

Volume 9 (2007) [Current Issue](#)[Volume 17 \(2015\)](#)[Volume 16 \(2014\)](#)[Volume 15 \(2013\)](#)[Volume 14 \(2012\)](#)[Volume 13 \(2011\)](#)[Volume 12 \(2010\)](#)[Volume 11 \(2009\)](#)[Volume 10 \(2008\)](#)[Volume 9 \(2007\)](#)[Volume 8 \(2006\)](#)[Volume 7 \(2004-05\)](#)[Volume 6 \(2003\)](#)[Volume 5 \(2002\)](#)[Volume 4 \(2001\)](#)[Volume 3 \(2000\)](#)[Volume 2 \(1999\)](#)[Volume 1 \(1998\)](#)**GENERAL ISSUE****La poesia di René Char****Il movimento della lettura e la sfida della traduzione**

Sara Amadori (Università di Bologna, Italy)

“Bambino ostrica” o “Oyster Boy”? Nico Orengo traduce Tim Burton**Commento alla traduzione italiana di "The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories"**

Andrea Rota (Italy)

Margaret Tyler's *The Mirrour of Knighthood***Or how a Renaissance translator became 'the first English feminist'**

Stefania Arcara (Università di Catania, Italy)

Il rispeakeraggio televisivo per sordi**Per una sottotitolazione mirata del TG**

Carlo Eugeni (Università di Bologna, Italy)

La poesia di René Char

Il movimento della lettura e la sfida della traduzione

By Sara Amadori (Università di Bologna, Italy)

Abstract & Keywords

English:

This essay, after a brief overview of French poetry in the 20th century, aims at discussing the main features of the poetics of René Char from a thematic and stylistic point of view, but also from a hermeneutic perspective. Firstly, we will try to understand the reason why translation seems to be the best way of studying Char's poetry, as the famous examples of two Italian poets and translators - Sereni and Caproni - prove. This is particularly true in the case of a translation whose aim is "fidelity to the letter" - as Berman defines it -, that is fidelity to the essential textual characteristics of the original, but giving the possibility to the translator of recreating his/her own text and expressing his/her own interpretation of the original. Secondly, we will offer some examples of Italian translated poems from *Le marteau sans maître* by René Char, in order to understand what we exactly mean by "fidelity to the letter". Finally, we will briefly consider the important linguistic and literary implications of "translating the letter" of the original, and its possible connections with the notion of horizon as defined by Jauss.

Italian:

Questo articolo si propone, dopo aver brevemente considerato l'orizzonte della poesia francese del Novecento, di descrivere le linee essenziali della poetica chariana, sia a livello tematico che stilistico, e le derivanti dinamiche ermeneutiche che sottendono alla sua interpretazione. Vedremo poi, attraverso alcuni esempi illustri come quelli di Sereni e Caproni, come la traduzione sembri essere il luogo privilegiato per l'interpretazione della poesia chariana, soprattutto nel caso in cui questa si proponga di essere fedele alla "lettera". Per fedeltà alla "lettera" si intende qui un approccio traduttivo che rispetti l'essenza dell'originale, ma ammetta la libertà di ricreare un universo testuale coerente, che permetta anche di esprimere l'interpretazione configurata dal traduttore. Segue una proposta traduttiva di alcuni testi tratti da un'opera giovanile di Char, *Le Marteau sans maître*, finalizzata a chiarire cosa significhi traduzione della "lettera" dei testi chariani. L'articolo si conclude con una breve riflessione sull'apporto prolifico a livello linguistico e letterario di questa modalità traduttiva e sulle potenziali sinergie tra traduzione della "lettera" e nozione di orizzonte jaussiano.

Keywords: hermeneutical analysis, intertextuality, dialogue, literal translation, analisi ermeneutica, intertestualità, traduzione letterale, dialogo

1. Fusione, condensazione ed esplosione nella poesia francese del Novecento: emblematicità della poesia chariana

Daniel Briole parla, cercando di definire l'orizzonte della poesia francese del XX secolo, di un vero e proprio "éclatement des genres" (1995: 151), che potrebbe essere meglio definito come una fusione tra le varie forme artistiche del Novecento: per fusione intendiamo qui l'introduzione di forme diverse da quelle tradizionalmente codificate per un genere. La poesia costruisce infatti un vero e proprio rapporto osmotico con la musica (si pensi agli effetti ritmici e prosodici totalmente nuovi che il verso libero permette) e le arti figurative. Come il linguaggio poetico si appropri delle modalità espressive di queste ultime è evidente da esempi come "Un coup de dés n'abolira jamais le hasard" di Mallarmé o i calligrammi di Apollinaire, in cui la parola si impadronisce dello spazio visivo della pagina come il pittore fa con la tela. A questa interazione si affianca un interrogarsi sulla forma e sull'autenticità del linguaggio che si nutre di uno scambio con la filosofia. L'indagine poetica cerca le proprie risposte da una parte nella tradizione filosofica, mentre dall'altra gode di un confronto con le esperienze che hanno dato vita al secolo, ovvero con le riflessioni sull'"impensato" - come le ha denominate Foucault (1966) -, volte a sottolineare la chiusura logocentrica del sapere e a sollecitare l'apertura su spazi estranei al dominio concettuale. Si pensi, ad esempio, alla speculazione di Heidegger, che, insieme a Eraclito, ha rappresentato un punto di riferimento essenziale per René Char (Agosti, 1993: 26-8). D'altra parte, come emerge dai *Seminari* di Heidegger, è il poeta che con le sue poesie conferma le tesi del filosofo, e Char sembra per molti aspetti rappresentare l'incarnazione della riflessione heideggeriana. Non possiamo dimenticare infine il contributo che proviene dalle scienze umane, in particolare dalla psicanalisi, che apre le porte a un'altra logica, quella dell'inconscio, il cui ruolo fondamentale per il movimento surrealista è stato ampiamente indagato dalla critica. La realtà autentica, per il surrealismo, diventa una forma paradossale di immaginazione, intensamente nutrita dall'inconscio, e per il linguaggio poetico l'immagine rappresenta lo strumento di rivelazione di tale dimensione trascendente. È inevitabile dunque per la poesia cercare un terreno espressivo comune con le arti, soprattutto quelle figurative.

Un esempio emblematico di quanto detto fino a questo punto è l'opera di René Char (1907-1988), in cui il rapporto osmotico con le arti figurative è vitale per la genesi delle poesie. Citeremo a titolo puramente esemplificativo "L'artisanat furieux" (Char, 1968a: 26):

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

In questo componimento l'unico rimando abbastanza esplicito è alla *Roulotte rouge* di Van Gogh (Veyne, 1990: 103), che diventa una chiave di lettura e interpretazione fondamentale. Sarebbe molto difficile infatti comprendere il significato e cogliere il senso della rete di immagini che percorre il testo, senza avere presente la concretizzazione grafica che il quadro permette. I testi di Char, come in questo caso, instaurano costantemente un vero e proprio dialogo con la pittura, che diventa

fondamentale per la comprensione della poetica chariana. Anch'essa, come la poesia, è infatti il luogo di una presenza-assenza che permette la comprensione del discorso sull'essere (Marty, 1990: 268-274): come la pittura rende presente un modello reale assente, anche la poesia rende presente una verità autentica che non si dà all'uomo se non per frammenti, e il poeta può trattenerla solo per qualche istante, per poi "disperderla nei suoi canti", come direbbe Ungaretti.

Se Char ha aderito in un primo momento alla riflessione del surrealismo, ben presto la sua poetica se ne è distinta per l'originalità. L'immagine surrealista ci propone infatti una rappresentazione dell'oggetto irrazionale e dettata dall'inconscio, che permette l'intuizione di una dimensione autentica e totalmente estranea a una realtà che non ne è che il pallido riflesso. Char, invece, prendendo come punto di partenza l'esperienza surrealista, elabora una riflessione più complessa sul problematico rapporto tra immagine e oggetto. Ciò che caratterizza l'oggetto, per questo poeta, come leggiamo nella postfazione di Poulet a *Le vicinanze di Van Gogh*, è infatti la frammentazione:

Nel momento stesso in cui si mostra nella sua totalità, l'oggetto chariano non è più che una moltitudine di punti mobili che [...] si allontanano gli uni dagli altri. Sorgere è scaturire, ma scaturire è frammentarsi in mille gocce o in mille cristalli. [...] L'atto mediante il quale l'essere compare è anche, senza transizione, nello stesso movimento, quello in cui scompare. E scompare volando letteralmente in pezzi, con una scissione immediata e radicale di tutti gli elementi della sua sostanza. (Poulet, 1987: 70).

È fondamentale per l'intuizione chariana questa dialettica di lettura del reale, che oscilla continuamente tra una condensazione degli elementi che è memoria dell'unità e una frammentazione necessaria della realtà stessa, di cui la coscienza moderna è inevitabilmente testimone. Se tutto si frammenta e tutto si disperde, dunque, anche la poesia deve frammentarsi per abbracciare il reale nella sua forma autentica. La parola poetica è dunque il risultato di un'esplosione e di una successiva diffusione, come suggerisce il titolo di una delle opere di Char, *Parole en archipel* (1952-1960). A tal proposito Agosti parla di un "effetto di *éclatement*" (1993: 10): i frammenti della verità poetica infatti, in virtù di un'esplosione, si trovano proiettati nell'intero spazio dell'opera, che si fa così immagine di una parola incapace di riprodurre l'unità e speculare a un mondo che è oramai soltanto *caos*, non più *cosmos*.

Alla luce di quanto detto, da un punto di vista formale, non sorprende la predilezione di Char per l'aforisma. Se l'opacità del reale, per un attimo, è sospesa e permette di intravedere briciole di verità e di assoluto, il poeta non potrà che annotarle il più velocemente possibile, prima che il bagliore lasciato dal lampo si estingua e tutto ricada nell'oscurità. La scrittura aforistica, che non cerca di formulare risposte, perché nasce per essere e rimanere domanda (Meschonnic, 1978: 11), si propone dunque di ricercare e catturare quei rari lampi di verità che si rivelano all'intuizione del poeta. Tale forma di scrittura comincia con *Moulin premier* (1935-1936) e trova la sua massima espressione in *La Parole en archipel*. La parola dell'aforisma è infatti:

Proliferazione e dispiegamento [...] in più voci, unità che si rivela a partire dalla sua dispersione. [...] Non è parola che traduca il senso attinto al sogno e all'inconscio, né il senso metaforico, né tantomeno quello di una logica normativa, ma polisemia di senso che si sottrae all'impresa logocentrica della rappresentazione della metafisica occidentale. [...] *La parole en archipel* [...] è poesia esplosa e ricomposta: forme ellittiche, contratte, nella stilizzazione irripetibile e folgorante. (Marchetti, 1999: 19)

Da un punto di vista stilistico, la più importante peculiarità della produzione chariana è infatti l'ellissi, che testimonia la volontà di Char di eliminare dall'opera d'arte tutto ciò che non è essenziale, e dunque legato all'effimero e al contingente. La ricerca poetica di Char si propone infatti di creare una riserva di bellezza e verità autentica, trascendente ed eterna. Questo richiede un sacrificio del modello reale e una consacrazione, che consente al poeta di porre l'oggetto scelto fuori dal circuito empirico e perituro della realtà (Meschonnic, 2001). Lo strumento che permette tale consacrazione è chiaramente l'immagine poetica, che dà la possibilità di attingere, attraverso una "comunione aperta", alla totalità delle cose (Ricœur, 1986: 327-328), a quella che Char definisce la *Commune présence* (1968a: 80), ovvero la modalità originaria secondo cui le cose esistono. Si arriva così a delineare il cuore stesso dell'esperienza poetica chariana, che Agosti descrive sinteticamente come "produzione [...] di *figure di senso compatte ma irricevibili per il concetto*, costituite dalla compresenza (dalla commistione) delle opposizioni adibite a fondare il reticolo soggiacente delle relazioni" (1993: 20). Tale reticolo soggiacente è il risultato delle operazioni di lettura e ricostruzione del testo da parte del lettore, che ha dunque la responsabilità di ricreare l'unità di senso volutamente frantumata dal poeta. Diremo infatti, con Agosti, che:

A una fenomenologia dell'*éclatement* sul piano della manifestazione lessicale di superficie (il "poème pulvérisé") corrisponde [...] la fenomenologia [...] della coesione del poema a livello profondo. In altre parole: la manifestazione lessicale - spezzata, eterogenea, irradiante - riposa su percorsi di senso relazionati, omogenei e centripeti" (Agosti, 1993: 10).

L'altra peculiarità, insieme all'ellissi, dell'opera chariana, è quella che Agosti definisce "ipallage generativa" (1993: 13), di cui sottolinea il valore formante nella selezione lessicale grazie alla condensazione semantica e alla dislocazione sintattica. Dei vari esempi che il critico propone, citeremo quello relativo al testo "La collation interrompue" (Char, 1968a: 617):

La terre de mon siècle, ses visages grattés, affiche de nouvelles humeurs. Elles croulent plus lourdes et spumeuses.
Même le chant tutélaire de la résine n'apporterait contrepoids à tant de maux.

Si noti che in "la terre... *affiche*" non assistiamo a un semplice slittamento di senso da un elemento grammaticale a un altro, ma a una vera e propria incorporazione nel verbo del significato dell'eventuale complemento oggetto della frase. Volendo suggerire quello che potrebbe essere il reticolo soggiacente dell'enunciato, avremo: "La terre de mon siècle, ses visages grattés, expose (= *affiche*) ses nouvelles affiches (= *ses humeurs*). La condensazione del significato di *affiche* nella forma verbale permette poi l'introduzione di *humeurs* come complemento oggetto, che crea un sottile legame con il termine *résine*, grazie al comune campo semantico della secrezione vegetale. Vediamo dunque come l'enunciato reale fondi il proprio senso sull'enunciato virtuale, che sarà il lettore a dover ricostruire. Agosti riesce in questo modo a delineare con chiarezza le dinamiche della lettura della poesia chariana e a sintetizzarle in modo interessante come segue:

Si dirà che gli spostamenti degli elementi dell'enunciato reale hanno la funzione di disarticolare un ipotetico enunciato virtuale soggiacente, vale a dire la sua figura istituzionalizzata, al fine di ricompone in altro modo le unità costitutive. (1993: 12)

Il procedimento di ricostruzione del reticolo lessicale e sintattico soggiacente, esteso anche a livello retorico, può essere identificato in ultima analisi come modalità interpretativa principale dell'opera chariana. Illuminante, a questo proposito, è il titolo della raccolta del 1945, *Le poème pulvérisé*: esso ci permette già di intuire perché sia necessario considerare l'intera opera come un "unico *poème*, in continua formazione (e trasformazione)" (Char, 1968b: 14), e per quali ragioni ci permetteremo di affermare, con Steiner, che per i testi chariani "l'interpretazione è comprensione attraverso l'azione." (1992: 22).

Non è casuale che Char sia stato accusato da alcuni critici suoi contemporanei di ermetismo: la comprensione delle poesie infatti risulta talora così difficoltosa e richiede un lavoro di ricostruzione tale da esigere un approccio interpretativo del tutto nuovo. Per altro è necessario tenere presente che non esiste in Char la volontà di non farsi comprendere; lo stesso poeta afferma infatti: “Quoiqu'on prétende, je mets toujours dans un poème tous les éléments qu'il faut pour qu'on le comprenne” (Char, in Veyne, 1990: 61). La difficoltà della comprensione non deriva infatti dall'uso di un linguaggio o di una simbologia ermetica. Il compito dell'interprete delle poesie di Char sarà dunque quello di configurare l'interpretazione, senza che la difficoltà sia necessariamente sinonimo di ermetismo, nella consapevolezza del particolare tipo di approccio che i testi chariani richiedono.

2. Il lettore chariano: perdersi nel labirinto o ritrovarsi nella convivenza?

Char parla della sua poesia come di un “fleuve radiant” (1968a: 3), ovvero di testi che irradiano una verità che non si manifesta al primo sguardo, ma si percepisce poco a poco, come una luce diffusa, dai bagliori che ciascun frammento, ciascuna poesia, emanano. La causa prima di questa diffusione di senso è proprio la frammentazione, la polverizzazione di significato che il poeta determina con l'*éclatement* della sua parola poetica. L'esposizione a questa irradiazione di verità autentica è un'esperienza nuova, straniante per il lettore, che cercherà di familiarizzare con i testi, di trovare risposta alle sue domande, e soprattutto di riattivare quei percorsi di senso che hanno portato il poeta a generare la parola poetica. Come conferma Sereni, perché questo sia possibile, l'interprete dovrà imparare a far “cammino inverso, magari al rallentatore, [e] andrà a ritroso lungo il processo di cui la pagina, normalmente, non segna altro che l'esito” (Char, 1968b: 14). I frammenti sono dunque gli indizi che il poeta fornisce al suo lettore perché questo si lasci coinvolgere nella sfida del senso, in quella ricerca della verità di cui lui per primo ha fatto esperienza, e che il lettore può e deve condividere. Questo sarà il lettore ideale per Char, se è vero che, come suggerisce Steiner (1999: 199), “leggere bene [...] significa [...] risvegliare dal silenzio, dall'assenza potenziale, il procedimento dell'artista”. L'esperienza di Caproni lettore di Char ci dà conferma di quanto detto, dal momento che il poeta parla, nella sua introduzione a *Poesia e prosa* di quella

ricchezza di cui il lettore si sente investito nel leggere Char, ricchezza che per un istante egli crede di ricevere femminilmente dall'esterno, mentre poi si accorge che...era già in lui, sonnecchiante ma presente, come se il poeta altro non avesse fatto che risvegliarla, non inventando ma scoprendo. (Caproni, 1962: 7-8).

La sfida del senso che implica questa modalità di lettura richiede dunque all'interprete un atto di responsabilità nei confronti del testo, che presuppone un rapporto dialogico profondo con l'opera nella sua totalità. Solo a queste condizioni il lettore potrà diventare portavoce fedele di quella verità autentica che Char ha consegnato ai suoi testi, riscoprendola dentro di sé e risvegliandola dal silenzio cui lo stesso autore l'aveva affidata. Char si augura infatti, proprio per la sacralità di cui carica la sua parola poetica, che questa riesca a “trouv[er] son élu” (Char, 1968a: 304), il suo lettore ideale, colui che saprà custodirla senza profanarla.

Vediamo ora brevemente un esempio di quelle dinamiche interpretative che sottendono alla comprensione della poesia chariana, in relazione al testo “L'oracle du grand oranger” (1968a: 24):

L'homme qui emporte l'évidence sur ses épaules
Garde le souvenir des vagues dans les entrepôts de sel.

La ricostruzione operata dalla lettura permetterà di mettere in relazione questi versi con una strofa di un altro componimento, “Les trois sœurs” (1968a: 250).^[1] In questo testo il poeta, attribuendosi la statura mitica del gigante Orione, porta sulle spalle un bambino, che diventa emblema del rifiuto da parte di Char di accettare la sintesi armonica dei contrari. L'evidenza che il poeta porta sulla spalla è infatti la necessaria separazione di questi, simboleggiata dall'impossibilità di un processo di fusione tra l'uomo e il bambino, tra l'età adulta e la sua consapevolezza e l'infanzia e la sua ingenuità. Le onde del secondo verso rimandano invece alla poesia “Dentelée” (1968a: 13):^[2] il mare viene associato in questo componimento al delirio della folla, e dunque a tutti quei saperi inautentici da cui il poeta cerca di liberarsi. Il bambino, che vi è ancora immerso, è plagiato dalle convenzioni e dalle false certezze della società, ed è come immobilizzato in depositi di sale, che richiamano il principio alchemico della fissità. Questo si oppone alla volatilità, che, in quanto risultato finale del processo, rimanda alla produzione poetica intesa come fase finale di elaborazione alchemica del linguaggio.

Come emerge chiaramente da questo esempio, è particolarmente vero nel caso dell'opera chariana che il senso del testo non dipende più da un principio di autorità, ma dalle condizioni soggettive della comprensione e dalle diverse modalità di interpretazione. In altre parole il ricettore partecipa attivamente sia all'interpretazione del testo che alla derivante configurazione del suo significato: alla costruzione dell'opera contribuiscono dunque in egual misura l'autore e il ricettore (Jauss, 1987). Diremo allora, ancora una volta con Steiner, che “l'interpretazione è comprensione attraverso l'azione, immediatezza della traduzione” (1992: 22).

Non è casuale che in Italia Char abbia avuto lettori di eccezione, tutti poeti: da Montale a Bigongiari, da Cosimo Ortosta a Roberto Deidier, e in particolare Caproni e Sereni. È di particolare rilievo che quest'ultimo, il più importante lettore italiano di Char, ammetta che la poesia chariana “impone [...] una lettura che sia soprattutto una convivenza” (Char, 1968b: 14), ovvero un'esposizione continua a questa parola poetica da cui la verità si diffonde in modo progressivo e irradiante, e individui come luogo di elezione per l'interpretazione la traduzione.

3. Il “cammino inverso” della traduzione

Non sorprende, proprio per la partecipazione attiva che la poesia chariana richiede al suo lettore, che i migliori interpreti e traduttori di Char in Italia siano stati proprio due poeti, Sereni e Caproni. Questi, probabilmente meglio di chiunque altro, avevano gli strumenti per ricostruire il percorso di ricerca della verità tracciato da Char e fare “cammino inverso” (Char, 1968b: 14), ovvero ricreare in una seconda lingua quell'esperienza che ha dato vita alla parola poetica chariana. Questi poeti realizzano infatti un atto di lettura, inteso come “atto responsabile, libero e creativo” (Steiner, 1999: 199), che si esprime nel voler dar voce in italiano allo stesso messaggio di verità, facendolo “esistere ancora una volta in una seconda lingua”, pur restando “memore del suo essere altro, diverso, del suo essere diviso” (Celan, 1999: 89-90).

Il traduttore dovrà essere dunque innanzitutto un lettore (e questo è tanto più necessario nel caso di un traduttore di Char), ma più consapevole del lettore ordinario, poiché non si ferma come quest'ultimo al livello dei contenuti (Bonneyfoy, 2004). In altre parole, il lettore-traduttore è colui

[Qui] sait que la poésie est un acte, il sait que c'est cet acte qu'il faut traduire. Et il a donc compris que cela ne sera possible qu'au plan où lui-même, cessant d'être un récepteur passif, et voué à la seule intellection, va prendre en main sa propre existence, dans une écriture à son tour, où celle du poète qu'il veut traduire jouera le rôle de visiteur écouté, de guide (Bonneyfoy, 2004: 73).

Parleremo dunque di traduzione innanzitutto come atto ermeneutico, premettendo che “nessuna traduzione è [...] restituzione del senso oggettivo o del significato oggettivo di un testo, ma l’oggettivazione linguistica di una specifica comprensione di un testo, storicamente e soggettivamente determinata.” (Apel, 1993: 43-4). La traduzione dovrà quindi riflettere la specifica ricostruzione di senso configurata dall’interprete, ma, al tempo stesso, mantenere l’essenza dell’originale. Questo comporta da una parte la possibilità di una ricreazione libera, ma dall’altra la necessità di preservare ciò che costituisce la peculiarità del testo, che nel caso della poesia chariana è proprio la sua frammentazione e il suo particolarissimo tessuto testuale. Sarà quindi essenziale un approccio traduttivo che rispetti l’originalità stilistica dell’opera chariana e permetta al poeta francese di esprimere la singolarità della propria voce. Questo garantirà la fedeltà e l’eticità dell’atto traduttivo, come lo intende Berman:

La traduction, de par sa visée de fidélité, appartient *originaiement* à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du *désir d’ouvrir l’Étranger en tant qu’Étranger à son propre espace de langue* (Berman, 1999 : 75-77).

Sereni, punto di riferimento autorevole per qualsiasi riflessione sulla traduzione italiana di Char,^[3] parla per la sua traduzione dei *Feuillets d’Hypnos* (1946), di un’*imitazione italiana*” (Char, 1968b: 6), in accordo con quanto Caproni dice della sua resa nel volume *Poesia e prosa* (1962). Sereni sceglie il termine imitazione nella consapevolezza che una restituzione perfetta rimane sempre, quando si parla di poesia traslata, una chimera. Questo è particolarmente vero secondo lui per la traduzione di Char, che

non si può che traslare. Ogni ricostruzione dall’interno o a margine è inibita e risulterebbe arbitraria più che in qualunque altro caso. Direi che quasi non si dà problema di equivalenza basata su scambi, inversioni o riporti all’interno dell’economia del testo. Non c’è insomma quello scampo o quel recupero che [...] l’estensione di altri testi consent[e] di volta in volta all’operosità del traduttore. Le rettifiche, gli aggiustamenti, i rari espedienti riguardano solo [...] fatti di superficie, in rapporto alle possibilità della materia verbale di cui il traduttore dispone (Char, 1968b: 7).

Forse potrebbe essere illuminante, anche per le prospettive di riflessione ulteriori che implica, parlare per le traduzioni dei testi di Char, più che di una traslazione, di una traduzione “letterale”. Rimandiamo qui al senso di letteralità inteso da Berman, ovvero alla possibilità di una traduzione “[qui] se propose d’accueillir l’Étranger dans sa corporéité charnelle” e che dunque “ne peut que s’attacher à la *lettre* de l’œuvre” (Berman, 1999: 77). Per lettera intendiamo tutte quelle forme di manifestazioni testuali così originali che caratterizzano lo stile chariano. Se, come osserva Berman, “toute œuvre comporte un texte “sous-jacent”, où certains signifiants clefs se répondent et s’enchaînent, forment des réseaux sous la “surface” du texte” (Berman, 1999: 61), questo è tanto più vero per la poesia di Char, e dovrà essere generalizzato a tutti i livelli costitutivi dell’opera. Nello specifico, una traduzione letterale si porrà come obiettivo il rispetto della frammentarietà e dell’estrema condensazione figurativa dei testi, che l’ellissi permette: Sereni parla infatti della parola poetica chariana come di “agglomerati di pensiero e immagine: isole di realtà in emersione, frammentaria in superficie, unitaria in un profondo che è da esplorare” (Char, 2002: 225). Fedeltà alla lettera significherà dunque rispetto dell’originalità lessicale e figurativa, sonora e musicale del francese, nonché estrema attenzione nei confronti di quella struttura sintattica e lessicale frammentata, che deriva dal procedimento disgregante dell’ipallage generativa. La sua funzione, come abbiamo visto, è essenziale, poiché richiama continuamente il lettore al suo ruolo attivo di ricerca del senso e di ricostruzione del vero, e dovrà dunque essere presa in considerazione nel momento di una ricreazione italiana.

Nel caso dei testi chariani sembra dunque particolarmente appropriata una traduzione letterale, che si propone, nella volontà di rispettare le manifestazioni testuali dell’originale, di ricreare nel lettore italiano lo stesso smarrimento e disagio provato da quello francese. Solo questo approccio, ben lontano da qualsiasi strategia “acclimatante”, riuscirà a coinvolgere il lettore nella sfida chariana del senso e a far intendere l’invito dell’autore a collaborare alla sua ricerca del vero.

Una traduzione che rispetti questa volontà disgregante dell’originale potrà infine porre le basi per pensare correttamente un’effettiva “traslazione” (Berman, 1995: 76) dell’opera chariana. Una pratica traduttiva consapevole dell’unitaria frammentazione dei testi e che tenti di riprodurla potrà realizzare una giusta scelta nel caso di un’eventuale selezione dei componenti. Se Char sembra essere, come afferma Sereni, “il meno antologizzabile dei poeti, secondo la normale prassi di questa operazione” (Char, 1968b:14), una traduzione letterale potrebbe permettere invece, secondo il poeta italiano, il “rispetto di certe linee di forza – o di frattura - che la sua opera, profondamente unitaria nel suo movimento, nella sua dialettica interna, nella sua frammentarietà di aspetto visibile impone”. (Char, 1968b: 14).

A questo punto, sembra opportuno presentare un campione di testi tradotti che esemplifichino cosa intendiamo per approccio traduttivo di tipo “letterale”. Tali esempi si propongono di dimostrare la consapevolezza delle peculiari dinamiche ermeneutiche necessarie alla lettura di Char, e le modalità con cui si potrebbe tentare di ricreare in italiano la stessa originalità dei testi francesi. I componenti considerati in questa sede sono tratti da *Le marteau sans maître*. Quest’opera, ancora non tradotta in italiano, appartiene alla produzione giovanile del poeta, ma presenta in nuce tutte le caratteristiche essenziali dello stile chariano.

Partiremo proprio dalla resa dello stesso titolo, significativo sia dal punto di vista fonico (dato l’evidente effetto allitterante), che semantico, dal momento che rappresenta una vera e propria sintesi della poetica chariana. Il sostantivo *maître* è polisemico: significa “padrone”, “mastro”, “maestro” ed è in quest’ultimo caso anche un appellativo spesso attribuito a professori, artisti o scrittori. Rendendo il titolo con “Il martello senza padrone” o con “Il martello senza maestro/mastro” si riesce a cogliere quella volontà di rifiuto dell’ordine costituito e della figura del Dio cristiano, che caratterizza l’opera di Char; d’altra parte però si perde completamente l’allusione alla creazione artistica, che costituisce l’aspetto sacro della scrittura chariana. La traduzione che sembra essere più appropriata è dunque “Il mARTEllo senza ARTEfice”, che ripropone l’effetto allitterante del testo francese, permettendo così alla corporeità dell’originale di passare in italiano; inoltre l’omofonia del termine arte, presente così all’interno dei due sostantivi del titolo, allude chiaramente al significato della creazione artistica per Char. L’artefice è colui che è in grado di dar vita a una creazione: Char in quest’opera è l’Artefice, il Creatore responsabile della genesi di quella realtà autentica che in essa prende vita, e che gli permette di sostituirsi al Dio della religione cristiana. Come quest’ultimo ha creato il mondo attraverso il Verbo, così il poeta, attraverso l’alchimia del linguaggio, è in grado di rigenerare un mondo autentico nella sua opera (Calvesi, 1987).

Anche la resa del testo “À l’horizon remarquable” (Char, 1968a: 10) dimostra come la conoscenza approfondita della poetica sia fondamentale per una corretta interpretazione dei testi, che consente una traduzione libera, ma consapevole dell’essenziale, e rispettosa della musicalità dell’originale:

Les grands chemins
Dorment à l'ombre de ses mains

I grandi cammini
Riposano all'ombra delle mani di lei

Elle marche au supplice
Demain
Comme une traînée de poudre.

Si incammina al supplizio
Domani
Come folgore di polvere.

Concentriamo la nostra attenzione sull'ultimo verso, "Comme une traînée de poudre", che significa "très rapidement, de proche en proche" e che potrebbe corrispondere in italiano all'espressione figurata "a macchia d'olio", se si mette a fuoco l'aspetto della diffusione, oppure a "come un fulmine a ciel sereno" se ci si focalizza su quello della durata. Tuttavia nessuna delle due rese è fedele alla complessità semantica dell'espressione francese: "poudre" è infatti un sostantivo fondamentale, perché rimanda all'aspetto della frammentazione e della polverizzazione della verità, che, come si è visto, è una delle caratteristiche principali della poetica chariana. Per questo si è deciso di rendere l'espressione con "folgore di polvere", che, mantenendo il sostantivo "polvere", esprime sia l'aspetto della rapidità che quello della diffusione. Inoltre tale resa crea un interessante effetto allitterante, grazie alla ripetizione delle sillabe "ol" e "re", a cui si affianca l'assonanza generata dall'iterazione della vocale "o" ed "e"; la traduzione aumenta così la coesione del sintagma e intensifica gli effetti sonori dell'originale. Una scelta traduttiva simile a quella appena descritta, ma fondata su presupposti parzialmente diversi, è la resa di questa strofa di "Métaux réfrigérés" (Char, 1968a: 34):

Touriste des crépuscules
Dans tes parcs
Le filon de foudre
Se perd sous terre
Or nocturne

Turista dei crepuscoli
Nei tuoi parchi
Sottoterra si perde
Il filone di folgore
Oro notturno.

Lo spostamento in traduzione del terzo verso di questa strofa al posto del quarto è determinato da una serie di motivazioni, innanzitutto di natura fonica, per creare interessanti effetti di assonanze e consonanze. Non solo è rispettata l'allitterazione della "f" presente nel testo di partenza, ma viene intensificata l'assonanza della "o", vocale chiusa, cupa, che accentua la sensazione di oscurità che si esplicita con il riferimento alla notte. La resa rende inoltre evidenti le linee essenziali che sottendono all'interpretazione della strofa e che hanno permesso di riconfigurarne i frammenti: il paragone implicito tra i termini "folgore" e "oro" diventa infatti più immediato in questo modo. Il filone di folgore, dove la folgore è metafora per l'illuminazione del poeta nel momento dell'intuizione della verità, suggerisce implicitamente il paragone tra l'immagine del poeta alla ricerca del vero e quella di un cercatore d'oro. Questo metallo diventa così simbolo della produzione poetica, ovvero di quella parola autentica ottenuta nella fase finale di elaborazione alchemica del linguaggio: conseguentemente, la poesia potrà metaforicamente essere considerata un filone d'oro, interpretazione che l'avvicinamento del terzo e del quinto verso dell'originale favorisce. Si tratta inoltre di un linguaggio notturno, che vive dei bagliori di verità che regala la notte, e che non ha nulla a che vedere con l'accecante luce solare.

Se la luce solare può avere una connotazione negativa per Char, il sole diventa metafora della figura del poeta, come accade in "Les messagers de la poésie frénétique" (Char, 1968a: 27) e "Les soleils chanteurs" (Char, 1968a: 27). Considereremo ora la resa di una strofa di "Leçon sévère" (1968a: 11) :

Un petit nombre
A touché le jour
À la première classe
Que l'amour forme à l'étoile d'enfer
D'un sang jamais entendu.

Pochi soli
Hanno visto la luce
In prima classe
Che l'amore plasma in astro d'inferno
Di un sangue inaudito.

e la seconda delle due strofe di "Les observateurs et les rêveurs" (1968a: 37) citate di seguito (sono riportate qui la seconda e la quarta strofa del componimento):

Demain commenceront les travaux poétiques
Précédés du cycle de la mort volontaire
Le règne de l'obscurité a coulé
[la raison le diamant dans la mine

[...]

Seuls aux fenêtres des fleuves
Les grands visages éclairés
Rêvent qu'il n'y a rien de périssable
Dans leur paysage carnassier

Domani avranno inizio i lavori poetici
Inaugurati dal rito della morte volontaria
Il regno dell'oscurità ha sciolto la ragione
Diamante nella miniera

[...]

Alle finestre dei fiumi
Soli
I grandi volti illuminati
Sognano il loro paesaggio carnivoro
Non più regno di morte.

Entrambi i testi esemplificano un tentativo di intensificare il potere espressivo della metafora chariana del sole, anche laddove questa non è esplicitamente utilizzata. Le traduzioni proposte rinsaldano infatti il sottile filo semantico che lega i vari testi tra loro e accentuano un'ambiguità, permessa dal duplice valore di soli come aggettivo e sostantivo in italiano, che accresce l'effetto straniante sul lettore.

La resa di "Un petit nombre" di "Leçon sévère" potrebbe essere "Pochi soli", espressione in cui il termine "soli" acquista un valore leggermente straniante. Esso rimanda infatti al tempo stesso al significato dell'aggettivo (pochi da soli, che mantiene il significato dell'originale "Un petit nombre") e a quello del sostantivo, implicando il valore metaforico di astri. L'ambiguità permette dunque un'intensificazione del livello metaforico del componimento. La scelta è inoltre coerente con il campo semantico della luce in esso presente (soli-luce-astro), e evidenzia la relazione ossimorica con l'oscurità dell'inferno.

Nella strofa considerata di "Les observateurs et les rêveurs" i grandi volti illuminati alla finestra sono i poeti. L'aggettivo "soli", di cui si sfrutta il significato ambiguo, in questo testo è diventato un verso isolato, per accentuare il suo valore metaforico legato al significato di "astri". Grazie a questa resa, si crea un'interessante contrapposizione tra la nuova luce dei soli-poeti, luce dell'irrazionale che sorge per vincere quella della ragione, e il diamante nella miniera, metafora della razionalità, di ciò che per Char oscura la nostra possibilità di accedere alla verità autentica. La traduzione proposta suggerisce dunque l'interpretazione configurata, secondo cui l'espressione «diamant dans la mine» non si riferisce a ciò di cui sono alla ricerca i poeti, come afferma Poli (1967: 75), ma è piuttosto un'apposizione di «la raison», che con la sua debole luce non riesce a rischiarare l'oscurità. "Diamante nella miniera" è diventato dunque in traduzione un verso indipendente, proprio come "Soli", per creare un filo sottile di natura semantica tra la seconda e la quarta strofa del componimento. La luce della ragione (il diamante nella miniera) è debole, e finisce per essere soffocata dall'oscurità. Solo la luce che irradia il poeta permette di vedere la realtà per quello che è veramente, e l'isolamento di "Soli", nella seconda strofa, non fa altro che sottolineare questo valore essenziale della poesia per Char.

Passerei ora a considerare una prosa poetica, "Intégration" (Char, 1968a: 56), e in particolare il passaggio:

Craie, qui parlas sur les tableaux noirs une langue plastique dérivée du naphte –auditoire civil de santé moyenne – j'évoque les charmes de tes épaisseurs voilées, siège de la cabale. Nous fûmes le théâtre d'étranges secousses: poitrine livide nettoyée de son amour, déchéance simulée pour défendre l'accès du gisement. Le scarabée fuyant la lierre, en vue de tes contreforts embrasés, se retourne sur le dos, moteur ébloui, et raccorde. Midi réhabilité.

Gesso, che sulle lavagne parlasti una lingua plastica derivata dalla nafta – pubblico civile, di salute mediocre – invoco il fascino dei tuoi spessori velati, dimora della cabala. Noi fummo teatro di inquietanti tremiti: petto livido depurato dal suo amore, simulata delusione a difesa dell'ingresso del giacimento. Lo scarabeo, fuggiasco dell'edera, alla vista dei tuoi contrafforti infuocati si ribalta sulla schiena, motore abbagliato, e riaccorda. Mezzogiorno riabilitato.

In questo caso il termine "raccorde" rappresenta, prima di essere un problema traduttivo, un problema di interpretazione. La definizione fornita da Le Petit Robert, secondo cui "raccorder" (Le nouveau Petit Robert, 1993-1998: 1847) non ha altri significati se non "relier par un raccord deux choses distantes ou semblables" (Le nouveau Petit Robert, 1993-1998: 1847) non si rivela utile per la comprensione del significato della frase. Il dizionario suggerisce tuttavia che il termine era anticamente utilizzato con il valore semantico di "re-accorder, remettre en harmonie", significato cui probabilmente fa riferimento Char in questa frase. Nella resa italiana il termine "riaccorda" non solo rispetta "la lettera" dell'originale a livello fonico e semantico, ma in qualche modo la attualizza: questo permette che si verifichi la "*manifestation d'une manifestation*" (Berman, 1999: 76) del testo, ovvero un continuo rigenerarsi dell'originale nelle sue successive traduzioni, che può dipendere da una migliore capacità di interpretazione. La traduzione fa dunque emergere la complessità testuale dell'originale, e al tempo stesso ne permette un'attualizzazione (Bonney, 2000). Il termine "riaccorda" infatti per il lettore italiano non ha una patina arcaizzante come in francese, mentre la resa ne esplicita il significato. Inoltre tale traduzione permette di creare un rimando allo stesso termine utilizzato da Montale in "Mediterraneo"[4] (2005: 60), sottolineando a livello linguistico quella vicinanza tra i due poeti che anche Bigongiari (1968a: 95) constata.

Una resa che mette in evidenza un problema simile, anche se con implicazioni parzialmente diverse, è quella del termine "Asciens", che compare nel titolo del componimento "Les Ascians" (Char, 1968a: 35). Gli antichi chiamavano "Asciens" gli abitanti della zona del tropico del Cancro, noti per essere gli unici individui al mondo senz'ombra, dal momento che quando il sole è allo zenith le loro ombre sono completamente sotto i piedi. Il termine, non citato da molti dizionari monolingue (attestato solo dal Grand Robert), è ovviamente introvabile su tutti i dizionari bilingue. Per individuare una eventuale traduzione non sono di alcun aiuto dizionari monolingue e enciclopedie italiane, dal momento che non esiste un termine con lo stesso valore semantico e costruito, come in francese, a partire dall'aggettivo latino (a-scius, privo di ombra). L'unica resa possibile sembra essere quella che comporta la creazione di un neologismo, coniato a partire dal valore semantico dell'aggettivo latino. Trasformando il sintagma preposizionale "senza ombra" in un aggettivo sostantivato, i "Senz'ombra", che indichi appunto la principale caratteristica di questo popolo, viene rispettata la "lettera" dell'originale e il vocabolario italiano si arricchisce di un nuovo termine. Questa scelta contribuisce inoltre a quell'evoluzione della lingua e a quell'ampliamento delle potenzialità espressive della stessa, che la traduzione permette quando diventa testimonianza della volontà di aprirsi all'alterità, all'Estraneo (Berman, 1999). La resa risulta essere tanto più appropriata proprio per il potere di novità che implica, che inevitabilmente provocherà un effetto straniante sul lettore italiano, conformemente con quanto il poeta voleva che si verificasse per il lettore

francese.

L'ultimo esempio di questa breve "proposta traduttiva" permette di approfondire ulteriormente cosa si intenda per "apertura all'Estraneo" (Berman, 1999 : 75). Il testo seguente, "La rose violente" (Char, 1968a: 12), dimostra come la traduzione possa mantenere la frammentarietà logica e sintattica del testo francese, per cercare di renderne il ritmo spezzato e convulso, e per conservare la difficoltà di lettura e interpretazione dell'originale.

**Œil en transe miroir muet
Comme je m'approche je m'éloigne
Bouée au créneau**

**Tête contre tête tout oublier
Jusqu'au coup d'épaule en plein cœur
La rose violente
Des amants nuls et transcendants.**

**Occhio in trance specchio muto
Se mi avvicino mi allontano
Boa alla feritoia**

**Volto contro volto dimenticare tutto
Fino alla spallata dritta al cuore
La rosa violenta
Degli amanti inutili e trascendenti.**

L'espressione su cui ci concentreremo in questo caso è "bouée au créneau", tradotta letteralmente con "boa alla feritoia". La preposizione articolata è un esempio di quella voluta indefinitezza che caratterizza la lingua di Char: secondo il poeta, infatti, solo la sospensione delle tradizionali regole grammaticali e sintattiche permette l'intuizione della verità espressa dall'immagine poetica. La resa italiana "boa alla feritoia" non altera l'imprecisione voluta dell'originale, e questo permette un potenziamento del significato della preposizione stessa. L'espressione "boa alla feritoia" dà infatti l'idea di una vicinanza. In questo contesto tuttavia l'idea di avvicinamento è strettamente legata a quella di allontanamento, come il verso precedente ci suggerisce, e in questo caso il significato spaziale della preposizione articolata viene in qualche modo dilatato, o, meglio, la lettura dell'interprete deve compensare le informazioni non esplicitate da tale preposizione per cogliere il senso della poesia. La boa è infatti una metafora per indicare la verità poetica, l'Amata, verso cui il poeta si protende e da cui è continuamente respinto. Il significato della preposizione articolata in questo contesto sarà dunque quello di oltre, e non di vicino o accanto. Una boa oltre la feritoia è inoltre irraggiungibile, e, proprio per questo, inutile. Si evidenzia così anche il sottile legame semantico che unisce la prima strofa alla seconda, dove troviamo "gli amanti inutili e trascendenti": il rapporto d'amore platonico tra il poeta e la Bellezza dà origine alla poesia, che è un'esperienza estrema, trascendente, ma socialmente percepita come inutile. La dilatazione del valore semantico della preposizione è dunque al tempo stesso indotta dall'interpretazione del testo e necessaria per comprendere il sottile filo semantico che lo percorre.

Quest'ultimo esempio ci dimostra ancora più chiaramente del precedente come la traduzione, soprattutto se si pone come obiettivo la "letteralità" (Berman, 1999), possa diventare possibilità di evoluzione delle potenzialità espressive della lingua, grazie al contatto con l'altro da sé, con il diverso. Ovviamente, come afferma Berman, perché questo possa succedere, si dovrà fare alla propria lingua una piccola violenza, che d'altra parte diventa espressione di un percorso di maturazione della stessa, il cui fine ultimo è l'utopica possibilità di realizzazione della "pura lingua", come suggeriva Benjamin (1962). Tale maturità a un livello più generale, potrà portare anche a un'apertura nei confronti delle letterature straniere, e a una capacità di accogliere l'estraneo nella sua alterità, che a sua volta influenzerà e farà crescere la nostra letteratura nazionale.

4. Traduzione-Innovazione

È innegabile che le traduzioni di Char abbiano influenzato profondamente poeti come Sereni o Caproni, e non è casuale che entrambi abbiano adottato un approccio che vorremmo definire "letterale" alla traduzione di Char. Proprio questa esposizione diretta alla materialità, alla peculiarità stilistica dell'opera del poeta francese è penetrata come linfa vitale nelle loro opere, favorendone la maturazione.

L'attraversamento dell'opera di Char, dovuta alla traduzione, ha lasciato tracce indelebili nell'opera caproniana. Una ricognizione veloce di *Poesia e prosa* (1962) ne constata facilmente: si consideri ad esempio il sottotitolo *L'emmuré* che accompagna in Char la poesia *Gravité*, tradotto *Il murato vivo*, che rinvia alla poesia *Il murato*, da cui la sezione omonima del *Muro della terra*. Oppure si pensi al ruolo fondamentale del cacciatore nella poetica chariana, che viene naturale collegare al titolo e alla materia del *Franco cacciatore* di Caproni. Ma al di là delle corrispondenze tematiche di cui il critico fornisce numerosi esempi, secondo Leonelli è soprattutto il registro di apologo, spesso in intonazione gnomico-sapienziale dell'ultimo Caproni, a ricordare Char (Leonelli, 1997).

Per quanto riguarda Sereni, basti pensare alla sezione "Traducevo Char", in *Stella variabile* (1981): consideriamo, ad esempio, relativamente all'influenza tematica esercitata da Char, il "Madrigale a Nefertiti"[5]. In questo componimento la figura femminile incarna la Bellezza, e ricalca fedelmente il ruolo che questa ha nei testi chariani, dove l'Amata che si nega al poeta è la metafora principe per indicare la verità autentica della poesia. Per quanto riguarda un'analisi più specificamente linguistica di come la traduzione di Char influenzi la poesia di Sereni, è di grande interesse lo studio di Previtiera in "A modo mio, René Char" (Previtiera, 1985). La premessa da cui parte la sua lettura di alcuni brani di "Traducevo Char" si fonda sull'evidenza del rapporto dialogico che si stabilisce tra i due poeti. Il critico parla infatti di una sorta di "colloquio-sfida" (Previtiera, 1985:147), che diventa testimonianza della ricchezza

Di quei richiami chariani che, da numerosi e piuttosto manifesti ai margini della sezione, paiono al suo interno serpeggiare occhieggiando qua e là. Un siffatto modo di procedere concorda, d'altra parte, con la tecnica allusiva di Sereni caratterizzata da un'alternanza di citazioni volutamente palesi e di riferimenti occultati invece con dovizia. (Previtiera, 1985: 147)

Riporteremo qui di seguito solo uno dei numerosi esempi che Previtiera offre, quello relativo al primo componimento della sezione:

A modo mio, René Char
Con i miei soli mezzi
Su materiali vostri.

Nel giorno che splende di sopra la sera

Gualcita la sua soglia di agonia.
O trepidando al seguito di quelle
Falcate pulverolente
Che una primavera dietro sé sollevano.

Un'acqua corse, una speranza
Da berne tutto il verde
Sotto la signoria dell'estate.

La prima strofa è una sorta di dichiarazione della poetica che percorre questa sezione e in particolare questo componimento. I versi 4-5 di questa poesia sono una citazione della resa dell'ultima frase di "Le gaucher" in *Ritorno sopra monte*: "Au jour brillant au dessus du soir, froissé son seuil d'agonie". – "Al giorno che splende di sopra la sera, gualcita la sua soglia di agonia (Char, 2002: 106-107). Sereni resta dunque talmente impressionato dalla forza e dall'originalità della frase, che non può fare a meno di appropriarsene. Anche "Quelle falcate pulverolente/ che una primavera dietro sé sollevano" – di cui si noti anche l'intensificazione allitterante - è una citazione della resa dei versi 7-9 di "Vétérance" (Char, 2002: 190): "la réalité de ces poudreuses enjambées qui lèvent un printemps derrière elle". L'ultima strofa, infine, riproduce la traduzione dei versi 6-7 di "Éprouvante simplicité" (Char, 2002: 196-197): "J'inventai un sommeil et je bus sa verdure sous l'empire de l'été" – "Ho inventato un sonno, bevuto ne ho tutto il verde sotto la signoria dell'estate". Appare in modo estremamente evidente quanto l'originalità della lingua di Char abbia colpito Sereni: il poeta italiano non ha potuto fare a meno infatti di rispettare fedelmente in traduzione la parola del poeta francese. D'altra parte è innegabile che si sia creato un vero e proprio circolo comunicativo tra i due, e che Sereni abbia sentito l'esigenza di accordarsi al canto della voce chariana anche nella propria scrittura poetica. Probabilmente, suggerisce Previtiera, questo accade perché "la poesia di Char segna un ribaltamento di canoni lirici tradizionali che Sereni sente ovvi e consunti, rappresenta lo slancio coraggioso di chi sa trasformare la parola in azione" (Previtiera, 1985: 148).

La lettura di Char per il lettore italiano è infatti un'esperienza nuova e disarmante, come conferma lo stesso Caproni:

Sapessi rispondere, saprei definire la poesia di Char: che fra tutte le "poesie" da me lette ed amate in questi ultimi anni, è la più lontana dall' "idea di poesia" che ciascuno di noi (per tradizione, per educazione, per abitudine) possiede, e la più stretta al cuore della poesia stessa, dove la letteratura o la poesia-che-si-sapeva-già non porgono più alcun soccorso al lettore, e questi, coinvolto da capo a piedi in quei bouts d'existence incorruptibles che sono i poèmes, rimane perfettamente solo a sentirsi investito d'un potere d'interiore libertà. (Caproni, 1962:7)

Ci permetteremo di affermare dunque che la poesia chariana, se tradotta secondo quel principio di "eticità" e fedeltà alla "lettera" che describe Berman (1999), influisce sull'orizzonte d'attesa[6] del lettore italiano e ne determina un cambiamento[7] (Jauss, 1990). Per quest'ultimo infatti, ancora più che per il lettore francese, la lettura dei testi chariani è un'esperienza estetica nuova rispetto a quelle offerte dalla precedente tradizione letteraria. Parleremo dunque di uno spiazzamento dell'aspettativa in virtù del quale l'opera realizza il suo valore di novità e il suo valore estetico. (Jauss, 1990).

Questo è tanto più vero per la lettura che può fare della parola poetica chariana un altro poeta, soprattutto se sceglie, come luogo privilegiato per la lettura e l'interpretazione, la traduzione. In questo caso, se il traduttore si propone di adottare un approccio traduttivo di tipo "letterale", un contatto con la corporeità e con la testualità dell'opera chariana non potrà che fecondare il sorgere della parola poetica dello stesso poeta-traduttore. L'esempio più pertinente a proposito è quello di Sereni, per il quale il contatto con Char è stato determinante per il rinnovamento della propria produzione poetica. Più in generale, un processo di questo tipo potrà portare a un rigenerarsi del sistema letterario, inteso sia come introduzione di testi influenzati dal dialogo che si crea con il poeta straniero, che come produzione di nuovi testi, le traduzioni appunto. La riflessione traduttologica tende oggi infatti a rifiutare la condizione servile della traduzione, e a considerarla come parte integrante e autonoma del sistema letterario: come Buffoni conferma, infatti, "la traduzione poetica viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonoma dignità" (2004: 21). Un approccio traduttivo come quello descritto in questo articolo permetterà la creazione di testi per i quali la dignità della creazione letteraria deriva proprio dal fatto che essi sono il risultato di quei processi ermeneutici e ricreativi che ciascun soggetto traduttore ha posto in atto.

Presupponendo dunque che la comprensione – quella del semplice lettore, così come quella del poeta-traduttore - trovi la forza di essere "ricerca e sperimentazione dell'altro" (Jauss, 1990: 7), una traduzione letterale favorirà probabilmente la predisposizione a un'apertura all'Estraneo (Berman, 1999), che permetta di riconoscere l'altro come tale, di instaurare un dialogo e di alimentare così la circolarità della comunicazione letteraria, come Jauss afferma:

Un dialogo non richiede soltanto i suoi interlocutori, ma anche la disponibilità a riconoscere e legittimare l'altro nella sua alterità [...]. La comprensione letteraria diviene dialogica soltanto in quanto l'alterità del testo viene cercata e riconosciuta sullo sfondo dell'orizzonte delle proprie aspettative, in quanto non viene compiuta un'ingenua fusione di orizzonti, ma la propria aspettativa viene corretta e ampliata attraverso l'esperienza dell'altro (Jauss, 1990: 17).

Se Char è il poeta dell'azione e della contestazione, il poeta di una poesia che si pone come imperativo assoluto quello di essere "en avant", uno stretto contatto con i suoi testi e con la sua parola, così assetata di una verità più autentica e originale, non potrà che spingerci a volerli confrontare con l'altro e ad abbandonare le nostre confortanti certezze. Solo questo ci insegnerà a lasciarci coinvolgere in quella inquietante sfida del senso, in quella entusiasmante ricerca del vero, di cui il poeta ci vuole, assieme a lui, protagonisti.

Bibliografia

- Agosti, S. (1993), introduzione a *Canti della Balandrane*, Milano: Mondadori.
- Apel, F. (1993), *Il manuale del traduttore letterario*, Milano: Edizioni Angelo Guerrini e Associati.
- Benjamin, W. (1962), "Il compito del traduttore", *Angelus Novus*, Torino: Einaudi: 37-50
- Berman, A. (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris : Gallimard.
- Berman, A. (1999), *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris: Seuil.
- Bigongiari, P. (1968), "Visita a René Char", *L'approdo letterario*, 44 : 87-102.
- Brioleto, D. (1995), *Lire la poésie française du XX siècle*, Paris: Dunod.
- Bonnefoy, Y. (2000), *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Bonnefoy, Y. (2004), "La traduction de la poésie" , *Semicerchio*, 30-31 : 62-80.

- Buffoni, F. a cura di (2004), *La traduzione del testo poetico*, Milano: Marcos y Marcos.
- Calvesi, M. (1987), *Arte e alchimia*, Firenze: Giunti Barbera.
- Caproni, G. a cura di (1962), *René Char, Poesia e prosa*, Milano: Feltrinelli.
- Celan, P. (1999) "Lettera a Werner Weber", traduzione di G. Catalano, *Testo a fronte*, 20: 89-93.
- Char, R. (1968a), *Œuvres complètes*, introduction de J. Roudaut, Paris: Gallimard.
- Char, R. (1968b), *Fogli d'Ipnos*, a cura di V. Sereni, Torino: Einaudi.
- Char, R. (2002), *Ritorno sopramonte*, a cura di V. Sereni, Milano: Mondadori.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard.
- Jauss, H. R. (1987), *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. II, Bologna: Il Mulino.
- Jauss, H.R. (1990), *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova: Marletti.
- Leonelli, G. (1997), *Giorgio Caproni*, Milano: Garzanti.
- Marchetti, A. a cura di (1999), *Mulino primo. Al di sopra del vento*, Bologna: Patron.
- Marty, E. (1990), *René Char*. Paris: Seuil.
- Meschonnic, H. (1978), *Poésie sans réponse*, Paris : Gallimard.
- Meschonnic, H. (2001), *Célébration de la poésie*, Paris: Verdier.
- Montale, E. (2005), *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori.
- Poli, J.-D.,(1967), *Pour René Char, la place de l'origine*, La Rochelle : PAB.
- Poulet, G. (1987), postfazione a *Le vicinanze di Van Gogh*, a cura di C. Ortesta, Milano: SE.
- Previtera, L. (1985), "A modo mio, René Char", *La poesia di Vittorio Sereni: Atti del convegno*, Milano: Librex: 146-152.
- Ricœur, P. (1986), *La metafora Viva, dalla retorica alla poetica, per un linguaggio di rivelazione*, traduzione di G. Grampa, Milano: Jaka Book.
- Sereni, V. (1981), *Stella variable*, Milano: Garzanti.
- Sereni, V. (2004), *Il grande amico*, a cura di L. Lenzini, Milano: BUR.
- Steiner, G. (1999), *Vere presenze*, traduzione di C. Béguin, Milano: Garzanti.
- Veyne, P. (1990), *René Char en ses poèmes*, Paris: Gallimard.
- Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993-1998.
- Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition dirigée par A. Rey du *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française* de P. Robert, VI voll., Paris, Dictionnaires Le Robert, Vuief, 2001.
- Boch, R., *Il Boch, Dizionario francese italiano italiano francese*, con la collaborazione di Carla Salvioni, Bologna, Zanichelli, 1998.

Note

[1] Cet enfant sur ton épaule / Est ta chance et ton fardeau / Terre en quoi l'orchidée brûle / Ne le fatiguez pas de vous.

[2] Baigneuse oublie-moi dans la mer / Qui délire et calme la foule.

[3] Sereni traduce i Feuillet d'Hypnos, che compaiono prima all'interno di *Poesia e prosa* (1962) a cura di Giorgio Caproni, e sono ripresi poi da soli in un'edizione Einaudi (1968) curata dallo stesso Sereni. Il volume *Ritorno sopramonte*, a cura del poeta, è il risultato di una scelta antologica operata a partire da *L'âge cassant* (Paris, José Corti, 1965), *Le nu perdu* (Paris, Gallimard, 1971), *La nuit talismanique* (Genève, Skira, 1972), e *Aromates chasseurs (Argile, 1, 1973)*.

[4] Potessi almeno costringere/ in questo mio ritmo stento/ qualche poco del tuo vaneggiamento;/ dato mi fosse *accordare*/ alle tue voci il mio balbo parlare:/ io che sognava rapirti/ le salmastre parole/ in cui natura ed arte si confondono,/ per gridar meglio la mia malinconia/ di fanciullo invecchiato che non doveva pensare./ Ed invece non ho che le lettere fruste/ dei dizionari, e l'oscura/ voce che amore detta s'affiocca,/ si fa lamentosa letteratura.

[5] Dove sarà con chi starà il sorriso /che se mi tocca sembra/ sapere tutto di me/ passato futuro ma ignora il presente/ se tento di dirgli quali acque/ per me diventa tra palmizi e dune/ e sponde smeraldine/ - e lo ribalta su uno ieri/ di incantamenti scorie fumo/ o lo rimanda a un domani/ che non m'apparterrà/ e di tutt'altro se gli parlo parla?

[6] Ci soffermeremo brevemente qui sulla nozione di orizzonte di Jauss, inteso come "delimitazione storica e insieme condizione della possibilità di esperienza, [che] istituisce ogni fondazione di senso nell'agire umano e nella comprensione primaria del mondo" (1990: 3). Il concetto di orizzonte è alla base della teoria jaussiana della ricezione e permette di ricostruire il contesto nel quale avviene la ricezione, attraverso categorie essenziali come quella di orizzonte di attesa (*Erwartungshorizont*), in base al quale ogni testo è compreso a partire da una conoscenza pregressa che si forma cumulativamente con lo stabilirsi di una tradizione letteraria e critica. (Jauss, 1990).

[7] Insieme alla nozione di orizzonte di attesa, gli altri due cardini della teoria jaussiana sono la nozione di mutamento di orizzonte (*Horizontwandel*), e la differenziazione di orizzonte (*Horizontabhebung*), che segnala il rimanere "altro" del contesto in cui il testo si produce (Jauss, 1990).