

## **Il suono nell'immagine, l'immagine nel suono. La traduzione del testo poetico cinese\***

Cosima Bruno  
*SOAS University of London*

### *1. Premessa: peculiarità del testo poetico e tradizione della traduzione poetica*

La poesia è spesso considerata intraducibile, persino dai suoi traduttori. Il commento di Robert Frost (1959, 200) secondo cui la poesia «is that which is lost out of both prose and verse in translation» è probabilmente uno tra i più conosciuti. Ma un gran numero di traduttori ha espresso la stessa frustrazione riguardo alla futilità della loro attività. Il poeta e traduttore Peter Robinson, per esempio, definisce la traduzione della poesia «a paradox» perché, mentre è praticata da secoli, è, a suo avviso, essenzialmente impossibile (2010, 49). Per il poeta italiano Giovanni Giudici, traduttore di Eliot, Pound, Stevens, Mao, Puškin e molti altri, la traduzione di poesia approda comunque «a qualcosa di meno o di diverso» (1996, 26). E molti studiosi hanno concordato che la traduzione della poesia rappresenta «a contradiction in terms» (Gaddis 1997, 5).

La questione della intraducibilità della poesia rimane quindi irrisolta.<sup>1</sup> Come teorizzato nel concetto di sovrapposizione della meccanica quantistica, è sia possibile che impossibile, finché non se ne osservino i risultati.

Allora, cosa intendono questi studiosi, poeti, e traduttori quando dicono che la poesia è intraducibile? Che parte del testo poetico si perde in traduzione? Perché la poesia, tra tutti i generi, è considerata così speciale?

---

\*Alcune considerazioni ed esempi proposti in questo saggio sono apparsi in altre pubblicazioni dell'autore.

<sup>1</sup> Sul concetto di intraducibilità, Cassin (2014, xvii) scrive: «To speak of *untranslatable* in no way implies that the terms in question or the expressions, the syntactical or grammatical turns, are not and cannot be translated: the untranslatable is rather what keeps on (not) translating».

La traduzione del testo poetico, pur costituendo una piccola parte della traduzione letteraria mondiale, è tuttavia spesso usata come riferimento nella teorizzazione della traduzione di letteratura.<sup>2</sup> L'ipotesi iniziale vede il testo poetico come un tipo particolare di testo che articola una forma linguistica ineffabile, che non può essere esaustivamente descritta se non nella forma in cui si presenta. Forse a causa dell'elusività (da alcuni considerata ineffabilità) del testo poetico, per quella sensazione di dover scegliere una soluzione di fronte alla pluralità, o forse a causa di ciò che Mattioli chiama la «visione ingenua della traduzione» (1989), in cui una parola nel testo originale deve corrispondere ad una parola nel testo d'arrivo, molti hanno messo in dubbio la possibilità stessa della traduzione di poesia. Alcuni teorici, per risolvere questa contraddizione, hanno fatto ricorso al termine «trasposizione creativa». Roman Jakobson, per esempio, pur affermando che «poetry by definition is untranslatable», concede anche che «only creative transposition is possible»<sup>3</sup> perché «All cognitive experience (...) is conveyable in any existing language» (1959, 188 e 115). Analogamente, il poeta e traduttore de Campos la definisce «transcreation» (1963, 315) per differenziare la traduzione poetica dalla traduzione ingenuamente concepita come un rapporto 1: 1. Infatti, quando affianchiamo ad un originale due o più versioni di quel testo, ci rendiamo conto che il rapporto di corrispondenza tra un testo e la sua traduzione non è di 1:1, ma di 1:n. Questa semplice operazione di confronto può rendere palese quanto diversificata sia la tipologia dell'atto traduttivo: non solo letterale o libero, ma anche iconico o sonico, colloquiale, standard, o elevato; aggiornato o antichizzato, addomesticato con riferimenti culturali della lingua

---

<sup>2</sup> Da Walter Benjamin a Ezra Pound, Nabokov, Heidegger, Jakobson, Lefevre, Frawley, Brisset, Gutt, Venuti, e molti altri.

<sup>3</sup> Similmente, Giorgio Caproni afferma: «non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre» (1998, xv) E il traduttore cinese Siguo, associando il traduttore al poeta, sostiene che «chi traduce poesia deve essere creativo con la lingua, e avere potere "legislativo"» 译诗的人也得是个创造语言的人有“立法”权威的人 (1972, 211-212).

traduttiva, o estraniato con riferimenti alieni; adattato in un altro medium; sintatticamente innovativo o familiarmente scorrevole; etc.<sup>4</sup> Jones (2011, 172-74) parla della traduzione poetica come un processo costante di negoziazioni e compromessi tra forme, lingue e immagini.

Poiché l'atto traduttivo consiste in una scrittura vera e propria, e quindi non è un ideale o un'idea dell'originale, non è mai del tutto neutrale o innocente. Di fatto, sia sul piano letterario, politico, etico o filosofico, il pensiero di una traduttrice irrompe, facendo della traduzione l'espressione, non solo della comprensione del testo originale da parte della traduttrice, ma anche dei suoi intenti, così come delle sue condizioni generali, degli orientamenti ideologici, del gusto personale, della propria sensibilità linguistica, ecc. Conseguentemente, tutte le versioni di un testo sono diverse l'una dall'altra.

Ogni traduttrice vede la poesia originale in termini personali, che sono irriducibili all'originale. La traduttrice sceglie, corregge e abbandona; utilizzando gli strumenti a sua disposizione, stabilisce una relazione con gli elementi testuali dell'originale. Dopo aver letto e aver attivato l'originale con uno sforzo di comprensione, la traduttrice deve per di più scrivere ciò che ha letto, cercando di catturare cosa ritiene essere il principio primario del testo. Per questo motivo, altrove ho parlato della traduzione come un'operazione che si pone in relazione chiasmica di simultanea differenza e inseparabilità nei confronti del testo originale (Bruno 2012a). Ecco che ci indirizziamo allora verso quei teorici, traduttori e poeti che hanno elaborato sulla traduzione come operazione creativa quasi-autonoma e che hanno teorizzato sul linguaggio poetico al di là delle analisi sintattiche, semantiche e

---

<sup>4</sup> Da questo tipo di sforzo conoscitivo, nacque il mio primo studio sulla traduzione della poesia contemporanea cinese, inizialmente come tesi di dottorato (Bruno 2003) e successivamente come monografia (2012a). Per esempi di traduzione diversificata di uno stesso testo, vedi Weinberger 1987. Utile per una visione di possibili versioni stilistiche è anche Queneau 1947.

grammaticali, riflettendo sulle operazioni mentali (cognitive ed emozionali) provocate dal testo nel pubblico-spettatore-lettore. Allora, come afferma Clive Scott, «the crucial question for the translator is: how should I handle language in such a way that the experience of (reading) the source text (ST) can emerge?» (2012, 1)

Il cinese moderno è, in generale, una lingua più compatta dell'inglese e dell'italiano. Non ha articoli; non usa troppi ausiliari o preposizioni, le parole sono per lo più mono o bisillabiche, e ha una maggiore libertà sintattica.

Le poetesse e traduttrici Amy Lowell e Florence Ayscough disegnarono il metodo traduttivo dello «split-up», secondo il quale i caratteri cinesi costituiscono «rappresentazioni pittografiche di pensieri completi». Ayscough scrive:

Complex characters are (...) built up of simple characters, each having its own peculiar meaning and usage; (...) these separate entities (...) produce a qualifying effect upon the word itself. (1921, xxxvii-xxxviii)

Ezra Pound persino promosse un nuovo metodo estetico basato sulla sua traduzione «etimosinologica» (Fang 1957, 234) e sull'assemblaggio di componenti nel carattere cinese in grado di generare una sinergia di immagini al servizio di una sensibilizzazione emozionale del poeta e del lettore.<sup>5</sup> Pound parlò di *phanopoeia* come la qualità poetica che crea immagini nella forma di visione mentale e di *melopoeia* come la qualità poetica della musicalità che dirige il senso e l'emozione. Ma mentre considerava che «That part of your poetry which strikes upon the imaginative eye of the reader will lose nothing by translation into a foreign tongue»,

---

<sup>5</sup> Per un'escursione nell'uso della lingua cinese in Pound, e nella sua estetica vorticista, vedi Fenellosa e Pound 2008. Mentre molti hanno sbrigativamente giudicato il metodo di Pound come «orientalista», un ulteriore coinvolgimento è stato articolato in Huang 1997.

riteneva che «that which appeals to the ear can reach only those who take it in the original» (1918, 86).

In queste peculiarità del testo poetico, nella carica emotiva generata dalle immagini e dal suono, si identifica il motivo maggiore di intraducibilità. Infatti l'effetto sonoro di un testo poetico è certamente legato alla specificità della lingua in cui viene ideato e scritto. Un'opinione ricorrente è che l'elemento sonoro della poesia, il suo ritmo, non possa essere tradotto, per cui la traduzione ricorre a forme più prosaiche.<sup>6</sup>

La traduzione di poesia in una forma diversa è praticata ma generalmente valutata come insoddisfacente. Paul Valéry scrive in «Variations on the *Eclogues*» (1953):

How many poetic works, reduced to prose, that is, to their simple meaning, become literally nonexistent! They are anatomical specimens, dead birds! (...) Verse is put into prose as though into its coffin. (...) A poem, in the modern sense (that is, appearing after a long evolution and differentiation of the functions of speech), should create the illusion of an indissoluble compound of sound and sense, (...) (116)

Infatti, come indicato da Giorgio Agamben: «poetry lives only in the tension and difference (and hence also in the virtual interference) between sound and sense, between the semiotic sphere and the semantic sphere» (1996, 57). Secondo Roman Jakobson, ogni poesia risuona di tutte le parole che non sono state scelte: per esempio, nella frase «the cat is on the mat», la scelta lessicale è motivata dal fatto che queste parole fanno rima, quindi non sono state scelte le parole «the cat is on the rug» che

---

<sup>6</sup> Per esempio, Zheng Zhenduo nel 1921 sosteneva che il principale motivo per cui la poesia è intraducibile risiede nel fatto che l'essenza poetica è nel suo suono, espressione delle emozioni personali del poeta (Zheng 1921, 6).

vuol dire la stessa cosa, ma con effetti sonori meno musicali. Citando Jakobson, Agamben insiste:

For what is rhyme if not a disjunction between a semiotic event (the repetition of a sound) and a semantic event, a disjunction that brings the mind to expect a meaningful analogy where it can find only homophony? (Ibid.)

Non c'è dubbio che le caratteristiche semantiche-concettuali e quelle acustiche-sensoriali sono entrambe importanti costituenti del componimento poetico. Esse interagiscono, collaborano, e anche spesso confliggono. Tuttavia, forse a causa della diffusione della stampa in epoca moderna, della maggiore alfabetizzazione e progettazione di spazi più privati in architettura, e con tutto ciò la promozione della lettura silenziosa, l'ideologia linguistica europea ha dimostrato di essere prevenuta nei confronti del suono vocale, separando fatalmente la parola scritta da quella parlata.<sup>7</sup> Derrida risassume questa posizione particolarmente bene, quando, in riferimento all'opera di Saussure, individua un estremismo anti-fonocentrico che nega alla lingua scritta la sua sostanza vocale. La lingua scritta è senza voce, nè corpo:

«...nella sua essenza, esso [il significante linguistico], esso non è affatto fonico, è incorporeo, costituito non dalla sua sostanza materiale, ma unicamente dalle differenze che separano la sua immagine acustica da tutte le altre». (Derrida 1989, 81)

---

<sup>7</sup> È opportuno notare che la logica disgregante che mette in netta opposizione la voce dalla scrittura non è nemmeno esclusiva dell'ideologia linguistica europea. Per un saggio del dibattito nel contesto cinese, vedi Bruno 2022, 149-164.

La tradizione translativa derivata da tale ideologia linguistica ha minimizzato sul suono poetico, eccetto quando si è interessata di metrica, ovvero di una astrazione matematica del suono.<sup>8</sup>

Nei rari tentativi di reinserire l'aspetto sonoro in posizione primaria nell'attività di traduzione del testo poetico, la reazione è stata generalmente sbrigativa, ludica o addirittura canzonatoria: non è traduzione seria, e forse anche l'originale non è alta letteratura. I traduttori, essendo coinvolti nel sistema economico e di valutazione estetica, sono così stati resi sordi al suono poetico, divenendo prigionieri dello spazio lineare della scrittura, in cui i segni sono sempre e solo visti e mai ascoltati. Un'ulteriore ragione per questo ritardo d'interesse potrebbe essere individuata nelle problematiche metodologiche, poiché la traduzione del suono comporta un ripensamento dei settori tradizionali di «traduzione», «adattamento», «riscrittura», mettendo in discussione concetti quali quello dell'autore o dell'originale.

In contrapposizione a tale tradizione di valutazione estetica, di lettura e interpretazione, così come di traduzione, vorrei di seguito momentaneamente oscurare l'idea della parola poetica scritta come veicolo esclusivamente semantico, mettendo invece in luce la parola poetica come veicolo dell'attualizzazione del suono vocale, della voce, e del suono non vocale.<sup>9</sup> Tale momentaneo oscuramento non è inteso a negare l'importanza della traduzione del significato semantico. La principale ragione per cui vorrei prioritizzare l'ascolto (e resa) del suono complessivo dell'originale, bypassando quindi l'aspetto semantico, è che tradurre il significato semantico delle

---

<sup>8</sup> Come interpretato da Wen Yiduo 闻一多 (1899-1946), il ritmo della forma poetica è stato spesso conceptito in termini concettuali di misura e conteggio, secondo una logica spazio-visiva, piuttosto che sonora. Egli distingueva infatti il ritmo in due tipi: appartenente all'aspetto visivo e appartenente alla musica, ovvero alle sillabe. Copiosi sono i dibattiti sulla necessità e possibilità di riprodurre rima e ritmo della poesia moderna cinese. Per una di tali escursioni, vedi Cheng 2016, 215-32.

<sup>9</sup> Per una panoramica di come la questione sonora nel contesto della traduzione della poesia moderna e contemporanea cinese abbia cominciato a ricevere attenzione in Cina, vedi Zhang 2014; Chen 2016; Ru 2019; Wang D. 2019. Un eminente precursore di tali studi è stato Wang Zuoliang, studioso della traduzione di Shakespeare ad opera del poeta moderno Bian Zhilin (Wang Z. 1991).

parole è dopo tutto un'operazione più facile. Tradurre le caratteristiche sonore (parte integrante del significato) richiede invece particolare creatività.

## *2. Poesia udibile cinese*

L'esperienza del suono nella scrittura, come in traduzione, va oltre l'interpretazione semantica convenzionale, privilegiando l'impatto immediato degli effetti sonori sui sensi. Il suono, come materiale principale, ha una potente forza comunicativa ed espressiva, ma la sua traduzione rende le cose molto più complesse, perché si aggiunge al medium della parola scritta, e al medium visivo, sconfinando quindi nel campo dell'intermediale, o della trasposizione. Abbiamo esperienza sensoria delle parole nello stesso momento in cui abbiamo esperienza del loro significato, ma come abbiamo brevemente accennato, il suono accompagna e simultaneamente invita la riflessione e il pensiero in poesia. Perché il suono in poesia non si riferisce solo alla specifica pronuncia e significato delle parole, ma si riferisce al significato della materialità sonora della poesia.<sup>10</sup> Ma mentre in una lingua alfabetica è per lo più la poetica d'avanguardia che sperimenta sui modi visivi e sonori, in cinese, il segno visivo e sonoro sono combinati in modo inseparabile. Per di più, nella poesia cinese post anni Ottanta, il suono è stato promosso ad elemento principale, facendosi portatore di una innovazione che relega l'immagine (principale punto d'interesse della tendenza poetica precedente della poesia Menglong 朦胧 ad un piano secondario. In realtà, il suono è sempre stato un elemento fondamentale nella poesia in generale, e in quella cinese in particolare. Esso può essere studiato sotto svariate rubriche, tra cui:

---

<sup>10</sup> Basti pensare, per esempio, quante diverse connotazioni può assumere un'interiezione, a seconda del contesto, del tono, della lunghezza e ritmo della sua pronuncia, della sua ripetizione e posizione nella frase.

1. combinazione tradizionale di poesia con **musica**. Dallo *Shijing* 诗经, allo *yuefu* 乐府 d'epoca Han, alla poesia Tang, al Song *ci* 词, allo Yuan *qu* 曲, la poesia cinese sembrava essere inseparabile dal suono e dalla musica.<sup>11</sup> Molte poesie contemporanee hanno inoltre la musica come tema poetico, facendo riferimento ad un compositore, o ad un pezzo musicale.<sup>12</sup> Altre imitano e appropriano una struttura musicale preesistente nel loro medium verbale, facendone proprie caratteristiche prosodiche: ad esempio, ci sono poesie contemporanee cinesi che riproducono nella loro struttura una sonata, una canzone popolare, o una struttura musicale come quella della fuga.<sup>13</sup> Naturalmente, se si vuole tradurre questo tipo di testo poetico, sarà utile riconoscere la struttura musicale di riferimento.
2. Aspetto **orale** della poesia, pubblicamente recitata o letta ad alta voce. Leggere la poesia ad alta voce ci fa rendere conto delle caratteristiche personali e culturali del suono. Molti sostengono che è nella voce, nel respiro, ovvero nella personalizzazione del suono e del ritmo, che risiede il senso poetico. In riconoscimento di tali caratteristiche, ci sono stati, negli ultimi decenni, festival di poesia dal vivo, letture pubbliche di poesia, e un gran

---

<sup>11</sup> Per uno studio approfondito sulla cultura poetica d'epoca Tang, basata sulla performance e la declamazione orale vedi Nugent 2010. Esempi di poesie contemporanee accompagnate da musica, includono *Uncle Ng Comes to America*, che raggruppa canti narrative cinesi di immigrazione e amore, o l'album di Hsia Yü *Yue hun yue hao*, che conta 24 poesie originariamente pubblicate nel libro *Fusion Kitsch*, qui arrangiate in brani indie rock, da vari artisti cinesi e dalla stessa Hsia Yü.

<sup>12</sup> Esempi abbondano nella poesia contemporanea di Zhang Zao, Ouyang Jianghe, Chen Yuhong, Haizi, Wang Jiixin, Yang Lian, Teng Chao-ming, ecc.

<sup>13</sup> Un importante esempio ne è il ciclo di poesie *Dove si ferma il mare* di Yang Lian, suddiviso, come i *4 Quartetti* di T.S. Eliot, in quattro parti, quattro sonate (o quattro luoghi, *chù*), come in un quartetto. Ognuna di queste parti conta tre sezioni, e ci sono corrispondenze interne con i temi trattati e in riferimento alla forma musicale della sonata. Infatti, come nella forma della sonata, la composizione conta tre sezioni in cui i temi sono esplorati secondo una serie di relazioni chiave: c'è un'esposizione (sezione uno del ciclo poetico), che funziona da preludio tematico; uno sviluppo (sezione due), che fornisce scene collaterali, relativamente indipendenti, che ampliano la portata del tema; e una ricapitolazione (sezione tre), che approfondisce ed esaurisce il tema (Yang Lian 1998, 397-509). Un altro esempio è costituito dalla poesia «Il canto della terra» di Zhang Zao, ispirato anche nella sua struttura all'omonima sinfonia malheriana (Zhang 1999). Vedi Bruno e Yan [forthcoming](#).

numero di antologie che includono CD.<sup>14</sup> La traduzione della performance di una poesia segue ovviamente criteri diversi dalla versione scritta, adoperandosi per il rendimento dell'intensità e ritmo vocale, spesso diversi da quello scritto.

3. **L'interruzione** spesso abinata ad effetti spazio-visivi come l'enjambment, la segmentazione in versi e la stanza, e fine della poesia stessa danno espressione ai pensieri e alle emozioni del poeta.<sup>15</sup> L'interruzioni, la pausa e la transizione creano il ritmo poetico in cui l'elemento del silenzio è utilizzato come materialità propria del significato. Inoltre, l'opposizione tra segmentazione ritmica e semantica, attraverso la possibilità dell'enjambment e la pausa prosodica, non solo distingue la poesia dalla prosa, ma estende semantica e sintassi, riportando così la dimensione psicologica.
4. Effetti sonori quali l'allitterazione, la cacofonia, l'onomatopia. Nel caso dell'onomatopia, siamo di fronte ad un suono che si pone in relazione mimetica col senso. Tra i vari effetti sonori, vale la pena annoverare quello del **gioco di parole**, o paronomasia, uno degli elementi essenziali della creazione verbale, considerato da Jakobson come un chiaro esempio d'intransigenza poetica.<sup>16</sup> Il gioco di parole si basa infatti sulla somiglianza fonologica tra una parola usata nel componimento poetico e una parola che viene richiamata alla

---

<sup>14</sup> Per uno studio della poesia moderna e contemporanea cinese recitata, vedi Crespi 2009. Per una panoramica sulla poesia contemporanea cinese nell'attuale scena dal vivo, si consiglia di consultare Inwood 2014.

<sup>15</sup> Terry Eagleton richiama l'attenzione all'interruzione come tecnica estetica che marca il ritmo del componimento come anche il ritmo personale del poeta (respiro, cadenza, emozioni): «in poetry, it is the author, not the printer nor the word processor to determine where the line ends». Eagleton 2007, 25.

<sup>16</sup> Jakobson sostiene che il gioco di parole «reigns over poetic art» (1959, 118).

mente ma che è però assente nel testo. L'effetto sonoro del gioco di parole è spesso culturalmente specifico.<sup>17</sup>

5. Infine, la **poesia sonora** cinese, come genere poetico emerso in varie forme negli ultimi anni, specialmente a Taiwan, ma con poche elaborazioni teoriche sulla sua concezione e ancora meno studi accademici sulla sua traduzione. Con la poesia sonora la tensione tra suono e significato viene amplificata, come per reclamare lo stato di suono alla parola. Infatti la poesia sonora si può avvalere di un'unica parola o anche della parola inarticolata nel tentativo di ridurre al più possibile la connessione col significato.

Mi limiterò dunque a qualche esempio di pratica poetica contemporanea che renda l'estetica percettiva del suono più immediatamente evidente, enfatizzando come la semantica perde valore, mentre il suono permette di dispiegare a pieno il potenziale associativo col significato.

L'ormai famosa poesia «Sinfonia Bellica» 戰爭交響曲 del poeta Taiwanese, Chen Li 陈黎, ne è un eclatante esempio [fig1].

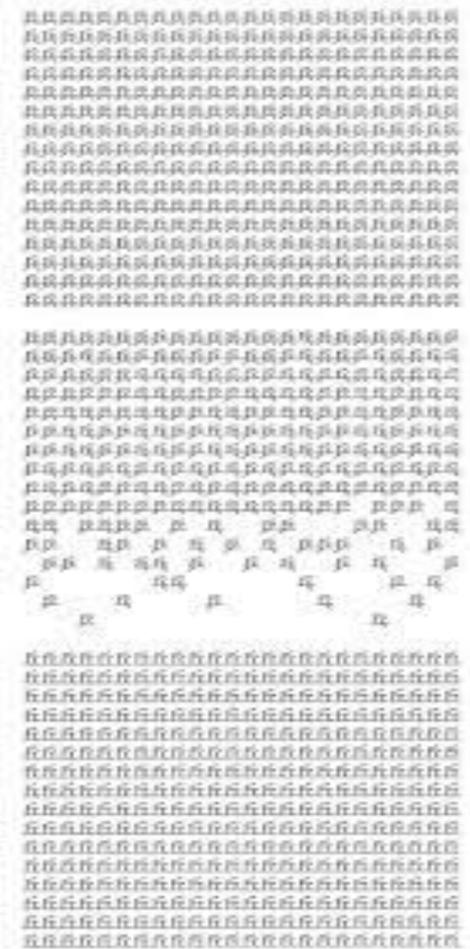
Questa poesia consiste di tre blocchi di caratteri giustapposti, o stanze. La prima stanza è composta interamente dal carattere 兵, *bing*, la seconda stanza è composta dai caratteri 兵, *ping*, e 兵, *pang*, e la terza stanza è composta dal carattere 丘, *qiu*. In effetti, tutta la poesia è organizzata attorno alle quattro manipolazioni dello stesso carattere 兵, *bing*: la prima stanza è un blocco costituito da 兵, *bing* («soldato»), la seconda stanza contiene lo stesso carattere, ma senza ciascuno dei due tratti in basso, 兵 e 兵, *ping* e *pang*, («ping-pong»), la terza stanza è composta dallo stesso carattere senza entrambi i tratti in basso, 丘, *qiu*, («piccola collina»)<sup>18</sup>. Se abbiamo l'opportunità di ascoltare il poeta Chen Li recitare questa poesia

---

<sup>17</sup> Infatti, Catford ha notato che l'intransigenza linguistica si verifica tipicamente nei casi in cui un'ambiguità peculiare del testo originale è una caratteristica funzionalmente rilevante - ad esempio, dice Catford, nei giochi di parole, spesso usati in poesia (1965, 94). Il gioco di parole è comunque un tipo di tecnica piuttosto comune non solo in poesia, ma anche in altri ambiti creativi, come la pubblicità e la narrativa.

<sup>18</sup> Per un'esplorazione di questa poesia a livello visivo, rimando a Bruno 2012b.

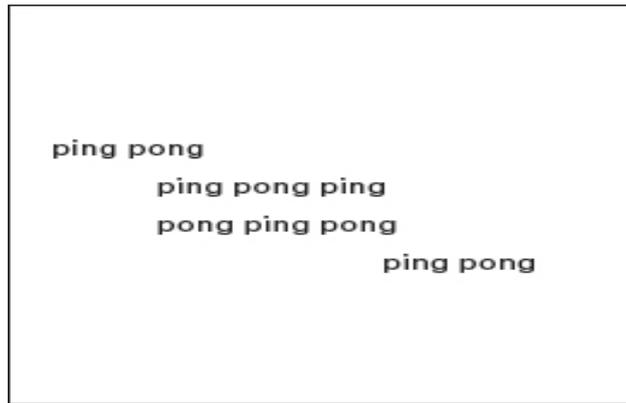




[fig. 1]  
Chen Li, «Sinfonia bellica»

Consideriamo per esempio questa poesia scritta dal poeta boliviano Eugen Gomringer nel 1953 [fig.2], e che, pur usando le stesse parole, produce un effetto alquanto diverso.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Chen Li sostiene che questa poesia potrebbe essere considerata una traduzione della seconda stanza di «Sinfonia bellica» (Chen 2010).



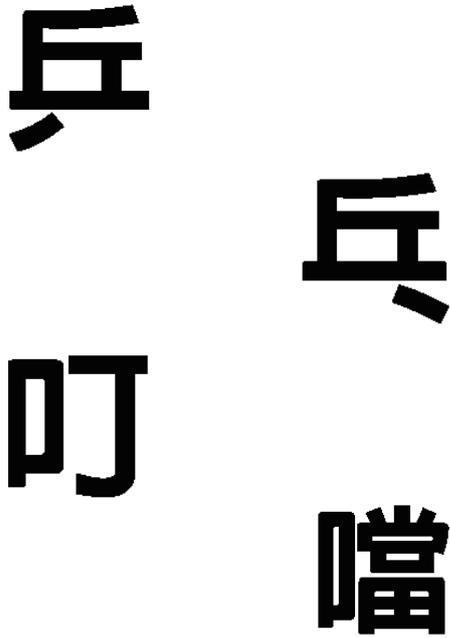
[fig. 2]

Eugen Gomringer, «ping pong»

In «Sinfonia bellica» possiamo certo notare quanto sia importante la ripetizione. Come nota Tedlock (1983, 116), mentre la ripetizione può sembrare ridondante nella scrittura ed è spesso eliminata, ciò che è noioso nella scrittura può essere elettrizzante in performance: poiché le parole o le frasi non possono mai essere recitate nello stesso modo due volte. Chen Li rende così il suono autoreferenziale, nel senso che il significato delle parole costituenti *bing*, *ping*, *pang*, *ping pang* e *qiu* sono separate dalle loro designazioni convenzionali, attraverso il suono. Allora sarà facile convenire che il modo in cui le parole vengono pronunciate, il loro suono, sia esso scritto e immaginati nella mente, che vocalizzato, ha una specificità corporea e psicologica individuale che contribuisce all'esperienza poetica. Questa è una questione fondamentale per la traduttrice, poiché in essa risiede l'originalità del testo poetico – ovvero, lo stile personale del poeta che si relaziona alla propria tradizione letteraria in modo pioneristico, ma anche alla propria storia personale, con la propria voce. Il gioco di parole così attivato è al contempo oltraggioso, drammatico, e anche spiritoso.

Il poeta Yao Dajun 姚大钧 è tra i primi poeti digitali più famosi a livello internazionale. Un esempio della sua sperimentazione creativa è il pezzo digitale

«Studio sull’atletica della tonalità nella parlata pechinese», 北京话声调的运动型研究 [fig. 3].



[fig 3]

Yao Dajuin, sequenza di quattro screenshots da «Studio sull’atletica della tonalità nella parlata pechinese»

Nonostante il riferimento del titolo alla lingua pechinese, qui l’uso dei suoni linguistici non sembra voler collocare il lettore in una specifica dimensione spaziale. Sembra piuttosto mirare a una critica obliqua che possa riferirsi a Pechino come al luogo dell’autorità politica e al suo gergo come al linguaggio del nonsense politico. La poesia inizia con due caratteri, *ping* e *pang* (di nuovo, «ping-pong»), che visivamente e sonoramente si alternano sullo schermo come in una partita di ping-pong. Questi sono però presto sostituiti da altre parole bisillabiche che hanno gli stessi primi toni del binomio *ping-pang*, producendo così suoni e ritmo simili, anche se semanticamente estranei: *dingdang* (on. «tintinnio»), *jitang* («zuppa di pollo») ,

*kengqiang* («sonoro»), *angzang* («sporco»), *jinghuang* («panico»), *xiangdang* («abbastanza»), *chayang* («trapianto»), *bangqiang* («aiuto a cantare»), *dongfang* («est»), *wangwang* («abbaiare»), *sixiang* («nostalgia di casa»), *yuanyang* («anatre mandarine»), *xizhuang* («abito occidentale da uomo»), *cangcang* («vasto e nebbioso»), *jingang* («King Kong»), etc. La poesia potrebbe essere letta con riferimento a «Un nuovo canto di Beimang», 新北邨行, del 1962, una composizione poetica di Ge Bizhou 戈壁舟 con pronunciato contenuto politico e rima ritmica in –ang. Se il riferimento è plausibile, la lettura politica della poesia di Yao è ancora più convincente, con il titolo che presenta un gioco di parole, in cui *yundong* allude all’atletica oltre che al movimento politico. Nella poesia di Yao, la ripetizione dei composti bisillabici omotonali in rima interrompe la narratività e mostra che i caratteri contengono informazioni musicali e che i ritmi, le trame e le melodie dei caratteri sonori comunicano se le parole usate formano un significato coerente o meno.

Questa stanza da «Freddo scenario» 冷风景 di Yang Li 杨黎 offre invece un’immagine che si concentra sull’onomatopia del fruscio della neve spazzata:

雪虽然飘了一个晚上  
 但还是薄薄一层  
 这条街是不容易积雪的  
 天还未亮  
 就有人开始扫地  
 那声音很响  
 沙、沙、沙  
 接着有一两家打开门  
 灯光射了出来

Il suono poetico comunica un «significato», questo non risiede al livello semantico delle singole parole, ma nella sua entità semiotica complessiva. Poiché i processi estetici di queste poesie sono attivati da meccanismi cognitivi percettivi, una traduzione strettamente semantica diventa spesso irrilevante se non inadeguata,

mentre il trasferimento di stimoli sensoriali dal testo al lettore può essere considerato rilevante. La traduttrice cercherà di riattivare il codice semiotico della poesia in questione, attraverso un processo percettivo cognitivo che provoca una risposta sensoriale. Ecco che allora la strategia traduttiva paratextuale (il commento), che si basa sulla premessa che il suono della poesia non è traducibile, rivela anche una concezione della traduzione che privilegia il trasferimento semantico dei segni linguistici. Ma come abbiamo visto, il testo poetico può significare virtualmente niente a livello delle parole costituenti prese singolarmente, e allo stesso tempo può rivelare un intenso significato emotivo, attraverso il suono: il significato del testo nel suo intero non è una somma graduale del valore semantico dei suoi costituenti, ma è invece l'effetto cognitivo-percettivo che emerge dall'intero testo come risultato dei suoi processi multimodali.

Muniti di questi luminosi preamboli sull'importanza del suono in poesia, rivolgiamoci ora alla domanda chiave: come presenziare agli aspetti sonori di una poesia in traduzione? Alcuni approcci pratici e teorici come la cosiddetta scrittura creativa, la grafica, la musicologia, la pragmatica, o la teoria della rilevanza, possono essere utili quando dobbiamo affrontare la traduzione di elementi visivo-sonori.

Il mio obiettivo qui di seguito consiste nel passare a rassegna processi di traduzione come parte di un tirocinio nella pratica della trasposizione creativa del suono nel testo poetico. In altre parole, vorrei spostare l'attenzione dal problema della traduzione come prodotto finito alla questione della traduzione come processo creativo.

### *3. Rassegna di strategie traduttive*

Allora, come possiamo tradurre il testo poetico in cui i diversi media artistici - sonoro, visivo e verbale - sono intimamente legati l'uno all'altro? Quali sono le pratiche traduttive principali che cercano di ricostruire il suono dell'originale?

Prima di tutto bisogna decidere il medium, ovvero cosa vogliamo tradurre. È la poesia scritta da cui poi eseguiamo una lettura ad alta voce, o è proprio il suono della poesia recitata? Questa semplice domanda determina due aspetti importanti della nostra traduzione: se scegliamo di tradurre la poesia scritta (opzione 1), ci occupiamo di un testo fisso e stabile; se scegliamo di tradurre la poesia recitata (opzione 2), allora le cose sono un po' complicate dal fatto che la performance è un evento effimero, è già una versione o un adattamento della poesia e cambia ogni volta. Come notato da Walter Ong (1982, 34), i fenomeni vocali sono caratterizzati da considerevole impermanenza: essi evaporano non appena vengono materializzati nella voce. La scrittura visiva e spaziale, invece, si materializza sulla pagina per restare. Tuttavia anche i fenomeni vocali possano approdare verso modi di iscrizione e manipolazione più permanenti, attraverso la registrazione magnetica o digitale. Nelle versioni scritte gli elementi udibili di un testo poetico sono trasmessi attraverso le parole, in performance questi sono trasmessi attraverso le arti retoriche e le interazioni tra interprete e pubblico. Quest'ultime sono generalmente omesse nella traduzione scritta, a meno che non si decida di apporre un commento descrittivo piuttosto prolisso.

Quindi come traduttori dobbiamo decidere se vogliamo produrre di nuovo una traduzione dalla performance alla pagina o viceversa, o mantenere la versione da performance a performance, o dalla pagina alla pagina. Inoltre dobbiamo tener presente che quando trascriviamo un suono sulla pagina quella è già una traduzione, una metafora, una trasposizione dallo stato orale, allo stato scritto. Pertanto, fasi principali della traduzione della poesia udibile includono: registrazione e raccolta;

trascrivere e rappresentare per iscritto per pubblicazione cartacea; traduzione interlinguistica (se appropriato), esecuzione vocale.

Se decidiamo di seguire in traduzione lo schema sonoro complessivo dell'originale, bisognerà prima familiarizzare con il ritmo, la velocità, le pause, il tono, a livello delle parole e, soprattutto, con lo stato emozionale e psicologico del testo. Queste caratteristiche della poesia sono state riconosciute come «di speciale importanza» dal poeta americano Charles Bernstein che afferma:

There are four features, or vocal gestures, that are available on tape but not page that are of special significance for poetry: the cluster of *rhythm* and *tempo* (including *word duration*), the cluster of *pitch* and *intonation* (including *amplitude*), *timbre* and *accent*. The first two of these features can be visually plotted with waveforms; the gestalt of these features contributes to *tone*. (...)

Nonmetrical and polymetrical poems will have rhythms and shifts of pitch are not necessarily apprehendable on the page even while they are foregrounded in performance and visible in waveform graphs. Rhythm and pitch/intonation are not something inherent in the alphabetic script of the poem, but are extended, modified, improvised, invented, or enacted in performance. (Bernstein 2011, 126)

Elementi particolarmente importanti nella poesia udibile includono quindi atmosfera, emozione, tensione, ironia, diversità vocale, ecc. Il tono complessivo di una poesia è il risultato dello stato d'animo del poeta; può essere serio, ironico, contemplativo o ludico. Dal tono dipende il tema poetico.

Come traduttori, la nostra dedica non è semplicemente diretta alla superficie della poesia originale, ma alla sua tecnica, alla sua artigianilità, al suo spirito. Si può cominciare con l'intera poesia in caratteri cinesi e la punteggiatura come la troviamo. Si può poi far seguire ogni verso da una traslitterazione in pinyin e sotto ancora una traduzione più o meno parola per parola. Poi si può far seguire una versione. E poi, tornare alla lettura, segnalando i punti di ambiguità, annotando i toni, connotazioni e

campi semantici. Ogni qualvolta si trovasse un punto di intraducibilità si potrebbe evidenziarlo, perché spesso in quello c'è una sorta di segreto poetico che aiuterà ad illuminare tutta la poesia. E piano piano, revisione dopo revisione, ecco che la versione prende forma. Ad ogni lettura, la comprensione risulta più complessa, articolata. Man mano si prendono decisioni sul registro linguistico, sulle referenze intertestuali, sulle metafore, sul ritmo e la chiarezza, restando sensibile alle zone oscure, alle ambiguità.

Sottolineo, però, che descrivere un metodo traduttivo come quello che ho appena fatto, non equivale a fornire una formula.

### *3.a. Il suono reso visivo*

Possiamo notare che sebbene ovviamente il suono in poesia sia rivolto all'orecchio, l'ascesa della stampa ha sviluppato una tendenza a rivolgersi all'orecchio attraverso l'occhio. Le poesie esplorate ne sono esempio. Ma per riconoscere la piena dinamica del suono e della voce in queste poesie, possiamo pensare di sviluppare mezzi di trascrizione in grado di riportare sulla pagina la sua performance. I metodi più frequentemente usati sono le interruzioni dei versi e delle stanze per annotare le pause, ma possiamo adattare altri dispositivi tipografici come lettere maiuscole, dimensioni ridotte dei caratteri, allineamento irregolare e vocali seguite da trattini lunghi, per indicare qualità di voce come volume, variazione del tono, allungamento vocalico, grafici sonori, ecc. La qualità ortografica può essere messa al servizio del suono del linguaggio vocalizzato, tenendo presente che parole scritte in maniera regolare possono essere pronunciate in maniera irregolare.

Esempi di manipolazioni tipografiche ci sono forniti dalla poesia futurista, alla poesia concreta, al fumetto, alla pubblicità. In questi ambiti semiotici si può vedere

come il suono e il contenuto emotivo della parola possono essere sviluppati visivamente.<sup>20</sup>

### 3.b. Suono per suono

Indizi e strategie per tradurre gli elementi sonori del testo poetico si trovano nell'opera di compositori, poeti e artisti concreti. Ad esempio, il poeta e traduttore Haroldo de Campos, citando Fenellosa, afferma che «The poet can never see too much or feel too much», e ritiene che:

Whereas for the referential use of language it makes no difference whether the word *astre* ("star") can be found within the adjective *désastreux* ("disastrous") or the noun *désastre* ("disaster"), or whether there are affinities between *espectro* ("spectre") and *espectador* ("spectator") ... for the poet this kind of "discovery" is of prime relevance. (1963/2007, 299)

Ciò che ci interessa in questa citazione è l'enfasi che de Campos pone sul nucleo sonoro che scorre attraverso le parole nella traduzione. La stessa enfasi è stata usata nella **traduzione omofonica**. La traduzione omofonica trasporta le qualità sonore del testo poetico in un'altra lingua, senza affrontare inizialmente il significato di quel testo. È una strategia che pone attenzione al linguaggio corporeo, mettendo necessariamente in discussione le nozioni di poesia, poeta, testo e interpretazione. Secondo questa tecnica, il poeta canadese John Cayley si è adoperato nella traduzione omofonica di un famoso frammento di una poesia di Wang Wei 王维, *kong shan* 空山. La sua tecnica traduttiva ha posto in secondo piano il significato semantico, privilegiando invece il suono dell'originale nella traduzione, evidenziato tipograficamente in questo modo:

---

<sup>20</sup> Per un divertente esempio di manipolazioni tipografiche impiegate per trascrivere un pezzo sonoro, si veda Xiang Gu, 倒鸭子 理赔 动画: <http://www.youtube.com/watch?v=DrfBHKoIGVA>.

Ritornando alla poesia di Chen Li discussa sopra, Zhang Fenling commenta:

I have made no attempt to translate the poem “A War Symphony” into English, since much of its charm will definitely be lost in the process of translation, and those Chinese characters (兵, 兵, 兵, 丘) and the verse form with special visual effects speak for themselves. (Zhang 1997)

Ma parlano davvero da soli? Se decidiamo di non tradurre poesie come «Sinfonia Bellica» di Chen Li, non si verificherà alcun trasferimento di stimoli sensoriali, poiché un lettore che non conosce il cinese non capirà il significato visivo, fonico e verbale del poema. Il commento di Zhang Fenling indica l'intransigenza delle differenze linguistiche strutturali tra cinese e inglese. Questo è il motivo per cui si arrende al commento. Il commento integra la traduzione aggiungendovi, correggendola, dando una versione descrittiva, permettendo di apprezzare le difficoltà. Ma un commento metatestuale o una traduzione strettamente linguistica può aiutare, in questo caso? No, perché scarterebbe la centralità dell'esperienza percettiva, così abilmente incorporata in questa poesia. Il solo modo per trasmettere la lettura di questo testo è attraverso il segnale percettivo stesso – sonoro e visivo.<sup>21</sup>

La traduzione omofonica che riproduce il suono dell'originale, qualunque sia il significato iniziale del testo poetico, è anche stata esplorata da Haun Saussy in un saggio intitolato «Macaronics as What Eludes Translation» (Saussy 2015). In esso, Saussy disquisisce su una serie di forme di contatto inter-linguistico, come il mimare, il prestito, o il calco. In particolare, Saussy riconosce un grande potenziale nella

---

<sup>21</sup> Per una versione in inglese di questa poesia, vedi Bruno 2012b, 268.

traduzione maccheronica di inizio 20esimo secolo, in Cina, quando, per esempio, si traduceva traslitterando foneticamente, così che «telefono» veniva tradotto dall'inglese *telephone* non in *dianhua* 电话 (termine attualmente usato che trasmette il significato di «parola elettrica»), ma in *delüfeng* 德律风; o aspirina non come *zhitong yao* 止痛药 («la medicina che blocca il dolore», «analgescico»), ma come *a-si-pi-ling* 阿斯匹灵.<sup>22</sup>

La cosa che intriga di più della proposta di Saussy è la possibilità di uno stretto collegamento con la sperimentazione avanguardistica poetica e traduttiva omofonica. Jonathan Stalling ne offre un eloquente esempio nella direzione opposta in *Yingelishi* 吟歌丽诗 (2011), un'antologia di poesie in cui caratteri cinesi, letti ad alta voce, producono il suono di parole in lingua inglese. *Yingelishi* è perciò una raccolta bilingue di poesie in cinese e in americano.

Un altro metodo di traduzione omofonica dal cinese all'inglese è dato da Brian Holton nella traduzione della poesia 谁, *Shei*, di Yang Lian (1998, 612), i cui primi due versi in cinese sono:

烟 口 夜 鱼 前  
风 早 他 山

e la cui trascrizione in pinyin legge:

yan kou ye yu qian  
feng zao ta shan

---

<sup>22</sup> Nello specifico, è possibile osservare come varie comunità linguistiche sviluppano diverse pratiche traduttive. Questa osservazione suggerisce una discrepanza tra diversi gruppi culturali e nazionali nei confronti dello status della propria lingua, indicando una posizione diversa nell'ordine economico internazionale.

L'idea di Yang Lian era di creare una poesia puramente sonora, erodendo l'immagine e la semantica dei caratteri. Holton spiega che il suo primo passo è stato tradurre parola per parola, cambiando l'ordine per ricreare rima e ritmo simili all'originale:

#### Who

smoke mouth in front night found  
mountains he morning grand

Notando che «it is very hard to stop words from *meaning*», Holton ha poi cercato di richiamare il suono del cinese, selezionando parole inglesi che suonassero il più possibile simili al cinese. Infine, ha cercato di produrre un teston che non avesse senso compiuto, ma che adottasse «the Welsh bardic metre *Cyhydedd Hir*, which is composed of an octave stanza of two quatrains with a strict rhyme-scheme»:

#### Sway

yank so yeah you chin  
fen sought bam show shin  
(Holton 2005, 106-107)

La pratica translativa dell'omofonia ha molto in comune con la tecnica del doppiaggio nel cinema. Non è una traduzione trasparente, nel senso che non produce un testo autonomo, ma uno che è in stretta connessione con l'originale. Come nel doppiaggio, la traduttrice lavora in modo ventiloquante con l'originale, seguendo accuratamente la sincronicità del suono linguistico in concomitanza con il movimento delle labbra.<sup>23</sup> Consideriamo allora quando le labbra si chiudono per pronunciare una

---

<sup>23</sup> L'idea viene perorata in Fraser 2007. Per spunti sulle tecniche di doppiaggio, si possono consultare studi quali: Caracciolo 2008, Gambier 2001, e Herbst 1997.

consonante labiale come *m*, *b*, or *p*, o quando le labbra sono socchiuse nella pronuncia di semi-labiali quali *f*, *n*, o *w*, o quando ancora le labbra sono aperte emettendo il suono di una vocale. È chiaro che in questo caso, non possiamo sempre far combaciare le parole cinesi con le parole in una lingua europea. Il principio guida consiste nel far combaciare la parola con le labbra, creando stretta corrispondenza tra l'interpretazione di colui che legge ad alta voce e la traduzione. Come in un studio di registrazione, la traduttrice ascolterebbe attentamente la recitazione, cercando di prendere spunto da questa, imitandola e seguendola più strettamente possibile. Questo esercizio può essere di grande aiuto nella comprensione e interpretazione stessa del testo poetico, rivelando significati che possono essere stati elusi da traduttori precedenti.

Il **tempo** dell'originale può essere ricreato. Possiamo suddividere in segmenti simili all'originale: prima i versi, poi le stanze, fino alla fine della poesia. Ma essere completamente consistenti con l'originale quando traduciamo dal cinese all'italiano, o in un'altra lingua europea, stravolgerebbe comunque il suo ritmo. Questo per ragioni puramente relative alla natura delle due lingue. La ricerca eccessiva e deliberata di consistenza tra l'ordine e la suddivisione dell'originale e quelli della traduzione sfocierebbe molto probabilmente in una traduzione ottusa e troppo rigida.

A volte, la segmentazione dell'enjambment può essere diversa. A causa della lingua alfabetica, il verso ci appare visivamente sulla pagina molto più lungo, anche se le unità lessicali possono più o meno corrispondere.

Consideriamo per esempio l'analoga suddivisione sillabica tra questo verso della famosa poesia di Wen Yiduo 死水, e la sua traduzione in inglese di Kai-yu Hsu (1995, 506):

这是|一沟|绝望的|死水

Here is|a ditch of|hoplessly|dead water

La poesia in cinese conta cinque stanze, ognuna con versi di nove sillabe, creato così un effetto visivo di uguali blocchi stanzaici. I versi individuali sono costituiti di quattro gruppi sillabici di due o tre sillabe ciascuno. Analogamente, la traduzione di Hsu contiene lo stesso numero di gruppi sillabici, anche se in una lingua alfabetica non si può ritenere la stessa perfezione visiva.

Spesso, in traduzione, si aggiunge punteggiatura, più di rado si abbandona. In alcuni casi, l'originale cinese presenta svariate ripetizioni che non sono però ideate per effetto estetico. Data l'alta densità sillabica del cinese, i lettori dell'originale accetterebbero la ripetizione in modo diverso da quelli europei.

Si può cercare di mantenere la compressione del linguaggio poetico, e lasciare che il silenzio amplifichi la risonanza latente delle parole. È questo che potenzia la sintassi aggiungendo energia e effetto drammatico in poesia. Se non si tiene conto di tale compressione, produrremo una traduzione che suona come una parafrasi.

Attenzione, però, a non cadere nella trappola del presupporre che il conto dei grafemi di una parola equivalga necessariamente a quelli vocalizzati. La parola parlata esiste in una relazione molto complessa. La teoria contemporanea sul ritmo poetico cerca di muoversi oltre il riferimento numerico, liberando il ritmo dai vincoli del metro classico. Al suo posto, considera un elemento più immanente, impenetrabile del testo, considerate un gesto discorsivo.

Un contributo essenziale sulla questione della traduzione del ritmo ci è dato dal teorico francese Henri Meschonnic, che definisce il ritmo in termini discorsivi e dinamici, «comme un organisation du mouvement de la parole» (2007, 47). Meschonnic vede il ritmo come il fondamentale elemento che permette una coloratura soggettiva alla scrittura poetica e capace di introdurre l'oralità in traduzione

(Meschonnic, 2007, 125-26). Egli infatti riconosce la traduzione del suono positivamente, come un altro valido modo di negoziare tra due lingue. Per Meschonnic, un'esatta affinità strutturale tra l'originale e la sua traduzione è preferibile all'osservare le convenzioni grammaticali, lessicali e stilistiche della lingua d'arrivo. In *Pour la poétique II* (1972), il buon tradurre sembra essere il tradurre secondo il numero:

Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d'une rigueur non composite, caractérisée par sa propre concordance (la concordance a pour limite le caractère syntaxique du lexique) et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure pour figure, et non-figure pour non figure. (54)

Come già accennato, particolare attenzione al materiale sonoro del testo poetico è già riscontrabile nell'attività traduttiva e creativa di Ezra Pound. Sebbene Pound abbia abbandonato l'idea della traduzione imitatrice della metrica perché annienta la spontaneità, egli insiste che il ritmo, la musica dei versi, il materiale sonoro permettono al poeta-traduttore di oltrepassare quel livello del testo, dove la parola è prima di tutto concetto, lasciandosi possedere entusiasticamente, sensualmente, dalla «cantabilità» dell'originale: «The perception of the intellect is given in the word, that of the emotions in the cadence» (1912, 11). La strategia traduttiva poundiana usa sia la semplice citazione, a volte distante dal suo contesto e di conseguenza dal suo senso, sia il pastiche e la traduzione in senso classico. Le sue versioni hanno il fine della creazione e possono essere o imitative dell'originale, oppure vere e proprie parafrasi. Pound ha usato la traduzione per rinnovare e modernizzare la propria scrittura creativa, forgiando una lingua letteraria più aperta, in cui persino l'obsoleto lessico arcaico viene reso cantabile e più vicino all'oralità. In questo senso, la sua opera

traduttiva ha cambiato l'idea stereotipata del traduttore. Altri poeti-traduttori nel corso del Novecento hanno adottato le indicazioni delineate da Pound. Tra i più famosi si annoverano il già citato Haroldo de Campos, e suo fratello Augusto, Wystan Hugh Auden, Octavio Paz, Salvatore Quasimodo, Michel Deguy, Bonnefoy, e tanti altri.

Esiste poi anche la traduzione **cinetica** del suono, in cui la traduttrice adotta un bizzarro sistema multimodale di linguaggio dei segni, noto come «soundpainting». Questo è un linguaggio creativo, molto simile a quello del direttore d'orchestra, e consente alla direttrice-traduttrice di trasporre un pezzo, usando un linguaggio gestuale codificato capace di essere letto attraverso svariate forme artistiche. Helen Julia Minors, dell'Università di Kingston (U.K), ha messo insieme la Kingston Soundpaint Ensemble nel 2011. Ma ci sono direttori in tutto il mondo che usano questo linguaggio di trasposizione creativa.<sup>24</sup>

La traduzione degli **accenti** regionali—specificatamente un'imitazione del socioletto o del dialetto. Questo non cerca di costruire un'affinità tra le strutture vocali dell'originale e della traduzione. Invece, adotta la tecnica retorica dell'originale per marcare la voce nella sua specificità socio-culturale.

Parole **onomatopeiche**. Se queste dovrebbero essere «tradotte» o lasciate nella lingua originale è argomento di dibattito - in entrambi i casi la loro efficacia intermediale diminuisce nella scrittura, mentre può venire enfatizzata in performance.

Traduttori dal cinese normalmente ignorano il **gioco di parole**. Spesso appongono una nota a piè di pagina in cui il gioco di parole viene spiegato. L'alternativa è provare ad inventare un gioco di parole parallelo in traduzione. Questo richiede ingegno e anche determinazione nel voler prendere libertà nella denotazione semantica. Prendiamo ad esempio la poesia «Il libro dell'esilio» di Yang Lian, e in

---

<sup>24</sup> Un saggio della tecnica è disponibile in Thompson 2013.

particolare il verso 移入一只梨就不看别人, in cui il poeta costruisce un gioco di parole fonetico con l'oggetto *li* 梨 («pera»), qui usato per la sua somiglianza fonologica con la parola *lasciare, partire*, anche pronunciata *li* 离 (Yang Lian 1998, 310). In tutte le traduzioni disponibili in italiano o in inglese di questo verso, il gioco di parole non è stato rispettato. Infatti tutti hanno tradotto *li* semanticamente con *pear*, o con *frutto*. È possibile però ricreare un simile meccanismo linguistico dove una parola ha un doppio significato. Una traduzione di questo gioco di parole in inglese potrebbe essere *leaves*, da intendere sia come plurale di *leaf*, che come terza persona singolare del verbo *to leave*. In questo modo la traduzione manterrebbe il gioco di parole, il suono, e anche l'area semantica dell'originale.<sup>25</sup> Un'alternativa in italiano dell'intero verso potrebbe essere «va in una *via*». Quali sono i vantaggi e gli svantaggi in questo tipo di traduzione? Vantaggi: abbiamo un'assonanza tra *va* e *via*, e *via* può avere sia il significato di strada che quello di lontano. Svantaggi: il campo semantico e sonico di *li* non è rispettato. Quello che diceva Jakobson sull'esperienza cognitiva sarebbe in entrambi i casi trasmissibile - cioè traducibile.

È importante notare però che questa traducibilità non è esattamente prova dell'esistenza di un universale. Dimostra solo che questo specifico aspetto poetico è stato riattivato, e che non può più essere chiamato esclusivamente cinese, ma piuttosto che è stato tradotto in inglese, in italiano, ecc. Non sappiamo se l'effetto di tale traduzione sul lettore di destinazione sia lo stesso di quello sperimentato dal lettore dell'originale. Tuttavia, possiamo capire cosa è successo, perché abbiamo una mente flessibile e creare connessioni.

Pertanto, la traduzione (almeno in questo caso) non mira a fornire informazioni sull'originale, non è semanticamente accurata, ma attiva la

---

<sup>25</sup> Per una discussione di questa poesia si veda Bruno 2012a, 60, 79.

performatività linguistica del testo originale. Attivando la performatività linguistica del testo originale, ecco che la traduzione di poesia riconcilia anche quella distinzione Jakobsoniana tra le traduzioni interlinguistiche e intralinguistiche. Ma questo non vuol neanche dire che questa traduzione sia la migliore o l'unica possibile. Perché, quello che ho visto io nell'originale è passato inosservato ad altri. Oppure, altri traduttori l'hanno considerato meno importante. Infatti possiamo concludere che il significato del testo varia perché la lettura e l'esperienza del testo poetico non è la stessa cosa del significato del testo poetico in sé. Ogni lettore ha la sua propria esperienza e ogni lettore non può avere la stessa esperienza dell'autore. La comprensione del testo poetico non è una comprensione esatta.

#### *4. Conclusioni*

L'elemento sonoro dell'originale è considerato essere la perdita più significativa della traduzione del testo poetico. La poesia moderna non enfatizza più lo schema della rima, tuttavia ritmo e musicalità interna ancora costituiscono la caratteristica identificativa unica del poeta.

I cosiddetti poeti della «terza generazione» hanno sviluppato la propria poetica all'insegna della riscoperta del suono e della lingua come forma di espressione immediata che essi contrappongono all'imagismo dei poeti Menglong, della generazione precedente. La loro poetica esprime la volontà di ritornare la lingua poetica alla vita quotidiana, e di sovvertire la poesia tradizionale attraverso la restaurazione della percezione della pronuncia, dell'intonazione, della struttura retorica.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Eminentissimi esempi di tale poetica della «terza generazione» sono: Bai Hua 柏桦, specialmente 《在清朝》, Huang Canran 黄灿然, specialmente 《白诚》, Xiao Hai 小海, He Xiaozhu 何小竹, Shucai 树才, Zhu Wen 朱文, Ye Hui 叶辉, ed altri.

Ciò che è più avvincente in questa forma d'arte multimediale è capire perché e come l'esperienza estetica venga attivata; ovvero il processo cognitivo e sensoriale attraverso il quale il lettore/traduttore reagisce al testo. Quindi, possiamo pensare alla traduzione come la nostra personale reazione al testo, una risposta che energizza (o riattiva) l'estetica del testo.

Vale la pena notare che la scelta di porre il suono e l'immagine al centro della testo poetico rappresenta non solo una scelta di forma, ma implica anche una scelta dello spazio sociale e artistico di disseminazione, perché determinano un proprio modo di interagire con il pubblico. Infatti, tale tipo di testo poetico può essere ironico, combinatorio e ibrido, può portare la prospettiva del monologo interno, optare per un impegno più partecipativo, o può essere mitico, incantatorio e evocativo. Spesso apre un dialogo con aree della cultura popolare come pubblicità, slogan, fumetti, videoclip e cinema, pur mantenendo una chiara posizione lirica.

Come indicato da Meschonnic, una traduzione che si prenda cura del ritmo e del suono, riattiva il corpo nel linguaggio: «the sense of language implies the sense of rhythm, the sense of body-in-language continuum» (2011, 66). Così una traduzione che comincia col ritmo e col suono, finisce con l'essere costantemente responsabile dello scambio di un corpo nella lingua. La poesia non è quindi un testo da essere semplicemente decodificato e spiegato in traduzione, ma è «the transformation of a form of language by a form of life and the transformation of a form of life by a form of language» (Ibid., 68).

Mi sono spesso chiesta se la parola scritta, come medium e tecnica, non orientasse in qualche modo i traduttori lontano dalla dimensione orale/vocale del testo poetico. Per quanto sia difficile preservare questa qualità della poesia contemporanea cinese in traduzione, la frustrazione diventa anche incentivo alla creatività. Tradurre

poesia non è un compito facile, ma ci si può allenare leggendo poesia, per familiarizzare con tecniche diverse di creazione, avendo così più possibilità di entrare nel mondo del testo da tradurre e produrre una traduzione che sia soddisfacente.

Ho cercato di dare alcuni spunti teorici e pratici per una pratica traduttiva per ora ancora marginale ma certamente meritevole di grande attenzione. Forse introdurre il concetto di suono per esplorare le possibilità traduttive della poesia contemporanea cinese è una prospettiva inclusiva tutta nuova.

#### BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford 1996.
- Ayscough F., *Fir-Flower Tablets*, Houghton Mifflin Co. Boston and New York 1921.
- Bernstein C., *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Bruno C., *Contemporary Chinese Poetry in Translation*. PhD thesis, SOAS University of London, London 2003.
- , *Between the Lines. Yang Lian's Poetry through Translation*. Brill, Amsterdam 2012a.
- , «Words by the Look. Experiments in translating Chinese visual poetry», in St. André J. (a cura di) *China and Its Others: Knowledge Transfer and Representations of China and the West*, Rodopi Amsterdam 2012b, pp. 245-276.
- , «Breaking Language Down: Taiwan Sound Poetry and Its Ways of Saying», *Intermediality*, special issue per *Concentric*, vol. 43, 2, 33-56 (2017).
- , «Animal Talk. The Sensible and the Sentient in Contemporary Chinese Poetry», *Transpositiones*, vol. 1,1, 149-164 (2022).
- Bruno C. e Yan L., «Intersections, Interactions, Integrations. Chronological Entanglement of a Chinese Poem», **forthcoming for Prism** (2023).
- Caproni G., *Quaderno di traduzioni*, Giulio Einaudi, Torino 1998.
- Caracciolo F., *La tecnica del doppiaggio cinematografico. Analisi del doppiaggio del Pinocchio di Benigni negli Stati Uniti*, Sugarco Edizioni, Milano 2008.
- Cassin B., (a cura di) *Dictionary of the Untranslatable*. Princeton UP, Princeton 2014.
- Catford. J. C., *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press, Oxford 1965.
- Cayley J., «Between Here and Nowhere». *Gravitational Intrigue. The Little Magazine*, vol. 22 cd-rom (Spring 1999).
- Chen L. 陈黎, «Sinfonia bellica» 戰爭交響曲 (1995), in *The Edge of the Island: Poems by Chen Li*, Taipei: Bookman, 2014. Disponibile online: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/book6.htm>.  
Versione recitata disponibile online: <https://youtu.be/jZjj5y-7e9Q>
- Chen T. 陈太胜, 声音、翻译和新旧之争: 中国新诗的现代性之路 [Voce, traduzione, e il dibattito sul vecchio e nuovo: il percorso verso la modernità]

- della nuova poesia cinese] Hunan renmin chubanshe, Changsha 2016.
- Cheng Y., «The ‘Natural Rhythm’ of Chinese Poetry: Physical and Linguistic Perspective since 1919», *The Journal of Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 3, 2, 215-32 (2016).
- Crespi J., *Voices in Revolution: Poetry and the Auditory Imagination in Modern China*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2009.
- De Campos H., «Translation as Creation and Criticism» (1963). In: Bessa A.S. e Cisneros O. (a cura di) *Novas. Selected Writings*. Northwes, Evanston (IL) 2007, pp. 312-26.
- , «Poetic Function and Ideogram/The Sinological Argument». In Bessa A.S. e Cisneros O. (a cura di) *Novas. Selected Writings*, Northwes, Evanston, IL 2007, pp. 287-311.
- Derrida J., *Della Grammatologia*. Jaca Book, Milano 1989
- Eagleton T., *How to Read Poetry*, Blackwell Publishing, Oxford 2007.
- Fang A., «Fenellosa and Pound», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 20, no.1/2, 213-238 (1957).
- Fenellosa E. e Pound E., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. A Critical Edition*, Saussy H., Stalling J., and Klein L. (a cura di), Fordham University Press, New York 2008.
- Fraser R.M., *Sound Translation. Poetic and Cinematic Practices*, PhD thesis, University of Ottawa, Ottawa 2007.
- Frost R., «From Conversation on the Craft of Poetry with Cleanth Brooks and Robert Penn Warren» (1959), in: Brown D., Finch A. e Kumin M. (a cura di), *Lofty Dogmas. Poets on Poetics*, The University of Arkansas Press, Fayetteville 2005, pp. 196-203.
- Gaddis M. R., *Translation and Literary Criticism*. St Jerome, Manchester 1997.
- Gambier Y. e Gottlieb H. (a cura di) *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*, Benjamins, Amsterdam 2001.
- Ge B. 戈壁舟. «Xin Beimang hang» 新北邨行 (Un nuovo canto di Beimang), *People's Daily*, 24 March 1962.
- Giudici G., *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996.
- Gomringer E., «Ping Pong», 1953. Disponibile online: <https://visual-poetry.tumblr.com/post/150960042923/visual-poetry-ping-pong-by-eugen-gomringer>
- Herbst T., «Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation», in: Trosborg A. (a cura di) *Text Typology and Translation*, Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, 1997, pp. 291-308.
- Holton B., «Driving to the Harbour of Heaven: translating Yang Lian's Concentric Circles», in Yang L., *Concentric Circles*, trad. di Holton B. e Chan A.H., Bloodaxe Books, Northumberland 2005, pp. 106-107.
- Hsu K., «Dead Water», di Wen Yiduo, in Lau J.S. e Goldblatt H. (a cura di) *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, Columbia Univeristy Press, New York 1995, p. 506.
- Inwood H., *Verse Going Viral: China New Media Scenes*. University of Washington Press, Seattle (WA) 2014.
- Jakobson R., «On linguistic Aspects of Translation» (1959), in Venuti L. (a cura di) *The Translation Studies Reader*, Routledge, London 2000, pp. 113-18.
- Jones F. R., *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*,

- John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2011.
- Mattioli E., «La traduzione di poesia come problema teorico», in: Buffoni F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini Associati, Milano 1989, pp. 29-39.
- Meschonnic H., “Prepositions pour une la poétique de la traduction”, *Langages*, 28, 49-54 (1972).
- *Ethics and Politics of Translating*, trad. Di Pier-Pascale Boulanger, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2011, p.66
- , *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse: Verdier 2007.
- Nugent C. M.B., *Manifest in Words, Written on Paper: producing and Circulating Poetry in Tang Dynasty China*, Harvard University Press, Cambridge (MA) e London 2010.
- Ong W., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), Routledge, London e New York 2002.
- Pound E., *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, Stephen Swift and Co. Londra 1912.
- , «A Retrospect» (1918), in: Cook J. (a cura di) *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*, Blackwell, Malden (MA) 2008, pp. 83-90.
- Queneau R., *Exercices in Style* (1947), New Directions, New York 2012.
- Robinson P., *Poetry & Translation. The Art of the Impossible*. Liverpool University Press, Liverpool 2010.
- Ru Y. 翟月琴, 20 世纪 80 年代以来汉语新诗的声音研究 [Uno studio sul suono della nuova poesia cinese a cominciare dagli anni Ottanta], *Zhongguo shehui kexue chubanshe*, Beijing 2019.
- Saussy H., «Macaronics as What Eludes Translation», in Syrotinski M. (a cura di) *Translation and the Untranslatable*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, pp. 205-214.
- Scott C., *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Siguo 思果, *Fanyi yanjiu 翻译研究* [Studi sulla traduzione] (1972), *Guangxi shifan daxue chubanshe*, Guilin 2018.
- Skerratt B. P., *Form and Transformation in Modern Chinese Poetry and Poetics*. PhD Thesis, Harvard University 2013.
- Stalling J., *Yingelishi 吟歌丽诗: Sinophonic English Poetry and Poetics*, Counterpath, Denver 2011.
- Tedlock D., *The Spoken Word and the Act of Interpretation*, Octagon Books. New York 1983.
- Thompson W., *Soundpainting*, Melzo, Italy, 2013,  
<http://www.youtube.com/watch?v=VYuiOBAfblw>.
- Valéry P., «Variations on the Eclogues» (1953), trad. Folliot D., in: Schulte R. e Biguenet J. (a cura di), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, The University of Chicago Press, Chicago e London 1992, pp. 113-126..
- Wang D., (a cura di) 诗歌中的声音: 西渡研究集 [Il suono della poesia (Antologia di saggi di Xidu)], *Huawen chubanshe*, Beijing 2019.
- Wang Z., *A sense of Beginning: Studies in Literature and Translation*, Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing 1991.
- Weinberger E. (a cura di) *Nineteen Ways of Translating Wang Wei*, Moyer Bell, New York 1987.

- Xiang G., «倒鸭子理赔动画» <http://www.youtube.com/watch?v=DrfBHKoIGVA>.
- Yang L. 杨黎, «Freddo scenario» 冷风景. Disponibile online:  
[http://www.360doc.com/content/19/0203/15/32877964\\_812875883.shtml](http://www.360doc.com/content/19/0203/15/32877964_812875883.shtml)
- Yang L. 杨炼, 杨炼作品1982-1997. 大海定制之处 (Opere di Yang Lian 1982-1997. Dove si ferma il mare), Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai 1998.
- Yao D. 姚大钧, 北京话声调的运动型研究 «Beijing hua shengdiao de yundong xing yanjiu», Archivio personale. Precedentemente disponibile online:  
<http://www.sinologic.com:80/webart/athletics/athleticse.html>.
- Zhang F., «'Intimate Letters' to the World: Introduction to Chen Li's Poetry», in: Chen L., *Intimate Letters: Selected Poems of Chen Li*, Shulin chuban gongsi, Taipei 1997. Disponibile online:  
<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/introduction.htm>
- Zhang T. 张桃洲, 声音的意味: 20 世纪新诗格律探索 [Il significato del suono: Esplorazione della nuova poesia del XX secolo], Renmin wenzue chubanshe, Beijing 2014.
- Zheng Z. 郑振铎, «译文学书的三个问题», (Tre problemi della traduzione letteraria), 小说月报, vol. 12, 3, 1-24 (1921).