una creazione nuova, originale; degna di essere considerata parte della letteratura nazionale, seppur rimanendo una categoria specifica in seno ad essa. Si pone, quindi, come una disciplina che abbraccia tanto gli studi sulla traduzione che di letteratura comparata. Il fondatore, Xie Tianzhen, è professore di letteratura comparata e traduzione presso la Shanghai International Studies University e caporedattore delle riviste *Comparative Literature in China* e *East Journal of Translation*.

Tra la fine degli anni ’70 e l’inizio degli anni ’80, si registrò in Cina un rinnovato interesse per la letteratura comparata e la traduzione²¹⁰, che portò a nuovi sviluppi in questi campi di ricerca, accompagnate da numerose pubblicazioni. In questo contesto, Xie Tianzhen ha elaborato la sua concezione teorica fin dal 1989, scrivendo vari articoli, poi raccolti in *Bijiaowenxue yu fanyiyanjie* 比较文学与翻译研究 (*Letteratura comparata e studi sulla traduzione*) (1994), e pubblicando vari libri, tra i quali spiccano *Yijiexue* 译介学 (“Medio-Translatology”) e *Yijiexue daolun* 译介学导论

²¹⁰ Song 宋, Binghui 炳辉. “译介学理论发生语境及其多学科意义刍议 The Context of Medio Translatology and Its Multidisciplinary Significance.” *当代外语研究*, Contemporary Foreign Languages Studies, no. 2, 2018, pp. 68–70.

(“Un’introduzione alla Medio-Translatology” (2007), il quale è stato ripubblicato nel 2018 nella sua seconda edizione.

La sua riflessione parte dal concetto di traduzione come “trahison créatrice”, “tradimento creativo”, termine usato da Robert Escarpit nel suo libro “Sociologie de La Littérature” (1987), dove dichiarò che la traduzione dà all’originale una seconda vita²¹¹. Xie Tianzhen, però, va oltre e considera questo “tradimento” in senso lato, analizzandolo in termini di barriere, scontri, fraintendimenti e distorsioni che possono accadere nella delicata comunicazione interculturale che la traduzione rappresenta. Fondamentale, in questo, il ruolo del traduttore, le cui scelte - dalla selezione delle opere da tradurre fino a quelle legate alla resa di un testo - possono avere delle ripercussioni significative. Un esempio sono le traduzioni di Ezra Pound (1885-1973) - mediate da Ernest Fenollosa (1853-1908), professore americano a Tokyo -, la quale, considerata la principale esponente dell’Imagismo, non ha tenuto conto dell’interpretazione corretta degli originali e ha proposto delle traduzioni che, seguendo il suo stile e non essendo sempre corrette dal punto di vista grammaticale, hanno dato un’impressione alterata dell’originale.

Da qui si può intuire come giochino un ruolo importante anche i lettori e in generale la cultura ricevente: con in mente il contesto cinese, riporta gli esempi di un classico inglese considerato un libro facile per bambini (*Gulliver’s Travels* di Johnatan Swift).

Pensa, inoltre, a tutte quelle opere che son sopravvissute fino ai giorni nostri solo perché tradotte in altre lingue e, più in generale, all’enorme ruolo giocato dalle versioni tradotte per la divulgazione della produzione letteraria in lingue minori. In questo caso appare ancora più evidente il ruolo chiave che le traduzioni hanno, dal momento che, se non esistessero, le opere di una lingua minore non sarebbero conosciute al di fuori del paese di origine.

A questo punto si è chiesto: la traduzione, in quanto creazione di un nuovo testo, resta opera del paese di partenza o appartiene a quello di arrivo? Fa parte della letteratura della cultura ricevente? Xie Tianzhen crede che i testi tradotti appartengano alla nazione del traduttore e che siano, di conseguenza, parte integrante della letteratura del paese, per quanto in una posizione piuttosto distinta e indipendente al suo interno. In questo senso la Medio Translatology è una disciplina che allarga il campo delle scienze della traduzione, includendo anche letteratura comparata e studi culturali in genere.

Come si è visto è una disciplina che mira a dare valore anche a traduzioni di “seconda mano” (Popovič) quali quelle di Kavafis in Cina. In questo caso si sta parlando, per di più, di poesia, che

²¹¹ Xie, Tianzhen. “MEDIO-TRANSLATOLOGY: A NEW AREA OF COMPARATIVE LITERATURE.” *Revue de Littérature Comparée*, no. 337, 2011, pp. 42–48.

Jakobson ha dichiarato intraducibile, così come si può leggere nella citazione nel *Manuale del traduttore* e riportata in seguito:

In poesia, le equazioni verbali diventano un principio costruttivo del testo. Le categorie sintattiche e morfologiche, le radici, e gli affissi, i fonemi e i loro componenti (tratti distintivi) - in breve, qualsiasi cosa costituisca il codice verbale - sono confrontati, giustapposti, messi in relazione contigua in base al principio della similarità e del contrasto, e portano una loro significazione autonoma. La similarità fonemica è percepita come relazione semantica. Il gioco di parole [pun], o per usare un termine più erudito e forse più preciso, la paronomàsia, regna sull'arte poetica, e che tale dominio sia assoluto o limitato, la poesia per definizione è intraducibile. Solo la trasposizione creativa è possibile: o la trasposizione intralinguistica - da una forma poetica in un'altra, o la trasposizione interlinguistica - da una lingua in un'altra - o infine, la trasposizione intersemiotica, da un sistema segnico in un altro (dall'arte verbale alla musica, alla danza, al cinema o alla pittura) (Jakobson 1959, cit. in Osimo 2004: 434)

Riassumendo, quindi, dominante che muove il discorso è un'indagine sul linguaggio figurato e in particolare su Kavafis in quanto poeta che usa uno stile essenziale e quasi prosastico che sembra rifiutare ogni traccia di metafora. La presentazione del poeta - inclusi i riferimenti ai temi trattati, al suo essere poeta storico e così via - è, di conseguenza, co-dominante ma, essendo in funzione della prima, assume un'importanza leggermente inferiore. Sottodominanti del testo, la presentazione di alcuni riferimenti e collegamenti tanto alla critica e alla letteratura cinese che ad aspetti storico-culturali del mondo occidentale. La funzione delle poesie, infine, è altrettanto legata alla dominante e solo come sorta di sottodominante assumono anche la funzione di presentare il poeta tramite i suoi lavori, nonché mantengono la loro natura di testi espressivi.

2.1.2.3 Lettore modello del testo di partenza

Guidato dalla presentazione stessa della rivista, che contiene un riferimento esplicito al target cui si rivolge, sono portato allo stesso modo a credere il lettore, o meglio i lettori modello di tale rivista - e di conseguenza anche dell'articolo - siano persone che si occupano a livello accademico - per studio o ricerca - o per passione ed interesse personale di letteratura, in particolare straniera. La loro fruizione della rivista a fini di studio, ricerca o aggiornamento sui trend e su nuovi studi in questo campo.

Passando ora ad una considerazione più mirata all'articolo, credo il lettore modello non sia necessariamente mosso da un interesse per Kavafis nello specifico, ma che il suo interesse sia per la letteratura più in generale. Anzi, che il testo sia stato scritto proprio in virtù di un lettore modello non

esperto e studioso di letteratura neogreca in senso stretto, ma interessato di letteratura - e non solo straniera - in senso lato. Dopotutto lo stesso autore, come si è visto in una sezione precedente del commento traduttologico, non lo è, implicando quindi, anche tenendo conto della dominante individuata precedentemente, che l'interesse di un lettore per l'articolo sia idealmente di più ampio respiro. Nulla, poi, esclude che possa attirare l'interesse anche di studiosi del settore, anzi, credo offra ottimi spunti di riflessione anche per lettori più informati e specializzati, ma non sono di certo loro il target primario. Il fatto vengano contestualizzate le poesie con digressioni più o meno lunghe che riportano nozioni che rasenterebbero il pleonastico per uno specialista -giusto per fare un esempio-, credo ne siano controprova, così come, ancora più a priori, la vocazione stessa della rivista (non di certo specializzata in una letteratura tanto particolare). Il fatto poi che manchino riferimenti dettagliati sulla lingua e sulla metrica del poeta greco non viene sentita come sottintesa, quanto piuttosto "ignorata", nel senso che l'analisi presentata nel testo è mirata, appunto, ad una riflessione ben precisa a guidare il discorso e non ad un'analisi esaustiva o dettagliata dell'autore. Infine, che si tratti di analisi e riflessioni su testi poetici, per quanto l'autore stesso sia interessato e si occupi di poesia, non si specializza a tal punto da portare a limitare il target a questo campo, ma si immagina generale come descritto in precedenza.

2.1.2.4 La dominante del mediatore

In quanto traduttore del prototesto, mi sono approcciato alla lettura e in seguito alla traduzione del presente articolo con un'ottica piuttosto diversa rispetto a quella dello scrittore (e per certi aspetti da una posizione diametralmente opposta). La mia ricerca è stata mossa dalla volontà di trovare degli articoli che permettessero un confronto tra la letteratura cinese e greca, i quali contenessero dunque dei paragoni, dei parallelismi e degli spunti di riflessione a riguardo. Ancora più nel dettaglio, la mia indagine si è focalizzata sulla figura di Kavafis e sul tentativo di individuare degli studi fatti, in un contesto cinese, su questo poeta. Ecco allora che si può dire, per quanto rimanga equivalente il forte interesse per uno studio comparato in ambito letterario, che ci sia una sorta di scambio di ruoli tra dominante e co-dominante -o sottodominante che sia- del testo di partenza; dal momento che tanto la componente su Kavafis che sui riferimenti alla letteratura cinese mossi da essa - secondari nel prototesto - diventano, ai miei occhi, di primaria importanza.

2.1.2.5 Il lettore modello e la dominante del metatesto

A prescindere dalla dominante di cui sopra, ho immaginato un lettore modello non necessariamente ben informato sulla letteratura greca e su Kavafis, quanto piuttosto esperto o comunque interessato alla lingua e alla cultura cinese- un po' come vale per il lettore del prototesto,

per motivi accademici e non - che si approcci all'articolo in traduzione con un interesse per lo più letterario, in particolare per il confronto che in esso viene fatto. Ecco allora che, pur essendo il lettore "straniero" e si perda quindi la dimensione per cui il lettore del testo di partenza legga riferimenti alla letteratura e alla critica del proprio paese, l'ottica rimane in ogni caso piuttosto simile a quella del prototesto, proprio perché l'essere ben informato del lettore immaginato lo avvicina ad avere le stesse conoscenze pregresse che potrebbe avere quello del prototesto. Per quanto ci sia una maggiore corrispondenza in termini di lettore modello, resta comunque valida la sorta di inversione tra dominante e co-dominante del prototesto valida per me come traduttore. Immagino un lettore, infatti, che per quanto possa risultare interessato ad una riflessione sul linguaggio figurato - senza escludere a priori possa essere il motivo di interesse primario per qualcuno- che si avvicini al testo interessato più per la sua componente di letteratura comparata, che diventa quindi dominante. Un discorso particolare forse deve essere fatto sulle poesie riportate nel testo. Il fatto che si parta da una traduzione delle stesse e non dalle versioni in lingua originale, per quanto il mediatore abbia avuto accesso a tali versioni e vista la dominante individuata, si considerano utili - un po' come si è detto anche in riferimento al prototesto - a seguire il filo del discorso e a farsi un'idea, senza la pretesa, però, che siano ottime traduzioni che possano puntare ad un paragone con quelle esistenti in italiano. Se si fosse mirato a quello, oltre che cambiare forse la dominante, si sarebbe probabilmente dovuto ignorare le versioni cinesi e partire dalle originali, o se non altro riportare quelle di un traduttore tra le varie esistenti. Si è scelto invece di partire dal cinese e passare solo in seguito ad un confronto con le versioni originali, con poche eccezioni - specie nel momento in cui il fatto nell'articolo non riportasse la versione integrale abbia creato dei problemi interpretativi- e cercando di offrire comunque una buona traduzione che non ne desse una visione distorta.

2.1.2.6 Macrostrategia traduttiva

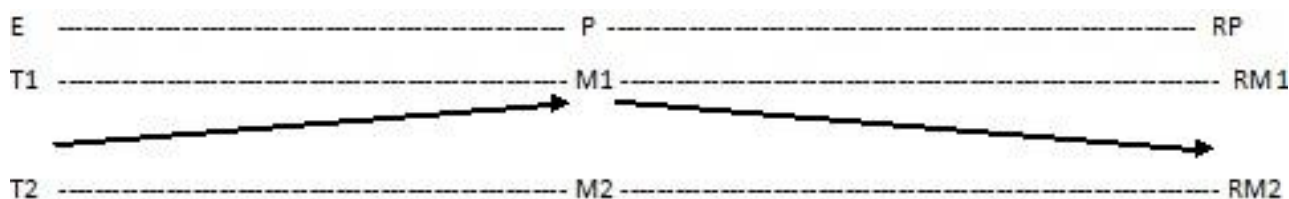
Considerato il tipo di testo e la dominante individuata, si è optato per un approccio traduttivo di tipo comunicativo (Newmark 1982), intervenendo se necessario sul prototesto al fine di una maggiore chiarezza espositiva e argomentativa che permetta una migliore trasmissione dei contenuti.

Qualche parola a parte meritano le scelte traduttive fatte per rendere le poesie. Come si è detto, si tratta di poesie tradotte da un prototesto che a sua volta è già in traduzione (e con la mia si traduce per l'ennesima volta). Situazione, quella delle versioni cinesi, che è stata definita, tra gli altri, con il termine "traduzione di seconda mano" (Popovič). Interessante il seguente estratto:

L'esigenza di traduzioni di seconda mano può essere a volte spiegata anche con il tentativo di accelerare lo sviluppo della cultura ricevente [...]. Le traduzioni di seconda mano si verificano tra letterature di culture remote

(per esempio il ruolo di mediazione delle traduzioni russe o inglesi nella traduzione della letteratura cinese in ceco e slovacco e casi simili) (Popovič 1975, 2006: 44)

Ecco quindi che pare evidente, come suggerisce poi anche il terzo articolo di cui si è proposta la traduzione, che in Cina, nel caso di una letteratura “remota” e minore quale quella greca, ci si sia basati su traduzioni intermedie. Ciò ha sicuramente delle forti implicazioni. Il modello comunicativo di tale situazione (come riportato da Popovič 1975, 2006 44) è il seguente:



Dove:

E= Emittente, P= Prototesto, RP= Ricevente del Prototesto, T= Traduttore, M=Metatesto, RM= Ricevente del Metatesto.

Si vede subito come tale situazione aumenti in modo esponenziale tutte quelle problematiche che già la traduzione di per sé determina dal punto di vista comunicativo. Dopotutto, la lettura è un atto di percezione e quindi di interpretazione. Secondo la semiotica (Pierce in Osimo 2001: 34), è caratterizzato da tre elementi – segno, oggetto e interpretante – e l’atto semiotico cambia a seconda dell’interprete, dal momento che l’interpretante varia a distanza temporale e spaziale. La traduzione complica le cose, dal momento che modifica i segni del testo con degli altri. Essendo che la mediazione si basa sul segno- e non sull’oggetto cui il segno rimanda – e che ogni lingua influenza il modo in cui viene catalogata e vista la realtà, va da sé che non vi sia coincidenza assoluta tra l’oggetto del prototesto e del metatesto. Vi è quindi discrepanza, e ciò, nel caso di una traduzione basata su un testo già a sua volta tradotto, essendo ripetuto questo ciclo semiotico per l’ennesima volta, allontana ancora di più dall’oggetto del prototesto. In questo caso, infatti, il nuovo traduttore, come il primo, prende spunto dal prototesto per arrivare ad un traduttore, ma in tale scelta, visto che il prototesto è già frutto a sua volta delle scelte del primo traduttore, queste indirizzeranno il nuovo traduttore a traduttori alterati, in un certo senso, rispetto a quelli cui sarebbe arrivato se fosse partito dal testo originale. Il testo da tradurre, infatti, non è che una base di partenza e il traduttore:

prende spunto dal segno del prototesto (che può essere una parola, una frase, un testo) per scegliere il segno del metatesto. Così facendo dà luogo a un nuovo triangolo semiotico che ha come uno dei membri il nuovo segno

e si completa con un nuovo interpretante e con un nuovo oggetto, potenzialmente assai diverso dall'oggetto originario (Osimo 2001: 41)

Il traduttore deve fare una scelta e tale scelta altera lo spettro semantico del segno che viene presentato al lettore del metatesto, in quanto rimanda anche a significati diversi non previsti nel testo di partenza.

Nonostante tutto, queste traduzioni permettono alla letteratura di una lingua minore di essere conosciuta e hanno, come si è suggerito prima, il ruolo di accelerare lo sviluppo della cultura ricevente. In Cina, poi, come si è visto, si è sviluppata anche la medio-translatology a dare maggiore dignità a queste opere in traduzione. Situazione questa, che mi fa riflettere, dal momento che, tenuto conto di quanto detto prima sull'alterazione legata al processo traduttivo, si rischia che questo accelerare porti, però, nella direzione sbagliata, dando una visione non del tutto corretta. In fondo, già nel testo da me tradotto, come si è visto in precedenza, si sono individuate delle tracce di questo loro essere traduzioni di seconda mano e soprattutto, nell'articolo, come si vedrà più avanti, ci sono stati anche degli errori di interpretazione di una poesia, i quali credo siano determinati proprio da questa loro natura di traduzioni intermedie.

Per le poesie si è scelto di basarsi comunque sulle versioni cinesi. Come si è detto in precedenza, si considerano funzionali all'analisi presentata dall'articolo e non si ha come obiettivo quello di tradurre al meglio l'opera dell'autore originale. Ancora di più, si è pensato che operare, in questo caso, una traduzione semantica, possa in qualche modo rivelare tracce del suddetto doppio processo di interpretazione e che possa quindi, sempre considerata la dominante, portare il confronto letterario anche su questo piano. Allo stesso tempo, però, si è guardato anche alle poesie originali greche e quelle in traduzione inglese di Keeley e Sherrard. Ciò, sia per controllare e riscontrare le eventuali differenze, sia per corretta interpretazione della versione cinese, specie in quei casi, nell'articolo, in cui non si riporta la poesia intera. Una simile ottica e strategia è stata adottata, poi, per la poesia del secondo articolo.

2.1.2.7 Microstrategia traduttiva

Fattori lessicali

Nomi propri e toponimi

Nell'articolo sono presenti molti nomi propri di persona e toponimi, i quali, considerato l'argomento trattato nel testo, sono principalmente, ma non solo, di persone e luoghi della Grecia e della Cina. In generale si è cercata, con l'ausilio di testi paralleli ed enciclopedie, la forma italiana di tali nomi, con la sola precisazione che per il nome di Kavafis si è scelto di lasciare una forma del nome non italianizzata, "Konstantinos". Per i nomi cinesi invece, si è usata la trascrizione in *pinyin*.

Inoltre, si è generalmente mantenuto nel metatesto il solo cognome degli autori o degli artisti qualora così fosse nel prototesto: non è stato aggiunto se non espresso per intero anche in cinese. Scelta guidata anche dal lettore modello individuato, che si immagina abbia le conoscenze culturali per seguire il testo senza bisogno di esprimere il nome completo o aggiungere note a piè di pagina. Eccezione, in un certo senso, è stata fatta per Eliot, del quale si sono riportate le iniziali.

In seguito vengono riportati alcuni esempi.

Nomi propri di persona:

Kāngsītǎndīngnuòsī Kǎwǎfēisī 康斯坦丁诺斯·卡瓦菲斯	Konstantinos Kavafis
Āilìdìsī 埃利蒂斯	Elytis
Àilüètè 艾略特	T. S. Eliot
Huáng Tíngjiān 黄庭坚	Huang Tingjian
Yáng Wànlǐ 杨万里	Yang Wanli
Lù Yóu 陆游	Lu You
Jiāng Kuí 姜夔	Jiang Kui

All'interno della citazione di Huang Tingjian, si fa riferimento a due letterati cinesi delle epoche precedenti, utilizzando però il loro nome di cortesia o un nome alternativo al proprio. In questo caso, ai fini di facilitare la lettura e l'identificazione, evitando altresì note o interventi di espansione sul prototesto, si è preferito riportare i nomi propri:

Lǎo Dù 老杜 = Dù Fǔ 杜甫	Lao Du =Du Fu
Tuì Zhī 退之 = Hán Yù 韩愈	Tui Zhi = Han Yu

Nel caso di questi letterati non si sono messe note dal momento che, non essendo paragonati direttamente a Kavafis, non diventa necessario saperli contestualizzare ai fini della comprensione del testo. Considerata la dominante, il loro riferimento diventa meno significativo.

Nel testo sono presenti anche diversi nomi di personalità storico-religiose e figure leggendarie e mitologiche:

Yàlishāndà 亚历山大	Alessandro Magno
Tuōlēmì 托勒密	Tolomeo
Ājīmídé 阿基米德	Archimede
Lièàonídá 王列奥尼达	Leonida
Mòdùshā 墨杜莎	Medusa
Shālèměi 莎乐美	Salomè
shīxǐ de Yuēhàn 施洗的约翰	Giovanni Battista
Āfóluòdítè 阿佛洛狄忒	Afrodite

Anche per questi nomi si è seguito generalmente il testo di partenza, anche se a volte si sarebbe forse potuto intervenire togliendo delle specificazioni non davvero necessarie, come nel caso di Cleopatra: anche se non fosse specificato si tratti di Cleopatra VII, non ci sarebbero stati fraintendimenti.

Si segnala però un caso in cui sia stato necessario intervenire riportando per intero un nome:

Lājīdīsī wáng 拉吉底斯王	re Tolomeo Lagide
---------------------	-------------------

Sono presenti anche i nomi di alcune correnti letterarie e filosofiche e di scuole poetiche:

làngmànzhūyì 浪漫主义	Romanticismo
xiàndàizhūyì 现代主义	Modernismo
guǐbiàn 诡辩	Sofistica
xiànxiàngxué 现象学	Fenomenologia
xiǎnglèzhūyì 享乐主义	Edonismo
tóngguāngtǐ 同光体	Gruppi di Tong e Guang

Nella maggior parte dei casi, sempre considerando il lettore modello identificato, non si è ricorso a note a piè pagina. Unica eccezione per il “Gruppo di Tong e Guang”, che si è ritenuto

necessario contestualizzare meglio con una nota al fine di rendere più agevole la lettura a quei lettori meno esperti di letteratura cinese.

Toponimi:

Numerosi i nomi di luogo presenti nel testo, molti dei quali importanti dal punto di vista storico. Se ne riportano alcuni di seguito:

Āijí de Yàlishāndà chéng 埃及的亚历山大城	Alessandria d’Egitto
Jūnshìtǎndīngbǎo 君士坦丁堡	Costantinopoli
Dìzhōng Hǎi 地中海	Mediterraneo
Xiǎoyàxiyà 小亚细亚	Asia Minore
Sībādá 斯巴达	Sparta
Yǎdiǎn 雅典	Atene
Hèlěisīpāng hǎixiá 赫勒斯滂海峡	Ellesponto
Sèléisī 色雷斯	Tracia
Démóbìlǐ àikǒu 德摩比利隘口 Wēnquán guān 温泉关	Termopili, "porte calde"
Bābīlún 巴比伦	Babilonia

Da segnalare vengano usati i nomi antichi di certe località, cosa che è stata rispettata anche nel metatesto. Oltre che per accuratezza storica, alcuni hanno un valore particolare anche dal punto di vista culturale; specie in riferimento alla Grecia e alla sua storia. Un esempio piuttosto significativo è dato dall’uso di “Costantinopoli” al posto dell’odierno “Istanbul”, la cui valenza, fin dai tempi della sua caduta sotto l’Impero Ottomano nel 1452, è molto forte. Ciò è valido in verità soprattutto in un contesto greco – basti pensare che, oltre ad essere usata la parola “Κωνσταντινούπολη” “Costantinopoli” e non Istanbul, viene ancora oggi chiamata “la Città” con la lettera maiuscola (“η Πόλις”), tanto che si potrebbe quasi considerare, vista l’implicazione e il significato culturale che ha, quasi un realia di questa cultura – e non ha quindi un valore altrettanto forte nel testo d’arrivo, ma rimanda pur sempre al passato greco di questa città e rimane una parola di una certa forza per la cultura occidentale in senso lato. Anche per la città di Alessandria vale una simile riflessione, specialmente considerando che vengono nominati nel testo il faro e, soprattutto, la biblioteca.

Lessico tecnico:

Nel testo vengono fatti molti excursus che spaziano su vari argomenti e settori. Per quanto non si approfondisca e servano più ad una contestualizzazione o più semplicemente al filo logico del discorso, introducono nel testo del lessico tecnico. Tra gli ambiti toccati, uno dei più significativi è quello filosofico, dal momento che la riflessione su Kavafis porta l'autore a paragonare il suo metodo alla fenomenologia. Paragone che ha peraltro guidato la resa di altri termini del testo. Per la resa ci si è basati soprattutto su alcuni testi paralleli italiani (quali "L'idea Della Riduzione. Le Riduzioni Di Husserl e Il Loro Senso Metodologico." *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 1, no. 1, 2013, o ancora Sini, Carlo. *Scrivere Il Fenomeno. Fenomenologia e Pratica Del Sapere*. Il Dodecaedro, 2005), dalla cui lettura si è potuto individuare il lessico in uso, con focus particolare sui tre termini che ne descrivono la metodologia principale riportati nel testo di partenza. Si è verificato inoltre, che i termini cinesi fossero, allo stesso modo, usati in testi specialistici in riferimento alla suddetta corrente filosofica e che non fossero quindi stati usati termini di uso più comune o parafrasati.

“xuánzhì” “悬置”	“sospensione (del giudizio) o “epoché” (traslitterazione del greco antico "ἐποχή" ossia "sospensione")
“běnzhìhuányuán” “本质还原”	riduzione eidetica
“xiānyàn huányuán” “先验还原”	riduzione trascendentale

In questo caso, si è optato per delle note esplicative a piè pagina, dal momento che si ritiene, sempre considerando il lettore modello stabilito, non sia così scontata la conoscenza tanto dettagliata di questa corrente filosofica. Essendo, poi, questo riferimento piuttosto importante – seppur non decisivo - per la comprensione del testo e ancora di più per cogliere uno dei tanti paragoni che l'analisi di Kavafis ha determinato, l'uso di questo stratagemma è sembrato il meno invasivo per facilitare il lettore senza andare ad appesantire troppo con espansioni del prototesto.

Il fatto sia stato paragonato il metodo di Kavafis alla suddetta corrente filosofica, ha determinato alcune scelte lessicali anche in altri punti del testo, se ne riportano due esempi:

在这首诗中, 抒情与叙事被有机地结合了起来, 而由“像... ..”牵起的明喻获得了_____。

In questa poesia, l'espressività emotiva e la narrazione sono combinati in modo organico, e grazie alla similitudine retta da quel “come...” si ottiene **un'intenzionalità di linguaggio figurato**.

Intenzionalità infatti è un termine usato in fenomenologia e si è pensato così di rendere questo sintagma usando un termine filosofico che crei un rimando al paragone fatto in precedenza nel testo.

In senso più lato, si sono utilizzati termini filosofici anche per la resa di altri punti del testo, come il seguente:

在人类的语言符码中, 隐喻绝非仅是一种修辞手段, 它在很大程度上还意味着人对自己存在的诗性发现, 既是对世界加以符号化的过程, 又是人超越自然、超越自身的精神努力。

In tutte le varie lingue naturali, la metafora non si limita di certo ad essere una semplice figura retorica; essa, in buona parte, implica per l'uomo la scoperta della propria poeticità, intesa sia come processo di simbolizzazione della realtà, sia come **sforzo spirituale** di **trascendere** sé stesso, di raggiungere il **metafisico**.

In questa frase si possono altresì trovare termini specialistici in ambito linguistico-letterario, così come in altri punti del testo. Se ne riportano alcuni:

xíngróngcí 形容词	Aggettivo, verbo stativo
gǎntàncí 感叹词	Interiezione, esclamazione
yǐnyù 隐喻	Metafora
bǐyù 比喻	Analogia, metafora
míngyù 明喻	Similitudine
xiūcí shǒuduàn 修辞手段	Figura retorica
fúhàohuà 符号化	Simbolizzazione
hányì 涵义	Connotazione, implicazione, significato
yìyùn 意蕴	Connotazione, implicazione

In alcuni casi si è generalizzato un termine rispetto al cinese, usando cioè un iperonimo, in quanto si è ritenuto fosse troppo restrittivo e fosse necessario un traduttore più generico che rendesse più logica la frase. Un esempio nella frase seguente:

由此可见, 隐喻对于诗歌的重要性几乎是不容置疑的, [...]

Da qui l'importanza fondamentale innegabile che **il linguaggio figurato** ha sempre rivestito in poesia, [...]

In altri casi ancora, si è fatta un'operazione inversa rendendo più specifico un termine generico del testo di partenza (passando cioè da un iperonimo ad un iponimo):

不过, 第二节的后半節“让我假装我看见了这一切”是一个极富深意的句子, 看似漫不经心, 却折射着语言的可能性与局限性。

Ciò nonostante, la parte finale del primo verso della seconda strofa, “Lascia che finga di aver visto tutto questo”, costituisce una verso ricco di implicazioni profonde. Pur potendo apparire disinvolta, riflette in realtà le possibilità e i limiti della lingua stessa.

Nella frase si può notare anche la presenza di un'ennesima espressione idiomatica, *manbujingxin* 漫不经心, neutralizzata nel metatesto: è stata resa con un semplice aggettivo. Rispetto alla struttura cinese, poi, si è deciso di spezzare la frase. Si è pensato rendesse più chiaro il ragionamento e, per di più, si crea una sorta di suspense, dal momento che si spiega solo in seguito ad una pausa un elemento nuovo.

Espressioni idiomatiche e figure lessicali

Il testo, per quanto analizzi il rifiuto della metafora come tratto della poetica di Kavafis, presenta molte istanze di linguaggio figurato ed espressioni idiomatiche. Nel renderle si è cercato di rispettare, quando possibile, il contenuto semantico del prototesto, modificandolo o cambiandolo ove necessario in base alle necessità della lingua d'arrivo, in pieno rispetto alla priorità data al contenuto. Quando ciò non sia stato possibile, infatti, si è cercato di trovare degli equivalenti, sempre nell'ottica di trasmettere il messaggio nel miglior modo possibile, cambiando la forma se necessario.

ESPRESSIONI IDIOMATICHE:

Chengyu ed espressioni a quattro caratteri

Un esempio di *chengyu* che si trova nel testo è il seguente: *fanpuguizhen* 返朴归真, il cui significato è spogliare dell'eccesso di decoro, dei fronzoli e tornare all'essenza, alla sostanza, ad una forma naturale. Nel testo viene usato in riferimento allo stile di Kavafis e attraverso questa idea del ritorno viene paragonato alla fenomenologia. In questo senso si è tenuto conto del collegamento per la resa di questo *chengyu*. Si riportano le due frasi menzionate:

现象学的重要方法便是“还原”, [...].

Il metodo principale della fenomenologia consiste nel “tornare all'origine” [...].

这一方法与卡瓦菲斯“返朴归真”的诗歌理念非常吻合。

Il metodo appena accennato e la concezione poetica di Kavafis del “tornare ad un'essenzialità espressiva” sono particolarmente affini.

Un altro esempio:

由此可见, 隐喻对于诗歌的重要性几乎是不容置疑的, 它们为诗歌的蕴藉、深邃、丰富与复杂架设了众多隐秘的路径。

Da qui l'importanza **fondamentalmente innegabile** che il linguaggio figurato ha sempre rivestito in poesia, il cui percorso verso il testo raffinato, profondo, ricco e complesso che è diventato, proprio in virtù di esso è stato pavimentato.

La resa anche in questo caso perde in termini di valenza idiomatica del testo originale e si è tentato, mettendo l'avverbio “fondamentalmente” davanti al semplice aggettivo “innegabile”, combinazione piuttosto frequente nella lingua d'arrivo, di inserirlo nella frase in modo che rispecchi di più la lingua di partenza, per quanto non sia esattamente un'espressione idiomatica.

Sempre nella stessa frase si è tentato, per quanto sia persa la personificazione del “linguaggio figurato” - data dal loro essere soggetto del verbo *jiashè* 架设 -, di mantenere almeno l'immagine del percorso che esso ha “costruito” per la poesia.

Un caso particolare è dato da *huanguduotai* 换骨夺胎, espressione dai vari significati (sillepsi), la quale, pur avendo nel testo un significato ben preciso, porta con sé anche dei forti riferimenti al Daoismo. Una resa che tenga conto solo del significato richiesto, determinerebbe un residuo legato, appunto, alla perdita di tale riferimento. Nell'affrontare questo problema, si è intervenuti sul metatesto con un'espansione che, sfruttando la natura figurata dell'espressione stessa e il fatto che si sia trovato un nesso col significato voluto nel testo, si inserisce nello stesso con la duplice funzione di esplicitare tale metodo – aiutando così la comprensione – e di esprimere direttamente la valenza dell'espressione cinese. Questo si può altresì considerare un caso di microstrategia che sia in parte contraria alla macrostrategia seguita, dal momento che si va a evidenziare un fattore culturale estraneo alla cultura d'arrivo. Tuttavia, il fatto che le immagini usate siano comunque utili alla comprensione, questo intervento non pesa troppo sul testo in generale.

为贯彻自己“点铁成金”的诗歌写作理念, 黄庭坚发明了“换骨夺胎”法。所谓“换骨”, 就是借鉴古人的诗意, 用自己的语言表达出来; 至于“夺胎”法, 大体上就是点窜古人的诗句, 在相近的词句之重新排列中表达与之不尽相似的含意。

Nel formulare la sua personale poetica basata su questo principio del “trasformare il mediocre in capolavoro”, si può dire che Huang Tingjian abbia inventato il metodo per “riscrivere una poesia mantenendone il contenuto”. Interessante notare come la designazione che tale metodo assume in cinese - il cui significato più letterale sarebbe “alterare le ossa e forzare l'embrione” - pur includendo tutta una serie di riferimenti al Daoismo, porti in sé un linguaggio figurato che ben rende la concezione dietro a tale metodologia. Con riscrivere infatti, si intende

proprio alterare l'intera "ossatura" di una poesia, che nel concreto significa prendere spunto dal sentimento poetico delle passate generazioni ed esprimersi poi con parole proprie. Per quanto riguarda invece la parte relativa al "mantenere il contenuto", in generale si può dire consista nell'alterare i versi degli antichi riarrangiandoli in una forma nuova per esprimere il significato voluto in un modo non del tutto identico all'originale, come se si ritornasse al livello "embrionale" di tali composizioni e si muovesse da lì.

Nel caso presentato in seguito si è resa un'espressione che non sarebbe risultata per nulla idiomatica nella lingua d'arrivo, rendendola in una struttura sintattica marcata (dislocazione a sinistra dell'aggettivo) e che include anche una litote a fini eufemistici.

遗世独立的卡瓦菲斯在诗歌作品里极少涉及风景,给人的印象是仿佛他对大自然的山川万物向来熟视无睹。

Lo sfuggente e poco mondano Kavafis ha dato, nei suoi componimenti poetici, ben poca rilevanza ai paesaggi naturali, tanto da dare l'impressione di evitare regolarmente tutte quelle immagini tanto familiari del mondo naturale cui siamo avvezzi in poesia.

Sempre nella stessa frase, vi è una espressione del prototesto, *shushiwudu* 熟视无睹, che perde la sua natura idiomatica in traduzione; perdita che si è cercato di limitare, pur ricorrendo a parafrasi, aggiungendo un aggettivo quantitativo spesso associato all'altro, che renda la frase fluida e che suoni così tanto comune da sembrare quasi un uso idiomatico. In questo caso si è tradotto più letteralmente, mantenendo il significato dei caratteri dell'espressione cinese, ma si è operata, altresì, un'esplicitazione, restringendo il campo alle immagini usate a quello della poesia. Ciò, ai fini di rendere più chiaro ed esplicito il messaggio della suddetta frase rispetto alla struttura cinese che, collegata per asindeto, lascia sottinteso i connettivi.

Nel caso seguente, si ha un esempio di adozione di strategia diversa nel rendere una forma idiomatica rispetto a quelle viste in precedenza: si è usata una corrispondente della lingua e cultura d'arrivo.

于是,她在希律王面前跳起了著名的七纱舞,这段舞跳得美妙绝伦,令希律王心旌神摇,魂飞九天。

Allora Salomè ballò davanti a re Erode la celeberrima danza dei sette veli, una danza di straordinaria bellezza che causò un turbinio nello spirito del padre, portandolo al settimo cielo.

Figure lessicali

- Personificazione

[...] 它是生活在一个以集体无意识为基础的‘相似性’世界中的读者们的‘快乐文本’。

[...] Essa rappresenta un **“testo felice”** per quei lettori che vivono in un mondo di somiglianze basato sull’inconscio collettivo.

Si è operata in questo caso, una traduzione letterale.

- **Similitudine**

如果说莎乐美炽烈的情感**像脱缰的野马那样无法控制**，最终不惜用死亡来攫取情人冰冷的嘴唇和亲吻，
[...]

Se da una parte il sentimento di Salomè - **fuori controllo come un cavallo imbizzarrito** - è talmente intenso che non esita ad uccidersi pur di conquistare le frigide labbra dell’amato [...]

- **Endiadi**

他通过对历史的考古式修复，挖掘散居在历史**残砖与断瓦**缝隙处的诗意。

Attraverso un recupero quasi archeologico della storia, porta alla luce il sentimento poetico che sta nelle rovine di un passato glorioso di cui non restano oggi che **pietre consumate e cocci sparsi a terra**.

Si è alterata leggermente l’immagine del prototesto, per renderla più fluida nel metatesto. Altre volte si è invece ricorso a delle figure lessicali non presenti invece nel testo di partenza, come nel caso seguente, dove si ha una doppia personificazione di “sacrificio” e “eternità”:

死亡对于他们而言，不过是他们走向永恒的一个出口。

Il loro sacrificio, poi, li ha consegnati alle braccia dell’eternità.

Fattori grammaticali e testuali

Il testo presenta frasi piuttosto lunghe. Come spesso accade in cinese, non sempre i legami sono espliciti, tanto da richiedere un intervento per rendere più chiaro il testo. La complessità della frase ha richiesto, altresì, di spezzarla, a volte, in frasi più brevi; come si è già avuto modo di vedere in alcuni degli esempi già riportati finora. Un buon esempio, caratterizzato da una densa quantità di informazioni in frasi collegate per asindeto, è il seguente:

公元前 480 年，波斯国王薛西斯一世率军进攻希腊，渡过赫勒斯滂海峡，分水陆两路沿色雷斯西进，迅速占领北希腊，南下逼近德摩比利隘口。斯巴达国王列奥尼达率希腊联军约七千人，率先扼守地势险要的温泉关。

Nel 480 a.C. il re di Persia Serse I guidò le sue truppe in un attacco alla Grecia, avanzando a ovest verso la Tracia-una volta superato l’Ellesponto- sia via mare che via terra. Conquistò rapidamente la Grecia settentrionale per poi continuare a sud premendo sulle Termopili (letteralmente “Porte calde”) – località strategica e di difficile accesso. Il re di Sparta, Leonida, guidò le truppe alleate greche, che contavano 7.000 unità, nella difesa della zona.

Il lungo periodo del prototesto, caratterizzato da schema paratattico, viene spezzato e resi più chiari i nessi logici, per quanto, spezzando la frase e ricorrendo a degli incisi, si sia mantenuto uno stile abbastanza essenziale anche nel metatesto.

Un caso invece in cui si sono unite delle frasi brevi del prototesto è il seguente:

这就不能不提及他的出生背景。1863 年, 卡瓦菲斯出生于埃及的亚历山大城, 父母是居住在君士坦丁堡的希腊人。少年时代, 卡瓦菲斯曾求学于英国伦敦。十六岁时返回亚历山大。不久, 随母亲去君士坦丁堡居住了三年, 而后又重返亚历山大城。此后, 除了因病到法国、英国、意大利和希腊做短期旅行之外, 他都一直居住在该城市。

In questo senso risultano significativi alcuni dettagli biografici del poeta. Figlio di genitori greci originari di Costantinopoli, Kavafis nacque nel 1863 ad Alessandria d'Egitto. Nel periodo giovanile studiò nel Regno Unito, a Londra, e fece in seguito ritorno ad Alessandria all'età di sedici anni, ma non molto tempo dopo seguì la madre a Costantinopoli, dove visse per tre anni, per tornare poi nuovamente ad Alessandria. Da quel momento in poi non avrebbe più lasciato la città, se non per brevi permanenze in Francia, Inghilterra, Italia e Grecia a causa della sua malattia.

Le prime due frasi rispettano la suddivisione del prototesto, ma le seguenti vengono cambiate e divise in modo diverso. Si uniscono le due brevi frasi con la più lunga seguente, per tornare poi ad avere la stessa divisione dell'originale nel caso dell'ultima frase. In questa, si è messa la principale in prima posizione, seguita dalla subordinata (invertendo l'ordine del cinese), non solo per collegare meglio il discorso, ma anche per portare l'elenco (caratterizzato dalla virgola a goccia cinese) verso la fine della frase stessa. Si possono notare in due frasi il leggero cambiamento in termini semantici. All'inizio, dove più letteralmente si dice "non si può non menzionare la sua biografia", e alla fine, dove si cambia il più letterale "visse sempre in quella città", l'idea cioè di "vivere", con quella di "non lasciare", facendo in questo caso una modulazione attraverso una traduzione antonimica. Si è, inoltre, reso più chiara la coesione del testo, esplicitando o aggiungendo connettivi rispetto alla struttura più implicita cinese.

Figure sintattiche

Non mancano casi di figure sintattiche, come il parallelismo seguente:

“

如前所述, 语言的**存在**, 便是人的**存在**一个最根本的隐喻。

Come già affermato in precedenza, il fatto stesso che esista la lingua costituisce la più essenziale delle metafore del genere umano.

In questo caso non si è mantenuto questo parallelismo in traduzione. Altre volte, come si vedrà in un esempio successivo, si è introdotta nel metatesto una figura sintattica analoga, dove non presente nell'originale.

Si segnala, infine, come si siano operate delle riduzioni nella resa di una stessa frase tra l'abstract e il corpo principale del testo. Scelta dettata dalla natura sintetica della sinossi. Ecco un paio di esempi:

Abstract

这位被诺贝尔文学奖得主埃利蒂斯认为堪与艾略特“并驾齐驱”的希腊现代诗人在诗中基本不使用隐喻和意象,而是遵循最基本的语言表达方式,自觉地挖掘词与句在沟通和交流过程中的原生态,也很少使用形容词和感叹词,力求回到语言的原初意义上从事创作。诗人之所以作出这样的选择,实际根源于他本身浓厚的抒情气质,他这种有意识的压抑令情感在反弹中产生了更大的能量,从而获得了理性与激情相互交融、相互提升的美学效果。

Questo poeta greco contemporaneo – che, stando al premio Nobel Elytis, si può ritenere “vada a braccetto” con T.S. Eliot - nel mezzo delle sue poesie non fa uso, fondamentalmente, né di metafore, né di immagini, ma si confà ad un'espressività il più essenziale possibile, scavando in profondità nei processi comunicativi e portando con consapevolezza alla luce parole e versi nelle loro forme primordiali. Inoltre, usa pochissimo aggettivi ed interiezioni, sforzandosi di tornare a creare basandosi sui significati originali del linguaggio. Il motivo di tale scelta è legato al suo profondo temperamento espressivo, il quale, proprio attraverso questo suo inibirsi, **si carica di un'energia ancora più forte**, in un effetto estetico che vede il connubio tra ragione e passione, che si fondono e sostengono a vicenda.

Testo:

这位被埃利蒂斯认为与艾略特“并驾齐驱”的希腊现代诗人在诗中基本不使用隐喻和意象,而是遵循最基本的语言表达方式,自觉地挖掘词与句在沟通和交流过程中的原生态,也很少使用形容词与感叹词,力求回到语言的原初意义上从事创作。

Questo poeta greco contemporaneo- che a detta dello stesso Elytis si può ritenere” vada a braccetto” con T.S. Eliot- nelle sue poesie non fa uso, fondamentalmente, né di metafore, né di immagini, ma si confà ad un'espressività il più essenziale possibile, scavando in profondità nei processi comunicativi e portando con consapevolezza alla luce parole e versi nelle loro forme primordiali. Inoltre usa pochissimo aggettivi ed interiezioni, **scrivendo** sforzandosi di tornare a creare basandosi sui significati originali del linguaggio.

[...] 他在创作中有意地压抑了它们,以理性、冷静和客观的姿态来从事自己热爱的诗歌写作,令情感在反弹中产生了更大的能量,从而获得了理性与激情相互交融、相互提升的美学效果。

[...] ma nel processo creativo si controlla in modo cosciente, assumendo un atteggiamento razionale, sobrio ed oggettivo nei confronti della composizione che tanto ama. Ma in tal modo, le emozioni si caricano di una potenza ancora più forte **ed esplodono in modo ancora più violento**, in un effetto estetico che vede il connubio tra ragione e passione, le quali si fondono e supportano a vicenda.

Da notare come nel prototesto, ci sia una riduzione nel testo rispetto all'abstract (nel testo non si parla del Nobel). Anche in queste frasi, si è intervenuti sulla struttura sintattica, con una divisione diversa delle stesse e si può notare come nel metatesto sia stato usato un parallelismo (né... né...) non presente in cinese.

Intertestualità

Nel testo sono presenti, come si è detto, molti riferimenti a critici ed autori, dei quali vengono incorporate nel testo molte citazioni. Un caso particolare è dato dalla citazione in cinese classico di Huang Tingjian. In traduzione si è adattata, in modo che risulti naturale, lasciando appena qualche traccia che rispecchi le strutture diverse:

老杜作诗, 退之作文, 无一字无来处, 盖后人读书少, 故谓韩、杜自作此语耳。古之能为文章者, 真能陶冶万物, 虽取古人之陈言入于翰墨, 如灵丹一粒, 点铁成金也。(黄庭坚:316)

Tanto la composizione di Lao Du, che la prosa di Han Yu, sono rivolte al passato e non vi è un solo carattere che non abbia fonte, ma nelle generazioni successive, che studiarono meno, prevalse l'idea che esse costituissero dizione degli stessi Han e Du, **questo è quanto. Coloro che in antichità si occupavano di letteratura** potevano davvero plasmare a loro piacimento l'universo intero e, pur inserendo le banalità degli antichi nella loro scrittura, come per magia **la ferraglia era tramutata in oro-il mediocre in capolavoro** (Huang Tingjian: 316).

Una resa che rispecchiasse lo stile originale, ha portato a mantenere il parallelismo di inizio frase, così come a introdurre l'inciso "questo è quanto" e la resa di una struttura che più letteralmente renda la nominalizzazione semplice del cinese. Infine, si è operata un'espansione volta a non perdere il doppio significato dell'espressione idiomatica (che presenta quindi un caso di sillepsi), che si è pensato sarebbe stata una perdita rispetto al testo originale, per quanto non necessaria ai fini della comprensione e del messaggio.

Poesie

Si è dedicata una sezione del presente commento per esporre alcune microstrategie operate per la resa delle poesie. A discapito di quanto detto, non si è sempre rispettato alla lettera il prototesto cinese, ma si è più che altro preso spunto e cercato di mantenere il più possibile dei traduttori che rispecchiassero il cinese. Come si è detto in precedenza, si sono confrontati gli originali greci e le traduzioni inglesi, tanto per controllo che per confronto. L'esempio seguente è un caso in cui si sia cambiata la traduzione letterale, adattando l'idea espressa in un modo che risultasse più naturale e che si inserisse meglio anche in termini fonetici:

在这度日如年的黑屋里，
我走来走去，希望能找到
几扇窗子。 [...]

In questa stanza oscura **ove il tempo non passa mai**
cammino avanti e indietro, sperando di trovare delle finestre.
[...]

L'espressione cinese, *durirunian* 度日如年, letteralmente “un giorno sembra un anno”, si è ritenuta troppo lunga per essere inserita nella poesia, per quanto, in generale, si sia usato il verso libero e non vi sia una particolare attenzione alla metrica. Si è preso spunto dal cinese e si sono individuate, in un primo momento, due possibilità: “ove il tempo scorre lento” e “ove il tempo non passa mai”. Alla fine si è optato per la seconda. Da una parte perché si è sentita più forte la consonanza del suono s di “passa” con quello di “finestra”, oltre che la presenza maggiore dello stesso suono un po' in tutto il verso, quasi si crei un'allitterazione: “questa”, “stanza”, “oscura”, nonché “sperare” in seguito. Dall'altra, seguendo un po' le indicazioni date dal terzo articolo tradotto in questo elaborato, si è sentita più “demotica” l'espressione scelta.

Da notare come l'espressione scelta, così come quella cinese, non rispecchi né quella greca, né quella inglese:

“Σ' αυτές τες σκοτεινές κάμαρες, που περνώ
μέρες βαρυές, επάνω κάτω τριγυρνώ”

“In these dark rooms where I live out
empty days, I circle back and forth”

In Greco si usa l'aggettivo “pesante”, che porta con sé, però, vari significati, anche metaforici. Questi vanno dal serio al triste, al cupo, all'apatice. In inglese si usa, invece, l'aggettivo “vuoto”, che apre anche ad interpretazioni non presenti nel prototesto.

哪怕只开一个窗子 也该是不小的安慰。
但窗子并不存在, 或者只是我没有看见它们。

Una sola se ne aprisse di finestra, grande sarebbe tuttavia il conforto.
Ma non ce ne sono per niente di finestre, o solo sono io che non le vedo.

In questo caso si può notare come si sia mantenuta di più la struttura sintattica del cinese. Nel primo caso la struttura, anche se si sono rese implicite le congiunzioni, rispecchia quella del cinese. Si può notare una traduzione antonimica rispetto al cinese dove è presente una litote. Ancora, si è operata una traduzione calco per l'ultimo verso, mantenendo anche quel "solo" che crea un'assonanza col verbo. Inoltre, anche in questo caso, si era valutato per il verbo "vedere", la resa con "scorgere", ma si è, sempre con l'idea di scegliere forme di registro più comune, optato per "vedere". Da notare come si sia mantenuto il sostantivo (trasposto in plurale la seconda volta), mentre il cinese faccia ricorso ad un pronome anaforico, per mantenere la pluralità che altrimenti non sarebbe stata così chiara ed esplicita.

[...] 看不见也许更好。

也许到头来, 光只是另一种暴政

Meglio forse che non le veda.

Forse in fondo, la luce non è che ennesima tirannia.

In seguito, ancora, si ha la ripetizione del verbo vedere, nonché del "forse"; anafore mantenute anche nella traduzione italiana.

Nel caso della poesia seguente, si è fatta eccezione alla macrostrategia, in quanto si sono ricreate le rime del testo originale greco, che il cinese, invece, non presenta:

他看到滴下来的血, 觉得恶心

他令人把这个血淋淋的东西

从他的眼前拿开, 然后继续钻研

柏拉图的对话录。

Vide il sangue gocciolare e ne rimase nauseato

lui, uomo glorioso, dopo che ebbe dalla sua vista allontanato

quell'obbrobrio gocciolante di sangue, continuò con attenzione

la sua lettura dei dialoghi di Platone.

Un ultimo caso significativo è il seguente:

在《伊梅诺斯》中，卡瓦菲斯借用信札的口吻表述：“更应该珍惜的是通过病态而腐朽的方式获得的快感”，因为，“它偶然地揭示，肉体能感知它到底需要什么”，那种方式“能制造通过健康的性取向无法产生的色情强度”。

In “Imenos”, adottando un tono epistolare, Kavafis scrive: "La cosa di cui più di tutte bisogna far tesoro è la sensazione di piacere ottenuta per vie degenerate e morbose", poiché “essa rivela, a volte, che la carne può percepire quello di cui, infine, ha bisogno”, e in tal modo "si può arrivare ad un'intensità sessuale che comportamenti moderati non permetterebbero".

Oltre che costituire un esempio di poesia inserita nel discorso, vi è stata una scelta dell'avverbio che non rispetta pienamente l'originale greco, e nemmeno quello inglese (nei quali viene usato “raramente”).

«... Ν' αγαπηθεί ακόμη περισσότερον
η ηδονή που νοσηρώς και με φθορά αποκτάται·
σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλει αυτή —
που νοσηρώς και με φθορά, παρέχει
μιαν έντασιν ερωτική, που δεν γνωρίζει η υγεία ...»

“...what should be cherished even more
is the sensual pleasure that is achieved morbidly, corruptingly—
it **rarely** finds the body able to feel what it requires—
that morbidly, corruptingly creates
an erotic intensity that a healthy disposition cannot generate...”

Errori nel testo

Un'ultima questione che riguarda l'articolo è legata all'interpretazione sbagliata di una poesia:

但是, 接下来他话锋一转, 一语道破使托勒密王朝光耀千秋的秘密:不是由于它发达的商业和高筑的城邦, 而是因为在亚历山大城有一位名叫克利奥帕特拉的“泛希腊世界的女王”, 有“最辉煌的一代宗师, 并且汇聚了众多的知识与艺术的天才”。

Ben presto però, il filo del suo discorso vira, cogliendo in pieno il reale segreto di una gloria tanto longeva; per nulla legata allo sviluppo commerciale e urbanistico della loro polis, quanto piuttosto all'aver avuto, la città di Alessandria, **Cleopatra**, “regina dell'intero mondo panellenico”, “la più brillante precettrice di tutta la dinastia”,

oltre che per aver saputo attirare la città stessa uomini straordinari in una moltitudine di campi del sapere e delle arti.

La poesia originale, infatti, non fa riferimento a Cleopatra, ma, operando una personificazione, parla della città stessa di Alessandria come regina.

Αν όμως σεις άλλα ζητείτε, ιδού κι αυτά σαφή.
Η πόλις η διδάσκαλος, η πανελλήνια κορυφή,
εις κάθε λόγο, εις κάθε τέχνη η πιο σοφή.

But if you're looking for other things, note this too:
my city's the greatest preceptor, queen of the Greek world,
genius of all knowledge, of every art.

Ipotizzo, in questo caso, che l'errore possa essere derivato da una scelta fatta dai traduttori inglesi. “(η) κορυφή”, infatti, significa “apice, cima, sommità, il meglio”, anche in senso figurato. Non vuol dire regina. Potrebbe, quindi, trattarsi di un caso in cui una scelta operata dai traduttori, abbia portato ad un'interpretazione errata. Forse, ciò per una lettura sbagliata di quel “my city's” interpretato come un genitivo sassone e non come forma verbale.

Un'altra imprecisione riguarda la citazione seguente:

与灿烂的文明相伴随，亚历山大城的享乐主义风气也首屈一指，其骄奢、绮靡和颓废的程度令世人瞩目，以至于让罗马派来的使臣乍见之下大为震惊，留下了“亚历山大城是爱神阿佛洛狄忒之宫，其中万事皆备……”的文字。

Ad accompagnare il fermento culturale un'atmosfera di intenso edonismo caratterizzava la città, il cui orgoglio e stravaganza, bellezza intricata e decadentismo, non mancarono di catturare lo sguardo del mondo, a tal punto che gli inviati da Roma ne rimasero talmente colpiti da lasciare le seguenti parole: “Alessandria, tempio della dea dell'amore Afrodite, in seno suo la perfezione”.

Il riferimento è ad un mimiambro del poeta greco Eronda (o Eroda).

2.2 Secondo Articolo

2.2.1 Traduzione

Due facce della stessa tragedia.

Un confronto tra “Preghiera” di Kavafis e “Spedizione a ovest del Gansu” di Chen Tao.

Zhu Xiaolei

Il mondo gira in fretta e non si ferma mai, ma una cosa è certa, i letterati di ogni luogo ed epoca han sempre dimostrato una sensibilità molto profonda nell’indagare la condizione umana, riflettendo ed esprimendo poi attraverso la letteratura tutto il vasto spettro di emozioni e vicissitudini del genere umano. Di conseguenza, viste le basi espressive comuni, succede a volte che scrittori separati tra loro da secoli di storia e chilometri di terra, siano però molto vicini nel pensiero. È il caso dello scrittore greco Kavafis e del cinese Chen Tao.

Kavafis (1863-1933), uno dei maggiori poeti greci contemporanei, pur non avendo goduto di grande notorietà mentre era in vita, ha influenzato profondamente con il suo stile molti poeti, quali l’inglese Wystan Hugh Auden e il greco Seferis.

Chen Tao (ca. 803-879) - conosciuto anche con il nome di cortesia Song Bo - è invece un noto poeta cinese di tardo periodo Tang. Molti anni separano i due poeti e mancano altresì elementi comprovanti un’eventuale influenza di quest’ultimo nei confronti del primo. Proprio per questo, nel confrontare “Preghiera” di Kavafis e “Spedizione ad ovest del Gansu” di Chen Tao - considerata la straordinaria affinità del tema tragico ivi trattato - sono portato a credere si tratti piuttosto di una certa continuità nel loro pensiero, e nulla più: entrambi, penna alla mano, hanno infatti espresso, in forma poetica, la tragedia più grande che il genere umano possa mai vivere, ovvero sia il trovarsi in una situazione drammatica, ma ignorarlo completamente.

Analizziamo innanzitutto la modalità scelta dai due poeti per esprimere tale situazione. Entrambi iniziano presentando la tragedia, consistente nel destino avverso cui è andata incontro una persona cara al personaggio tragico - figlio e marito -, come già consumata: "Il mare ha inghiottito nelle sue profondità un marinaio" (“Preghiera”) e “In cinquemila di broccato bardati nella polvere loro eterno eremo” (Viaggio a occidente del Gansu). Ma i parenti sono all’oscuro di tutto e nel loro cuore batte ancora forte la speranza-nel loro cuore credono i propri cari siano in vita e tornino presto. Ecco allora che pregano di fronte alle immagini sacre o sognano di ricongiungersi con i propri cari. In “Preghiera” una povera madre, mentre il figlio è in mare, come “da tempo immemore, accende una lunga candela davanti alla Vergine Maria e prega per il suo ritorno quanto mai prossimo, prega per

un clima favorevole---Orecchio sempre puntato al vento." Ogni volta che leggo questo passaggio, il mio cuore si stringe e verrebbe da dire sciagurati i cuori dei genitori di questo mondo. La poesia dunque presenta la figura di un'anziana madre che, tormentata dalla preoccupazione, pensa incessantemente al figlio marinaio al largo e si reca spesso in chiesa a pregare per lui davanti all'icona sacra della Vergine Maria; implorandola in particolar modo- come è normale che sia visto che il figlio è in balia del mare- per un clima favorevole e non a caso il suo orecchio è sempre puntato al minimo soffio di vento. Questa immagine, pur riflettendo forse una psicologia alquanto ingenua, rende ancora più intensa l'apprensione di una vecchia madre per il figlio partito per un lungo viaggio. Tuttavia, perfino la Vergine Maria, angelo custode che veglia sulle speranze di questa vecchia, già sa-così come il poeta e il lettore- che l'amato figlio non è più in questo mondo e di fronte alle preghiere e alle suppliche di questa madre anche lei si fa "solenne e addolorata". Solo quella povera madre ne è all'oscuro, causando tanto nel poeta che in noi un profondo senso di dolore, con un effetto drammatico ancora più struggente. Probabile sia proprio questo l'effetto voluto dal poeta: attraverso il suddetto contrasto, far sì che il lettore da dentro senta ancora di più la tragicità di questa condizione umana.

Chen Tao nel suo pezzo presenta in modo ancora più minuzioso una riflessione molto simile. Scrive: "O sciagurate ossa senza volto lungo il fiume, batterà eterno nei cuori delle vostre fanciulle l'amore supremo.". Per quanto i mariti - soldati valorosi partiti per il fronte a massacrarsi in una campagna militare - siano già da tempo morti e sepolti, la loro memoria rimane vivida nel cuore delle mogli, le quali non solo pregano -alla stregua della madre in "Preghiera" - per l'incolumità degli amati, ma sognano spesso di poterli riabbracciare. Tuttavia, basta anche in questo caso una sola frase al poeta, "O sciagurate ossa senza volto lungo il fiume", per rendere nota la tragedia avvenuta, così come la condizione miserevole del genere umano. Si ha quindi - in riferimento a "Preghiera" - un simile contrasto, una simile tragedia, una simile sensazione di struggimento che percuote le interiora. In questo senso sembra quasi di leggere un passaggio che il saggio Jiang avrebbe potuto benissimo inserire nel suo volume Xuetao Xiaoshuo: "O sciagurate ossa senza volto lungo il fiume, batterà eterno nei cuori delle vostre fanciulle l'amore supremo", quale estrema tragedia in questo, che fa piangere ad ogni parola, tanto da non riuscire quasi a leggerle"»

Per quanto i due poeti mostrino una notevole somiglianza nel loro pensiero, resta però il fatto che le rispettive letterature sono caratterizzate da un diverso contesto culturale e non mancano perciò le divergenze. Come è noto, tra i tratti più significativi della cultura cinese spicca quello della sfera etico-morale e la produzione letteraria della moltitudine di letterati di cui è permeata ne è emblematica. Chen Tao - poeta, come si è detto, di tarda epoca Tang - non è da meno. A prescindere dal senso tragico che la poesia trasmette, non è questa in ogni caso la componente cui dà maggiore rilevanza, dimostrando molto più zelo nell'indagare piuttosto le cause della stessa, puntando il dito al vero

colpevole, la guerra. È convinto sia la brutalità della stessa la vera causa di queste tragedie familiari e più nel dettaglio, oggetto principale della sua critica sono i governanti che incitano alla guerra e sfruttano la vita dei soldati per le loro campagne militari, dal momento che è proprio su loro ordine che figli e mariti sono chiamati al fronte e sono costretti a lasciare le loro madri e le loro mogli. In ultima istanza, dunque, è loro la colpa se si assiste a scene tragiche quali quelle dei soldati che, rispettando la promessa di spazzare via gli unni, in 5.000 sono finiti coperti dalla polvere. Naturalmente il riferimento qui è alla disfatta del generale di epoca Han Li Ling, ma lo scopo resta in ogni caso quello di condannare i governatori.

Tornando ora a Kavafis, lui - cresciuto in seno ad una cultura occidentale - nel momento in cui va ad esprimere un tale dramma umano lo fa trattenendo fortemente i suoi sentimenti personali, rivolgendo piuttosto lo sguardo all'enorme potenza insita nelle persone.

In occidente, per quanto in tempi recenti Nietzsche abbia affermato che "Dio è morto", la dimensione religiosa gioca ancora un ruolo molto forte nella mente delle persone. Nell'immaginario comune Dio, da un luogo che noi non possiamo vedere, osserva le nostre vite, testimone tanto dei momenti di felicità che di sofferenza. Da qui la presenza nella poesia di Kavafis di un riferimento alla Vergine Maria che non potrebbe mai trovarsi nella poesia cinese. Da non trascurare, però, il fatto che vi sia in esso un'implicazione satirica, data dal fatto che, pur pregando la madre per l'incolumità del figlio, la Vergine, per quanto addolorata e solenne, non possa far altro che ascoltare e sia di fatto impotente davanti al dispiegarsi della tragedia. In altre parole, la vita umana è in balia del destino; la divinità non può nulla per proteggere la felicità degli uomini e lascia impotente che avvengano eventi nefasti. Pensiero, questo, che ben rispecchia il pessimismo di Kavafis.

Ad una lettura superficiale, si rimane colpiti dal fatto che tanto il poeta cinese Chen Tao, già in tarda epoca Tang, che il poeta greco contemporaneo Kavafis, poi, abbiano indagato un tema comune - quello della natura funesta della vita umana - senza andare oltre. Ma ad una considerazione più profonda, ci si può rendere conto come le differenze culturali abbiano giocato un ruolo decisivo, seppur da dietro le quinte. Allo stesso tempo, però, in un'analisi comparata, possiamo facilmente renderci conto dell'eccellente qualità poetica condivisa dalle due poesie, le quali, pur venendo da due paesi tanto diversi, sanno avere un forte impatto sul lettore; ne sanno sublimare il pensiero, plasmare la coscienza e, fattore non meno importante, donano il piacere della lettura di una poesia ben scritta.

Appendice

“Spedizione a ovest del Gansu” di Chen Tao

*Giurarono pur di scacciare gli Unni il sacrificio estremo,
In cinquemila di broccato bardati nella polvere loro eterno eremo.
O sciagurate ossa senza volto lungo il fiume,
Batterà eterno nei cuori delle vostre fanciulle l'amore supremo*

“Preghiera” di Kavafis

*Il mare ha inghiottito nelle sue profondità un marinaio.
Sua Madre, da tempo immemore,
accende una lunga candela davanti alla Vergine Maria
e prega per il suo ritorno quanto mai prossimo, prega per un clima favorevole---
Orecchio sempre puntato al vento.
Nel mentre lei prega,
quella icona sacra ascolta, solenne e addolorata,
sapendo che il tanto atteso figlio mai più tornerà.*

2.2.2 Commento traduttologico

2.2.2.1 Introduzione al testo e tipologia testuale

L'articolo è stato pubblicato nella rivista accademica *yuedu yu xiezuo* 阅读与写作 (Reading and Writing), rivista mensile oggi non più pubblicata.

La rivista - che spazia su campi di ricerca - vuole essere punto di riferimento a livello accademico, tanto per gli studenti che per i ricercatori, per avanguardia e serietà degli articoli riportati e per un generale metodo rigoroso di indagine. Tra gli obiettivi anche quello di promuovere uno scambio di conoscenze scientifiche a livello internazionale.

Prima di procedere, volevo specificare che l'articolo è stato pubblicato anche in un altro periodico. Si tratta della *Kejixinxi (xueshuyanjiu)* 科技信息(学术研究) (Science); rivista dello Shandong diretta dal governo locale- e in particolare dalla sezione di scienza e tecnologia (*Shandong sheng kejiting* 山东省科技厅), pubblicata dal 1983 e anch'essa oggi di cessata pubblicazione. Si tratta di una rivista che ancora più dell'altra tratta di una moltitudine di materie accademiche - come si può leggere nella sua introduzione- e mira allo stesso modo ad essere punto di riferimento a 360° sulle ultime ricerche pubblicate. In seguito viene riportato un frammento dall'introduzione che risulta particolarmente significativo a riguardo:

《科技信息》杂志以第一线科技、教育工作者为读者对象，追踪科研、教育工作新动态，反映科教工作者的言论和呼声，关注基层科教工作者在其理论领域内的探索、创新实践活动和学术研究成果，是广大科教工作者阐释观点的理论平台。

La versione da me tradotta - non per scelta consapevole tra le due ma per il semplice fatto di essere stata la prima e unica trovata in fase di selezione dei testi - risulta essere tagliata e per certi versi semplificata rispetto alla seconda. Ciò mi fa pensare che il mio testo di partenza sia stata adattato e per quanto non mi sia dato sapere i motivi effettivi che han portato a questa decisione - se legati a questioni editoriali di spazio o ai fini stessi della pubblicazione, se è dipeso dalla natura della rivista e dai lettori modello della stessa e così via-, ciò verrà tenuto in particolare considerazione nello stabilire il lettore modello e la dominante del prototesto. Inoltre, verranno riportate più avanti nel commento quelle parti tagliate che dal punto di vista contenutistico risultino significative per il confronto e la riflessione che il testo propone sulle due poesie e gli autori comparati.

Il testo di partenza nella versione che reputo essere quella originale -la seconda trovata e non quella tradotta- è inserito nella parte della rivista relativa alle scienze umanistiche e sociali. Sempre in questa seconda edizione, poi, viene riportata l'università e il dipartimento dell'autore dell'articolo (*Jianxi Poyang zhongxue* 江西鄱阳中学). Non sono riuscito, in realtà, a ricavare informazioni più

specifiche circa l'autore e i suoi studi. Anche il nome riportato nei due articoli per giunta non corrisponde pienamente: nel primo testo viene riportato il nome Zhu Xiaolei 朱小雷, nel secondo Zhu Qiuping 朱秋萍. Si ha quindi una corrispondenza del cognome, ma non del nome. Ora, che si tratti di pseudonimo, nome d'arte, nome di cortesia o che si tratti di due persone diverse, questo non sono riuscito purtroppo a stabilirlo, così come sull'università riportata, ho intuito ma non sono certo si tratti dell'università Nanchang che ha appunto un campus presso Po Yang (Nanchangdaxue Poyang Hu xiaoqu 南昌大学鄱阳湖校区).

Sempre dalla seconda versione - che presenta una struttura più accademica, avendo perfino un abstract - riporta le seguenti parole chiave: "*beiju* 悲剧", "daode 道德", "zongjiao 宗教." Il testo che ho tradotto invece non presenta nell'articolo in sé delle parole chiave. (Vengono invece riportate su cnki le seguenti: "Chen Tao 陈陶" ; " Kawafeisi 卡瓦菲斯"; "*shige fengge* 诗歌风格"; "Jiang jin 江进"; "*Shangdi sile* 上帝死了"; "*Zhongguo shige* 中国诗歌"; "*fengci yiwei* 讽刺意味"; "Shengmu Maliya 圣母玛利亚"; "*chun gui meng* 春闺梦"; "*xiangxin ziji* 相信自己" ; le quali sono molto più numerose e sembrano più frutto di un'indicizzazione interna al sito o comunque prese dal testo senza un criterio particolare, tanto da farmi dubitare siano scelte dall'autore stesso.).

Riguardo la tipologia testuale, resta comunque certo si tratti di un testo - ancora una volta - ibrido, in quanto riporta sia la ricerca e l'analisi fatta su poesie ed autori che le poesie stesse. L'articolo, un po' come il primo, è quindi di natura principalmente argomentativo-informativa (Werlich 1982), mediamente vincolante (Sabatini 1990, 1999) e che include delle poesie, la cui valenza di testo espressivo (Newmark 1981, 1988), si inserisce in funzione al discorso.

2.2.2.2 La dominante del testo di partenza

Tenendo conto delle considerazioni fatte sul testo -o meglio sui testi e le riviste in cui sono state pubblicate -, credo che per entrambe le versioni sia dominante la volontà di fare un'analisi parallela delle due poesie, partendo dalla concezione che vi sia in esse un'identica componente espressiva e pensiero ad aver mosso i due autori: una riflessione sulla tragicità della condizione umana attraverso un evento tragico specifico, ovvero la morte delle persone care, ignorata dai parenti i quali ancora sperano e pregano fiduciosi nel loro ritorno. Analisi che porta a superare lo scoglio di questa identità e a presentare tutte le differenze culturali che stanno dietro ai componimenti e ai loro autori, facendo quindi riflettere sul ruolo fondamentale che riveste la cultura nell'opera di un compositore. Insomma anche in questo caso si tratta di una dominante letteraria e di natura comparativa. Rispetto

al primo articolo che ho tradotto, l'indagine è in questo caso ancora più focalizzata e limitata alle sole due opere in esame – “Preghiera” di Kavafis e “Spedizione a ovest del Gansu” di Chen Tao. In modo del tutto analogo al primo articolo però, non sembra che la letteratura greca e l'indagine di Kavafis abbiano un ruolo fondamentale, ma che parta e si muova tutto intorno all'identità dell'argomento trattato nelle due poesie. In altre parole, poteva benissimo trattarsi di un poeta di qualsiasi altra nazionalità. La cosa fondamentale è che nel suo componimento venga indagata la tragedia del genere umano e questa sia presentata tramite la morte di una persona cara di cui i parenti ancora non sono al corrente. Ciò - tenendo conto che nello sviscerare le differenze il ricercatore sottolinea il ruolo essenziale che la morale e l'etica hanno nella letteratura cinese e il ruolo altrettanto forte che la religione ha nel mondo occidentale, la quale diventa oggetto della satira del poeta greco - va a far luce sulla scelta delle parole chiave che sono riportate nella seconda versione del testo che ho trovato: tragedia, etica-morale e religione per l'appunto. Religione che non viene specificata essere ortodossa. Si parla, quindi, in generale e ciò a maggior ragione mi ha portato a questa considerazione. Insomma, dominante è un confronto tra la cultura cinese e occidentale attraverso la letteratura e in particolare attraverso due componimenti in facciata equiparabili, ma che ne riflettono appunto le peculiarità culturali, senza che l'identità dei due autori lo sia davvero e passi in secondo piano. Ecco allora che, sottodominante, è la presentazione dei due autori, che viene data praticamente per scontata riguardo Chen Tao, e appena accennata per Kavafis. Interessare notare in questo senso come la versione da me tradotta riporti meno informazioni rispetto all'altra integrale; segno che se si deve sacrificare qualcosa, la presentazione biografica dei poeti è tra le queste.

Questo è il passaggio del testo da me tradotto che introduce Kavafis:

卡瓦菲斯(1863-1933)是最重要的希腊现代诗人之一。卡瓦菲斯生前默默无闻,但他的诗歌风格对英国诗人奥登和希腊诗人塞菲里斯等都有着巨大的影响。

E il seguente quello della versione integrale:

卡瓦菲斯(1863-1933)是希腊最重要的现代诗人之一。他少年时在英国读书,后回到家乡,曾经因病去过英国、法国等国家,随后在家乡一直到去世。卡瓦菲斯生前默默无闻,但他的诗歌风格对英国诗人奥登和希腊诗人塞菲里斯等都有着巨大的影响。像许多文学家一样,卡瓦菲斯生前也可以说是默默无闻的,但他的诗却在岁月的检验中终为后人所称道和推崇,比如同是希腊诗人的埃利蒂斯就极为崇拜他,并称“另一个极点是卡瓦菲斯,他与艾略特并驾齐驱。”^①作为一个诗人,卡瓦菲斯对于生命是悲观的,“他基本上是个遁世者,一个沉于‘历史和过去’,对时间绝对敏感的诗人。生命的有限导致他对生命的悲观。

Già a colpo d'occhio si nota la differenza enorme che caratterizza i due testi. Certo in questa versione originale si contestualizza un po' meglio il poeta e si spende qualche parola in più circa la sua vita:

- Ha avuto modo in età giovanile di studiare in Inghilterra per poi far ritorno nel suo paese natale e lasciarlo solo per brevi periodi a causa della sua malattia, recandosi in alcuni paesi stranieri come Inghilterra e Francia;
- La sua poesia, per quanto sconosciuta mentre era in vita, ha avuto comunque una forte influenza su Auden e Seferis;
- Un po' come spesso accade in letteratura, la sua opera e il valore della stessa è stato conosciuto solo in epoche successive;
- Anche Elytis adora il suo lavoro e lo dichiara alla pari di T.S. Eliot;
- Kavafis è un poeta pessimista;
- È un poeta dalla sensibilità enorme per il tempo, immerso nel passato e nella storia e che vive una vita di reclusione;
- Ha condotto una vita piena di limiti che l'ha portato ad un forte pessimismo.

Ma allo stesso tempo, pure qui si ha la sensazione che la presentazione sia per certi aspetti limitata e mirata. Per esempio, non si esprime direttamente quale sia il paese natale di Kavafis – Alessandria d'Egitto - e il lettore meno informato potrebbe benissimo dedurre sia la Grecia, essendo presentato nel prototesto come uno tra i maggiori poeti greci contemporanei. Ovviamente viene persa di conseguenza tutta quella dimensione del poeta legata al suo essere greco di Alessandria, con tutte le implicazioni che ciò ha avuto nella sua visione e composizione. Viene poi menzionata certo l'importanza che la storia e il passato han rivestito per lui, ma questo sicuro non sopperisce a tale mancanza e non è in ogni caso esauriente. Ancora di più sembra tutto volto a presentarlo come poeta pessimista, concetto che viene tra l'altro ripetuto ben due volte. Serve tutto a preparare le basi per giustificare e trattare un componimento così tragico come quello analizzato. Anche nel secondo testo quindi, sembra confermata l'essere sottodominante che la presentazione dei due poeti ha nel testo. Emblematica in questo senso anche la presentazione di Chen Tao che rimane essenziale in entrambi i testi. Per di più, nel proseguimento del discorso, rispetto alla versione tagliata si trova una ridistribuzione leggermente diversa delle frasi:

“而陈陶(约 803- 约 879)字嵩伯,是我国晚唐时期的诗人。这两位诗人相隔年代久远,也没有证据表明卡瓦菲斯曾受到过陈陶诗歌的影响。因此,对于《祈祷》一诗和《陇西行》所表达的对人生命运悲剧的相

似性, 表现出的是两位诗人在相似问题上思考的一致性: 两人都运用手中的笔, 通过诗歌形式表达了人生在世的最大悲剧即处于悲剧却懵然不知的处境。”

Che non si trova invece nel testo da me tradotto:

“陈陶 (约 803 -约 879) 字嵩伯, 我国晚唐著名的诗人。他们两人相隔很多年, 也没有证据表明卡瓦菲斯受到陈陶的影响。因此, 对于《祈祷》一诗和《陇西行》表现生命悲剧的相似, 我更宁愿相信他们两人思考的一致性: 两人都运用手中的笔, 通过诗歌形式表达了人们在世的最大悲剧即处于悲剧却懵然不知的处境。”

Ciò sembra provare uno stile più curato e formale della versione integrale rispetto a quella da me tradotta, la quale, per quanto resti allo stesso modo entro una certa formalità e non si abbassi di certo a livello colloquiale - stiamo pur sempre parlando di una rivista accademica -, semplifica a volte la sintassi e usa pure frasi personali rispetto a nominalizzazioni e lunghe determinazioni che rendono lo stile più alto e complesso. Ciò anche nelle scelte lessicali. Probabilmente questo fa parte del processo di adattamento e riassuntivo cui è andato incontro il testo originale e non tanto ad un radicale cambiamento di intenzione - e quindi di dominante - tra i due testi.

Passando ora ad una considerazione sulle due poesie, riportate per intero alla fine dell'articolo e più volte menzionate nel discorso, per quanto in questo testo la loro componente espressiva sia più forte e fondamentale, restano comunque la base per la riflessione e il confronto, poi, in senso più lato, sulle due culture cinese e occidentale. Il fatto stesso che siano riportate alla fine del testo, mi porta a pensare siano in una posizione quasi di appendice, che riporta i testi per dare ai lettori interessati la possibilità eventuale di approfondimenti personali.

Nonostante questo non credo possa la loro presenza essere declassata a sottodominante, dal momento che la componente espressiva, per quanto non si indaghi un singolo poeta e il confronto sia a livello più generale sulle differenze culturali dietro a tali componimenti, resta comunque fondamentale. In fondo si parte dalla tragicità che accomuna i due testi e si riportano le poesie per intero anche all'interno dell'articolo - e alcuni versi vengono pure riportati più volte, proprio a sottolinearne la tragicità.

2.2.2.3 Lettore modello del prototesto

Considerata tanto la natura della rivista che la dominante del testo di partenza, il lettore modello è immaginato, di nuovo, come una persona che si occupa o a livello accademico-per studio

o ricerca- o per interesse personale di letteratura. Anche qui si presume - pur essendo le conoscenze dei lettori che si avvicinano al testo, idealmente, di vari livelli e specializzazioni - non siano comunque fondamentali conoscenze su Kavafis e, più in genere, sulla letteratura greca. In fondo l'articolo contestualizza giusto il necessario per dare a qualsiasi lettore le basi per seguire il discorso a prescindere; va da sé quindi non sia questo il target principale dell'articolo. Se nella versione da me tradotta non si fa riferimento, ad esempio, ad altri poeti greci o inglesi come nel testo integrale - segno quindi che non sono necessari alla fruizione del testo-, in quest'ultima mancano altresì specificazioni ulteriori a quelle relative alla nazionalità. Ne viene quindi data per scontata la conoscenza e per quei lettori che - specie sugli autori greci che forse possono essere quelli meno conosciuti- siano meno informati basta allo stesso modo sapere si tratti di altri poeti greci e nulla più per poter continuare la lettura senza troppi dubbi e pensieri. Allo stesso modo, il testo non richiede di essere esperti o appassionati di poesia - non è rivolto insomma come lo era il primo con un occhio di riguardo per questo target di lettori. Non vengono fatti riferimenti qui a metrica o stile delle poesie, ma la riflessione è tutta rivolta al contenuto e alla componente tragica degli stessi, risultando quindi godibile anche per chi non si avvicina al testo in quanto interessato in primis di poesia.

2.2.2.4 La dominante del mediatore

Come già è stato detto in precedenza, la mia ricerca è stata mossa prima di tutto da un interesse a individuare degli articoli che permettessero confronti e parallelismi tra la letteratura cinese e greca e che fossero nel dettaglio incentrati sulla figura di Kavafis. Con questo spirito mi sono avvicinato al testo e vista la rilevanza che pure nel prototesto riveste l'analisi comparata, si può dire la dominante sia molto più affine che nel caso del primo alla mia come mediatore. Il testo in effetti, per quanto non sia forse eccessivamente mirato alla cultura e letteratura greca e abbia un'ottica più generale, che porta quindi ad una riflessione in senso lato sulle culture cinese e occidentale, dà comunque degli ottimi spunti di riflessione, nonché presenta in modo più mirato rispetto al primo testo, come una poesia di Kavafis sia stata accolta e interpretata - in un'ottica comparativa - in virtù della letteratura e della cultura riceventi. Interessante come la presenza di un elemento estraneo alla cultura ricevente abbia portato ad una riflessione sull'importanza della dimensione religiosa nella cultura occidentale. Certo, in questo senso si palesa la dimensione generica di tale riflessione: non viene fatta nessuna specificazione circa la religione di cui si fa riferimento e perfino si va a citare a riguardo Nietzsche, la cui famosa frase, ad essere pignoli, non rimanderebbe in realtà esattamente allo stesso dio, essendo il mondo greco di lunga tradizione ortodossa. Resta comunque vero il ruolo enorme che la religione e soprattutto la chiesa hanno avuto anche per la Grecia e in modo particolare per la lingua, specie in

quelle zone del paese che nel corso della storia sono state dominate dai turchi-ottomani. Certo tale digressione non avrebbe senso in un testo non specializzato come questo, e dopotutto, per quanto solo accennata e a livello generale di cultura occidentale, l'idea viene abbozzata un po' meglio in riferimento alla satira insita nella presenza dell'icona sacra della Vergine Maria. Nella poesia poi viene mantenuto un altro realia che, sopravvissuto anche in traduzione, va, seppur in modo velato, a contestualizzare un po' meglio la religione del mondo del poeta greco. Stiamo parlando della "lunga candela" (*gengao lazhu* 根高蜡烛) accesa dalla madre, che per quanto, appunto, possa passare inosservata, visto che un po' in qualsiasi chiesa del mondo occidentale sono presenti, per l'aver mantenuto quell'aggettivo - nonostante in italiano si sia fatta la scelta di tradurlo con lunga e non alta -, ha personalmente richiamato alla mente l'immagine dei ceri lunghi e stretti così comuni e caratteristici delle chiese ortodosse.

2.2.2.5 La dominante e il lettore modello del metatesto

Anche per questo testo si è immaginato un lettore interessato e che si occupi a più livelli - accademico o vocazionale- di letteratura, sempre in particolare cinese e greca, dimostrandosi interessato ad una comparazione che a partire da due poesie, curiosamente, molto affini, porti ad una riflessione sull'importanza che le caratteristiche culturali han giocato e che differenziano i due testi, in un'ottica più di ampio respiro che investa tanto le culture di per sé, che il ruolo che esse hanno nella composizione. Insomma dominante resta sempre la dimensione di comparazione culturale e letteraria. Anche in questo caso si immagina un lettore avvezzo a trattare di letteratura, ma non per forza esperto delle due letterature in esame. In effetti, essendo che nell'analisi si espone chiaramente il tema trattato e il confronto si basa su due componimenti ben precisi riportati integralmente e quindi sempre davanti agli occhi del lettore, paradossalmente anche una persona non specializzata potrebbe seguire il ragionamento senza che i riferimenti ad autori ed eventi storici propriamente cinesi o greci minino la fruizione del testo. In fondo è il tema tragico il filo conduttore, il quale porta ad una analisi non troppo dettagliata sulle differenze culturali e che non va a fondo a presentare caratteristiche metriche precise, stile, voce, particolarità delle scelte lessicali e dell'uso della lingua più generali, non opera un confronto dettagliato sulle caratteristiche della poesia dei rispettivi periodi e paesi, né tantomeno del periodo storico; insomma il confronto resta più sul livello contenutistico ed espressivo dei componimenti, senza passare per quello formale e della contestualizzazione degli stessi. Ecco allora che, a prescindere se siano lasciati sottintesi in quanto il lettore modello abbia le basi culturali per comprenderle e analizzarle in quell'ottica o se tale mancanza sia legata al suo essere sottodominante, poco importa. Il testo resta fruibile e godibile a tutti i livelli.

Questo almeno vale per la versione da me tradotta. Il testo integrale, riporta in realtà dei riferimenti a stile e lingua, rendendo l'analisi più profonda, ma, a mio avviso, pur sempre sottodominante. Non a caso è stata questa la parte eliminata in fase di adattamento. Che questo dipenda, come si è già detto, da scelte editoriali o da diversa intenzione dietro alla pubblicazione, per quanto non mi sia dato a sapere per certo, resta comunque di secondo grado ai fini del seguente elaborato, dal momento che non è stato tradotto in versione integrale, ma ridotta. Il riportare alcune frasi e informazioni da questo testo, quasi considerandolo come fonte, è volta alla duplice volontà tanto di supportare le riflessioni fatte in questa fase dell'analisi traduttologica, che di riportare informazioni utili all'analisi comparata, rispecchiando pienamente la dominante da me individuata in quanto mediatore e allo stesso modo quella del testo d'arrivo.

Ecco ad esempio un riferimento che manca nella versione da me tradotta:

也许,这正是诗人所要的结果:通过对比,让读者从中更加感受到人类这一处境的悲剧性。

而作为中国古代诗人的陈陶,他则发挥了中国古诗语言的精练的优势,更精确地表达了这一相似的思想。试看,“可怜无定河边骨,犹是闺中梦中人。”

Pur essendo rispettata in questo caso la struttura generale anche nel testo da me tradotto-che allo stesso modo, dopo aver fatto una prima analisi della poesia di Kavafis, passa a Chen Tao e ne riporta per la prima volta i versi- viene comunque di fatto tagliata questa specificazione introduttiva allo stile e alla lingua della poesia del periodo-e per riflesso anche del poeta- che sopravvive solo in riferimento al fatto che Chen Tao presenti in modo ancora più minuzioso che nella poesia di Kavafis il tema tragico; come si può vedere nello stesso passaggio preso dal testo adattato:

也许,这正是诗人所要的结果:通过对比,让读者从中更加感受到人类这一处境的悲剧性。陈陶则更精确地表达了这一相似的思想。试看,“可怜无定河边骨,犹是春闺梦中人。”

Ancora di più nel commento si parla addirittura di una superiorità dello stile terso caratteristico della poesia classica cinese, cosa che porta a interpretare quel *geng jingque de biaoda* 更精确地表达 - presente in entrambe le versioni - sotto ad una luce decisamente diversa. Per quanto sia probabilmente un commento che - essendo il testo di partenza cinese - va banalmente a lodare la letteratura nazionale - come potrebbe essere una frase che parli della grande tradizione letteraria della Cina - e non abbia tanto la valenza di un sottinteso considerare di qualità inferiore la poetica di Kavafis; o ancora forse che il riferimento sia alla metrica invece fondamentalmente assente nella composizione in esame del poeta greco - molto forte, non serve dirlo, in quella cinese - resta comunque il fatto sia stato tagliato

nel testo da me tradotto, supportando quindi le riflessioni precedentemente fatte sulla dominante. In aggiunta, per quanto non si siano state trovate informazioni precise sull'autore dell'articolo, pare comunque plausibile non si tratti di certo di uno studioso di letteratura e lingua greca, il quale non può quindi aver avuto accesso alla poesia in lingua originale e fare assunzioni del genere basandosi sulla traduzione in cinese, sarebbe non solo poco professionale, ma anche inopportuno. Sempre da questi esempi si possono notare ancora una volta i principi guida che han portato all'adattamento e al riassunto rispetto alla versione integrale: nuovamente si interviene su nominalizzazioni, nonché su congiunzioni e scelte lessicali riflesso di un linguaggio più forbito e complesso, a favore di nuove frasi che, per quanto pur sempre formali, siano però più essenziali e dalle strutture più semplici.

Vi sono molte altre parti del testo integrale che sono state trattate in modo più esteso e che contestualizzano meglio il poeta nonché la riflessione fatta sul confronto tra le due poesie e le culture dietro ad esse. Verranno riportate in seguito, al principale scopo, a questo punto, informativo e contenutistico, senza commentare nel dettaglio sulle differenze ivi presenti.

Una volta fatto il riferimento al *Xuetao xiaoshu* 雪陶小书, si inizia nel testo l'analisi vera e propria sulle differenze culturali e ideologiche che stanno dietro ai due componimenti e, in particolare per la contestualizzazione di Chen Tao, la mole di informazioni tagliata si fa piuttosto notevole. Verrà riportata in seguito la suddetta parte della versione integrale:

当然,尽管两诗有着这一相似甚至说共同的思想,但是作为两种文化背景下的文学,也有着明显的差异。我们知道,中国文化的特征之一就是它的道德特征,而作为浸透在这种文化背景下的中国文人,他们的文学创作中也往往体现着这种道德性特征,晚唐诗人陈陶也不例外。这里的“誓扫匈奴不顾身,五千貂锦丧胡尘。”是借用了汉将李陵的典故,陈陶生活的晚唐时期是中国历史上又一次面临着朝代更迭的混乱时期,大唐王朝江河日下,对外战争持续不绝,而陇西自古为兵家之要塞,是战争频仍的多发地区,陈陶选取这一典型的地区作为自己诗歌的意象空间,有着更深刻的时代内涵。中国知识分子关心家国的精神传统,使得他虽然用诗歌表达了个人的这一悲剧性,但他并不以之为主,他更热心的是追问产生这一悲剧的深刻原因,进而把矛头指向了对战争本身合理性的质疑。表面上看,是战争的残酷性导致了这一切的妻离子散、家破人亡的悲剧,而我们从中可以看到诗人的追问:战争的最终目的是为了什么?付出的这种惨重代价追求的是一种什么样的结果?自古以来,在陇西这块土地上渗满了战士的鲜血,埋葬了无数的无名健儿尸骨,这种历史的悲剧一代又一代的重演下去,如今的唐王朝仍在重复着昨天的故事。诗人通过这一个典型的历史片断,表达的是对战争这种反人性的人类行为最终意义的形而上的追问,从而发现战争目的的滑稽性和无意义性。陈陶像一切中国古代的优秀知识分子一样,以家国事为承担,关注着民众总体的命运,使诗歌具有沉重的历史沧桑感。当然,挑起战争、拿战士性命做筹码的统治者更

是他直接抨击的对象,因为正是他们才使母亲的儿子、妻子的丈夫走向了战场,也正是他们,才出现了战士“誓扫匈奴不顾身,五千貂锦丧胡尘”的悲惨场面,进行着这种无意义的循环。

Confrontandola con la stessa parte del testo nella versione tagliata - riportata qui sotto - ci si accorge che quest'ultima è stata molto riassunta:

尽管两诗有着共同的思想,但是作为两种文化背景下的文学,也有着差异。我们知道,中国文化最大的特征就是它的道德特征,而作为浸透在这种文化下的文人,他们的文学创作中也体现着这种道德性。晚唐诗人陈陶也不例外。他虽然用诗歌表达了人的这一悲剧性,但他并不以之为主,他更热心的是追问这一悲剧的原因,进而把矛头指向了罪魁祸首的战争。他认为是战争的残酷性导致了这一切的妻离子散、家破人亡的悲剧。而挑起战争、拿战士性命做筹码的统治者更是他抨击的对象,因为正是他们的命令才让母亲的儿子、妻子的丈夫走向了战场,也正是他们,才出现了战士“誓扫匈奴不顾身,五千貂锦丧胡尘”的悲惨场面。当然了,这里的“誓扫匈奴不顾身,五千貂锦丧胡尘”是借用了汉将李陵的典故,但其目的则是谴责统治者的。

In via generale si può dire che nel testo adattato - proprio in virtù dello spirito riassuntivo che pare abbia guidato tale procedura - sia reso in sunto e senza una contestualizzazione così approfondita e mirata come invece è fatta nel testo integrale, fondamentalmente la stessa riflessione. Ciò ha determinato, qui più che altrove, un'alterazione del contenuto informativo e, di conseguenza, anche del filo logico. Basti notare come si parta - nella versione completa - dal riferimento alla citazione della disfatta del generale Li Ling e che si presenti in modo più chiaro come il poeta sia partito da lì per la sua riflessione e per il componimento della poesia. Nel testo tagliato invece, si parte subito dal punto chiave e si presentano le ragioni che stanno dietro alla poesia tragica di Chen Tao e la citazione viene riportata solo alla fine di tale ragionamento, declassandone il ruolo chiave in fase creativa e riportandolo quasi si trattasse di una possibile obiezione, subito smentita dicendo si tratti in ogni caso di un componimento atto ad una forte critica alla guerra e ai governanti che le causano. La cosa davvero importante, ancora una volta, pare essere l'indagine sui motivi ideologici e culturali che han spinto il poeta ad indagare una realtà, senza che il contorno della contestualizzazione - che nel testo da me tradotto si limita ad un sottolineare sia un poeta di epoca Tang e nel riportare la citazione storica - sia davvero necessario. Si perde ovviamente tutta quell'interessante analisi che il testo integrale offre circa il metodo seguito da Chen Tao; sul suo essere della provincia del Gansu, territorio martoriato storicamente da continue guerre e proprio nel periodo di vita del poeta caratterizzato da una crisi in seno alla corte imperiale che avrebbe portato ad un cambio della dinastia e che peggiorava quindi una situazione già di per sé terribile; sulla scelta significativa e profonda di un'immagine in uno spazio aperto su cui far partire la sua poesia e, più nel dettaglio, sulla scelta del mezzo poetico

stessa per indagare la tragedia, legata al suo essere persona molto erudita (in riferimento cioè alla considerazione alta che in Cina si aveva per la poesia). Tutto questo si perde nella versione modificata, ma ben presto anche nel testo integrale si sottolinea che quest'uso del mezzo espressivo che è la poesia - e della componente emotiva stessa - sia comunque di secondaria importanza e che resti la motivazione ideologica di denuncia della guerra la vera ragione che ha spinto Chen Tao nella sua composizione. Ma il testo integrale va oltre e credo qui sia persa una componente fondamentale per il confronto tra i due poeti e le loro ideologie che è un peccato sia stata sacrificata nel testo da me tradotto.

La preoccupazione di Chen Tao per il destino delle masse e della tragicità legata alla guerra, ne fanno - come viene scritto nell'articolo integrale - uomo del suo tempo; uomo erudito e preoccupato per gli eventi, con una sensibilità particolarmente forte in termini storici e caratterizzata - come quel *cangsang* 沧桑 (abbreviazione di *canghaisangtian* 沧/仓海桑田) indica - dalla convinzione che lo scorrere del tempo porti a grandi cambiamenti. Considerata l'altrettanto forte rilevanza che la dimensione storica ha rivestito per Kavafis - che si autodefinisce lui stesso poeta storico, come si è visto - la mancanza di questa specificazione del testo tagliato, preclude una riflessione più mirata sull'ideologia e sulla poetica degli stessi. Se entrambi hanno un occhio di riguardo per la storia infatti- pur dovendo tener conto della lontananza che a tutti i livelli caratterizza i due e che meriterebbe di essere contestualizzata e approfondita meglio - diventa ad ogni modo più chiaro lo sguardo sia rivolto in direzioni opposte: Kavafis guarda nostalgico al passato, mentre Chen Tao guarda al futuro.

Oltretutto, anche nelle parti che seguono in cui la riflessione viene portata di nuovo su Kavafis, il testo è andato incontro a tagli piuttosto significativi. Si riporta la versione integrale:

而作为生长在西方文化中的卡瓦菲斯,在强抑自己的情感表述这一人类悲剧时,更关注的是个人的幸福。他的诗歌中所表达的意象虽然比较鲜明,但却不像陈陶诗中那样具有广泛性。卡瓦菲斯诗歌中所透露出来的更多的是亲情下人生的无奈。大海吞噬了一个水手,水手的母亲在为儿子的安全祈祷,一个普通的生活场面,背后却隐藏着一种对人生命运不可知的巨大的悲哀。

同时,卡瓦菲斯的眼光也瞄向了人背后的力量。在西方的诗歌中,由于基督教文化的深刻影响,上帝和圣母是经常出现的意象。上帝和圣母在我们看不见的地方看着我们的忧伤和快乐。但是具有讽刺意味的是,在这首诗歌中,当那位母亲祈祷神去保护他的儿子时,圣母却无能为力地听着,并伴随着庄严和忧伤的心情目睹着悲剧的发生。神已经不能保佑着人的幸福,神所具有的无所不能的特性在诗歌中被化解,更显示出人的命运在自然面前的无可逆转性。人们生活于命运的阴影下,任随悲剧的发生而无能为力。而这正符合卡瓦菲斯的思想:他是一个悲观的诗人!

Vediamo le differenze con la versione del testo da me tradotto:

而作为生长在西方文化中的卡瓦菲斯, 在强抑自己的情感表述这一人类悲剧时, 他的眼光却瞄向了人背后的力量。在西方, 一直存在着上帝, 虽然到现代尼采宣称“上帝死了”, 但他却仍存在人们的头脑中。上帝在我们看不见的地方看着我们的忧伤和快乐。所以, 在卡瓦菲斯的诗中出现了中国诗歌不会出现的圣母像。但, 具有讽刺意味的是当那位母亲祈祷神去保护他的儿子时, 圣母却无能为力地听着, 并伴随着庄严和忧伤的心情目睹着悲剧的发生。神已经不能保佑人的幸福, 人们生活于命运这一阴影下, 任随悲剧的发生而无能为力。而这正符合卡瓦菲斯的思想: 他是一个悲观的诗人!

Anche in questo caso la mole di informazioni che viene persa nel processo di semplificazione è enorme. Si mantiene il riferimento all'inibizione in termini espressivi che caratterizza lo stile del poeta greco, ma si fa poi un salto direttamente alla parte in cui si parla della sua attenzione particolare per la potenza insita nelle persone. Nel testo originale, prima di arrivare a quel punto, si fa una riflessione incentrata su un altro elemento che ha mosso e catturato lo sguardo di Kavafis: la felicità delle persone. Quella stessa felicità di cui si parla in seguito in riferimento alla divinità e all'impossibilità di quest'ultima di proteggerla dagli eventi nefasti. La riflessione continua poi con un confronto circa l'immagine scelta dai due poeti e in merito a quella scelta da Kavafis, per quanto venga definita vivida, viene comunque considerata di natura meno estensiva rispetto a quella di Chen Tao. Si passa poi ad un focus sulla fragilità che caratterizza la vita umana dal punto di vista degli affetti che emerge da quella scena di vita quotidiana che la poesia di Kavafis presenta, la quale nasconde in sé quindi un riferimento al dolore derivante dall'ignorare completamente il proprio destino e quello dei propri cari. Solo ora il discorso arriva alla potenza insita nelle persone, assumendo quindi una valenza meglio definita e collegata ad un discorso precedente che nel testo tagliato non si trova. Il discorso poi continua per arrivare ad una simile conclusione, volta a quella dimensione importante che la religione ha nel mondo occidentale. Anche in questo però le differenze tra i due filii logici resta significativa. Nel testo integrale si fa un riferimento diretto alla religione cristiana - per quanto non venga specificata come ortodossa nemmeno qui - e le immagini tanto della Vergine Maria che di Dio vengono mantenute di pari passo - quando invece nel testo ridotto si passa quasi bruscamente a parlare di Dio, cosa che leggendo e traducendo già mi aveva stonato per certi aspetti. Nel testo ridotto invece si ha un riferimento a Nietzsche assente completamente nel primo. Si arriva poi, in entrambi i testi, ad una simile riflessione sulla condizione umana in balia del destino, senza tralasciare di indicare come vi sia in questo un'intenzione satirica da parte dell'autore.

Da un punto di vista più formale, gli ultimi lunghi passaggi del testo integrale che si son visti risultano interessanti - sempre nell'ottica comparativa tra gli stili dei due – anche per la presenza di nuove istanze di cambiamento. Significativa per esempio la presenza nel testo integrale di un rivolgersi direttamente al lettore- nel corso del ragionamento - tramite delle domande retoriche e che tale coinvolgimento si perda nel testo ridotto - ne rimane traccia nella presenza di frasi in prima persona plurale che richiamano quindi la vicinanza e il coinvolgimento del lettore, che in queste domande è però più deciso.

2.2.2.6 Macrostrategia traduttiva

Anche in questo caso si è data priorità al messaggio e alla sua trasmissione ottimale e chiara, piuttosto che alle caratteristiche formali del testo di partenza: si è adottata, ancora una volta, una strategia di tipo comunicativo (Newmark 1982). Per le poesie, allo stesso modo che nel testo precedente, si è tradotto basandosi sul testo cinese, con un approccio traduttivo più semantico, e per la poesia di Kavafis, si è confrontata con la traduzione inglese e con l'originale.

2.2.2.7 Microstrategia traduttiva

Fattori lessicali

Nomi propri e toponimi

Rispetto al primo testo, questo articolo presenta molti meno nomi di persona e toponimi. I nomi di persona si limitano ai due poeti e a qualche riferimento ad altri letterati o figure storiche. I toponimi, poi, si limitano alla presenza nel titolo della poesia di Chen Tao di una contestualizzazione a occidente della provincia del Gansu, utilizzando la versione ridotta del nome. Non sono molti, ma anche in questo caso si è cercata la versione italiana quando esistente e si è utilizzato il pinyin per i nomi cinesi. Si riportano alcuni esempi in seguito:

Nomi di persona:

Àodēng 奥登	Auden
Sāifēilǐsī 塞菲里斯	Seferis
Jiāng 江	Jiang
Chén Táo 陈陶	Chen Tao

Anche in questo caso, non si è aggiunto il nome completo quando il cinese presentasse il solo cognome, sempre con l'idea non sia necessario ai fini della comprensione del testo, dal momento si ritiene il lettore abbia le conoscenze sufficienti. Nel testo viene anche riportato il nome di cortesia di

Chen Tao, mantenuto anche nel metatesto, senza note o altre spiegazioni che vadano oltre al “nome di cortesia” con cui si introduce lo stesso, dal momento che si è reputata informazione di secondaria importanza anche nel caso in cui il lettore non sia ben informato a riguardo.

Toponimi:

Lǒng 陇	Gansu
--------	-------

Il testo è caratterizzato poi dalla presenza di alcuni termini legati alla sfera religiosa, i quali, per quanto non siano di certo specialistici, costituiscono però dei realia del mondo occidentale estranei alla cultura cinese, un po' come suggerisce l'articolo stesso:

所以, 在卡瓦菲斯的诗中出现了中国诗歌不会出现的圣母像。

Da qui la presenza nella poesia di Kavafis di un riferimento alla Vergine Maria che non potrebbe mai trovarsi nella poesia cinese.

Alcuni altri termini:

shèngxiàng 圣像	Santo, icona sacra
Shàngdì 上帝	Dio
dǎogào 祷告	Pregare
qǐdǎo 祈祷	(Preghiera)

Visto il tema tragico delle poesie, nello sviluppare il discorso l'autore fa ricorso altresì a molti termini legati alla lontananza, al fato avverso, alla sofferenza, alla guerra e alla morte. Basti solo notare quante volte viene usato “beiju 悲剧”, “tragedia”, nell'estratto riportato sotto. Per non appesantire troppo il testo d'arrivo, si è ricorso a sinonimi ed espressioni perifrastiche, oltre che pronomi e altri termini anaforici, trasposizione in aggettivo e simili espedienti per far fluire meglio il discorso, senza comprometterne il messaggio.

因此,对于《祈祷》一诗和《陇西行》表现生命悲剧的相似,我更宁愿相信他们两人思考的一致性:两人都运用手中的笔,通过诗歌形式表达了人们在世的最大悲剧即处于悲剧却懵然不知的处境。首先,让我们看两位诗人是怎样来表达这同一思想。在两诗中,一开头,诗人都把悲剧结果陈述出来即悲剧人物的至亲(儿子或丈夫)都已经遭遇了不幸 [...]

Proprio per questo, nel confrontare “Preghiera” di Kavafis e “Spedizione ad ovest del Gansu” di Chen Tao - considerata la straordinaria affinità del **tema tragico** ivi trattato - sono portato a credere si tratti piuttosto di una

certa continuità nel loro pensiero, e nulla più: entrambi, penna alla mano, hanno infatti espresso, in forma poetica, **la tragedia** più grande che il genere umano possa mai vivere, ovvero sia il trovarsi in una **situazione drammatica**, ma ignorarlo completamente. Analizziamo innanzitutto la modalità scelta dai due poeti per esprimere **tale situazione**. Entrambi iniziano presentando **la tragedia**, consistente nel destino avverso cui è andata incontro una persona cara al personaggio **tragico**-figlio e marito-, come già consumata [...]

Ecco altri esempi:

xiānggé 相隔	Essere lontano, separazione
chūhǎi 出海	Navigare, salpare, andare al largo
chūxíng 出行	Partire per un lungo viaggio
guàniàn 挂念	Preoccuparsi per una persona lontana, apprensione
sīshā 厮杀	Massacrarsi, combattimento corpo a corpo
yǎnmái 掩埋	Sepellire
zāoyù 遭遇	Andare incontro ad un destino avverso; calamità, evento nefasto

Allo stesso modo per la descrizione e l'analisi delle poesie, l'autore dell'articolo fa altrettanto ricorso a parole ricorrenti o sinonime. Nel caso della poesia di Kavafis, per esempio, si fa spesso riferimento alla madre: che nella resa si è cercato di alleggerire sfruttando la possibilità dell'italiano di non esprimere il soggetto (parametro del soggetto nullo) e lasciare quindi siano i verbi seguenti, collegati ad esso attraverso delle strutture di coordinazione o subordinazione, a mantenere il riferimento anaforico con il soggetto espresso solo a inizio frase. In altre occasioni si è invece ricorso al solo dimostrativo e aggettivo. Non si è invece ricorso a sinonimi, dal momento che si è preferito mantenere tanto il registro più alto della parola “madre”, che il riferimento chiaro al termine usato nella poesia.

在《祈祷》诗中,那位可怜的**母亲**在儿子出海时 [...].

苍老的**母亲**时时刻刻惦念着航行的水手儿子,在圣像面前为儿子祷告。并且,因为儿子是水手,因而她特别地关心天气,这位**母亲**不但祈祷天气要好,而且时刻聆听外面的风声,这一细小的心理动作刻画,更加渲染了一个老**母亲**对出行儿子的挂念。但是,就连圣母玛利亚——这位老人所希望的保护神都已经知道了**母亲**的儿子已经不在人世了,面对着这一**母亲**的祈祷和恳求也“庄严而忧伤”,并且这时的读者和诗人也早已经知道了这一悲剧,惟独那位**母亲**还蒙在鼓里,让我们和诗人也为她难受。

“In “Preghiera” una povera madre, mentre il figlio è in mare, come [...].

La poesia dunque presenta la figura di **un'anziana madre** che, tormentata dalla preoccupazione, pensa incessantemente al figlio marinaio al largo e si reca spesso in chiesa a pregare per lui davanti all'icona sacra della Vergine Maria; implorandola in particolar modo- come è normale che sia visto che il figlio è in balia del mare- per un clima favorevole e non a caso il suo orecchio è sempre puntato al minimo soffio di vento. Questa immagine, pur riflettendo forse una psicologia alquanto ingenua, rende ancora più intensa l'apprensione di una **vecchia madre** per il figlio partito per un lungo viaggio. Tuttavia, perfino la Vergine Maria, angelo custode che veglia sulle speranze di **questa vecchia**, già sa-così come il poeta e il lettore- che l'amato figlio non è più in questo mondo e di fronte alle preghiere e alle suppliche di **questa madre** anche lei si fa "solenne e addolorata". Solo quella **povera madre** ne è all'oscuro, causando tanto nel poeta che in noi un profondo senso di dolore, con un effetto drammatico ancora più struggente.

Per il "figlio", invece, altro sostantivo ripetuto molte volte, a parte il ricorso al pronome "lui" come si vede a inizio del paragrafo in esame, si è sempre ripetuto come nel testo di partenza e questo per almeno due motivi. Da una parte l'uso di pronomi o simili, vista la struttura sintattica con cui si è impostato il discorso, avrebbe reso meno chiaro il riferimento. D'altra parte poi, questa costante immagine della madre preoccupata per il figlio accompagna l'analisi della poesia quasi volesse coinvolgere il lettore esprimendo più volte un pensiero fisso nella mente di questa madre. È come cioè questa ripetizione assumesse un valore espressivo, quasi calcasse in prosa un'espedito tipico della poesia. Anche se non fosse così, la ripetizione è in ogni caso limitata e non diventa troppo pesante.

Espressioni idiomatiche e figure lessicali

Nel testo sono presenti molte espressioni idiomatiche, come si può notare fin dalla prima frase dell'articolo, che ne contiene ben quattro. In alcuni casi si è riusciti a mantenerle anche nel metatesto, in altri casi, invece, si è stati costretti ad eliminarle, dal momento che tentare di includerle o parafrasarle, avrebbe appesantito troppo la lettura. Si riporta in seguito la prima frase, emblematica in questo senso:

岁月流逝,日新月异, 但是文学家们却都在用文学思考着、表现着人的**喜怒哀乐**、**悲欢离合**, 表现对生存状况的深深思考。

Il mondo gira in fretta e non si ferma mai, ma una cosa è certa, i letterati di ogni luogo ed epoca han sempre dimostrato una sensibilità molto profonda nell'indagare la condizione umana, riflettendo ed esprimendo poi attraverso la letteratura tutto **il vasto spettro di emozioni e vicissitudini del genere umano**.

Se nel primo caso si è riusciti, adattando e cambiando un po' il significato letterale originale, ad adattare le espressioni in modo che risultino naturali, nel secondo caso si sono parafrasate e ne viene

incorporato il significato, ma se ne perde la natura idiomatica. Un altro esempio in cui non si è riusciti a mantenere l'espressione idiomatica è il seguente:

他认为是战争的残酷性导致了这一切的妻离子散、家破人亡的悲剧。

È convinto sia la brutalità della stessa la vera causa di queste tragedie familiari [...]

In questo caso le due espressioni idiomatiche sono state rese con un semplice aggettivo, con una perdita enorme rispetto al testo originale. Si è provato a parafrasare o trovare delle espressioni che potessero sofferire, anche se solo parzialmente, ma la frase risultava sempre troppo pesante o suonava comunque eccessiva, quasi fuori luogo in seno al registro del testo. Si è allora sacrificata questa componente e si è unita la frase con la successiva – motivo per cui si sono poste le parentesi quadre sulla traduzione dell'esempio e non sull'originale.

Non mancano poi dei casi in cui siano usate delle parole polisemiche che prevedono pure degli usi figurati, che non sempre corrispondono e si è potuto mantenere nel testo d'arrivo; ecco due esempi:

[...], 这一细小的心理动作刻画, 更加渲染了一个老母亲对出行儿子的挂念。

Questa immagine, pur riflettendo forse una psicologia alquanto ingenua, **rende ancora più intensa** l'apprensione di una vecchia madre per il figlio partito per un lungo viaggio.

Il cinese in questo caso usa un verbo che porta con sé il significato di aggiungere colore ad una tela, oltre a quello di esagerare. Usare un'espressione simile in italiano, come “dare o aggiungere colore”, “rende più vivida, colorata”, non convincevano in questo contesto e si è quindi espressa l'idea col ricorso ad un aggettivo (in forma di comparativa di maggioranza) rafforzato dalla congiunzione “ancora”. In altri casi invece, essendo corrispondenti in italiano, si è potuto con più facilità mantenerli anche nel testo tradotto:

我们知道, 中国文化最大的特征就是它的道德特征, 而作为浸透在这种文化下的文人, 他们的文学创作中也体现着这种道德性。

Come è noto, tra i tratti più significativi della cultura cinese spicca quello della sfera etico-morale e la produzione letteraria della moltitudine di letterati di cui **è permeata** ne è emblematica.

同样的对比, 同样的悲剧, 同样的令诗人和读者肝肠欲断, [...]

Si ha quindi-in riferimento a “Preghiera” - un simile contrasto, una simile tragedia, una simile sensazione di struggimento che percuote le interiora.

In questo caso *ganchang* 肝肠 ha tanto il significato di “budella” che di “emozioni” (sillepsi). Visto il contesto, verrebbe naturale interpretare con “emozioni, sentimenti”, se non fosse che in seguito vengono usati i verbi in serie *yuduan* 欲断 (desiderare strapparsi, tagliar via), obbligando l’interpretazione alternativa e facendone un’immagine iperbolica. Si è pensato a versioni simili, quali “(desiderare) strapparsi il cuore dal petto”, “spezzare il cuore” o “far tremare le vene e i polsi” (facendo qui una citazione dantesca dalla Divina Commedia), ma si è deciso di stare più fedeli al testo di partenza, anche in riferimento al punto in precedenza in cui si diceva:

也许,这正是诗人所要的结果:通过对比,让读者**从中**更加感受到人类这一处境的悲剧性。

Probabile sia proprio questo l'effetto voluto dal poeta: attraverso il suddetto contrasto, far sì che il lettore **da dentro** senta ancora di più la tragicità di questa condizione umana.

Fattori grammaticali e testuali

L’articolo presenta frasi medio-lunghe, per lo più collegate esplicitamente. Non mancano dei punti in cui ci sono delle frasi brevi. Ne è emblematico il seguente passaggio. Un primo gruppo di frasi più brevi, è seguito da un periodo piuttosto lungo.

在西方,一直存在着上帝,虽然到现代尼采宣称“上帝死了”,但他却仍存在人们的头脑中。上帝在我们看不见的地方看着我们的忧伤和快乐。所以,在卡瓦菲斯的诗中出现了中国诗歌不会出现的圣母像。

In occidente, per quanto in tempi recenti Nietzsche abbia affermato che “Dio è morto”, la dimensione religiosa gioca ancora un ruolo molto forte nella mente delle persone. Nell’immaginario comune, Dio, da un luogo che noi non possiamo vedere, osserva le nostre vite, testimone tanto dei momenti di felicità che di sofferenza. Da qui la presenza nella poesia di Kavafis di un riferimento alla Vergine Maria che non potrebbe mai trovarsi nella poesia cinese.

In questo esempio, si nota come si sia potuta rispettare la divisione delle frasi del prototesto, per le quali sono mantenuti anche i nessi logici. Il ricorso a degli incisi, pur spezzando il ritmo della frase, permette di mantenere una buona coesione e coerenza. Si può notare una figura sintattica di espressione nello zeugma “*women de youshang he kuaille* 我们的忧伤和快乐” (le nostre gioie e dolori), mantenuto anche nel metatesto, seppur in una struttura correlativa.

但,具有讽刺意味的是当那位母亲祈祷神去保护他的儿子时,圣母却无能为力地听着,并伴随着庄严和忧伤的心情目睹着悲剧的发生。神已经不能保佑人的幸福,人们生活于命运这一阴影下,任随悲剧的发生而无能为力。而这正符合卡瓦菲斯的思想:他是一个悲观的诗人!

Da non trascurare, però, il fatto che vi sia in esso un'implicazione satirica, data dal fatto che, pur pregando la madre per l'incolumità del figlio, la Vergine, per quanto addolorata e solenne, non possa far altro che ascoltare e sia di fatto impotente davanti al dispiegarsi della tragedia. In altre parole, la vita umana è in balia del destino; la divinità non può nulla per proteggere la felicità degli uomini e lascia impotente che avvengano eventi nefasti. Pensiero, questo, che ben rispecchia il pessimismo di Kavafis.

In questo caso si sono aggiunti connettivi ulteriori a quelli già presenti e si è cambiata la struttura sintattica. La temporale retta da “*dang* 当.....*shi* 时”, è stata cambiata in una concessiva. In seguito viene operata una riduzione: parte della prima frase coordinata introdotta da “*bing* 并”, viene anticipata, sempre come concessiva, e semplificata (si riportano solo gli aggettivi “addolorata” e “solenne”, tralasciando “*xinqing* 心情”, ma anche “*suizhe* 随着” e “*muduzhe* 目睹着”). Non viene resa, inoltre, l'espressione idiomatica “*wunengweili* 无能为力”, posta in posizione avverbiale esplicita con “*de* 地”. Si riporta tale contenuto informativo più avanti nella seconda di due frasi coordinate, dove si trasporta come aggettivo in un predicato nominale. Si aggiunge la locuzione avverbiale “in altre parole”, per collegare meglio la frase successiva, ancora una volta appare “*wunengweili* 无能为力”, che viene resa ancora una volta con l'aggettivo “impotente” e si cambia pure l'immagine “*mingyun zhe yi yinying xia* 命运这一阴影下”, attraverso una locuzione “in balia di”. Infine, l'ultima frase, ancora cambia la sintassi, unendo le frasi separate dai due punti in una unica attraverso una relativa.

Intertestualità

Nel testo appare una citazione ad un'opera, che viene però presentata come un'ipotetica citazione, pur essendo il volume davvero esistente:

同样的对比, 同样的悲剧, 同样的令诗人和读者肝肠欲断, 正像明人江进之在《雪涛小书》卷上所说“可怜无定河边骨, 犹是春闺梦中人, 则悲惨之甚, 令人一字一泪, 几不能读。

Si ha quindi - in riferimento a “Preghiera” - un simile contrasto, una simile tragedia, una simile sensazione di struggimento che percuote le interiora. In questo senso sembra quasi di leggere un passaggio che il saggio Jiang avrebbe potuto benissimo inserire nel suo volume *Xuetao xiaoshuo*: “O sciagurate ossa senza volto lungo il fiume, batterà eterno nei cuori delle vostre fanciulle l'amore supremo”, quale estrema tragedia in questo, che fa piangere ad ogni parola, tanto da non riuscire quasi a leggerle”

Anche in questo caso è stato aggiunto un inciso, per specificare un nesso lasciato sottinteso in cinese. Inoltre ne viene mantenuta la struttura parallela. Riguardo il testo citato, infine, sicuramente è un

riferimento estraneo alla cultura d'arrivo, ma vista la secondaria importanza (non viene paragonato a Kavafis), non è fondamentale capire fino in fondo di chi si tratta e di che volume si stia parlando.

Poesie

Anche in questo testo sono presenti due poesie. Per quella di Kavafis, si sono fatte simili considerazioni a quelle viste per le poesie del primo articolo. Nel caso della poesia di Chen Tao, si è cercato di riportare le caratteristiche metriche e le rime, senza allungare troppo la poesia e mantenendone la carica espressiva.

陇西行

Spedizione a ovest del Gansu

Stando a quanto appena detto, pare evidente che nella resa del titolo non si sia rispettata la strategia, vista la lunghezza. Si è scelto il termine “spedizione”, per usare un traduttore che rimandi alla dimensione militare, si è riportato per intero il nome ridotto per il toponimo in cinese e invece di rendere “ovest” con “occidente”, si è mantenuta la forma breve.

誓扫匈奴不顾身，
五千貂锦丧胡尘。
可怜无定河边骨，
犹是春闺梦中人。

Giurarono pur di scacciare gli Unni il sacrificio estremo,
In cinquemila di broccato bardati nella polvere loro eterno eremo.
O sciagurate ossa senza volto lungo il fiume,
Batterà eterno nei cuori delle vostre fanciulle l'amore supremo.

Si è mantenuta la rima (AABA) e si è cercato di arrivare a dei versi che non avessero troppe differenze nel numero di sillabe totali. Si è mantenuta anche la punteggiatura (virgola, punto, virgola, punto). Nel caso della poesia di Kavafis, dal punto di vista del titolo non si sono avuti dubbi.

大海把一个水手吞到深处。
他的母亲不知道, 照样在
圣母玛丽亚面前点燃一根高蜡烛,
祈祷他尽快回来, 祈祷天气好——

她竖起耳朵听风。
她祈祷和恳求时，
那圣像听着，庄严而忧伤，
知道她等待的儿子是永远不会回来的了。

Il mare ha inghiottito nelle sue profondità un marinaio.
Sua Madre, da tempo immemore,
accende una lunga candela davanti alla Vergine Maria
e prega per il suo ritorno quanto mai prossimo, prega per un clima favorevole---
Orecchio sempre puntato al vento.
Nel mentre lei prega,
quella icona sacra ascolta, solenne e addolorata,
sapendo che il tanto atteso figlio mai più tornerà.

Si sono rispettate le anafore presenti anche in cinese (che corrispondono tanto alla versione inglese che a quella greca originale). La poesia originale, poi, ha le rime, costituite da una sola rima caratterizzata dal suono /i/. Tutte le finali che presenta la poesia (“η”, “ει”, “ι”, “οι”), anche se scritte con lettere diverse, vengono pronunciate allo stesso modo. Nella resa in italiano si è arrivati a delle assonanze, non di più.

“Δέησις”

Η θάλασσα στα βάθη της πήρ' έναν ναύτη.—
Η μάνα του, ανήξερη, πηαίνει κι ανάφτει

στην Παναγία μπροστά ένα υψηλό κερί
για να επιστρέψει γρήγορα και νάν' καλοί καιροί —

και όλο προς τον άνεμο στήνει τ' αυτί.
Αλλά ενώ προσεύχεται και δέεται αυτή,

η εικόν ακούει, σοβαρή και λυπημένη,
ξέυροντας πως δεν θάλθει πια ο υιός που περιμένει.

“Prayer”

The sea engulfed a sailor in its depths.
Unaware, his mother goes and lights
a tall candle before the ikon of our Lady,

praying for him to come back quickly, for the weather to be good—
her ear cocked always to the wind.

While she prays and supplicates,
the ikon listens, solemn, sad,
knowing the son she waits for never will come back.

2.3 Terzo articolo

2.3.1 Traduzione

Sulla traduzione della poesia greca contemporanea di Edmund Keeley

Huang Canran

È un dato di fatto che i lettori cinesi debbano molto ad Edmund Keeley, dal momento che le versioni cinesi dei tre maggiori poeti greci contemporanei - Kavafis, Seferis ed Elytis - sono state tradotte proprio a partire dalle versioni inglesi che lui e il collega Philip Sherrard hanno redatto. Se si è arrivati a delle versioni cinesi di successo, quindi - che han saputo influenzare i poeti cinesi contemporanei - lo si deve prima di tutto al loro eccellente lavoro.

La Grecia dal canto suo è un paese piuttosto piccolo e il greco una lingua minore che viene parlata da un numero altrettanto ristretto di persone. Ne consegue che pure il numero di lettori risulti relativamente ridotto. Si dice che perfino poeti del calibro di Elytis e Seferis, prima di vincere il Nobel per la letteratura, abbiano dovuto pagare di tasca propria la pubblicazione delle loro raccolte poetiche. Allo stesso tempo, in un paese dalla storia millenaria come la Grecia, lo sfarzo della cultura antica si irradia in tutte le direzioni, offuscando i poeti contemporanei per i quali farsi largo e salire alla ribalta diventa compito assai difficile e per nulla scontato. Ciononostante, in molti sono riusciti ad imporsi e ad emergere, diventando una milizia potente in seno ai circoli poetici internazionali. Basti pensare alla sola figura di Kavafis, la cui influenza su poeti come Yeats ed Eliot è stata notevole, oltre che, naturalmente, a quella di Seferis o di Elytis che hanno vinto, uno dopo l'altro, il premio Nobel per la letteratura. Anche la posizione di Ritsos - altro poeta importante nel panorama della letteratura greca contemporanea - è sempre più ragguardevole. Una fama così accecante non è dovuta solo alla potente luce propria di cui brillano, ma è pure strettamente collegata all'altrettanto intensa luce riflessa che le traduzioni di successo in lingue maggiori garantisce loro e che li ha fatti conoscere in tutto il mondo pur scrivendo in una lingua minore come lo è il greco. In questo senso le versioni di Keeley e Sherrard possono vantare da sole un ruolo enorme.

Tra i primi ad introdurre in Occidente Kavafis fu E.M Forster, scrittore britannico che grazie alla sua permanenza ad Alessandria d'Egitto in qualità di volontario della croce rossa ebbe modo di conoscere di persona lo stesso Kavafis, residente ab illo tempore in città. Nel 1919, scrisse su di lui un saggio dal titolo "The Poetry of C.P. Cavafy", il quale fu a sua volta incorporato nel 1923 in una raccolta di saggi dal titolo *Pharos and Pharillon*, volume contenente anche la poesia "The God Abandons Antony". In seguito, all'inizio degli anni '50, John Mavrogordato tradusse l'opera omnia di Kavafis e le sue versioni, per quanto non abbiano avuto per niente successo e siano finite ora

nell'oblio, hanno comunque rivestito un ruolo chiave nell'introdurre Kavafis nel mondo anglosassone, annoverandolo quindi tra i pionieri di questo processo. Basti solo pensare a quanto le suddette versioni abbiano giovato ad Auden, il quale, per quanto avesse già avuto accesso tra gli anni venti e gli anni trenta del secolo scorso ad un certo numero di poesie del poeta greco in traduzione inglese-e in seguito avesse letto anche ulteriori versioni in lingua francese- trasse in ogni caso enorme beneficio dalla loro fruizione. Lo stesso valse per il famoso poeta americano James Merrill, che non solo ebbe così modo di conoscere e leggere Kavafis, ma ne divenne anche uno dei principali promotori in suolo americano, traducendo lui stesso qualche poesia. Sempre negli anni 50, il poeta e novellista britannico Lawrence Durrell, nella sua famosa tetralogia *The Alexandria Quartet*, trattò tra gli altri pure di Kavafis, accrescendone così ancora di più la fama. Nel 1961, poi, lo stesso Auden curò la prefazione al volume *The Complete Poems of Cavafy*, in traduzione inedita di Rae Dalven, spianando così la via all'influenza che Kavafis avrebbe avuto nel mondo anglosassone.

Tutto questo excursus per sottolineare come le traduzioni di Keeley e Sherrard siano relativamente recenti e il loro successo abbia quindi soppiantato una lunga serie di traduzioni precedenti, cosa questa che nel campo della traduzione non è per nulla comune. In genere, infatti, un po' come spesso accade in ambito musicale per le varie interpretazioni esistenti di un brano, una volta che un lettore si sia commosso leggendo una precisa versione di un testo è difficile che si affezioni ad altre; al massimo potrebbe esserci un riconoscimento dei miglioramenti in esse, ma è difficile piacciono davvero. Ecco allora che, se una nuova edizione riesce ad eguagliare il successo delle precedenti, è già di per sé sufficiente a decretarla vincitrice nel mezzo dell'aspra competizione che caratterizza il mondo editoriale. La nuova traduzione, infatti, deve saper vincere la competizione con le vecchie, sopraffacendole - ciò anche per originalità espressiva- o addirittura eliminandole, cosa questa che non solo risulta ardua, ma pure fortuita. Tuttavia, se noi comprendiamo metodo, fasi e strategie traduttive operate da Keeley e Sherrard, possiamo facilmente renderci conto come il successo delle loro versioni non sia per nulla casuale. Dopo la morte di Sherrard, Keeley pubblicò *On Translation: Reflections and Conversations*, nel quale raccontò nel dettaglio la sua esperienza di traduttore lunga quasi mezzo secolo. La cosa eccezionale è che Keeley, nonostante la sua carriera accademica presso una rinomatissima istituzione universitaria - la Princeton University - non abbia subito i vincoli delle teorie della traduzione in voga in quel periodo - di per sé innovatrici all'epoca, ma ormai già ampiamente superate - e che abbia piuttosto mosso da pratica ed esperienza concreta, così come ben argomenta nel suo manuale. In realtà, prova non poca avversione per la teoria della traduzione e si lamenta anzi del fatto che all'università vengano offerti un numero elevato di corsi teorici, mentre siano invece limitati i laboratori di traduzione incentrati sulla pratica.

All'età di otto anni Keeley si trasferì con la famiglia in Grecia - il padre, diplomatico, fu infatti trasferito ad Atene per lavoro e lì rimasero fino alla vigilia della seconda guerra mondiale. Grazie a questa permanenza di oltre due anni acquisì una conoscenza piuttosto solida della lingua, che non venne però mantenuta viva, visto che lasciò il paese così prematuramente e senza avere l'opportunità di ritornarci per molto tempo. Vi fece ritorno in effetti solo nel 1947, per un'attività di volontariato che svolse durante le vacanze estive, avendo così modo di rispolverare la sua conoscenza del greco ormai molto arrugginita. Due anni dopo, vinse la speciale borsa di studio del programma Fulbright e si recò quindi nuovamente in Grecia-questa volta ad insegnare inglese- rinnovando così ancora di più il suo contatto con la cultura del paese. Sempre intorno all'anno 1947, più o meno nello stesso periodo in cui tornò in Grecia, Keeley provò anche a comporre delle poesie, ma comprese ben presto di non esserne portato come invece lo era per la scrittura in prosa; pur tuttavia questa volontà latente brillò con tutta la sua forza in traduzione.

Dopo essersi laureato a Princeton-con una tesi su T.S. Eliot - Keeley iniziò il dottorato presso la Oxford University, studiando in un primo momento Yeats e il teatro irlandese, ma fu ben presto vinto dal suo profondo interesse per la lingua e la cultura greca e virò quindi verso la facoltà di greco moderno. Fu su suggerimento dello stesso preside di facoltà - Constantine Trypanis - che gli fu offerta la possibilità di scrivere, sotto la sua guida, una dissertazione su alcuni poeti greci contemporanei. In quel frangente tutor di Keeley era l'esperto di Chaucer Nevill Coghill, il quale, venuto a conoscenza delle sue intenzioni, lo incoraggiò a tradurre Kavafis e una serie di altri poeti greci contemporanei al fine di verificare le sue competenze per il passaggio di dipartimento. Keeley lo ricorda sempre con profonda gratitudine ed ammirazione: a quell'epoca ha avuto modo, in un certo senso, di seguire le sue orme ed occuparsi di traduzione a livello accademico. La sua grande fortuna, infatti, è stata che lo stesso Coghill fosse un traduttore-particolarmente rinomato ancora oggi per la sua resa di Chaucer in inglese contemporaneo.

Nello stesso periodo in cui Keeley entrava nella facoltà di greco moderno di Oxford, Sherrard svolgeva il suo dottorato presso il corrispondente dipartimento del King's College di Londra. I due furono tra i primi all'epoca a specializzarsi - nel mondo anglosassone almeno - in letteratura neogreca. Sherrard, dal canto suo, aveva già tradotto alcune poesie di Kavafis, pubblicate nella rivista *Encounter*, le quali impressionarono talmente tanto Keeley da considerarle le più ben fatte che avesse mai letto. Non che lui stesso non si fosse mai cimentato nella traduzione di Kavafis, anzi, aveva lavorato pure ad un certo numero di poesie di Seferis ed Elytis, ma nacque allora in lui - in un primo momento - la volontà di reduplicare il successo di tali versioni; cosa assai sciocca. Ben presto, infatti, questo spirito competitivo si tramutò in volontà collaborativa. Deciso a pubblicare una raccolta di poesia greca moderna, non esitò a tal scopo a raggiungerlo - in compagnia della moglie - in Grecia,

presso l'isola di Thassos, dove il collega stava trascorrendo le vacanze. Tra i due ci fu fin dal primo incontro una profonda intesa che si evolse poi in una collaborazione altrettanto spontanea e proficua. Entrambi, d'altra parte, vantavano un bagaglio molto ricco di esperienze. Sherrard da un lato aveva già pubblicato alcune poesie di Kavafis e di Sikelianos - altro importante poeta greco contemporaneo - oltre che essersi occupato di Seferis ed Elytis; Keeley, dal canto suo, aveva invece pubblicato alcune poesie di Seferis ed Elytis e nella sua carriera non mancavano, allo stesso modo, traduzioni di Kavafis e Sikelianos, oltre che di un certo numero di poesie di Gatsos e Antoniou. Fu proprio su questi 6 poeti che i due basarono *Six poets of Modern Greece*, frutto della loro prima collaborazione. Ritsos, ancora sconosciuto ai due all'epoca, non venne invece incluso. Pubblicata in Inghilterra e in America rispettivamente nel 1960 e nel 1961, la raccolta li vide collaborare in un'atmosfera per lo più propositiva e senza tensioni, per quanto non siano mancati momenti di confronto, i quali si son limitati però ad un mutuo perfezionamento in fase di revisione.

Dovettero passare ben 10 anni per la loro seconda collaborazione, che consistette nella redazione di una raccolta di poesie di Seferis. Lavoro questo non solo monografico, ma pure onnicomprensivo dei 30 anni di attività dell'autore. All'epoca Seferis era ancora in vita, così i due, una volta completate le traduzioni, ebbero modo di mandarle al poeta stesso per una revisione. Seferis, da parte sua, pur mantenendo un generale atteggiamento avverso all'intervento - reputava pessimo il suo livello di inglese - si limitò a mandare di tanto in tanto delle cartoline, evidenziando gli errori più ovvi.

I due traduttori condivisero il loro lavoro e si aiutarono a vicenda, mettendo da parte le proprie differenze; il loro modus operandi un "io traduco questa poesia, tu traduci la successiva" che consisteva insomma nell'alternarsi e nel mandarsi poi periodicamente dalle rispettive posizioni - Keeley in America, Sherrard in Inghilterra - le loro traduzioni, per mutuo controllo e revisione. Al momento di redigere la seconda bozza potevano, quindi, contare sui consigli del collega. Ogni estate poi, i due andavano a passare le vacanze in Grecia in compagnia delle rispettive famiglie e coglievano tale occasione per entrare ancora più nel vivo di questo processo di confronto e revisione. Uno dei loro metodi consisteva nel leggere ad alta voce fino a che la poesia tradotta non suonasse accurata e allo stesso tempo naturale, perfettamente consapevoli di dover dare a Seferis una voce neutrale e uniforme anche in inglese. Questa sensibilità particolare per la resa della voce ha guidato i due ad un buon compromesso stilistico, evitando qualsiasi uso della lingua troppo sbilanciato verso l'inglese americano o britannico; evitando altresì arcaismi, cliché, inversioni, alterazioni legate alle preferenze personali e una retorica esagerata, con l'intento di ricreare nel modo più fedele possibile chiarezza, essenzialità e modernità che caratterizzano lo stile del testo originale. Da sottolineare inoltre come le conoscenze maturate nella loro personale attività di scrittori, così come l'intuito personale, abbiano

fatto la differenza in fase traduttiva, senza dimenticare poi, come già è stato detto, l'efficacia dell'aver assunto il ruolo di critici l'uno per l'altro. Erano davvero una coppia vincente. L'uno - Sherrard, con un'ottima conoscenza del greco bizantino - completava l'altro - Keeley, che aveva dalla sua una buona padronanza del greco moderno, in particolare del demotico - e viceversa.

Su questo piano, numerosi sono stati i punti di disaccordo, ma altrettanti anche i compromessi. Basti pensare che per l'appropriatezza di un verso - o anche di una sola parola - poteva accadere passassero pomeriggi interi a discutere. Tant'è che alla fine delle vacanze, già non era più possibile capire chi avesse per primo abbozzato la traduzione di una determinata poesia. Al momento della pubblicazione, poi, tanto si era integrato il loro lavoro in un tutt'uno organico - grazie alle numerose fasi di revisione descritte - da rendere la distinzione impossibile anche per i traduttori stessi. Quello che sono riusciti a fare, in sostanza, è stato di dare una voce a Seferis in seno al mondo poetico inglese; voce che, a mio avviso, non è uguale né a quella dei poeti di lingua inglese in senso stretto, né a quella, in senso più lato, dei poeti stranieri in traduzione. Per quanto riguarda invece la questione relativa all'identità o meno di tale voce con l'originale - o in altre parole fino a che grado sia comparabile alla stessa - per quanto sia una questione piuttosto dibattuta, resta comunque, di fatto, poco significativa. Ciò perché la traduzione perfetta non esiste, o, per dirla con le parole di Keeley, la traduzione perfetta si avrebbe solo se il testo tradotto fosse il testo originale stesso. Fintanto che esiste un originale - e si continua a fare un paragone con esso - la traduzione non potrà mai essere perfetta, per quanto in certe circostanze potrebbe accadere che la versione tradotta sia, paradossalmente, migliore dell'originale. Ma si tratterebbe anche in questo caso pur sempre di miglioramento, non di certo di perfezione. Anche nel remoto caso in cui si possa parlare di traduzione perfetta, chi sarebbe a stabilirlo? Il lettore? O un esperto magari? I gusti dei lettori sono di certo i più strampalati, ed ecco la ragione per cui capita che delle pessime traduzioni abbiano comunque un buon numero di lettori - e quindi fortuna. I gusti dell'esperto poi sono ancora più complicati: oltre ai suoi gusti come lettore in lingua d'arrivo, infatti, si deve considerare tanto la sua competenza nella lingua straniera che la sua capacità interpretativa; per dirla in modo più semplice, si deve tener conto dei suoi gusti in quanto lettore del testo originale. Ma non finisce qui, non bisogna trascurare infatti anche la sua abilità nel valutare e nel commentare le due lingue di lavoro, nonché il grado di tale capacità; capacità che deve sia essere di buon livello che rientrare entro certi standard qualitativi. Ecco quindi che spesso ci imbattiamo in casi di buone traduzioni che finiscono sotto il mirino di specialisti poco competenti, così come di pessime traduzioni che trovano specialisti ancora peggiori: i quali le dichiarano, appunto, ottime.

Nella raccolta di poesie di Seferis, ve n'è una parte che era già stata inserita in *Six Authors of Modern Greece* e che è andata incontro ad un minuzioso processo di revisione. Per esempio:

“What do our souls seek journeying
on the decks of decayed ships”

cambiato in

“What are they after, our souls, traveling
on the decks of decayed ships”

La traduzione cinese di questi versi - che risulterebbe in due frasi molto simili tra loro - non renderebbe la diversità ovvia invece in inglese. Non solo "after" e "traveling"- contro "seek" e "journeying"- risultano essere scelte lessicali più vicine al registro parlato, ma con la nuova disposizione scelta, "our souls" viene messo ancora più in rilievo. Nella frase originaria, infatti, "our souls", nello specifico, è trascinato via dai verbosi "seek" e "journeying", ma non è tutto; più in generale, infatti, la fine stessa della frase non è facilmente identificabile e soltanto ad una seconda lettura è possibile, a fatica, capirne la sintassi. Una tale struttura poco chiara del verso influisce inevitabilmente in modo negativo sul ritmo, e viceversa, in un determinarsi biunivoco. La nuova traduzione, ancora, valorizza ritmo e immagini, ma la cosa fondamentale è che la voce stessa si fa più chiara, superando la macchinosità della versione precedente. Dopotutto un testo ben scritto dovrebbe essere scorrevole e permettere al lettore di cogliere con facilità tutte le immagini evocate dal testo, perfino quelle che vanno oltre le parole stesse; per contro un testo scritto male - o comunque non ben curato - forza il lettore a interrompere spesso la lettura e fermarsi sulle frasi, cercando a fatica di comprenderle e rendendo altresì difficile- se non impossibile- l'evocazione delle immagini che il testo voleva esprimere, minando così la sua carica espressiva.

Keeley è convinto che qualsiasi traduzione sia, per principio, un lavoro mai davvero finito e che tutte - a prescindere - alterino, in una certa misura, il testo originale. Ecco allora che ci saranno sempre margini di revisione e rifinitura, specie nel caso in cui il traduttore stesso abbia nuove intuizioni sul testo di partenza o veda certi particolari da un nuovo punto di vista. Nell'arco della loro lunga collaborazione, ogni qualvolta i due si siano trovati a concentrare i propri sforzi sulla revisione del lavoro fatto su di un determinato poeta, non esitavano a sentirsi tempestivamente non appena fossero state individuate delle imprecisioni o dei punti di possibile miglioramento.

Emblematiche in questo senso le vicende editoriali della raccolta di poesie di Seferis. Se i due avevano pubblicato la prima edizione nel 1966, già nel 1981 ne usciva una nuova versione revisionata. Nel 1995 poi la Princeton diede il via libera alla ripubblicazione e i due ne approfittarono per revisionarla ulteriormente, nonché per espanderla: stiamo parlando dei Three Secret Poems, composizioni

successive di Seferis, che son state revisionate, da sole, almeno 5 volte. Essenzialità, chiarezza e modernità sono state ancora una volta le linee guida della revisione di quella che si può considerare la versione definitiva della raccolta, dal momento che nella primavera del 1995 poi, Sherrard venne purtroppo a mancare.

Passando ora ad una considerazione più dettagliata sulla lingua di partenza, è opportuno specificare che nell'epoca in cui operarono Keeley e Sherrard si trovasse in una fase piuttosto delicata della sua evoluzione, caratterizzata da una vera e propria diglossia. La lingua greca si può infatti distinguere, in senso lato, in lingua elevata e vernacolare, un po' come in cinese si ha la distinzione tra *wenyan* e *baihua*. Vi sono però delle differenze in questo parallelismo che è opportuno sottolineare. In Cina, una volta che divenne predominante una nuova letteratura in volgare, il *wenyan* morì di una morte naturale e il *baihua* divenne la lingua comune tanto delle persone erudite che delle persone comuni; In Grecia, per contro, pur essendo stato il vernacolare - la *koiné* - lingua madre della popolazione greca - vettore culturale da Omero fino alla letteratura moderna - la lingua alta non ha mai abbandonato davvero la scena ed è anzi tornata in auge a più riprese. Ma nello specifico, che cos'è questa lingua alta? Si tratta di una lingua "artificiale" che per migliaia di anni ha caratterizzato - o per meglio dire disturbato - il naturale sviluppo della letteratura greca. Tutto parte dall'"attico" e dal tentativo del suo recupero favorito fin dal I secolo a.C. dal despota Dioniso il Vecchio, il quale fu poi ritentato nel XV secolo sotto la bandiera dell'"umanesimo rinascimentale", che ancora una volta mirava alla rinascita di questa lingua mitizzata dell'XI secolo a.C. Si dovette attendere poi fino agli inizi del XIX secolo per una sua nuova reincarnazione, la *katharevousa*.

Successivamente fu negli anni '60 del XX secolo, sotto la dittatura dei colonnelli, che ritornò in auge, tanto che ne venne imposto l'insegnamento in tutti gli istituti d'istruzione, per decadere però nuovamente negli anni '80 insieme alla dittatura stessa. In quelle fasi in cui la lingua alta era dominante, si registrò ripetutamente in letteratura un retrocedere disastroso. Tutti i più importanti poeti della Grecia utilizzavano, infatti, il demotico, ad eccezione del solo Kavafis, che utilizzava invece una lingua ibrida.

La scelta di Kavafis fu scrupolosa, dettata, da una parte dalle tematiche trattate nei suoi componimenti-spesso di natura storica e mitologica-, dall'altra dall'effetto unico creato da questa sua destrezza nell'uso della lingua alta e vernacolare- inclusi drammaticità e satira. Da un punto di vista puramente formale, Kavafis ricorre tanto alle regole classiche di versificazione, che al verso libero. Basti notare, ad esempio, l'uso che fa della rima-a volte canonico, a volte assente, altre volte ancora libero.

Peculiarità queste che mettono senza dubbio alla prova il traduttore. Le strategie adottate da

Keeley e Sherrard nell'affrontarle si son basate sull'“adattare ad una situazione costantemente diversa un principio sempre uguale a sé stesso”. I due, in modo ancora più consapevole che nel tradurre Seferis, han dato a Kavafis una voce che, per dirla con le parole di Keeley, doveva possedere una fluidità pari a quella dei maggiori poeti inglesi del periodo e ciò implicava che i traduttori dovessero altresì possedere una solida conoscenza del contesto poetico inglese contemporaneo. I due hanno dato quindi maggiore enfasi alla componente legata alla lingua vernacolare della poetica Kavafiana, tralasciando fondamentalmente tanto quella della lingua alta che della metrica- senza tentare insomma di ricreare lo stile particolare dell'autore. Cosa questa che costituisce senza dubbio un grande sacrificio rispetto al testo originale, ma che va tuttavia a beneficio del testo di arrivo. Lo scarso successo delle traduzioni di Mavrogordato, in effetti, è legato proprio al suo tentativo di riprodurre lo stile e la metrica degli originali. Dopo Keeley e Sherrard, inoltre, pure un altro traduttore- Memas Kolaitis- ha provato a ricreare lo stile ibrido di Kavafis, fallendo miseramente. Prendiamo, ad esempio, questi versi tradotti da Keeley e Sherrard:

“Later, in a more perfect society, someone else made just like me is certain to appear and act freely.”

E confrontiamoli con la versione tradotta da Kolaitis:

“But later on—when in the far perfecter society—a someone else whose makeup is like mine is sure to come freely do what he must do.”

Anche se nella traduzione cinese le differenze, ancora una volta, non sembrerebbero poi così significative - basti notare per esempio che "perfecter" e "more perfect" sarebbero resi entrambi con geng wanmei 更完美 – ciò non è altrettanto vero in inglese, dal momento che "perfecter" e "a someone else" sembrano quasi le forzature linguistiche nello scrivere di uno studente straniero. Riguardo "makeup", poi - così come ha notato Keeley - c'è da dire costituisca una parola polisemica che risulta difficilmente contestualizzabile nel verso in esame. Per quanto con un'attenta riflessione sia possibile cogliere il significato voluto in tale contesto, il fatto stesso che ci si debba riflettere a lungo, costituisce di per sé una sconfitta.

Che in un dato ambiente culturale un poeta sia riuscito non solo a mescolare nella sua poesia la lingua alta e quella vernacolare, ma che sia riuscito pure a farlo con successo - e stiamo parlando di un poeta eccellente, il cui successo, anche in traduzione, ne sia controprova - sta a significare che tale stile ibrido, in quel determinato contesto, sia sincronicamente naturale – che in quel determinato

ambiente cioè vi siano le basi convenzionali affinché esso risulti tale, allo stesso modo in cui in cinese è sentita come usuale la presenza nel *baihua* di tracce di *wenyan*. Per uno scrittore far sì che uno stile ibrido risulti naturale è equivalente, in un contesto linguistico contemporaneo, a camminare su di un filo sospeso così sottile che lo si può a malapena percepire: tanto è di natura sottile la sua sfumatura che pur cogliendola, non è facile da trasmettere a parole. Lo stesso vale anche nella resa in traduzione. Edwig Honig - traduttore lui stesso - in una sua intervista a Keeley, ha acutamente osservato come una fedeltà eccessiva che punti a ricreare scrupolosamente nel testo d'arrivo lo stile del testo originale, rischi, paradossalmente, di avere l'effetto contrario a quello desiderato. Ciò perché l'effetto che il poeta ha ottenuto con naturalezza nel testo di partenza può risultare, in via del tutto opposta, goffo e pesante nel testo di arrivo - contravvenendo all'intenzione originaria del poeta.

Facciamo un'analogia. Mettiamo caso che in una eccellente poesia in cinese moderno venga inserita una frase in *wenyan*. Tale frase non costituirebbe più una semplice frase in *wenyan*, ma sarebbe una frase che si inserisce organicamente nel testo nel suo insieme. Si tratterebbe di conseguenza di un *wenyan* che instaura e genera una relazione delicata non solo con il cinese moderno, ma anche, nello specifico, con la poesia cinese contemporanea. Una così sottile relazione si potrebbe creare ed instaurare solo in un contesto di cultura cinese, dove si sia avuto lo sviluppo diacronico della lingua, caratterizzato da una costante interrelazione, tanto antagonistica che integrativa, tra il *wenyan* e il *baihua* - così come tra le loro forme intermedie, *banwen* e *banbai*.

Mettiamo caso che questa poesia venga tradotta in inglese, e supponiamo che il traduttore faccia ricorso al Middle English come stratagemma per tradurre quella frase in *wenyan*. Ora, per quanto l'inglese medio venga integrato, in modo del tutto analogo al testo di partenza con l'inglese contemporaneo, tale correlazione non potrà mai in nessun modo ricreare quella del testo originale-relazione sottile frutto di uno sviluppo dall'antichità fino al giorno d'oggi che è unico e diverso da quello che lega il Middle al Modern English. L'integrazione che nel testo originale sarebbe ben fatta, nel testo tradotto risulterebbe invece una farsa. In altre parole, il traduttore starebbe sì traducendo una poesia-riscrivendola lui stesso se vogliamo- ma nel rendere quella frase in *wenyan* rischierebbe di cadere nell'imitazione-imitazione per di più grottesca.

Se dal canto suo la traduzione è già di per sé assai complicata, la resa di uno stile ibrido così intricato come quello in questione, non solo risulta estremamente complessa, ma è inevitabilmente destinata al fallimento. Ciò perché, nel suo dare priorità al testo originale in tal modo, è come se il traduttore avesse di fatto ignorato una certa verità: la traduzione è mirata alla lingua d'arrivo e non alla lingua di partenza. Si può immaginare infatti il traduttore come un mediatore tra due fazioni antagoniste e ostili -capeggiate dalle rispettive lingue di partenza e d'arrivo- e nel caso discusso in precedenza è come se in questa trattativa sacrificasse puntualmente gli interessi della sua fazione-

quella della lingua d'arrivo-sottomettendosi alle richieste dell'altra. Per essere fedeli al testo di partenza si deve quindi seguire come principio quello di essere fedeli al testo di arrivo, e quando necessario, si deve essere pronti a "sacrificare" il testo di partenza, diventando in un certo senso "traditori" dello stesso. Ecco allora che la celeberrima espressione "il traduttore è un traditore" viene messa sotto una nuova luce. Ma in quest'ottica, è un traditore del testo di arrivo o del testo di partenza? Nel caso poi in cui la lingua d'arrivo debba affrontare questioni controverse come quella tipicamente cinese della scelta tra europeizzazione e sinizzazione, da che parte stare per non incorrere nel rischio del tradimento? Un buon traduttore deve essere in grado di bilanciare con successo gli interessi delle due parti (nel contesto cinese anche tra i benefici dell'europeizzazione e della sinizzazione), ma il traduttore migliore deve sempre sbilanciarsi a favore della lingua di arrivo (nel contesto cinese anche a favore di uno sviluppo linguistico ottimale). Il cattivo traduttore di conseguenza è quello che non facilita la comunicazione tra le due parti, causando la rottura dei negoziati-è il caso in cui il testo tradotto risulta difficile da leggere.

Il grande successo ottenuto dalla loro raccolta di poesie di Kavafis è prova dell'efficacia delle strategie traduttive adottate. Tuttavia non ne furono soddisfatti e- come accadde molte altre volte nel corso della loro collaborazione- sfruttarono le ristampe successive alla prima edizione del 1975 per degli interventi mirati. All'inizio degli anni 90 poi, hanno intrapreso un'operazione di revisione radicale dell'intera opera. Quello che fa maggiormente pensare è che, pur avendo i traduttori dedicato non poco spazio e in ben due sezioni della raccolta ad esporre, sotto tutti i punti di vista, le peculiarità caratteristiche dello stile poetico di Kavafis – ciò infatti è stato fatto sia subito dopo la prefazione che nella parte finale del volume, dove hanno addirittura esplicitato la struttura metrica originale per ognuna delle poesie - il lettore è fermamente convinto in ogni caso di leggere la voce di nessun altro che Kavafis. Auden, nella prefazione che scrisse al volume di Rae Dalven, affermò, per giunta, che la voce di Kavafis restasse inequivocabile dall'inizio alla fine, a prescindere da chi lo traducesse. E questo come lo si dovrebbe interpretare? Io credo che in buona parte l'arcano sia legato al fatto che voce e linguaggio stilizzato siano due cose distinte. Se da una parte, infatti, la stilizzazione non è traducibile, non è altrettanto vero invece per la voce. È indubbio, a condizione che quest'ultima sia chiara e distinta, che anche il più sbadato dei traduttori possa riuscire a buttar giù qualcosa - un po' come un uomo molto influente ha potere sugli altri pur essendo magari uno stupido - e non solo, che riesca pure a risultare credibile al pubblico, pur non essendo vivida la sua caratterizzazione del poeta. Va da sé che se il traduttore è dotato di una sensibilità più acuta riguardo la voce del poeta, tanto meglio. Per il resto l'arcano è di fatto molto semplice: il fatto che nel testo originale siano mescolate lingua alta e vernacolare senza che questo ne comprometta la canonicità, sta a significare - riguardo la voce del poeta - che essa sia sincronicamente ben inserita nel contesto della lingua letteraria

dominante e tale ambiente, in riferimento a Kavafis, è di lingua demotica. La scelta traduttiva di favorire il vernacolare, epurando il testo tradotto di ogni traccia di lingua elevata fatta da Keeley e Sherrard, dunque, equivale ad un considerare come dominante questo aspetto di sincronica naturalezza della voce di Kavafis in seno ad un ambiente linguistico dominato dal demotico. Una strategia opposta - se si fosse propeso cioè per la lingua elevata, tralasciando la dimensione vernacolare - non avrebbe costituito nient'altro che un gioco di stile. D'altronde, anche se si volesse rendere il particolare linguaggio stilizzato dell'autore, si dovrebbe passare a prescindere per una traduzione in lingua canonica, ovverossia la lingua elevata dovrebbe comunque essere tradotta, in principio, in demotica. Per dirla altrimenti, non ha importanza se si tratti di rendere la componente di lingua demotica o elevata del testo di partenza, la prima bozza della traduzione sarà sempre in inglese contemporaneo. Anche ipotizzando che Kavafis avesse scritto le sue poesie interamente in lingua elevata, si sarebbe dovuto in ogni caso tradurle in inglese moderno; in via del tutto analoga a quanto fatto dai traduttori inglesi nel rendere le poesie classiche cinesi. Ma in fondo, se davvero Kavafis avesse scritto solo in lingua alta, potremmo ancora parlare di Kavafis? o meglio del Kavafis che noi tutti conosciamo? La lingua alta, per di più, non ha mai lanciato poeti grandissimi o straordinari: non essendo né elemento essenziale nel corso della magnifica tradizione letteraria greca, né tantomeno la lingua delle masse, è sempre stata piuttosto una spina nel fianco da ambo le parti. Situazione questa per nulla assimilabile al contesto cinese, in quanto, pur essendo il *baihua* allo stesso modo la lingua delle masse, il *wenyan* è sempre stato tanto elemento fondamentale della grande tradizione letteraria della Cina, che lingua comune di tutti letterati.

L'enorme successo ottenuto da Keeley e Sherrard per aver reso la voce di Seferis e Kavafis, o meglio, per averla creata, li ha resi traduttori molto stimati. Uno dei fattori decisivi di questo successo, a mio avviso, è che nessuno dei due fosse un poeta, né tantomeno un poeta famoso. Se così fosse stato, infatti, con buona probabilità, avrebbero oscurato la voce dell'autore con la propria, o se non altro la loro voce si sarebbe fatta sentire "all'unisono" con quella originale. Ma allo stesso tempo, resta il fatto che i due abbiano dato-e in questo deve aver giocato un ruolo importante il commento di Auden riguardo la voce di Kavafis - molta importanza alla voce dell'originale; aspetto che, a dirla tutta, sarebbe stato tenuto in così grande considerazione forse solo da un poeta. In altre parole, da una parte han tradotto senza l'arroganza che avrebbe potuto avere un poeta, dall'altra però han saputo tradurre con una sensibilità altrettanto acuta.

È la voce, in fondo, a stabilire il successo o meno di una traduzione. La cosiddetta distinzione tra traduzione letterale e libera - o, per dirla con i termini usati tradizionalmente nel mondo della traduzione in Cina, la contesa tra fedeltà, espressività ed eleganza - è legata,

fondamentalmente, al dare maggiore peso o al senso delle parole o alla forma. Ciononostante, è la voce il punto chiave in tutto questo. Per esempio, la resa in traduzione di uno stile succinto del testo di partenza non può che portare a scelte traduttive che mirino ad una simile concisione anche nel testo di arrivo, cosa che rappresenterebbe invece un enorme passo falso nel caso in cui ciò non rispecchiasse lo stile dell'originale. Uno zelo eccessivo in questo senso, infatti, sarebbe equiparabile allo strappare via i vestiti all'autore originale, una vergogna per il testo di partenza. Tuttavia, che un testo succinto venga tradotto con uno stile equivalente non significa necessariamente che ne venga così tradotta anche la voce. Rendere al meglio questa concisione, è un aspetto che riguarda l'adeguatezza. Anche la voce deve essere resa in modo adeguato, ma si deve tener conto di tutta una serie di sfumature più sottili. Queste riguardano le scelte lessicali che, per quanto non abbiano un effetto così evidente, influenzano comunque il tono, un po' come il respiro si nota solo se si presta attenzione, ma normalmente passa inosservato. Tutta questa questione legata all'essenzialità - e ai rischi connessi in caso di ricorso improprio a tale strategia - si può immaginare ricorrendo a una similitudine molto concreta: è come se il traduttore entrasse nello studio dello scrittore del testo originale e mettesse in ordine ogni cosa, credendo che questo fosse l'unico modo per non deluderlo. Non è detto, tuttavia, che sia per forza così. Dopotutto lo studio di un autore è molto spesso pieno di libri aperti, sparsi in giro, con pagine piegate o strappate; insomma, una tale azione a volte corrisponde ad un'eccessiva intromissione da parte del traduttore, quasi strappasse la penna di mano all'autore. Dietro al testo finito, infatti, vi è un lungo e minuzioso lavoro di studio e ricerca - frutto dell'ormai consolidata abitudine dell'autore di accumulare conoscenze - che non lascia però tracce, se non a livello delle sottili sfumature lessicali di cui sopra, sulle quali si determina il vero raffinamento culturale (o, se vogliamo, lo spirito letterario stesso di un'opera).

Altrimenti quello studio così ricco di volumi sparsi qua e là sarebbe in verità vuoto di significato ed esisterebbe a solo scopo ostentativo.

Ecco allora che, considerata la lingua concisa usata tanto da Seferis che Kavafis e il numero non elevato delle loro composizioni - senza dimenticare la stretta collaborazione che come abbiamo visto ha caratterizzato il lavoro di Keeley e Sherrard - la loro resa di questi due autori costituisce quella di maggior successo e degna di nota tra tutte le traduzioni di poesia greca contemporanea che hanno redatto, nonché vero capolavoro nel panorama della poesia inglese in traduzione.

Certo, anche i loro sforzi congiunti per la traduzione di Elytis hanno dato dei risultati altrettanto eccellenti e di successo, ma non senza dei rimpianti. In primo luogo, non hanno tradotto l'intero corpus delle sue poesie, ma solo una selezione. In secondo luogo, enorme è stata - come ha dichiarato lo stesso Keeley - la difficoltà delle scelte lessicali e traduttive in genere, a prova dell'oscurità e al contempo della grande potenza espressiva dei componenti di Elytis. In realtà, anche nel tradurre le

Three Secret Poems di Seferis i due hanno dovuto affrontare delle simili problematiche legate all'ermeticità dei testi. Non a caso lo stesso Seferis, perfettamente cosciente della difficoltà intrinseca di tali componimenti, non concesse loro di tradurli; motivo per cui non furono inclusi nella prima edizione della raccolta. Fu solo in seguito, dopo uno sforzo interpretativo più volte reiterato - analisi di poesie preesistenti inclusa - che i due arrivarono, dopo la morte di Seferis, ad una loro versione, la quale fu prontamente aggiunta ad una nuova edizione allargata e aggiornata della raccolta stessa. Questo illustra, oltretutto, alcuni dei limiti del traduttore: sempre riguardo Keeley, sebbene in passato abbia provato a scrivere delle poesie, resta comunque il fatto che non sia un poeta vero e proprio e non possa pertanto capire fino in fondo la poesia nei vari suoi stili e linguaggi, poesia surrealista compresa. Per di più lo stesso Keeley ha ammesso come alcune poesie di Elytis non fossero per nulla affini ai suoi gusti, per quanto poi nel processo traduttivo abbia un po' per volta imparato ad apprezzarle e perfino ad amarle. Inoltre, alcuni aspetti delle poesie di Elytis vengono irrimediabilmente persi in traduzione: si tratta del cosiddetto residuo traduttivo, ovvero si "hanno elementi fondamentali per il testo di partenza che passano però in secondo piano nel testo tradotto o non passano affatto", situazione, questa, estremamente complessa da gestire. Ma i due hanno saputo comunque affrontare ogni difficoltà ed offrire ai lettori inglesi un'ottima traduzione.

Un altro autore che i due hanno tradotto nel corso della loro lunga collaborazione è Sikelianos: poeta dalla forte carica espressiva, il cui valore, oltre che per l'uso della lingua e per la musicalità che ha saputo creare, sta anche nella forte componente retorica che caratterizza i suoi componimenti, dall'effetto molto potente. Cosa che però risulta molto difficile da ricreare in inglese. Altro enorme ostacolo è la preferenza di Sikelianos per la forma piuttosto pesante del poema. Ecco allora che i due non hanno potuto far altro che offrire traduzioni scremate-che lo rappresentano, quindi, in modo parziale - pur restando la qualità delle stesse ottima. Da lettore, mi è bastato leggere appena due o tre di queste traduzioni per rendermi conto si tratti di poesie molto profonde. Si può dire che i due, nell'affrontare la difficile traduzione di Sikelianos, abbiano fatto del loro meglio. Eppure, ad oggi, non vi sono stati altri traduttori che siano stati in grado di superare e perfezionare le loro versioni. Probabilmente Sikelianos è uno di quei poeti che non si possono tradurre, o meglio che si possono sì tradurre, ma con un residuo traduttivo enorme.

Un altro poeta importante nel panorama della poesia greca contemporanea è Ritsos, il quale è stato tradotto dal solo Keeley. Stiamo parlando, tuttavia, di appena due raccolte, parte quasi insignificante dei suoi scritti. Ritsos, infatti, ha pubblicato una quantità sorprendente di poesie, per non parlare poi di tutte quelle che sono rimaste inedite per scrupolo dello stesso autore, che non osò darle alla stampa. In una tale produzione, naturalmente, ci sono alti e bassi in termini di qualità effettiva e non a caso Keeley, in un primo momento, non guardò a Ritsos con interesse. Se in seguito

si è visto costretto ad approcciarsi nuovamente a questo autore è stato a causa dell'insistenza di alcuni dei suoi studenti dei corsi di traduzione. In queste lezioni infatti permetteva loro di proporre attivamente gli autori da tradurre e fu proprio in tali circostanze-nelle quali ebbe modo di leggere alcune delle poesie di Ritsos che lo avrebbero colpito in modo indelebile – che nacque in lui un profondo interesse per il poeta, tale non solo da motivare uno studio intenso, ma che lo spinse perfino a cogliere l'occasione di una vacanza in Grecia per incontrarlo di persona. Keeley ha tradotto, fondamentalmente, un'ode e una serie di poesie, senza che la mancanza di collaboratori costituisse per lui un problema dal momento che Ritsos, alla stregua di Seferis, subì la pesante influenza di Kavafis. Va da sé che per Keeley, avendo una ricca esperienza di traduzione tanto di Seferis che di Kavafis sulle spalle, tradurre Ritsos fosse, per certi aspetti, un giochetto da ragazzi, per quanto però ogni poeta nasconda in sé le sue insidie. Le sue traduzioni di Ritsos, non serve quasi dirlo, si sono posizionate subito tra le migliori esistenti in lingua inglese.

Riguardo il lavoro di traduzione di Keeley, ci sono tre punti che meritano di essere ben osservati. Un primo punto è che non si tratti di un traduttore ambizioso o dalle larghe vedute; tradurre, dopotutto, non era nemmeno il suo pane quotidiano (in tempi normali infatti scriveva romanzi e prosa). È diventato un ottimo traduttore di poesia quasi per caso: se in un primo momento si è dedicato a questa attività infatti è stato per pura necessità, dal momento che, come abbiamo visto, la sua dissertazione doveva includere una certa quantità di poesie in traduzione; per diventare poi sempre di più una sua iniziativa personale e non più imposta, con conseguente aumento della consapevolezza. Un secondo punto è che non abbia avuto intuizioni straordinarie, né tantomeno sia stato un pioniere in questo campo. In effetti prima di iniziare a tradurre poesia greca moderna, non sapeva nulla sull'argomento. Allo stesso modo non ve n'era uno tra i poeti che ha tradotto dei quali avesse conoscenze pregresse o che avesse studiato in precedenza- nel caso di Ritsos poi, come si è detto, è stato perfino lento a riconoscerne il valore. Resta il fatto però che abbia potuto in seguito maturare, grazie alla sua rete di collaborazioni-principalmente con Sherrard- un atteggiamento di lavoro più serio e dagli ottimi risultati, tanto da superare alla fine il maestro. Infine, un terzo punto, è che non sia una persona particolarmente talentuosa così come è fuori discussione sia permeato di talento artistico-letterario, ma nonostante questo è riuscito egualmente, seguendo delle strategie e delle misure rigorose, a colmare le sue lacune e donarci delle eccellenti poesie in traduzione che perfino i più abili tra i poeti e i traduttori avrebbero avuto difficoltà a comporre.

In ultima analisi, per quanto-come abbiamo visto- non abbia brillato per intuito, Edmund Keeley in rapporto alla traduzione inglese della poesia greca contemporanea è sinonimo di credibilità quasi cieca, quasi avesse scritto lui stesso le originali. La sua pratica di traduzione, portata avanti per quasi mezzo secolo, ha mosso oltretutto una critica su almeno tre punti:

1) La traduzione poetica dovrebbe essere sempre svolta verso la propria lingua madre, cioè la lingua nativa di una persona - un madrelingua quindi non dovrebbe mai tradurre la poesia del suo paese in altre lingue straniere - purché non si dimostri un talento particolarmente elevato, ma nonostante questo le possibilità di successo resterebbero in ogni caso piuttosto remote.

2) Per quanto il traduttore traduca verso la sua lingua madre, ciò non è di per sé sufficiente. Se il traduttore, infatti, non ha una buona conoscenza della tradizione letteraria della propria lingua - compresa quella contemporanea - e per di più non ne subisce il fascino, meriterebbe una denuncia scritta e orale per aver osato occuparsi di traduzione letteraria, oltre che essere rimandato a scuola. La situazione è diversa invece per quei traduttori che amano la propria lingua, ma che non provano alcun interesse per la tradizione letteraria della lingua che traducono. Nel loro caso, infatti, sarà la noia a cui andranno incontro a fare giustizia, senza dover scomodare avvocati e denunce. Due sono le possibilità: o abbandoneranno il progetto o, “da bravi bambini”, saranno costretti a mettersi sui libri e colmare le proprie lacune a riguardo.

3) Le traduzioni di quei traduttori che abbiano un talento innato per la poesia nella loro lingua madre, ma una conoscenza limitata della lingua straniera, saranno sempre migliori di quelle dei traduttori che, pur avendo una padronanza ottimale della lingua che traducono, non abbiano però suddetto talento.

2.3.2 Commento traduttologico

2.3.2.1 Introduzione al testo e tipologia testuale

L'articolo è stato pubblicato nella rivista mensile *Shanghai wenhua* 上海文化 (Shanghai Culture); rivista pubblicata dal 1987 e curata dalla Shanghai Writers' Association (*Shanghaishi zuojia xiehui* 上海市作家协会) e dall'Institute of Literature della Shanghai Academy of Social Sciences (*Shanghai Shehui Kexueyuan wenxue yanjiusuo* 上海社会科学院文学研究所). Andata più volte incontro ad un cambio di direzione, era conosciuta in passato col nome di 上海文论 (Shanghai wenlun) - a testimoniare la vocazione di rivista specializzata in critica letteraria – ed ha assunto la nuova denominazione nel 1993, anno in cui ha per di più ampliato la gamma dei campi di studio trattati. Direzione che è stata poi ridimensionata ancora una volta nel 2009, per tornare ad un focus più vicino a quello delle origini, come si può leggere nell'introduzione alla rivista.

1993 年，这本刊物更名为《上海文化》，转向更宽泛的文化研究。2009 年，这本再次改版的老杂志和它的新主编吴亮一起，重新回归文学。

L'articolo di cui si è proposta la traduzione è stato pubblicato nel 2012, fase in cui la rivista era già tornata da qualche anno alla sua specializzazione in letteratura e critica letteraria. Come si legge nel seguito della presentazione, la rivista vuole essere punto di riferimento per persone di cultura in genere, spaziando a 360° nel settore per offrire loro le pubblicazioni più recenti della ricerca. Viene fatta inoltre una specificazione circa lo stile ricercato nelle stesse: contro un linguaggio eccessivamente tecnico tipico delle riviste accademiche e a favore di testi che indaghino in profondità il tema trattato, senza lasciare troppo per scontato. Allo stesso tempo si dichiara la rivista sia mirata ad un gruppo piuttosto ristretto ed elitario di lettori, come si può leggere nel seguito della nota introduttiva sotto riportata:

《上海文化》是一本立足当代的文学批评杂志。在内容上，它愿意以文学的名义，关心一切知识分子都愿意关心的问题；在行文上，它反对诘屈聱牙的学报体和含囫滑过的书评体，欢迎深刻锐利的宏篇长文。它注定是一本小众杂志，但它期待面对的“小众”并非一个自恋自闭的小圈子，因为对文学真正的热爱，必将导致对一个我们所身处的更广阔世界的热爱。

Il testo, ben inserito e riflettendo gli scopi e le caratteristiche della rivista, è di forte natura informativa e presenta nel dettaglio - e a più livelli - il tema trattato per offrire al lettore un'analisi molto esaustiva.

2.3.2.2 La dominante del prototesto

Il testo si focalizza sul lavoro di traduzione e resa in lingua inglese dei maggiori poeti greci contemporanei ad opera di Edmund Keeley e Philip Sherrard. L'argomento viene presentato a più livelli e ciò porta a numerose digressioni che, per quanto inserite e funzionali al discorso, rendono più complessa l'identificazione della dominante effettiva del prototesto. Sembra ci sia un duplice movente a guidare l'analisi, uno di indagini letteraria e l'altro più focalizzato sulla traduzione. Dopotutto l'articolo è pubblicato su una rivista che dichiara essere specializzata in letteratura e critica letteraria, quindi, anche nel caso la dominante primaria del testo non fosse in effetti questa e vicesse la volontà di riportare riflessioni sulla teoria della traduzione mosse dall'analisi dell'esperienza e dal lavoro dei due traduttori inglesi - e specialmente di Keeley - credo sia comunque necessario tenerne conto come sottodominante o addirittura co-dominante. Molti aspetti portano a tale considerazione. Primo fra tutti il fatto che sia menzionato nel testo il volume scritto da Keeley per raccontare la sua attività - *On Translation: Reflections and Conversations* - e che per giunta in molte delle riflessioni di carattere teorico sulla traduzione che l'articolo offre al lettore, si riportino spesso le parole di Keeley, quasi si stia citando il volume stesso. A questo punto verrebbe quasi da pensare si tratti di una sorta di recensione del suddetto volume che ne riporti i contenuti e le questioni teoriche e critiche di maggiore importanza, in piena armonia con il focus ad ampio spettro della rivista nel campo della letteratura e della critica letteraria. La parte relativa alla traduzione, di conseguenza, sarebbe tanto forte e specializzata nel testo a causa di quella volontà della rivista ad offrire esaustività in ogni sua analisi (così come si è visto in precedenza). Tuttavia, ciò sarebbe forse riduttivo. Altre parti del testo, infatti, dimostrano chiaramente come non ci si limiti a riportare le metodologie e le scelte traduttive fatte dai due inglesi, ma che queste vengano elaborate in un'ottica ben precisa di confronto con il contesto cinese. Non solo gli esempi riportati che analizzano scelte lessicali e sintassi delle revisioni o delle comparazioni delle diverse versioni in lingua inglese vengono sempre corredati da riflessioni simili su una potenziale traduzione cinese degli stessi, ma anche nelle considerazioni più di stampo teorico, si aggiunge sempre un commento specifico sulla realtà cinese. In questo senso l'incipit dell'articolo è piuttosto significativo. Punto di partenza è la dichiarazione suddette traduzioni siano state base per arrivare a delle versioni in cinese, con la precisazione che se tali versioni son state in grado, per eccellente qualità, di influenzare a loro volta i poeti cinesi, è proprio per riflesso della qualità eccelsa delle prime.

Questo commento iniziale sembra definire la cornice entro cui viene impostato l'intero articolo, focalizzando l'attenzione su un livello comparativo implicito delle metodologie presentate - valide per la versione inglese- con la resa che è stata fatta in cinese, quasi che conoscendo tali metodi e strategie si indaghino, per traslato, anche quelle dietro ai componimenti cinesi. Che ciò abbia valenza per una lettura più consapevole delle poesie in traduzione cinese o che mirino ad una riflessione più profonda sulla traduzione e sulla teoria, difficile stabilirlo. Sembrano entrambe plausibili. Per questo motivo si è immaginato - pur restando il tema principale il lavoro di Keeley in collaborazione con Sherrard e la sua presentazione approfondita - che le due dimensioni siano di pari rilevanza e nessuna delle due vada ad offuscare l'altra.

Anche in questo testo la letteratura greca resta sul fondo e non è il punto focale su cui verte l'articolo. Per quanto si facciano delle digressioni - anche di una certa consistenza - sul paese, sulla tradizione letteraria, sui maggiori poeti contemporanei e sulle peculiarità della lingua (quest'ultima comprensiva di un parallelismo con la lingua cinese), restano pur sempre riflesso dell'indagine dominante che muove l'articolo. Viene per questo considerata sottodominante.

2.3.2.3 Il lettore modello del prototesto

Tenendo conto la stessa rivista dichiara di avere un numero di lettori piuttosto ristretto, si è immaginato un lettore molto specializzato, più che per gli altri testi di cui si è proposta la traduzione. Il lettore modello si occupa, a livello accademico o professionale, di letteratura e critica letteraria a 360° (traduzione letteraria compresa). In riferimento alle riflessioni fatte circa la dominante del prototesto - e al duplice movente individuato - si è ipotizzato un lettore modello che si avvicini al testo per vari motivi ed interessi; che spaziano, appunto, da quelli letterari in senso lato a quelli più focalizzati sulla traduzione. In questo senso, visto l'argomento trattato, si immagina allo stesso tempo che target di tale articolo comprenda anche quella parte di studiosi che a vari livelli si interessino, nello specifico, di Grecia. Ciononostante, non diventano il target primario e tale occuparsi di letteratura greca non diventa requisito necessario alla fruizione del testo. Dopotutto, per quanto si faccia un riferimento alle peculiarità della lingua alta e demotica greca - e un parallelismo con il *baihua* e il *wenyan* - non si va oltre ad una sua funzione di chiarimento e contestualizzazione al fine di procedere col discorso. Non vi sono, infatti, riferimenti o confronti diretti con le poesie originali che giustifichino un target così mirato. L'occuparsi di Grecia è probabilmente in un'ottica di studi e ricerche in campo di letteratura comparata, che non richiede quindi la conoscenza della lingua e di avere accesso ai testi in originale. Lo stesso vale anche per coloro che si avvicinino al testo con un interesse maggiormente rivolto alla traduzione. Nel loro caso si immagina che il fatto si parli di letteratura greca sia ancora meno significativo e che il loro interesse per il testo sia puramente per le

riflessioni teoriche sulla traduzione e sui metodi e strategie che l'analisi del lavoro di Keeley permettono di indagare. Se così non fosse, sarebbero stati inseriti anche i testi originali in greco per un'analisi ad un livello ancora più dettagliato sulle scelte traduttive fatte dai due inglesi, cosa che non è stata fatta a conferma che l'articolo non miri esclusivamente a questo target di lettori e che la componente di letteratura greca sia in esso sottodominante.

2.3.2.4 La dominante del mediatore

Ancora una volta mi sono approcciato al testo nell'ottica di un confronto tra Grecia e Cina, sulla base di studi fatti sul poeta greco Kavafis. A differenza degli altri due testi, questo articolo non è incentrato su questo autore e per di più sposta la riflessione da un piano generalmente letterario di confronto o analisi della sua opera, con riferimenti alla letteratura e critica cinesi, a quello più mirato sui problemi legati alla traduzione di questo poeta, cosa che, visti i riferimenti specifici fatti nel testo sul cinese, diventa, di conseguenza, interessante a prescindere che il focus primario dell'articolo sia sulla resa in inglese.

Testo che assume una rilevanza decisiva, poi, anche per tutti gli altri tradotti in precedenza e, in senso più lato, per l'intera opera di Kavafis in traduzione cinese. Si apre, infatti, con una dichiarazione dalle forti implicazioni, che tutte le traduzioni cinesi dei maggiori poeti greci contemporanei siano state fatte a partire da quelle inglesi di Keeley e Sherrard. Ciò rende decisiva quella valenza dell'articolo di cui si parlava nella definizione della dominante legata alla fruizione più consapevole dei testi di Kavafis in traduzione cinese. Conoscere le strategie e i metodi che i traduttori inglesi hanno adottato, significa, almeno in parte, capire le scelte fatte per la resa cinese. Come si rifletteva in precedenza: nel processo traduttivo, proprio perché si tratta di passare da una lingua ad un'altra, sono necessarie modifiche ed interventi mirati e legati alle lingue di lavoro. Ecco allora che nel caso in cui un prototesto sia una versione a sua volta già tradotta, è come se questa portasse in sé il carico di scelte fatte in origine dal traduttore di quel testo (e in questo senso ancora di più il primo traduttore è paragonabile all'autore di un'opera) e nella fase interpretativa, tali scelte avranno un impatto forte e decisivo sul mediatore e porteranno ad una resa influenzata e determinata dalle stesse. Tracce di questo, infatti, le si possono trovare Colloquiale: Si possono trovare tracce di questa procedura, infatti, anche in alcuni dei componimenti presenti nei primi due articoli da me tradotti, come si è visto in precedenza (basti solo pensare al titolo della poesia "Un riposo tranquillo", che come si è già visto nel commento al primo testo, non rispecchia il titolo dell'originale greco, ma quello della versione inglese).

È indubbio che, se già il processo traduttivo di per sé è molto difficile e porta inevitabilmente ad un residuo che il traduttore deve saper arginare il più possibile, il fatto che si sia partiti da una

versione già tradotta aumenta in modo esponenziale tale difficoltà, con il rischio, oltretutto, che vi siano incomprensioni ed errori (come per esempio l'interpretazione errata vista nel primo articolo). Come si è detto, non è dato sapere se l'autore dell'articolo abbia letto la versione inglese o cinese di tale poesia – dal momento che nel primo articolo viene citata e non riportata per intero – ma anche se l'errore dipendesse dalla lettura in inglese, per quanto si tratti di un lettore straniero e non madrelingua, fa comunque riflettere su quanto una scelta possa influire sulla chiarezza - e rischio incomprensione - di una traduzione.

Il fatto che nel testo siano riportate considerazioni anche su molti altri poeti greci contemporanei, per quanto siano interessanti, visto il mio focus su Kavafis, diventano di secondaria importanza, e rientrano perciò tra le sottodominanti del testo.

Allo stesso modo, per quanto il dettagliato resoconto dei vari traduttori ed edizioni esistenti delle poesie -di Kavafis in particolare – abbia richiamato alla mia mente simili analisi fatte per traduttori e traduzioni esistenti in italiano, sulle quali ho avuto modo di riflettere nel corso della mia carriera accademica sia seguendo alcune lezioni e conferenze, che tramite delle letture personali - diventano tuttavia di secondaria importanza, considerata la dominante che mi ha avvicinato al testo. Passa quindi anche questa dimensione tra le sottodominanti.

2.3.3.5 Il lettore modello e la dominante del metatesto

Il lettore modello che ho immaginato è, allo stesso modo di quello del prototesto, un lettore piuttosto specializzato, i cui interessi spazino nel campo della letteratura e della critica in senso lato, compreso - e soprattutto - quello del più specifico campo della traduzione letteraria. Si è immaginato, altresì, che, per quanto, vista la dominante che mi sono dato in quanto mediatore, venga quasi naturale restringere il cerchio ai lettori che si occupino, per motivi accademici o professionali, di Cina – ed eventualmente di Grecia -, l'articolo e la sua carica informativa possano risultare interessanti e fruibili anche fuori da questa cerchia. Non si è fatto quindi questo passo. Di conseguenza, essendo un tale lettore modello piuttosto equiparabile a quello del prototesto, anche la dominante rimane molto simile. Rimane dominante il trasporre tutte quelle riflessioni - a tutti i livelli - che l'analisi del lavoro dei due traduttori inglesi ha portato, in un'ottica che rimanga incentrata sul confronto tra il cinese e greco che l'opera di Kavafis - e più in generale nel caso di questo articolo, la poesia greca - ha generato. Allo stesso modo in cui si è stabilito per il prototesto, non si vuole dare maggior luce ad una delle due dimensioni che muovono il testo. Anche in questo caso cioè non si preclude l'ottica più generalmente letteraria con cui si possa leggere il testo. In fondo, per quanto il lettore non sia più necessariamente di madrelingua cinese, può restare comunque utile avere un'idea delle scelte traduttive fatte tanto per leggere con consapevolezza critica le versioni cinesi - o inglesi - che, più in generale per un'indagine

letteraria che prescinda dal puro occuparsi di traduzione. Restano sottodominanti tutte le altre digressioni del testo, funzionali alla contestualizzazione e all'incedere del discorso.

2.3.2.6 Macrostrategia traduttiva

In un testo specialistico, ancora più dei precedenti, come il presente articolo, il contenuto e la chiarezza espositiva diventano piuttosto importanti al fine di trasmettere al meglio il messaggio. Anche in questo caso, quindi, si è optato per una traduzione comunicativa (Newmark 1982). Una cosa da notare è come nel testo, pur essendo specialistico ed essendo che, come si legge ne *La traduzione specializzata*:

Il lessico delle lingue speciali dovrebbe tendere anche ad un'assenza di connotazioni positive o negative e a una neutralità derivanti dall'atteggiamento di distacco degli specialisti nei confronti della materia esposta (Scarpa 2008: 64)

siano presenti, tuttavia, dei passaggi in cui lo scrittore commenta usando termini di giudizio anche negativi. In generale, considerando tale sfumatura importante nel discorso e che se fosse stata neutralizzata si sarebbe persa una componente che caratterizza l'articolo, si è generalmente, mantenuta.

2.3.2.7 Microstrategia traduttiva

Fattori fonologici

Figure foniche

Nel metatesto si è ricorso ad alcune figure foniche per rendere alcune espressioni e giochi di parole presenti nel prototesto. Un esempio è dato da due casi di paronomasia riportati in seguito. Un primo caso è del tipo apofonico, basato cioè sull'alternanza vocalica nella radice della parola:

原文是“___”，译文只能是“___”。

L'integrazione che nel testo originale sarebbe ben **fatta**, nel testo tradotto risulterebbe invece una **farsa**.

Si è usato questo stratagemma per non perdere completamente la grafia comune che i caratteri cinesi presentano. In un'altra occasione, invece, nell'utilizzare un'espressione divenuta comune in merito alla traduzione, si è usato un secondo tipo, quello isofonico, basato sull'uguaglianza dei suoni su cui cade l'accento:

在这一脉络里，“**译者即徒叛**”这句名言就得重新定义了。

Ecco allora che la celeberrima espressione **“il traduttore è un traditore”** viene messa sotto una nuova luce.

Fattori lessicali

Nomi propri e toponimi

Il testo riporta moltissimi nomi propri di persona, nonché toponimi. In fondo, tratta di molti poeti, traduttori e altre figure collegate ai due inglesi su cui verte l'analisi. Per lo stesso motivo, molti sono i luoghi citati nel testo. Dal momento che molti sono comuni ai testi precedenti e se ne è già parlato nei commenti traduttologici precedenti, non si riporteranno qui esempi, per concentrarsi su altre particolarità del testo. Da notare come non siano presenti nomi propri collegati alla Cina, ma solo alla Grecia e, soprattutto, al mondo inglese in senso lato. Riguardo i nomi propri di persona, anche in questo caso si è rispettato il prototesto in termini di nome completo o solo cognome, sempre nell'idea che il lettore modello abbia le basi per l'identificazione. Una nota particolare merita la ricerca che in fase di traduzione è stata necessaria per la resa corretta, in particolare per alcuni nomi che è stato più difficile interpretare. Per quanto la maggior parte sia stata di immediata individuazione – tanto per essere stati nominati negli articoli precedenti che per facile collegamento a partire dalla loro versione in cinese – vi è stata una serie di nomi propri che è stato difficile identificare per ambiguità della versione cinese, che non ne ricalca in modo così chiaro il suono. Ecco alcuni esempi:

Zhānmǔsī Méilǐěr 詹姆斯·梅里尔	James Merrill
Nèiwéiěr Kēgégēxīěr 内维尔·科格希尔	Nevill Coghill
Jiāsūǒsī 加索斯	Gatsos

Lessico tecnico

Il testo, vista anche la sua natura piuttosto specializzata, presenta molto linguaggio tecnico e in almeno due ambiti principali: quello letterario (editoria inclusa) e linguistico, oltre, naturalmente, quello della teoria della traduzione. Se ne riportano alcuni esempi:

AMBITO LETTERARIO ED EDITORIALE:

duǎnshī 短诗	Ode
chángshī 长诗	Poema, poemetto
zùshī 组诗	Serie poetica
shījí 诗集	Collezione poetica, raccolta poetica
sǎnwén 散文	Prosa

sǎnwénjí 散文集	Raccolta di saggi
xù 序	Prefazione
bǎnběn 版本	Edizione
zēngdìngběn 增订本	Edizione rivista ed allargata
shēngyīn 声音	Voce
tǒngyī de shēngyīn 统一的声音	Voce uniforme
zhōnglì de shēngyīn 中立的声音	Voce neutral
yǔdiào 语调	Tono, intonazione
jiézòu 节奏	Ritmo
yùnlǜ 韵律	Metrica
gélǜ 格律 gélǜshī 格律诗	Regole classiche di versificazione
zìyóushī 自由诗	Verso libero
yāyùn 押韵 (/压韵)	Rima
fēngé 风格	Stile

AMBITO LINGUISTICO

yǔzhǒng 语种	Tipologia linguistica, famiglia linguistica
xiǎoyǔzhǒng 小语种	Lingua minore
dàyǔzhǒng 大语种	Lingua maggiore
rénngōngyǔyán 人工语言	Lingua artificiale
Měiguóhuà 美国化	Americanizzazione
yīngguóhuà 英国化	Britannizzazione
duōyìcí 多义词	Polisemia, parola polisemica
xiàndài Yīngyǔ 现代英语	Inglese moderno
zhōnggǔ yīngyǔ 中古英语	Inglese medio
wényán 文言	Wenyan
báihua 白话	Baihua

gǔyǎ Yǎdiǎn Xīlàyǔ 古雅典希腊语	Attico
zhōnggǔxīlàyǔ 中古希腊语	Greco bizantino (o medievale)
xiàndài Xīlàyǔ 现代希腊语	Greco moderno (o neogreco)
súyǔ 俗语	Demotico
yǎyǔ 雅语	Lingua elevata
Mǔyǔ 母语	Lingua madre
dièr yǔyán 第二语言	Seconda lingua

TEORIA TRADUZIONE

fānyì fāngfǎ, bùzhòu hé cèlüè 翻译方法、步骤和策略	Tecniche, fasi e metodi di traduzione
fānyìlilùn 翻译理论	Teoria della traduzione
yìrùyǔ 译入语	Lingua di arrivo
yuányǔyán 源语言	Lingua di partenza
tiēqiè 贴切	Adeguatezza, adeguatezza
(shī zhī) kōngfàn (失之)空泛	Residuo

Per quanto si sia cercato di mantenere un linguaggio adeguato, in alcuni casi si sono usati termini di uso più comune per evitare di appesantire troppo la frase. Ecco un esempio:

在关注声音的基础上，两人达成共识，避免任何太**美国化**或**英国化**的习语，避免古字、陈词、倒装、个人喜恶和浮夸的修辞，尽量贴近塞菲里斯在原文中的简洁、明白和当代性。

Questa sensibilità particolare per la resa della voce ha guidato i due ad un buon compromesso stilistico, evitando qualsiasi uso della lingua troppo sbilanciato verso **l'inglese americano** o **britannico**; evitando altresì arcaismi, cliché, inversioni, alterazioni legate alle preferenze personali e una retorica esagerata, con l'intento di ricreare nel modo più fedele possibile chiarezza, essenzialità e modernità che caratterizzano lo stile del testo originale.

Lessico straniero

Nel testo sono citate molte opere, principalmente pubblicazioni di raccolte poetiche. In cinese sono riportati i nomi in traduzione. Per il metatesto si è fatta, invece, la scelta di mantenere i titoli originali di tali opere, guidati dal fatto che le stesse non siano state tradotte e pubblicate in italiano. Ai fini della monoreferenzialità, quindi, si è evitato di tradurre il titolo di opere che in realtà non esistono con un titolo ufficiale in italiano. Allo stesso modo, sono presenti nomi di istituti universitari

stranieri. Anche per questi si è mantenuto il nome in lingua originale. In un caso si è specificato un termine generico del testo di partenza, rendendo così chiara l'identificazione:

基利进牛津现代希腊语系时，谢拉德正好也在伦敦大学现代希腊语系读博士[...]

Nello stesso periodo in cui Keeley entrava nella facoltà di Greco Moderno di Oxford, Sherrard svolgeva il suo dottorato presso il corrispondente dipartimento del **King's College di Londra**.

Come si può vedere nell'esempio, è stato mantenuto il nome originale, ma il toponimo è stato tradotto in italiano, rispettando anche in questi casi la scelta fatta più in generale per tutti i nomi di luogo del testo. Si sfrutta l'esempio anche per riportare un'altra scelta fatta: quella della resa di dipartimento e facoltà. In cinese si usa per entrambe le occorrenze del testo in cui si parla degli studi di Keeley prima e Sherrard poi, il termine “*xi 系*”, che significa tanto “dipartimento” che “facoltà”. Si è cercata allora la struttura dei rispettivi istituti universitari e si è tradotto di conseguenza. Nel caso di Sherrard in realtà, si tratterebbe di una “sub-faculty”, ma per non complicare, considerando comunque la specificazione sia di secondaria importanza, si è tenuto il termine “facoltà”. A dire il vero dal sito della Oxford University si legge, nella presentazione della facoltà:

The sub-faculty of Byzantine and Modern Greek at Oxford is unique in that it is the only department in Britain which offers Medieval and Modern Greek as a major component of a BA degree, and one of the select few where Modern Greek can be studied at graduate level.

Ma si è scelto di mantenere “facoltà”, in quanto il commento riguarda l'Inghilterra in generale e non rispecchia l'organizzazione dell'università, così come viene presentata nello stesso sito.

Qualcosa di simile avviene anche per la posizione in carica della facoltà stessa: il cinese usa “*xizhuren 系主任*”, che si potrebbe tradurre tanto “preside di facoltà” che “direttore di dipartimento”. Anche in questo caso la ricerca ha permesso una scelta consapevole, per quanto, una volta stabilito “facoltà”, la scelta venisse da sé. A dire tutta la verità, tale carica ha un nome ben preciso, come si legge nel seguito della presentazione stessa:

With a history of teaching Modern Greek since 1908 and the official establishment of the Bywater and Sotheby Professorship of Byzantine and Modern Greek Language and Literature in 1915, Oxford is also the longest-standing centre for the study of Medieval and Modern Greek literature and culture outside Greece.

Si è comunque tenuto il termine preside di facoltà, sempre per non complicare le cose e senza utilizzare note a piè pagina. Dopotutto, si tratta di una componente più che secondaria del testo. Da

segnalare, comunque, che è stata questa informazione a confermare di aver identificato correttamente il preside di cui parla il testo, dal momento che non si erano trovate fonti certe finché, cercando tale carica, non si sono trovati gli annali che ne riportavano il nome. (mettere che sistema congiuntivi)

Espressioni idiomatiche e figure lessicali

Nel testo sono presenti numerose espressioni idiomatiche. Dal momento che se n'è discusso in abbondanza nei commenti agli altri due testi, verranno fatti qui solo un paio di esempi. Le strategie e i problemi rimangono equiparabili. Nel caso seguente, si ha una resa in traduzione che smorza la natura idiomatica presente nel testo di partenza. Renderla con parafrasi eccessiva o traduzione più letterale, non convinceva e stonava con il registro del testo. Si è allora usato il verbo “argomentare”, che ha in sé un'implicazione di “parlare profusamente di qualcosa”, ma che non trasmette la passione e l'entusiasmo che l'espressione cinese contiene. Ancora una volta, si lascia al verbo stesso questa implicazione semantica, dal momento che “argomentare” di solito viene fatto per convincere e in genere ciò è fatto con zelo. Dal punto di vista fonologico, l'espressione ripete due caratteri, cosa che si è cercato di ricreare usando l'assonanza presente in “così come”, data dall'averne le stesse lettere iniziali e caratterizzata anche dall'averne lo stesso numero.

尤为难得的是，基利虽身在著名学府（普林斯顿），却不受当代诸多其标新立异本身也已变成陈规俗套的翻译理论束缚，而是从实践和经验出发，**娓娓道来**。

La cosa eccezionale è che Keeley, nonostante la sua carriera accademica presso una rinomatissima istituzione universitaria- la Princeton University- non abbia subito i vincoli delle teorie della traduzione in voga in quel periodo - di per sé innovatrici all'epoca, ma ormai già ampiamente superate- e che abbia piuttosto mosso da pratica ed esperienza concreta, **così come ben argomenta nel suo manuale**.

Nel caso seguente, per quanto venga persa come nell'esempio precedente, si è rispettata l'immagine culturospecificca della reincarnazione contenuta nell'espressione, che non crea difficoltà nella comprensione e ben rende l'idea:

[...] 19 世纪初又以“雅语”**借尸还魂**，20 世纪 60 年代再被军事独裁政权抬出来，在所有学校推行，直到 80 年代才随着独裁政权消失。

Si dovette attendere poi fino agli inizi del XIX secolo per una sua nuova reincarnazione, la *katharevousa*. Successivamente fu negli anni '60 del XX secolo, sotto la dittatura dei colonnelli, che ritornò in auge, tanto che ne venne imposto l'insegnamento in tutti gli istituti d'istruzione, per decadere però nuovamente negli anni '80 insieme alla dittatura stessa.

Certo, si perde la leggera valenza negativa che l'espressione porta con sé, che in riferimento alla lingua elevata - nel contesto presentato – è particolarmente forte, in quanto la si era precedentemente dichiarata:

这种雅语，是人工语言，千百年来断断续续地干扰希腊文学的发展。

Si tratta di una lingua "artificiale" che per migliaia di anni ha caratterizzato-o per meglio dire disturbato- il naturale sviluppo della letteratura greca.

Gli esempi sono emblematici anche per l'intervento che si è fatto sulla struttura tematica e il flusso informativo, nonché sulla sintassi del prototesto. Nel primo caso si è spezzata la frase e attraverso una struttura enfatica con uso cataforico dell'aggettivo possessivo in unione al sintagma nominale (che include l'aggettivo), usato per rendere il contenuto semantico dell'espressione cinese, ha permesso di aggiungere, rispetto all'originale, il termine più settoriale in riferimento alla fase dell'evoluzione della lingua greca in esame e di porlo in una posizione di maggiore rilevanza. Nel secondo caso, invece, si è posto il verbo usato in cinese come un inciso, sempre per metterlo in una posizione che lo renda più enfatico.

Fattori grammaticali e testuali

Il testo presenta delle frasi per lo più tendenti all'ipotassi, tanto implicita che esplicita. La lunghezza delle stesse però varia e a volte si avvicina quasi alla paratassi, tant'è che si sono unite, in questi casi, per rendere più fluida la lettura. Un esempio è dato dalla seguente breve frase collegata per asindeto, che è stata esplicitata. Si riporta anche la frase seguente, che presenta una struttura di coordinazione, invece, esplicita:

十年后，他们第二次合作，译塞菲里斯诗集。这回不仅是集中译一位诗人，而且是覆盖诗人三十年的创作。

Dovettero passare ben 10 anni per la loro seconda collaborazione, che consistette nella redazione di una raccolta di poesie di Seferis. Lavoro questo non solo monografico, ma pure onnicomprensivo dei 30 anni di attività dell'autore.

Si sarebbe potuta mantenere la struttura cinese: “Dieci anni dopo, la loro seconda collaborazione: la redazione di una raccolta poetica di Seferis”. Non avrebbe, forse, nemmeno stonato troppo, ma si è pensato alla presentazione della rivista, che dichiarava di essere contro ad uno stile che lasciasse troppo sottinteso e ciò, anche al fine di una maggiore chiarezza e coesione del testo, ha guidato la scelta. In fondo, si è avuta così la possibilità di calcare sul fatto sia passato molto tempo tra una

collaborazione e l'altra, tramite il verbo al futuro anteriore e l'avverbio che segue, che rende appunto più fluido il filo del discorso.

Figure sintattiche

FIGURE SINTATTICHE DI CONTENUTO

Nel metatesto si è ricorso ad alcune figure logiche. Si riportano alcuni esempi:

修改指针依然是简洁、明白和当代性。这个版本，大概是定本了，因为谢拉德已于 1995 年春逝世。

Essenzialità, chiarezza e modernità sono state ancora una volta le linee guida della revisione di quella che si può considerare la versione definitiva della raccolta, dal momento che nella primavera del 1995 poi, Sherrard venne purtroppo a mancare.

Si ha in questo caso il mantenimento di un eufemismo presente anche nel prototesto, in riferimento alla morte di Sherrard. L'esempio citato è significativo anche in termini di intervento sulla sintassi del testo di partenza. Si è infatti unita in un'unica frase ricca di frasi coordinate e subordinate, una struttura cinese caratterizzata da paratassi. Espediente - quello di cambiare la struttura paratattica del testo originale in strutture ipotattiche nel testo di arrivo - usato spesso nella traduzione, per evitare di dover ripetere i nomi o far ricorso eccessivo a pronomi o simili elementi cataforici, che risulterebbe poco naturale nel testo d'arrivo, rendendo altresì più confuso il discorso. Si è inoltre operata una dislocazione a sinistra per mettere in posizione di rilievo a inizio frase gli elementi dell'elenco - caratterizzato dalla virgola a goccia in cinese - che in questo modo si collegano meglio nel filo generale del discorso, specie considerando abbiano un referente cataforico nella sezione in cui era già stato spiegato il metodo usato dai due traduttori per tradurre Seferis.

FIGURE SINTATTICHE DI ESPRESSIONE

这个阶段的合作，有很多不同意见，也有适当妥协，更会为一个词或一个句子的贴切与否而争辩一个下午。

Su questo piano, numerosi sono stati i punti di disaccordo, ma altrettanti anche i compromessi. Basti pensare che per l'appropriatezza di un verso- o anche di una sola parola - poteva accadere passassero pomeriggi interi a discutere.

Questa frase presenta una struttura per lo più ad asindeto, che presenta dei parallelismi (tanto nella coppia di strutture esistenziali con “you 有”, che con la costruzione numerale (“numero + classificatore”) tipica cinese, coordinata per esclusione, che risultano, nella resa, molto più mascherati.

Innanzitutto, si è deciso di spezzare la frase. Nella prima viene mantenuta questa struttura parallela, ma viene resa meno evidente per il ricorso all'ellissi del verbo nell'inciso con cui si è introdotto uno dei due termini. Nella frase seguente, il secondo termine coordinato per preposizione esclusiva, viene inserito allo stesso modo nella forma di un inciso e ne viene mascherata la struttura parallela per l'aggiunta dell'aggettivo e dell'avverbio.

Fattori testuali

Struttura tematica e flusso informativo

In alcuni casi si è cambiata la struttura sintattica, utilizzando una forma marcata della frase:

其实在翻译塞菲里斯的《三首秘密的诗》时，他们就遇到晦涩的问题。

in realtà, anche nel tradurre le “tre poesie segrete” di Seferis i due hanno dovuto affrontare delle simili problematiche legate all'ermeticità dei testi.

In questo caso si è utilizzata una struttura di dislocazione a sinistra, che colleghi meglio il discorso in riferimento alla frase precedente e che, con questa inversione di tema e rema, permetta al nuovo di essere messo in una posizione di rilievo che ben lo inserisca nella natura concessiva della frase.

[...] 是一个多义词，在这个语境中你根本无法揣摸它的真正意思。哪怕可以揣摸出它的意思，但仅仅要人去揣摸良久，已经是不成功的了。

[...] c'è da dire costituisca una parola polisemica che risulta difficilmente contestualizzabile nel verso in esame. Per quanto con un'attenta riflessione sia possibile cogliere il significato voluto in tale contesto, il fatto stesso che ci si debba riflettere a lungo, costituisce di per sé una sconfitta.

Una prima cosa che si nota è come vi sia una litote nel prototesto, che viene cambiata a favore di un termine più diretto in traduzione. Ciò bilancia il leggero cambio di senso operato nella resa della struttura ipotetica quasi iperbolica del cinese. Nel prototesto, infatti, si dice, più letteralmente, che se anche fosse possibile capirne il significato, sarebbe comunque dopo una lunga riflessione da parte del lettore. Si è ritenuta tale struttura ipotetica, che rimanda ad un'impossibilità, eccessiva. Si è quindi usata una struttura meno assoluta, ricorrendo ad una proposizione concessiva retta dalla locuzione “per quanto”, seguita da un congiuntivo presente. Si è poi controbilanciata, in un certo senso, rendendo più diretta l'idea che in cinese viene espressa con la litote “*bu chenggong* 不成功”, “non di successo”. Dopotutto, questo è il concetto più importante e sul quale verte il discorso e così facendo si è quindi reso più enfatico un elemento significativo, che ha tra l'altro riferimento cataforico

all'inizio della riflessione, quando si parla di “scarso successo” e “fallimento” in merito alle traduzioni di Mavrogordato e Kolaitis:

马夫罗戈达托的失败，恰恰是企图重现原诗的风格和韵律。而继基利和谢拉德之后，另一位译者梅马斯·科莱蒂斯再作尝试，企图重现原诗的雅俗混合，结果也是弄巧成拙。

Lo scarso successo delle traduzioni di Mavrogordato, in effetti, è legato proprio al suo tentativo di riprodurre lo stile e la metrica degli originali. Dopo Keeley e Sherrard, inoltre, pure un altro traduttore- Memas Kolaitis- ha provato a ricreare lo stile ibrido di Kavafis, fallendo miseramente.

In questo caso si può vedere, invece, una resa in traduzione che abbia rispettato di più la struttura sintattica del cinese. Si può notare, nella prima frase, come si sia aggiunta nel metatesto una litote non presente nell'originale: “scarso successo” rispetto a “*shibai* 失败”; a fini eufemistici. Nella seconda parte invece, si è specificato il poeta di cui si sta parlando, per rendere il ragionamento più chiaro. Se nel prototesto si parla di “*yuanshi de ya-su hunhe* 原诗的雅俗混合”, che si potrebbe rendere con “del (suddetto) poeta (o poesia)”, nel testo tradotto si è optato per calcare sull'associazione “stile ibrido e poeta”, piuttosto che “stile ibrido e poesia”, decidendo altresì di riportarne il cognome. Ancora, si può notare come un'espressione idiomatica sia stata smorzata in traduzione. Si tratta di “*nongqiaochengzhuo* 弄巧成拙”, espressione che si potrebbe rendere con “andare oltre le proprie capacità”, in senso negativo: va ad esprimere cioè l'aver fatto qualcosa che non rientra nelle proprie capacità, soprattutto intellettive, al fine di mostrarsi superiore, ma col solo risultato di rendersi ridicoli. Nella resa italiana, per evitare parafrasi o frasi troppo pesanti che esprimessero il concetto, si è deciso, come fatto in altre occasioni, di sacrificare l'uso idiomatico a favore di una frase più canonica che sia resa però vicina all'essere idiomatica per l'associazione di parole spesso usate nello stesso contesto, come nel caso del verbo ed avverbio “fallire miseramente”. Infine, si ha un avverbio nel prototesto, *qiaqia* 恰恰, caratterizzato da una ripetizione dello stesso carattere (e quindi suono), che si perde in traduzione.

Un altro esempio significativo è dato dalla resa dell'inciso della seguente frase:

当一位诗人在诗中混合雅语与俗语且混合得成功（而一位好诗人、值得被翻译的诗人，成功是不言而喻的） [...]

Che in un dato ambiente culturale un poeta sia riuscito non solo a mescolare nella sua poesia la lingua alta e quella vernacolare, ma che sia riuscito pure a farlo con successo- e stiamo parlando di un poeta eccellente, il cui successo, anche in traduzione, ne sia controprova- [...]

Anche in questo caso si è cambiato leggermente il senso del prototesto per renderlo più fluido e logico. Se nel prototesto, in tre frasi collegate per asindeto, si parla di “un buon poeta, un poeta che meriti di essere tradotto, il cui successo vada da sé”, nel metatesto si è resa più esplicita la relazione all’interno della frase, andando oltre al solo 而 e aggiungendo la costruzione perifrastica “stiamo parlando di”, a fini enfatici. Per lo stesso motivo, si è usata la forma superlativa dell’aggettivo riferito al poeta e si è usata una struttura marcata, attraverso l’uso del pronome relativo obliquo “cui” e del clitico “ne”, che rispecchi, in aggiunta all’inciso “anche in traduzione”, la divisione in tre del prototesto. Si perde, tuttavia, la ripetizione esplicita di *shiren* 诗人 permessa dalla struttura parallela cinese, che si nasconde dietro al riferimento anaforico. In merito all’inciso, si è operata una trasposizione da frase relativa (determinazione nominale nel prototesto) a sostantivo preceduto da preposizione, semplificando e lasciando al sostantivo “successo” il compito di sopperire all’informazione persa. Viene sacrificata anche l’espressione idiomatica “va da sé”, trasposta in un predicato nominale, che cambia, appunto, il significato. Si insiste, rispetto al cinese, sul fatto sia un eccellente e non un semplice buon poeta e si cambia il resto affinché vada a supportare tale idea. Questo per enfatizzare, ancora più che nel prototesto, la funzione di supporto che a sua volta l’inciso ha nel filo logico del discorso. Un altro esempio di intervento a livello testuale è il seguente, in cui si è anticipato, rispetto al prototesto, un elemento in una frase precedente:

结果证明基利和谢拉德的实践是成功的。但他们并未满足，继 1975 年卡瓦菲斯诗集初版之后， [...]

Il grande successo ottenuto dalla loro **raccolta di poesie di Kavafis** è prova dell’efficacia delle strategie traduttive adottate. Tuttavia non ne furono soddisfatti e - come accadde molte altre volte nel corso della loro collaborazione - sfruttarono le ristampe successive alla prima edizione del 1975 [...]

In cinese, la prima frase risulta più generale o sottintende, in ogni caso, il partitivo in riferimento alla raccolta, che viene espressa nella frase seguente. Per rendere più chiaro il fluire del discorso, si è anticipato il riferimento per usare, in seguito, pronomi anaforici, quasi si sia invertito una struttura cataforica in anaforica. Si è inoltre inserito, anche in questo caso, un inciso, che sottolinei il fatto che tale concetto è già stato espresso in precedenza nel testo.

Il caso seguente è di una frase piuttosto densa di informazioni e caratterizzata da subordinazione esplicita:

更耐人寻味的是，尽管他们在前言后语和其他地方都强调卡瓦菲斯原文的特色，还在诗集最后部分花了相当的篇幅注明每首诗原文的韵式，但是读者都深信那是卡瓦菲斯的声音，而非任何其他人的声音。

Quello che fa maggiormente pensare è che, pur avendo i traduttori dedicato non poco spazio e in ben due sezioni della raccolta ad esporre, sotto tutti i punti di vista, le peculiarità caratteristiche dello stile poetico di Kavafis –

ciò infatti è stato fatto sia subito dopo la prefazione che nella parte finale del volume, dove hanno addirittura esplicitato la struttura metrica originale per ognuna delle poesie - il lettore è fermamente convinto in ogni caso di leggere la voce di nessun altro che Kavafis.

Si è pensato, in un primo momento, di dover spezzare la frase, ma ciò avrebbe impoverito il discorso. Si è allora usato un inciso, che ha permesso di riportare in una posizione simile a quella del prototesto anche le informazioni più specifiche, preparando il contesto per l'affermazione finale. Il cinese usa una struttura concessiva, con due proposizioni subordinate (“*jinguan* 尽管……*hai* 还……*danshi* 但是……”), e la principale è seguita da un'altra coordinata, introdotta da “*er* 而”. In italiano si è mantenuta, come si è detto una struttura simile, spostando, però, in un inciso le informazioni ritenute più specifiche e alleggerendo le subordinate. Allo stesso modo, essendo comunque il periodo piuttosto lungo, si è usata la forma breve della congiunzione, “pur” e la principale è stata unita. Sempre nell'esempio in questione, è stata persa la forma idiomatica cinese data da “*nairenxunwei* 耐人寻味”, resa come in altri casi simile con l'uso di forme usate spesso che possano quasi passare per idiomatiche. Si sono aggiunti, inoltre, avverbi a rendere più chiari i nessi logici. In alcuni casi, infine, si sono aggiunte delle informazioni o trasposto elementi della frase allo scopo di usare termini più specifici. Ecco due esempi:

再就是埃利蒂斯有一部分诗作失之空泛，这是一种“在原文中不一定是二流但在翻译中会变成二流”的诗，处理起来非常棘手。

Inoltre alcuni aspetti delle poesie di Elytis vengono irrimediabilmente persi in traduzione, - si tratta del cosiddetto residuo traduttivo, ovvero si “hanno elementi fondamentali per il testo di partenza che passano però in secondo piano nel testo tradotto o non passano affatto” – situazione, questa, estremamente complessa da gestire.

In questo caso per completare la definizione in riferimento al conetto di residuo

简洁去到最妙处，是贴切，而声音除了要做到贴切，还要关注各种细微差别。

Rendere al meglio questa concisione, è un aspetto che riguarda l'adeguatezza. Anche la voce deve essere resa in modo adeguato, ma si deve tener conto di tutta una serie di sfumature più sottili.

In questo caso invece, si è trasposto un aggettivo in nome.

3. Conclusioni e bibliografia

3.1 Conclusioni

Come si è visto, la traduzione degli articoli ha permesso di trovare dei punti d'incontro tra la letteratura cinese e greca, due letterature dalla tradizione millenaria, così come quella delle lingue dei rispettivi paesi. Tanto la lingua greca, infatti, le cui prime testimonianze storiche risalgono all'età micenea (XV secolo a.C.)²¹² con le tavolette d'argilla in lineare B²¹³ rinvenute al palazzo di Cnosso²¹⁴, che la lingua cinese, le cui prime testimonianze scritte risalgono alle iscrizioni oracolari su gusci di tartaruga e ossa in epoca Shang (1751-1122 a.C.)²¹⁵, sono tra le lingue più antiche parlate ancora oggi.

Nel primo articolo, in un excursus volto ad indagare la poetica di Kavafis e più nello specifico il suo stile asciutto che pare rifiutare ogni forma di linguaggio figurato, l'autore ha accostato al poeta greco autori e critici cinesi di varie epoche. Si passa, infatti, dal critico Geng Zhanchun e dal poeta Yu Jian, contemporanei, a Huang Tingjian, di epoca Song. Quest'ultimo viene avvicinato al poeta greco per la sua idea poetica, legata all'importanza dello studio e alla conoscenza storica e letteraria, nonché alla formulazione di una teoria – il “metodo Jiangxi”, dal nome della scuola da lui fondata – che vede nella citazione e nella rielaborazione dei componimenti dei poeti passati il proprio fulcro, in una ricerca che guarda al passato per trovare il nuovo, *xin* 新, e l'anomalo, *qi* 奇, associata ad una violazione dei canoni di versificazione, *aoti* 拗体, che il poeta elaborò a partire dalle sperimentazioni prosodiche degli ultimi anni di Du Fu²¹⁶. Via poetica seguita, poi, tanto da poeti contemporanei a Huang Tingjian, che di epoche successive, quali Yang Wanli, Lu You e Jiang Kui, fino ai poeti del “Gruppi di Tong e Guang”, come viene accennato sempre nel primo articolo tradotto. Questo guardare al passato è senza dubbio un punto in comune con Kavafis, poeta che coltivò, allo stesso modo, un forte interesse per la letteratura e la storia – in particolare del periodo ellenistico in declino e del periodo bizantino, come si è visto – che ha influenzato la sua poetica. Molte delle sue poesie, infatti, sono ambientate proprio in questo passato - lui stesso si è definito “poeta storico”, per quanto la valenza storica di questi componimenti sia spesso solo presunta - e molte altre, invece, riprendono

²¹² Horrocks, Geoffrey C. “The Earliest Records: Mycenaean Greek.” *Greek: A History of the Language and Its Speakers*, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 10–13.

²¹³ L'archeologo Sir Arthur Evans ha scoperto due scritture in uso al palazzo di Cnosso. Il termine Lineare B viene usato per identificare tra le due la scrittura derivata dalla principale e più antica in uso nella civiltà minoica, detta Lineare A, allo scopo di semplificare la scrittura della lingua micenea, nel periodo in cui questa civiltà si stava evolvendo su influsso della civiltà Minoica. Furono Michael Ventris e il glottologo John Chadwick a decifrare, tra il 1952 e 1953, le tavolette in Lineare B e identificare in esse le prime tracce di una forma arcaica di greco antico, scritto con una grafia sillabica.

²¹⁴ Horrocks, Geoffrey C. “Introduction: The Scope and Purpose of This Book.” *Greek: A History of the Language and Its Speakers*, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 1–5.

²¹⁵ Abbiati, Magda. “La Lingua Della Cina Tradizionale.” *La Lingua Cinese*, Cafoscarina, 1992, pp. 25–30.

²¹⁶ Cheang, Alice. “Drifting among Rivers and Lakes: Southern Song Dynasty Poetry and the Problem of Literary History.” 《中國文化研究所學報》 *Journal of Chinese Studies*, no. 66, 2018, pp. 229–73.

episodi di miti ed opere tanto dell'antichità che moderni, in una rivisitazione del passato che include anche aspetti stilistici, dal momento che, come si è visto, tra le sue fonti vi è anche l'epigramma greco.

Nel caso di Geng Zhanchun e Yu Jian, invece, il parallelismo è legato a questioni stilistiche e di riflessioni sulla lingua utilizzata: il primo forte sostenitore della metafora e del linguaggio figurato come basi della nostra lingua e cultura; il secondo, al contrario, promotore di uno stile dimesso e colloquiale, contro lo stile elevato cui sono, nella sua concezione circa la natura dispotica della lingua, assoggettati i poeti.

In questo senso il primo articolo è collegabile al terzo, dal momento che in quest'ultimo, nell'espone le difficoltà nella traduzione legate alla lingua particolare usata da Kavafis – stile ibrido di δημοτική e καθαρεύουσα – mette al centro della riflessione la questione della lingua, ponendo l'accento su alcune affinità con l'evoluzione diacronica della lingua cinese, ma sottolineandone pure le profonde differenze. In questo il caso di Yu Jian è particolarmente significativo, dal momento che si colloca nelle fasi più recenti di una rivoluzione letteraria – e in particolare del genere poetico – iniziata tra il XIX e il XX secolo, la quale si intreccia, in senso più lato, con gli sviluppi verso la lingua standard moderna; situazione che, circa nello stesso periodo, ha caratterizzato anche la Grecia, dove, altresì, si è risolta la questione della lingua e si è fissata quella standard nazionale. Ancora una volta, i punti di incontro tra le due letterature - oltre che tra le due lingue - non mancano, dal momento che anche il percorso verso la νέα ελληνική γλώσσα si è intrecciata con la letteratura ed è partita proprio con la sperimentazione nel genere poetico, accendendo forti dibattiti e discriminazioni editoriali. La questione della lingua, poi, è stata al centro dell'evoluzione dei rispettivi stati verso la modernità, divenendo elemento fondamentale dell'identità nazionale, e, vista la tradizione plurimillennaria che caratterizza entrambe le lingue, non ha potuto prescindere da una riflessione - e scontro - con questo lungo passato, caratterizzata, appunto, tanto da spinte conservazioniste che moderniste. Su questo punto è interessante notare come vi siano tuttora delle questioni aperte sul futuro della lingua, legate nello specifico al sistema di scrittura. Tanto nel caso del cinese, infatti, per il quale più volte è stato ipotizzato l'abbandono dei caratteri a favore di una scrittura fonetica²¹⁷, che nel caso del greco, caratterizzato dal fenomeno della trasposizione in caratteri latini – il cosiddetto “Greeklish”²¹⁸ -, non mancano discussioni a riguardo, che non sembrano suggerire, però, l'abbandono effettivo dei rispettivi sistemi di scrittura.

Il secondo articolo, invece, è molto più mirato e si focalizza su un autore, Chen Tao, e su una sua poesia che presenta, in facciata, una notevole somiglianza con un componimento di Kavafis.

²¹⁷ Abbiati, Magda. “La Lingua Nella Cina Di Oggi.” *La Lingua Cinese*, Cafoscarina, 1992, pp. 41–47.

²¹⁸ Androutsopoulos, Jannis. ““Greeklish”: Transliteration Practice and Discourse in the Context of Computer-Mediated Digraphia.” *Standard Languages and Language Standards : Greek, Past and Present*, a cura di Alexandra Georgakopoulou e M. S. Silk, Ashgate, 2009, pp. 221–47.

L'analisi dimostra come vi siano, in realtà, profonde differenze tra i due, in un'indagine che mette in evidenza le differenze culturali e religiose tra i due paesi, oltre che questioni legate alla poetica dei due autori, separati notevolmente, dopotutto, non solo nello spazio, ma anche nel tempo.

Il terzo articolo, ancora, il quale sposta l'attenzione su aspetti legati alla traduzione di Kavafis e della poesia greca in generale – per quanto indirettamente, dal momento che si analizzano le versioni inglesi dalle quali sono state tradotte, a loro volta, quelle cinesi – sposta le considerazioni sul piano della ricezione di Kavafis in Cina e almeno altri due sono i punti salienti che emergono da questo testo: le traduzioni sono di seconda mano - con tutte le implicazioni legate a questo contatto mediato - e allo stesso tempo, Kavafis non è stato solo apprezzato, ma ha saputo pure influenzare la produzione poetica in Cina. Riguardo quest'ultimo punto è interessante un articolo che riporta le interviste ad alcuni poeti cinesi contemporanei, ai quali è stato chiesto, tra le altre cose, quali fossero i loro poeti stranieri preferiti, nonché quali, a loro avviso, quelli che più hanno influenzato la produzione poetica cinese contemporanea²¹⁹. In molti riportano nelle loro risposte il nome di Kavafis, come Song Lin, Zhang Shuguang, il quale dichiara che vi sono molti poeti che promuovono Kavafis, ma pochi sembrano averne colto l'essenza; ancora Hu Xudong, il quale considera Kavafis parte dei poeti non inglesi “dimenticati” e Jiang Li, il quale, oltre a Kavafis, include nella sua lista dei poeti stranieri che a partire dagli anni '80 hanno influenzato la poesia cinese anche Yannis Ritsos.

Il primo punto, invece, collega, ancora una volta, il terzo articolo al primo, dal momento che, come si è visto nel commento traduttologico, è emerso come alcune scelte nella resa in cinese delle poesie di Kavafis siano state determinate, probabilmente, proprio dal fatto che il testo di partenza non fosse l'originale. Allo stesso modo sono emersi errori nell'interpretazione che, ancora una volta, si sospettano legati alla stessa questione. Per questo nel commento si è fatta una riflessione sulle problematiche di una traduzione di seconda mano - per quanto siano comunque utili nel permettere la conoscenza e la fruizione di letterature minori che altrimenti rimarrebbero isolate, come nel caso della letteratura neogreca - e, in senso più lato, sull'importanza e il ruolo che la letteratura in traduzione ha, anche nel caso di queste forme mediate di traduzione, dal momento che, come dimostra il caso di Kavafis, possono avere una forte influenza, al di là delle problematiche e degli errori possibili. Questa riflessione, in un paese come la Cina, dove il numero e l'importanza delle opere in traduzione, così come degli studi di letteratura comparata, è significativa, risulta particolarmente attuale, come dimostra la recente nascita della medio-translatology, di cui si è parlato sempre nel

²¹⁹ Ming, Di. “A Survey of Poets’ Favorites, Chinese & Western.” *New Cathay: Contemporary Chinese Poetry 1990-2012, 2013*, https://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/cou_article/item/27628/A-Survey-of-Poets-Favorites-Chinese-Western.

commento, considerata dai cinesi la prima disciplina in questo campo di studi ad essere stata concepita in Cina.

Molti sono i punti di incontro, a più livelli, che la traduzione dei tre articoli ha permesso di evidenziare tra la letteratura greca e cinese, i quali, come si è visto, prescindono dai confini della letteratura e abbracciano anche questioni linguistiche e storico-culturali. Nel percorrere questa via, il presente elaborato auspica di aver creato delle basi per delle ricerche e degli sviluppi futuri; dopotutto, visti gli interessi e gli investimenti che la Cina sta operando in Grecia, è probabile i contatti tra i due paesi – e culture – aumenteranno notevolmente, stimolando così anche le indagini di letteratura comparata, tanto in Cina, che nel mondo occidentale. Infine, pensando a Kavafis, si spera che in futuro saranno proposte delle nuove versioni, tradotte questa volta dall'originale, che permettano, quindi, anche in Cina un accesso più diretto alle composizioni di questo importante poeta greco moderno.

3.2 Bibliografia

3.2.1 Libri

Nisbett, Richard E. *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently-- and Why*. Free Press, 2003.

Vitti, Mario. *Storia Della Letteratura Neogreca*. Cafoscarina, 2016.

Popovič, Anton. *La Scienza Della Traduzione: Aspetti Metodologici: La Comunicazione Traduttiva*. Hoepli, 2006.

Greece Books and Writers, Ministry of Culture, National Book Centre of Greece, 2001

Mackridge, Peter. *The Modern Greek Language*, Oxford University Press, 1985

Horrocks, Geoffrey C. *Greek: A History of the Language and Its Speakers*, Wiley-Blackwell, 2010

Carpinato, Caterina. "ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ: Cambiare Forma." *Aspetti Formali Del Testo Nella Letteratura Neogreca*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, pp. 35–56.

Mackridge, Peter. "The Greek Language since 1750." *Storia e storie della lingua greca*, a cura di Caterina Carpinato e Olga Tribulato, Edizioni Ca' Foscari, 2014, pp. 133–64.

Lieu, Samuel N. C. "The 'Romanitas' of Xi'an Inscription." *From the Oxus River to the Chinese Shores: Studies on East Syriac Christianity in China and Central Asia*, a cura di Li Tang e Dietmar W. Winkler, LIT, 2013, pp. 123–40.

Moschonas, Nikos G. "Venezia e Bisanzio dopo la IV Crociata: Aspetti politici ed economici." *Greci e Veneti: sulle tracce di una vicenda comune*, Fondazione Cassamarca, 2006, pp. 21–30.

Clogg, Richard. *A Concise History of Greece*, Cambridge University Press, 2002.

Koliopoulos, Giannēs., et al. *Modern Greece: A History since 1821*, Wiley-Blackwell, 2010.

Banfi, Emanuele. "'Stati di lingua', 'lingue', forme di scrittura e identità nella diacronia del greco." *Contatti di lingue - Contatti di scritture: multilinguismo e multigrafismo dal Vicino Oriente Antico alla Cina contemporanea*, a cura di Daniele Baglioni e Olga. Tribulato, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2015, pp. 125–60.

Kavafis, Konstantinos. *Eroi, Amici e Amanti*, trad. Tiziana Cavasino, Baldini Castoldi Dalai, 2006.

D'Ippolito, Gennaro. "Kavafis e la tradizione epigrammatica Greca." *Aspetti formali del testo nella letteratura neogreca*, a cura di Loutsia Markezeli-Louka e Flora Molcho, Cafoscarina, 2009, pp. 11–25.

Crespi, John A. "Poetic Memory: Recalling the Cultural Revolution in the Poems of Yu Jian and Sun Wenbo." *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, Palgrave Macmillan US, 2008, pp. 165–83.

Hong, Zicheng. *A History of Contemporary Chinese Literature*, Brill, 2007.

- McDougall, Bonnie S., e Kam. Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*, Columbia University Press, 1997.
- Van Crevel, Maghiel. *Language Shattered Contemporary Chinese Poetry and Duoduo*, CNWS Publications, 1996.
- Van Crevel, Maghiel. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, a cura di Barend J. ter Haar, Brill, 2008.
- “Performing Documentation: Wu Wenguan and the Performative Turn of New Chinese Documentary.” *A Companion to Chinese Cinema*, a cura di Zhang Yingjin, John Wiley & Sons, 2012, pp. 299–317.
- Denton, Kirk A. *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford University Press, 1996.
- Lanciotti, Lionello. *Letteratura Cinese*, ISIAO, 2007
- Idema, Wilt., and Lloyd. Haft. *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, 2000.
- Abbiati, Magda. *La Lingua Cinese*, Cafoscarina, 1992
- Scarpari, Maurizio. *Avviamento allo studio del cinese classico*, Cafoscarina, 1995
- Freiman, Daniel. “The Role of the State in the Development of Language and Script in Modern China”. *Developments in Chinese Language and Script During the 20th and 21st Centuries*, a cura di Victor H. Mair, 2012, pp. 56–72
- Chang, Kang-i Sun, and Stephen Owen. “Huang Tingjian and the Jianxi School of Poetry.” *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume 1: To 1375*, Cambridge University Press, 2010, pp. 418–24.
- Palumbo-Liu, David. *The Poetics of Appropriation: The Literary Theory and Practice of Huang Tingjian*, Stanford University Press, 1993.
- Andreini, Attilio., e Scarpari, Maurizio. *Il Daoismo*, Il mulino, 2007.
- Benedikter, Martin. *Le Trecento Poesie T'ang*. Einaudi, 1995
- Denecke, Wiebke, et al. “Frontier Poetry, Fu, Bianwen.” *The Oxford Handbook of Classical Chinese Literature (1000 BCE-900 CE)*, Oxford University Press, 2017, pp. 480–82.
- Androutsopoulos, Jannis. “‘Greeklsh’: Transliteration Practice and Discourse in the Context of Computer-Mediated Digraphia.” *Standard Languages and Language Standards: Greek, Past and Present*, a cura di Alexandra. Georgakopoulou e M. S. Silk, Ashgate, 2009, pp. 221–47.

3.2.2 Articoli

Nickel, Lukas. "The First Emperor and Sculpture in China." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 76, no. 3, 2013, pp. 413–447.

Xie, Tianzhen. "Medio-Translatology: New Perspectives on Comparative Literature and Translation Studies", *Comparative Literature: East & West*, vol. 1, no. 1, Routledge, 2017, pp. 125–33.

Minucci, Paola Maria. "Kavafis e La Poesia Italiana." *Foro Ellenico*, no. 51, 2003, pp. 4–8.

Wu, Touwen. 吴, 投文. "Yujian de kouyushixue qiji neizai lujing 于坚的口语诗学及其内在路径." ("La poetica colloquiale di Yu Jian e il suo metodo"), *Hubei daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 41, no. 6, 2014.

Li, Xinshi. 李, 心释. "Lun dangdai shige zhong 'fan yinyu' de keneng yu bukeneng 论当代诗歌中‘反隐喻’的可能与不可能." (Sulle possibilità e impossibilità dell'anti-liricismo nella poesia contemporanea), *Jiangnan xueshu*, vol. 34, no. 6, 2015.

陈, 仲义. Chen, Zhongyi. "Yu Jian shigelun 于坚诗歌论." ("la teoria poetica di Yu Jian.") *Xuzhou shifandaxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 35, no. 1, 2009.

Xie, Danling. 谢, 丹凌. "'ziwo' tansuo yu shixing huiyi. Meiguo yanjiu shiyeli de zhongguo 'hou menglongshi'. '自我'探索与诗性回忆 —— 美国研究视野里的中国‘后朦胧诗’." ("La memoria poetica e la ricerca di 'sé stessi'. La ricerca statunitense sulla poesia cinese dopo i poeti oscuri.") *Yanshan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 19, no. 2, 2018.

Van Crevel, Maghiel. "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part I." *Studies on Asia*, vol. 2, no. 1, 2005.

Van Crevel, Maghiel. "Desecrations? The Poetics of Han Dong and Yu Jian, Part II." *Studies on Asia*, vol. 2, no. 2, 2005.

Van Crevel, Maghiel. *Avant-Garde Poetry from the PRC: A Bibliography of Single-Author and Multiple-Author Collections*. MCLC Resource Center Publication, 2007.

Pesaro, Nicoletta. "Tre Fasi Della Letteratura Cinese Contemporanea." *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, vol. 15, 2015, pp. 46–51.

Cheang, Alice. "Drifting among Rivers and Lakes: Southern Song Dynasty Poetry and the Problem of Literary History." *Journal of Chinese Studies*, no. 66, 2018, pp. 229–73.

Stalling, Jonathan. "Evolving from Embryo and Changing the Bones: Translating the Sonorous." *Cha: An Asian Literary Journal*, no. 22, 2013.

"Chen Tao and His Long Xi Expedition Poems." *China & World Cultural Exchange, Zhongwaiwenhua jiaoliu (Yingwenban)*, no. 2, 1996, p. 43.

Wang, Sujuan. 王, 素娟. “Shi-kong yishu puxie de beichuang zhe ge, Chen Tao 'Longxixing' (qier) jiedu 时空艺术谱写的悲怆之歌, 陈陶《陇西行》(其二)解读.” (“Il canto di dolore composto dall'arte del tempo e dello spazio, analisi della seconda delle poesie 'Viaggio a Longxi' di Chen Tao.”) *Lianyungang shifan gaodeng zhuannke xuexiao xueban*, no. 4, 2011.

Ma, Pihuan. 马, 丕环. “‘Kegu Shangxin, Gandong Wanyan’, Du Chen Tao Long ‘Xixing Si Shou’ Dier ‘刻骨伤心 动顽艳’, 读陈陶《西行四首》其二.” (“Un profondo dolore, una commozione incontrollabile, la seconda poesia 'Viaggio a Longxi' di Chen Tao”.) *Yuedu yu xiezu*, no. 9, 2011, p. 10.

“Geng Zhanchun Jianjie 耿占春简介.” (“Breve presentazione di Geng Zhanchun”) *Liupanshan* 六盘山, no. 3, 2017, p. 2.

3.2.3 Sitografia

Carrer Stefano. “Via della Seta: Così Al Pireo Emerge La «testa Del Dragone»” *Il Sole 24 Ore*, 8 Aug. 2018, <http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2018-07-08/via-seta-cosi-pireo-emerge-testa-dragone-182708.shtml?uuid=AE6QECIF&refresh_ce=1> (consultato il 13 settembre 2018)

Livini, Ettore. “‘Atene in Mano Alla Cina’ Ora Merkel Lancia l’allarme.” *La Repubblica*, 4 Aug. 2017, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/07/04/atene-in-mano-alla-cina-ora-merkel-lancia-lallarme36.html>> (consultato il 13 settembre 2018)

Aviv, Efrat. “Millet System in the Ottoman Empire.” *Islam Studies*, 2016, <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195390155/obo-9780195390155-0231.xml>> (consultato il 13 settembre 2018)

Σαββίδης, Μανόλης. Κ.Π. Καβάφης - Βιογραφία - C.P. Cavafy - Biography. <<http://www.kavafis.gr/kavafology/bio.asp>> (consultato il 3 ottobre 2018)

Minucci, Paola Maria. Il Poeta Delle Epifanie | Il Manifesto. 2013, <<https://ilmanifesto.it/il-poeta-delle-epifanie/>> (consultato il 3 ottobre 2018)

Ρενάτα Λαβανίνι. Κωνσταντίνος Καβάφης: Εργοβιογραφικό. <http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cnd_id=9> (consultato il 3 ottobre 2018)

耿占春_中国作家网. <<http://www.chinawriter.com.cn/zxhy/member/8322.shtml>> Accessed 3 Oct. 2018. (consultato il 3 ottobre 2018)

Patton, Simon. *Yu Jian (Poet) - China - Poetry International*. <<https://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/977/14/Yu-Jian>>. (consultato il 26 settembre 2018)

于坚作品展——看见的诗人_搜狐文化_搜狐网. <http://www.sohu.com/a/119064843_239626.>
(consultato il 26 settembre 2018)

Poetry and Image: Yu Jian - CEFC. <<http://www.cefc.com.hk/event/poetry-and-image-yu-jian/>.>
(consultato il 25 settembre 2018)

于坚：在故乡废墟上写作的人|界面新闻.<<https://www.jiemian.com/article/1953033.html>.>
(consultato il 27 settembre 2018)

Mair, Victor H. “Lu Xun on the Difficulties of Chinese Characters.” Hawai’i Reader in Traditional Chinese Culture, 2005, <http://pinyin.info/readings/lu_xun/writing.html#n1.>
(consultato il 1° ottobre 2018)

Huang Tingjian | Chinese Poet and Calligrapher | Britannica.Com.
<<https://www.britannica.com/biography/Huang-Tingjian>.> (consultato il 29 settembre 2018)

Ming, Di. “A Survey of Poets’ Favorites, Chinese & Western.” New Cathay: Contemporary Chinese Poetry 1990-2012, 2013, <https://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/cou_article/item/27628/A-Survey-of-Poets-Favorites-Chinese-Western.> (consultato il 5 ottobre 2018)