

Ezra Pound: La poetica della transcreazione

Irena Kristeva

Università di Sofia

Ezra Pound's poetics of transcreation - *Abstract*

Ezra Pound has certainly changed the stereotypical idea of a translator with his ambition to associate the establishment of cultural autonomy of translations with the will to renew the English language. Thus, he translates in a new, fresh, often controversial way, which applies the "Make it new!" surge. His poetic *transcreations* (Campos, 1973) are eloquent examples of an aesthetically independent translation wrapped by the spirit of modernism. The paper will examine the stakes of this experimental technique of translation in the light of two concepts from the late 1990s: *poetics of translating* (Meschonnic, 1999) and *singability* (Bonney, 1997). The poetics of transcreation will be discussed in three stages that concern Pound's radical practice of translation which goes against the canon, the polyhedral figure of the poet-translator and the role of *logopœia*, *melopœia* and *phanopœia* in modernist translation.

Keywords

Ezra Pound, modernism, poetics of transcreation, singability, translation

Perché uno scrittore sente il bisogno di tradurre? Probabilmente perché il contatto con la parola altrui arricchisce la propria, e la ricerca dell'equivalente più adatto sviluppa il senso per la madrelingua, rivela nuove e insospettite dimensioni in essa, fa nascere nuove sonorità, la illumina di una luce nuova. Simili intenzioni hanno probabilmente ispirato ad Ezra Pound, poeta modernista che fu così vicino ad alcune correnti letterarie e artistiche del Novecento (soprattutto al *vorticismo*¹ e all'*immaginisimo*²), il desiderio di tradurre.

Tuttavia, il suo nome si collega non soltanto al *modernismo*³, ma anche all'applicazione di un nuovo approccio alla traduzione della poesia. Per significare il processo ricreativo messo in atto dal poeta statunitense, il concretista brasiliano Haroldo de Campos propone la parola-baule *transcreazione* (Campos, 1973, pp. 71-84). Questa singolare prassi traduttiva permette di superare i dilemmi letterale vs letterario, fedeltà all'originale vs conformità al lettore, passato vs presente, per produrre una ricreazione autonoma (Oseki-Dépré, 1999, pp. 11-12). Essa risponde al bisogno del traduttore di cercare, nella propria lingua, nuove forme per esprimere la novità che il testo letterario rappresenta nella lingua di partenza.

Ezra Pound respinge dunque le tecniche di traduzione vittoriane, stilisticamente comprovate e osservanti della rima e della metrica antiche, e le sostituisce con il suo sperimentale metodo. Contemporaneamente, fa notare il valore del transfert culturale, sottolineando il ruolo della traduzione nella tradizione orale inglese: "La letteratura inglese vive della traduzione, si nutre di essa; ogni nuova esaltazione, ogni nuovo passo nascono dalla traduzione, ogni grande epoca è un'epoca di traduzioni, a iniziare dal grande traduttore Geoffrey Chaucer" (Pound, 1935, pp. 34-35). Inoltre considera la sua propria tradizione letteraria non in maniera isolata, ma a confronto con le altre tradizioni europee, evidenziando l'autosufficienza della lingua inglese come una delle ragioni della crisi della traduzione nella cultura anglofona (pp. 36-37). Per rimediare a questo problema, sotto la sua penna prendono vita le opere del poeta francese del Tardo Medioevo François Villon e dei trovatori occitani Arnaut Danièl, Bertran de Born e Peire Vidal, le poesie del poeta cinese Li Po, le elegie del poeta romano Sesto Propertio, i sonetti dello stilnovista fiorentino Guido Cavalcanti, ed alcuni brevi drammi giapponesi in stile *nō*. Tutti questi sono esempi eloquenti di una traduzione avvolta dallo spirito del modernismo.

1. La traduzione rinnovante

Ezra Pound trova nella traduzione da una parte uno stimolo per la propria ispirazione poetica, e dall'altra parte, una risorsa per il rinnovamento della lingua inglese. Perciò cerca sempre di ricreare nelle sue traduzioni i motivi e le immagini, le sfumature e gli umori, i ritmi e le melodie dei tempi passati in chiave moderna. Prima di proseguire la chiarificazione delle problematiche della sua tecnica innovativa, vorrei soffermarmi brevemente sull'approccio poetologico della traduzione, definito da Henri Meschonnic.

¹ *Vorticism* (dal latino *vortex* – vortice) – movimento artistico avanguardista inglese, fondato da Wyndham Lewis nel 1914 e durato fino al 1918. Vicino al futurismo, il movimento è caratterizzato da una trasmissione dinamica del movimento degli oggetti nello spazio. Lo stesso Pound definisce il vorticism come l'"arte dell'intensità" (Pound, 1914, pp. 61-71).

² *Immaginismo* (dalla parola francese *image* – immagine) – movimento letterario formalistico, nato in Russia e diffuso in Inghilterra e in America all'inizio del XX secolo. Il movimento pone l'enfasi sulla ricchezza delle immagini verbali, sul ritmo, sul verso libero, e non si preoccupa più di tanto del senso e della correttezza grammaticale.

³ Nato nel primo quarto del XX secolo, il *modernismo* abbraccia l'attività creativa di coloro che credono che le forme tradizionali di arte e di letteratura siano superate dal nuovo contesto culturale. La sua caratteristica principale è la sperimentazione formale. L'ingiunzione "Make it new!" di Ezra Pound sintetizza lo scopo del modernismo che consiste nel vivere tendendo al futuro, eliminando il passato (Butler, 2010, pp. 14-49).

Il traduttore francese sottolinea ugualmente l'importanza della materialità del linguaggio poetico: da un lato, la figuratività, la tonalità, la plasticità, cioè l'intera panoplia di sensi dell'originale, punto centrale del suo potere suggestivo, e, dall'altro, le allitterazioni, le assonanze, l'eufonia e la cacofonia, ricavati tramite la metrica e la prosodia. Quindi forgia il concetto cruciale della sua teoria, la *poetica del tradurre*, per designare la riflessione sulla traduzione che tiene conto, prima di tutto, del rapporto fra il processo traduttivo e la poetologia. Questo concetto è radicato nella funzione poetica del linguaggio, incentrata sullo stesso segno, e più precisamente sul significante, spesso sottovalutato nella pratica. Esso riflette in maniera adeguata l'essenza della traduzione poetica, perché valorizza la sua qualità letteraria, prendendo in considerazione le condizioni tanto soggettive, quanto socio-ideologiche della sua produzione. Riconoscendo l'inseparabilità del linguaggio e della letteratura, implica una *dimensione storica* che tiene conto dell'evoluzione dei linguaggi e cerca di esplicitare le loro differenze, e una *dimensione estetica* che concerne l'osservazione delle caratteristiche formali, stilistiche e ritmiche dell'opera originale.

Il ritmo incarna al meglio il processo continuo di traduzione. La sua critica universale esige la messa a punto di una teoria basata sugli universali della poetica. Pertanto la teoria di Meschonnic impegna il linguaggio nel complesso gioco del ritmo e del senso. Il "ritmo è la critica del senso" che distrugge l'unità della lingua, spostando il linguaggio verso il discorso, perché il "senso sta nel discorso, non nella lingua", mentre il "ritmo è l'organizzazione del senso nel discorso" (Meschonnic, 1982, pp. 67-70). Il ritmo non solo arricchisce la scrittura con un effetto che ne completa il senso e una coloritura soggettiva, ma gli dona la dinamica, caratteristica della parola (Meschonnic, 2007, p. 98, pp. 125-126). Il rispettarlo innalza l'"oralità" in un principio che rinnova il processo traduttivo, trasformando l'atteggiamento nei confronti del testo. Così il ritmo, che rende la dimensione comunicativa dell'opera, diventa un significante fondamentale, che introduce l'oralità nella traduzione.

Unendo l'immobilità del segno e la mobilità del ritmo, la traduzione riflette una "rappresentazione del linguaggio e della letteratura" che corrisponde a una visione del mondo, condizionata in gran parte dai rapporti fra la lingua, la cultura e lo stile di vita. "Tradurre non si limita ad essere lo strumento di comunicazione [...] da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, tradizionalmente considerato come inferiore alla creazione originale nella letteratura" (Meschonnic, 1999, p. 14). È un'attività creativa autonoma che articola un pensiero sia linguistico che letterario.

La volontà di istituire un'autonomia culturale e letteraria delle traduzioni corrisponde alla visione poundiana di traduzione della poesia. Le possibilità sono due: scrivere un nuovo poema, dominato dall'espressività particolare del traduttore, oppure offrire una foto unilaterale del poema originale. In altre parole, il modernista distingue nettamente la traduzione "interpretante", che accompagna il testo altrui, da "l'altro tipo", cioè la traduzione rinnovante ed esteticamente indipendente:

Alla fine il traduttore probabilmente non ha la forza di fare *tutto* il lavoro per il lettore linguisticamente pigro. Egli può mostrare dov'è nascosto il tesoro, può indirizzare il lettore nella scelta di una lingua che si deve imparare, e può molto concretamente aiutare lo studioso frettoloso che conosce un pochino una determinata lingua e ha l'energia necessaria a leggere il testo originale parallelamente alla glossa metrica. Questo per quanto riguarda la "traduzione interpretativa". "L'altro tipo" – ossia quando il "traduttore" finisce per creare una nuova poesia, semplicemente rientra nell'ambito della creazione originale, oppure, in caso contrario,

deve essere valutata con gli stessi criteri e lodata nello stesso modo contenuto, valido solo nel caso specifico. (Pound, 1934/2000, p. 33)

Ezra Pound chiarisce il suo progetto non solo nell'articolo "Guido's Relations", ma anche nell'introduzione alle sue transcreazioni dei sonetti di Guido Cavalcanti. Egli ammette la sua prima intenzione di pubblicare i versi del poeta fiorentino nella loro forma originale, completate da glosse senza rima, in modo da non fraporsi fra il lettore e le opere: "Quando ho iniziato, volevo solamente dare una traduzione prosaica, cosicché il lettore che non conosce l'italiano potesse vedere cosa significava l'originale melodico" (Pound, 1934/2000, p. 28). Successivamente spiega di aver rinunciato a questa idea per evitare il raddoppiamento del testo, che avrebbe costretto il lettore a leggerlo in italiano per la musicalità e in inglese per il senso. Sottolinea inoltre lo sforzo di trasmettere il ritmo dei sonetti non "riga dopo riga", ma annodando nella sua traduzione le "tracce" della potente carica sensuale e percettiva di Cavalcanti per mantenere "la musicalità delle parole e la consapevolezza della loro forza magica". La poesia presuppone sia la traduzione della lettera e dello spirito, che un adeguato accompagnamento per facilitare al lettore moderno la comprensione di qualcosa destinato ad un altro, lontano nel tempo e nello spazio. Infine, conclude Pound, la realtà si vede soltanto quando "le emozioni rispecchiano la capacità di comprensione", cioè solamente la doppia illuminazione, mentale e sensoriale, può svelare il mistero poetico (Pound, 1912, pp. 1-13).

Per illustrare quello che è stato detto finora, mi soffermerò brevemente sulla sua traduzione del "Sonetto I" di Guido Cavalcanti:

Voi che per gli occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormìa,
guardate a l'angosciosa vita mia
che sospirando la distrugge amore

E' ven tagliando di sì gran valore
che' deboletti spiriti van via
riman figura sol en signoria
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa virtù d'amor che m'ha disfatto
Da' vostri occhi gentil presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse

veggendo morto 'l cor nel lato manco. (Cavalcanti, 1258-1300)

YOU, who do breach mine eyes and touch the heart,
And start the mind from her brief reveries,
Might pluck my life and agony apart,
Saw you how love assaileth her with sighs,
And lays about him with so brute a might
That all my wounded senses turn to flight.
There's a new face upon the signiory,
And new is the voice that maketh loud my grief.

Love, who hath drawn me down through devious ways,
 Hath from your noble eyes so swiftly come!
 'T is he hath hurled the dart, wherefrom my pain,

First shot's resultant! and in flanked amaze
 See how my affrighted soul recoileth from

That sinister side wherein the heart lies slain. (trans. Pound, 1912)

La poesia di Cavalcanti è caratterizzata da un lessico filosofico di alto livello concettuale, da una grande varietà di immagini, metafore, paragoni. Il tema principale nei suoi sonetti, in particolare nel sonetto esaminato, è l'amore, presentato come una passione irrazionale che semina morte fisica e spirituale. Perciò non è strano che lo stilnovista passa rapidamente dalla percezione dell'amore come un sentimento luminoso ed esaltato alla sua considerazione come una forza mistica devastante e incontrollata che incombe sul soggetto poetico, divide il suo corpo dalla sua anima, frantuma tutti i suoi impulsi vitali. Questo patos lirico si ammorbidisce tuttavia dalla sensazione di uno stupore melanconico che trascende il soggetto e la sua sofferenza.

La traduzione di Pound ricrea abilmente la sofferenza e l'angoscia, che zampillano dal sonetto, l'inebriante vortice dei sentimenti, l'affannata dinamica delle percezioni, l'intensa irrequietezza dei sensi. Ma contemporaneamente lo attualizza, lo carica di un suono moderno, che supera la distanza di sei secoli, contrapponendosi ad un'artificiosa arcaizzazione della lingua di Cavalcanti:

Le obiezioni contro tale metodo sono: il dubbio che un uomo abbia diritto a prendere una poesia seria e ridurla a un mero esercizio d'eccentricità all'antica, la "rappresentazione sbagliata" non dell'antichità della poesia, ma della sensazione proporzionale di questa antichità, e con questo voglio dire che il linguaggio di Guido del XIII secolo è, per l'italiano del XX secolo, molto meno arcaico di quanto qualsiasi inglese del XIV, XV oppure XVI secolo sia per noi. Non è nemmeno chiaro se la mia versione pasticciata di vent'anni fa non sia "più vera", quantomeno nel senso che ha cercato di mantenere la passione dell'originale. E siccome questa passione semplicemente non si incontra nella poesia inglese di quei secoli, non esiste un pigmento verbale pronto per la sua oggettivazione. (Pound, 1934/2000, p. 33)

Per trasmettere l'impulso distruttivo, esercitato dal sentimento amoroso non corrisposto sia sul corpo che sulla mente del soggetto lirico, devastandoli entrambi, Pound usa un lessico appropriato (i.e. *distrugge – assaileth, disfatto – hath drawn me down*). E se non riesce a trovare talvolta la stessa potenza verbale (i.e. *passaste l'core – touch the heart*), la compensa altrove, rinforzando l'intensità espressiva (*un dardo mi gittò dentro dal fianco – hurled the dart, wherefrom my pain*). La sua tecnica di traduzione cerca più l'invenzione letteraria che l'appropriazione dell'originale. Inoltre, allo stesso tempo, fa sentire la presenza del traduttore che si manifesta nella scelta di strategie arcaizzanti (*assaileth, maketh, hath, wherein, recoileth*), della sintassi complessa che ricrea quella italiana, delle forme insolite (*seignior, sinister side, slain*) per la tradizione letteraria inglese. Queste soluzioni traduttive caricano tra l'altro il verso di una nuova sonorità.

Così il traduttore diventa una specie di co-autore che non esita ad usufruire delle potenzialità della madrelingua, e perfino di forzarla, per proporre nuove forme e far vedere l'estraneità dell'opera tradotta. Partendo dal presupposto che alla differenza del "fluente metodo

addomesticante, che maschera sia il lavoro del traduttore, che le relazioni asimmetriche [...] fra le nazioni anglofone e le altre” (Venuti, 1995, p. 38), “le traduzioni estranianti, che non sono trasparenti, che rifuggono la fluidità a vantaggio di una combinazione di discorsi più eterogenea [...], tendono a ostentare la loro parzialità invece di cancellarla” (Venuti, 1995, p. 34), Lawrence Venuti definisce come *estraniante* la prassi traduttiva di Ezra Pound (Venuti, 1995, p. 36).

Yves Bonnefoy condivide l’idea poundiana che la traduzione “passo dopo passo” oppure “rima dopo rima” soffoca la spontaneità. In questo senso ogni tentativo di imitazione della metrica del poema originale è condannato al fallimento. Secondo il poeta francese il compito del traduttore è quello di trasmettere il detto dal poeta e non quello che il critico letterario vuole attribuirgli, parlando a suo nome. Nel campo visivo del traduttore

ci devono essere non il garbuglio semantico del materiale testuale, ma il ritmo, la musica dei versi, il materiale sonoro entusiasmante, che permettono al poeta di oltrepassare quel livello del testo, dove la parola è prima di tutto concetto. E cos’altro gli serve, per essere così attento, se non lasciarsi possedere ingenuamente, immediatamente, da questa musica, così che essa possa risvegliare in lui la stessa “cantabilità” che risveglia nell’autore del poema. Serve che sappia ascoltare in quel modo, rispondere in quel modo, e allora in lui, questa volta nella sua propria lingua, nelle parole della traduzione pensata da lui di nuovo si risveglierà la musica, da qui in avanti la sua musica, e si rivelerà la via dell’esperienza dell’essere, del sapere della vita, che solo la musica delle parole potrebbe rendere possibili. Dopo di che non avrà più nessuna importanza se questi nuovi ritmi avranno una prosodia e un timbro diversi dalla ritmica dell’opera originale, perché l’essenziale è che il traduttore diventato poeta ha stabilito una relazione col materiale sonoro. (Bonnefoy, 1997, p. 33)

Il poeta-traduttore, volontariamente o no, impone il suo stile, la sua metrica, la sua sensibilità sull’opera tradotta. Però, anziché cadere nella trappola dell’immaginazione, deve cercare di riprendere il gesto che la dissipa. Solo in questo modo la “poesia” nella traduzione potrà essere salvata.

2. Le maschere del traduttore

La maggior parte dei grandi poeti-traduttori del Novecento, come Wystan Hugh Auden, Octavio Paz, Salvatore Quasimodo, firmano le loro traduzioni come traduzioni. Ezra Pound non di rado le firma come proprie opere. La sua percezione della “poesia si basa sulla premessa di una semplice mimesi, una corrispondenza fra la realtà e le sue molteplici manifestazioni nelle diverse lingue e culture”. (Xie, 2001, p. 219). La traduzione abbandona dunque i confini dell’artefatto e si trasforma in arte, in un elemento fondamentale dell’idea poundiana di poesia. Tutta l’opera del modernista è composta da frammenti di testi poetici: antichi (*Homage to Sextus Propertius*), distanti dalla propria tradizione culturale nello spazio (*Cathay*) o nel tempo (*Personae* e *Lustra*), scritti in lingue diverse (latino, cinese, italiano, occitano, francese). Questa prassi radicale rientra certamente nel progetto modernistico a grande scala, il cui scopo è quello di sviluppare la figuratività e di allargare i confini della lingua poetica inglese.

L’impossibilità di distinguere l’opera originale dalle traduzioni non significa però che si tratta di plagio. Pound spiega sempre i suoi “prestiti” poetici. Ammira la qualità poetica dei suoi ispiratori. Si identifica addirittura con le loro effusioni liriche e la sua voce suona in sintonia con la voce altrui senza fondersi con essa o spersonalizzarsi. Considerando ingannevole l’aspirazione ad una traduzione trasparente, il transcreatore “abbandona” il testo originale per

trasformarsi in un co-autore. Questa trasformazione gli permette di rivelare il suo ingegno, di esprimere al meglio la sua estrosità.

Pound spesso riesce a penetrare oltre la superficie letterale di questi prestiti, per comprendere la completezza di un poema e successivamente per trasmettere la sua rivelazione e comprensione, ricorrendo ad un nuovo mezzo, dando così la possibilità di una riproduzione organica della struttura del sentimento in base al proprio impulso interiore ed al momento. Quello che emerge alla fine di questo processo diventa una nuova creazione in sé: un poema di Pound. (Xie, 2001, p. 210)

Lo scopo perseguito in *Personae* – „Tradurre l’esperienza più ampia nella lingua più nuova possibile” (Pasquier, 2004, pp. 22-23) – corrisponde pienamente al suo desiderio di rinnovare l’inglese. Lo stesso Pound definisce le poesie incluse nella raccolta come “una lunga serie di traduzioni che sono soltanto delle maschere più raffinate” (Pound, 1916/1974, p. 98). L’etimologia del titolo rimanda peraltro alla parola greca *πρόσωπον* (volto) che penetra nel latino tramite la parola etrusca *phersu* (maschera). Successivamente, al significato iniziale si sovrappone il verbo *per-sonare*.

Nel teatro antico le maschere si usano sia per raggiungere una somiglianza maggiore tra l’attore e il personaggio interpretato, sia per amplificare il suono e diffonderlo meglio fra il pubblico. Le maschere si usano perfino nel teatro giapponese *nō* del XIV secolo, verso il quale il modernista mostra un particolare interesse e addirittura traduce alcune piccole opere. I testi di questo stile teatrale sono costruiti in modo da poter essere liberamente interpretati dallo spettatore. L’effetto voluto si raggiunge grazie all’abbondanza di omofoni. Le maschere nel teatro *nō* hanno alcune funzioni importanti: assicurare il legame tra il tempo mitologico e il tempo storico; nascondere l’espressività della mimica facciale, assorbendola parzialmente grazie all’abilità degli attori e la luce che cade su di loro da un’angolazione diversa. Se gestite magistralmente, riescono a trasmettere molteplici espressioni e sentimenti.

Per Ezra Pound la maschera è contemporaneamente un simbolo e un sintomo dell’identificazione con l’altra sensualità, figuratività, sonorità, prosodia. In *Personae* lui stesso si mette, una dopo l’altra, le maschere dei trovatori Bertran de Born (1140-1215), Arnaut Danièl (1150-1210) e Peire Vidal (1175-1205), del stilnovista Cino da Pistoia (1270-1336), del poeta francese François Villon (1431-1463). In maniera del tutto logica, in ogni poema l’io lirico cambia umori, sentimenti e tono a seconda della persona incarnata. Pound adatta alla lingua inglese la struttura e il modo di funzionare dei modelli usati, per farla parlare in una maniera nuova e “cantare” con una intensa melodosità. Riga dopo riga, si serve delle loro parole, prende in prestito le loro “trame”, richiama la loro versificazione, imita le loro rime.

Per illustrare le sue scelte traduttive soffermiamoci sull’ultima strofa della transcreazione della “Ballade des Pendus” (“Ballata degli impiccati”) di Villon, pubblicata sotto il titolo “Villonaud for This Yule”:

Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie,
 Garde qu’Enfer n’ait de nous seigneurie :
 A luy n’avons que faire ne que souldre.
 Hommes, icy n’a point de mocquerie;
 Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre. (François Villon, “Ballade des Pendus”,
 1462, v. 31-35)

Prince: ask me not what I have done
 Nor what God hath that can me cheer

But ye ask first where the winds are gone
 Wineing the ghosts of yester-year. (Ezra Pound, "Villonaud for This Yule", 1908, v. 22-25)

La maggiore preoccupazione di Pound sicuramente non è la rimozione degli ostacoli semantici davanti al lettore che non possiede i mezzi linguistici per orientarsi nel testo originale. La sua intenzione è di ricreare la prosodia in una nuova forma per la tradizione letteraria inglese. Tentativo riuscito, nonostante la sua versione sia più compatta (146 caratteri vs 202 dell'originale), con un verso in meno. La sostituzione dell'eneasillabo di Villon con l'ottosillabo crea maggiore tensione emotiva. E se le rime alternate (*abab*) sono conservate, le assonanze e le allitterazioni sono salvaguardate parzialmente (*seigneurie, souldre, mocquerie, absouldre – done, cheer, gone, year*).

In breve, anche se non permette l'accesso al poema in un modo simile a quello fornito dall'originale, la transcreazione poundiana fa sentire lo spirito di Villon. Ad ogni modo, il recupero integrale dell'originale in un'altra lingua è poco probabile, addirittura sbagliato. Esso sembra inutile perché o il traduttore non è un poeta e l'inadeguatezza della sua traduzione conferma l'adagio *Traduttore Traditore*, oppure è un poeta e, come tale, si lascia guidare dalla sua propria ispirazione poetica e fa sentire la sua voce. Con le sue scelte lessicali, stilistiche, emotive, Pound lascia la sua impronta e si trasforma in co-autore. Per citare un esempio, *where the winds are gone* (*dove sono andati i venti*) e *Wineing the ghosts of yester-year* (*Vincere i fantasmi del passato*) non esistono nella "Ballata degli impiccati". Peraltro egli prende in prestito il neologismo *yester-year* dal poeta vittoriano Dante Gabriel Rossetti. Quest'ultimo traduce il ritornello della "Ballade des dames du temps jadis" ("Ballata delle dame di uno tempo che fu") *Mais où sont les neiges d'antan?* (*E dove sono le nevi d'un tempo?*) con *Where are the snows of yesteryear?* (Rossetti, 1870, pp. 177-179). Così l'intertestualità inclusa nella sua transcreazione si articola insieme al desiderio di rinnovamento della traduzione inglese.

La scelta di Pound di ricreare in chiave modernistica l'opera di un poeta del Tardo Medioevo non è arbitraria. Oltre alla corrispondenza dei gusti estetici, essa presenta l'occasione di applicare in pratica le sue idee sul rinnovamento della lingua poetica inglese. Le espressioni insolite non sono il frutto di un'estrosità eccessiva, ma la prova di una riflessione critica sull'atto traduttivo come opportunità per potenziare le risorse lessicali della madrelingua. Pound oppone il suo approccio traduttivo a una tradizione poetica assai conservativa e scontata che esclude qualsiasi sorpresa. La sua forza risiede proprio nella capacità di proporre un'interpretazione inaspettata e imprevedibile di un poeta "classico", almeno per il mondo neo-latino, come Villon. "Pur considerando i suoi svariati 'errori' e la sua traduzione non uniformemente compiuta [...], è proprio attraverso le sue rappresentazioni enfatiche che egli è in grado di sostenere la vera forza letteraria e politica degli originali" (Claro, 2014, p. 49).

Per quanto riguarda la raccolta *Cathay*⁴, essa contiene le poesie di Li Po⁵, tradotte sulle note di Ernest Fenollosa. Osservando le teorie dell'orientalista statunitense sulla scrittura figurativa, che il pittogramma rappresenta, Pound seleziona e ordina i poemi in base al suo proprio senso poetico. Le traduzioni dal cinese si rivelano essere particolarmente adeguate per applicare l'immaginismo grazie al carattere di questa lingua. La poesia immaginista si ispira ad immagini rare e la sua lingua è fortemente metaforica ed allegorica. "Traducendo si impara a gestire le lingue, a leggere e a scrivere bene. Non dovendo sviluppare il proprio pensiero, ma esprimere quello di un altro, il traduttore concentra tutta la sua attenzione sui mezzi di espressione e così

⁴ Il nome antico della Cina del Nord, diventato popolare in Europa con *Il Milione* di Marco Polo.

⁵ Mi attengo alla trascrizione del nome del poeta cinese, usata da Pound, e non a quella odierna: Li Bai.

acquista un senso acuto della forma” (Billeter, 2014, p. 88). Il suo lavoro somiglia a quello del calligrafo, impostato su un modello che giudica ogni carattere realizzato in funzione della sua conformità con questo modello (Billeter, 2010, p. 109). D'altronde, proprio in Cina nasce la nobile e sofisticata arte della calligrafia: l'arte dell'ordine, della grazia, dell'espressività. E tutta questa perfezione si raggiunge con mezzi assai scarsi: inchiostro nero, carta assorbente e pennello.

La scrittura cinese senza dubbio rivela al poeta modernista un mondo nuovo. Partendo dal fatto che la lingua cinese esprime immagini uniche nel loro genere, che esistano in realtà, e cambiando il “rapporto fra il soggetto e l'oggetto, lo spazio e il tempo”, per “catturare le parole tradotte o ispirate da un poeta del passato”, Pound applica un triplo approccio alla traduzione: “appropriazione, distanziamento, trasformazione della propria lingua” (Pasquier, 2004, pp. 23-24). Questa singolare cinesizzazione della lingua inglese si manifesta nella tecnica di creazione di immagini complesse tramite la combinazione di quelle semplici. Il colore rosso si dovrebbe quindi definire poeticamente non come fa l'uomo occidentale che sottolinea gli elementi pittoreschi *rosso, colore, vibrazione, modo di essere*, ma come i cinesi, cioè tramite la combinazione di immagini note: *rosa, ciliegio, ruggine, fenicottero* (Pound, 1934/1991, p. 22).

“La poesia cinese ha il vantaggio unico di combinare entrambi gli elementi. Parla nel contempo con la vividezza della pittura e la mobilità dei suoni. In un certo senso, è più oggettiva, più drammatica di tutte e due” (Fenollosa, 1920, p. 363). Riferendosi al saggio sulla poesia cinese di Ernest Fenollosa, che pubblica dopo la morte dello storico d'arte, Ezra Pound cercherà di mettere in atto le sue idee. Il metodo “ideogrammatico”, dispiegato a questo scopo, è coerente con l'ambizione di riformare la lingua inglese tramite la traduzione. La sua essenza consiste nella “giustapposizione di pittogrammi, di immagini reali di cui il lettore individua il nesso. Il cinese avrebbe così sulle lingue non ideografiche il poetico (e pragmatico) vantaggio della concretezza” (Bacigalupo, 1981, p. 13). L'ideogramma *est*, per esempio, nasce dalla sovrapposizione dei pittogrammi che significano *albero* e *sole*: “sole, intrecciato nei rami dell'albero, come all'alba” (Pound, 1934/1991, p. 21). Il risultato della combinazione di immagini semplici non è una terza immagine diversa, bensì la sensazione di una connessione fondamentale fra esse. La sovrapposizione implica dunque la ricerca della relazione fra le immagini che si succedono.

In un certo senso Pound “s'inventa” una lingua cinese e imita il suo modo di funzionare nell'inglese:

Le poesie di *Cathay* devono davvero leggersi come delle poesie inglesi, forse le opere più riuscite di tutte le opere di Pound [...] Pound non cerca di buttare l'originale cinese nella corrispondente lingua inglese arcaica o antiquata [...] *Cathay* è un esempio della grande propensione di Pound a considerare la traduzione non come storica, ma come contemporanea oppure atemporale. (Xie, 2001, p. 210)

La non conoscenza della lingua di partenza paradossalmente si trasforma da problema in vantaggio, perché l'opera originale viene esaminata come “una caratteristica quasi non-linguistica del paesaggio, del costume raccontato, della storia semplificata” (Steiner, 1978, p. 333). Il successo di *Cathay* è dovuto senza dubbio alla transcreazione stilizzata della poesia classica cinese, che non ripete i cliché dell'esotismo, ma ricrea il diverso.

3. La cantabilità della lingua

La musica delle parole nella poesia cambia il loro effetto su di noi. Sostenute e portate dal timbro, dall'armonia, dal ritmo, le parole non sono tanto dei mezzi per l'interpretazione infinita del mondo o per la costruzione del desiderio, quanto indicazioni dirette, oserei dire silenziose indicazioni dirette, che ripristinano lo splendore del giardino dell'Eden nelle cose. Essa [la musica] non fa il gioco del significato, al contrario, lo nega, perché la ragione della sua esistenza la porta aldilà delle rappresentazioni concettualizzate, delle formulazioni, delle analisi, verso l'immediatezza dell'essere sensibile, che i concetti ci nascondono. (Bonney, 1997, p. 29)

Ciò non significa comunque che la poesia è priva di significato. L'abbondanza stessa di figure retoriche in essa – e le figure retoriche sono cariche di significato – confuta una simile affermazione. Questa messa in scena, estremamente importante per la traduzione della poesia, complica parecchio il compito del poeta-traduttore, che deve sostenere la sua traduzione non solo formalmente, ma anche in termini di contenuto.

Ezra Pound è particolarmente attento alla transcreazione della cantabilità della lingua: "Io credo nel ritmo definitivo e assoluto [...] La percezione mentale è data nella parola, quella emotiva – nella cadenza. Solo allora il ritmo perfetto si unisce con la parola perfetta, così che la doppia visione possa essere scritta" (Pound, 1912, p. 11). Secondo il modernista, la poesia è composta da tre elementi, che lui stesso forgia nella ricerca della cantabilità. La *logopœia* è "la danza della mente in mezzo alle parole", la *phanopœia* – "la proiezione delle immagini sull'immaginazione visiva", la *melopœia* – "una proprietà musicale che [...] indirizza il significato" (Pound, 1935, p. 25).

La *logopœia* è in realtà l'uso delle parole non nel loro senso letterale, ma nelle loro connotazioni, attualizzate dai giochi linguistici, nel senso contestuale acquisito da loro. "La danza della mente" si manifesta a piena forza nel suo *opus magnum I Cantos*. L'autore di questo grandioso poema incompleto, composto da 120 canti, si impegna in una singolare caccia alle parole in diversi mondi e culture: *L'Odissea* di Omero, la lirica di Saffo, *Le Metamorfosi* di Ovidio, i poemi di Propertio e Catullo, *La Divina Commedia* di Dante, i sonetti di Guido Cavalcanti, il mondo dei trovatori occitani, le lettere di Sigismondo Malatesta, ecc. Il suo scopo non è quello di usare il significato "accademico" stabilito delle parole, ma di far rinascere i loro significati storici, sviluppati per caso, e di ripristinare le loro connotazioni associative. Il risultato è un groviglio singolare di idee poetiche proprie, prestiti lirici e frammenti tradotti. La *logopœia* include "il lessico e la sintassi, l'ellissi, le interruzioni, le referenze incomplete o esagerate e l'estraneità letterale dei *Cantos*. Proprio lì Pound controlla, rinnova e supera l'uso abituale e le associazioni note" (Brooker, 1979, p. 233). Il poeta statunitense è spinto in gran parte dal desiderio di selezionare immagini e umori lirici, che si distinguono dalla poetica di Shakespeare che ha stabilito, insieme a quella di Dante, il canone occidentale. *I Cantos* rappresentano degli elementi sistematicamente assemblati, "selezionati da un passato culturale, che percepiamo come minacciato dal decadimento" (Steiner, 1978, p. 430). In altre parole, essi sono un *collage* di motivi e immagini, tonalità e umori, ritmi e melodie di tempi passati.

La *phanopœia*, la grandiosità visiva delle parole, è relativamente facile da afferrare e tradurre. Lo stesso Pound lo fa nelle traduzioni della poesia cinese della raccolta *Cathay*, usando due forme: una breve ("Separation on the River Kiang") e una più lunga e libera (canzone – "Song of the Bowmen of Shu", elegia – "Lament of The Frontier Guard", ballata – "A Ballad of The Mulberry Road"). Egli compensa le sue conoscenze insufficienti della lingua dell'originale con

la ricerca di immagini emotivamente forti, forzando contemporaneamente la sua madrelingua e l'opera tradotta. La *phanopœia* l'aiuta a trasmettere la figuratività cinese, senza chiarire fino in fondo la connessione fra le immagini separate, rafforzando, in compenso, l'impatto emotivo.

La *melopœia*, ossia la melodiosità delle parole che forma il senso, è molto importante per il lavoro poetico. Anche quando ascoltiamo poesia in una lingua estranea, che non conosciamo, – osserva Pound in "Guido's relations" – possiamo manifestare una sensibilità alla sua melodiosità. Partendo dal fatto che proprio la *melopœia* è la più difficile da tradurre o addirittura in traducibile, essendo irripetibile e inimitabile, egli si permette di cambiare lo schema ritmico dei sonetti di Cavalcanti, rimuovendo le rime piane. A causa dell'impossibilità oggettiva di ricreare i ritmi e i toni caratteristici della lingua cinese, sostituisce con una determinazione non minore quelli usati nei poemi di Li Po coi i suoi. Perché la "maestria"

consiste nel mantenere il verso integro, così ininterrotto nella sua sonorità come la linea in qualcuno dei più nuovi dipinti di Mirò su carta; e nel bilanciare perfettamente – senza interruzioni, senza parti goffamente sporgenti e senza la perdita dello stile nelle singole frasi. (Pound, 1934/2000, p. 30)

L'opera tradotta o più precisamente il concetto di essa diviene fonte d'ispirazione per la transcreazione poetica e pretesto per il collegamento del moderno col lontano nel tempo e nello spazio. La descrizione della natura cinese in "Separazione sul fiume Kiang" invoca nel lettore occidentale la sensazione, tradizionalmente collegata all'arte cinese, della sua esoticità, grazia, effimerità.

Farewell to Meng HaoRan (Li Po, 701-762)

惟	孤	煙	故	送
見	帆	花	人	孟
長	遠	三	西	浩
江	影	月	辭	然
天	碧	下	黃	之
際	空	揚	鶴	廣
流	盡	州	樓	陵
				李
				白

Traduzione inglese parola per parola:

Sending off / Meng / Hao / Ran / towards / Guang / Lin / Li Bai
 Old / friend / west / departs / Yellow / Crane / Tower
 Smoke / flowers / third / month / down / Yang / Zhou
 Single / sail / distant / scene / blue / emptiness / limitless
 Only / see / Long / River (i.e. Yangzi) / sky / horizon / flow

Separation on the River Kiang (Ezra Pound, 1915)

Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,
 The smoke-flowers are blurred over the river.
 His lone sail blots the far sky.
 And now I see only the river,
 The long Kiang, reaching heaven.

Il sinologo francese Jean François Billeter osserva che la poesia classica della dinastia Tang cerca di rappresentare degli istanti vissuti: “Essa non esprime delle *reveries* inconsistenti [...] ma *momenti* o *avvenimenti* dei quali il poeta ha fatto esperienza”. L’accumulo di semplici eventi conduce a una rappresentazione complessa della realtà, percepita come “una sorta di accelerazione nella quale si uniscono o si articolano, in un istante o in una rapida successione d’istanti, un numero inaspettato di elementi del reale. L’arte del poeta è di ricattare questo avvenimento e di far riemergere in noi il reale” (Billeter, 2014, pp. 12-13). Il lettore occidentale deve quindi ricostruire l’atmosfera delle poesie cinesi tramite l’interazione dialettica dell’estraneo e del conosciuto, cosa sulla quale Pound pone l’enfasi e che caratterizza la traduzione in generale.

La sintonia dei sentimenti dell’uomo e delle istantanee del paesaggio è una delle maggiori preoccupazioni della visione del mondo cinese. Il pensiero cinese concepisce l’uomo come elemento della natura tra tanti altri, con i quali potrebbe interagire, senza tentare di assoggettarli né di subire passivamente la sorte che gli impone una forza esterna. Questa mentalità così diversa dalla mentalità occidentale non implica le antinomie tradizionali attivo/passivo, soggetto/oggetto, proprio/estraneo. I movimenti, i processi, i cambiamenti che si verificano in seno all’universo, sorgono gli uni dagli altri senza provare a dominare. E il pensiero cerca di captare questa interdipendenza per rappresentare il mondo materiale nella sua pienezza. Questa completezza si riflette nell’immagine nostalgica della separazione dal poema di Li Po e, conseguentemente, nella transcreazione poundiana, dove la visione del mondo occidentale cede il posto all’esperienza del Dao.

Pound sembra aver capito benissimo il pittorialismo emotivo della poesia di Li Po e costruisce la sua versione intorno a due immagini cruciali: “annebbiato” (*blurred*) e “macchia” (*blot*). La parola “macchia” dà una certa nota ironica [...] Lascia la sua impronta sul cielo sereno: lo stesso inchiostro sbavato diventa indefinito, in quanto è permeato dal fiume nebbioso (“fiori fumosi” – *smoke-flowers*) – sottile accenno alla tecnica cinese paesaggistica-pittoresca. L’empatia emozionale si manifesta nel fatto che lo sguardo pure è “annebbiato” dalle lacrime della separazione, nonostante il sentimento principale non sia direttamente menzionato. [...]. Le parole *ora* e *solamente* sono marcatori di distanza, separazione, devastazione: e qui di nuovo l’emozione soggettiva è rappresentata del tutto indirettamente. (Xie, 2001, pp. 210-211)

I fantasmi ideogrammatici di Ezra Pound si trasformano in un metodo traduttivo che giustappone immagini, parole e rime, cercando la melodosità poetica. Le sue scelte traduttive, paragonate con la versione interlineare del poema di Li Po, evidenziano la vicinanza del originale e della sua transcreazione. Ad esempio, il verso *His lone sail blots the far sky* trasferisce assai fedelmente la giustapposizione dei pittogrammi *Single / sail / distant / scene / blue / emptiness / limitless*. Riproducendo la loro concatenazione secondo il metodo “ideogrammatico”, Pound ricrea la natura, tanto effimera, quanto sofisticata. Unendo l’effetto visuale e l’effetto cerebrale tipici della grande poesia cinese, che “privilegia le forme corte, ma per produrre effetti ‘lunghi’” (Billeter, 2014, p. 26), egli è riuscito a catturare la pienezza

dell'istante. E nonostante non abbia ripreso letteralmente l'ultima parola⁶ *flow* (*flusso*) e abbia chiuso il poema con la parola polisemica *haven* che significa *paradiso, porto, rifugio*, ha saputo trasmettere l'idea che tutto passa e scorre verso l'istante successivo.

Pound sovrappone dunque le lingue diverse (in questo caso cinese e inglese), partendo dal fatto che nessuna lingua è pienamente "esaustiva". È incantato dalla cantabilità delle lingue romane, dalla stravaganza del cirillico, dall'esoticità degli ideogrammi cinesi, tenta sempre di raggiungere una singolare "armonia imitativa". In questo modo include nelle sue traduzioni

ogni gioco possibile con la lingua straniera, che prende come modello. Egli 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. Il pastiche richiede la complicità col lettore: il lettore deve riconoscere la fonte per apprezzare l'imitazione, che non è necessariamente una cosa parodistica. [Il pastiche] può essere un omaggio. Può essere più vicino all'imitazione, oppure più vicino alla parafrasi. Il pastiche richiede un orecchio sottile e preciso. (Pasquier, 2004, p. 28)

La "traduzione-pastiche" è trascinante sia per Pound che per i lettori coinvolti. I giochi linguistici del modernista sfidano contemporaneamente lo spirito e la mente, sbilanciano l'equilibrio dell'usuale modo di pensare e di esprimersi, fanno deviare dalla serietà e dall'autenticità scientifiche.

4. Conclusione

Ezra Pound sicuramente ha cambiato l'idea stereotipata di traduttore e ha messo in dubbio il requisito, fattosi strada nel XIX e nell'inizio del XX secolo, di una traduzione equivalente. Egli traduce in una maniera fresca, moderna, spesso controversa, che accende la passione per la lettura. In tal modo sostituisce la lingua letteraria comune con una più aperta, discorsiva, leggera, cioè sostituisce la scrittura con l'oralità. E nello stesso tempo rimette in uso, attualizza il vecchio e dimenticato lessico arcaico, che, così rinnovato, acquista una cantabilità insospettata. "Evidentemente, senza tradire la fedeltà, Pound ha voluto riprodurre in lingua inglese contemporanea non solo l'asperità energetica del testo antico, ma anche la sua sonorità" (Borges, 1965, p. 233). Ecco perché le sue transcreazioni affascinano tuttora i traduttori di poesia, che vi trovano l'incoraggiamento per cercare nuove forme e immagini.

D'altro canto, il suo progetto poetico alimenta tuttora il dibattito sul aspetto creativo della traduzione e i problemi che ne sono connessi: in particolare quelli della riscrittura, della ritraduzione, dell'autotraduzione. Il suo desiderio di sfruttare le potenzialità poetiche della propria lingua sarà seguito da altri poeti-traduttori nel corso del Novecento. Haroldo e Augusto de Campos, Wystan Hugh Auden, Octavio Paz, Salvatore Quasimodo, Michel Deguy, e tanti altri, cammineranno sulle sue orme. Per citare giusto un esempio, Haroldo de Campos traduce l'opera poetica poundiana secondo il metodo transcreativo. Il concretista brasiliano si ispira d'altronde alle idee del modernista per articolare insieme la metafisica occidentale della traduzione e l'antropofagia indigena. Perché, "se la traduzione è una forma privilegiata di lettura critica, è solo attraverso la sua mediazione che si potranno spingere altri poeti [...] a penetrare più profondamente il testo artistico e i suoi più intimi meccanismi e ingranaggi" (Campos, 1973, p. 82).

⁶ L'ultima parola di un poema cinese classico è molto importante perché in essa si condensa tutto il senso.

5. Bibliografia

- Bacigalupo, M. (1981). *L'ultimo Pound*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Billeter, J.F. (2010). *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*. Parigi: Editions Allia.
- Billeter, J.F. (2014). *Trois essais sur la traduction*. Parigi: Editions Allia.
- Bonnefoy, Y. (1997). La communauté des traducteurs. In *Treizièmes assises de la traduction littéraire* (pp. 25-38). Arles: Atlas/Actes Sud.
- Borges, J.L. (1965). Note sur Ezra Pound, traducteur. In D. de Roux & M. Beaujour (eds.), *Ezra Pound 1. Les cahiers de l'Herne* (p. 233). Parigi: L'Herne.
- Brooker, P. (1979). *A student's guide to the selected poems of Ezra Pound*. Londra: Faber & Faber.
- Butler, C. (2010). *Modernism: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Claro, A. (2014). Transportation is civilisation: Ezra Pound's poetics of translation. www.ucl.ac.uk/translation-studies/translation-in-history/documents/claro_pound_lecture_pdf
- De Campos, H. (1973). De la traduction comme création et comme critique. *Change*, 14, 71-84.
- Fenollosa, E. (1920). The Chinese written character as a medium for poetry. In E. Pound & E. Fenollosa, *Instigations* (pp. 357-388). New York: Boni & Liveright.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, H. (2007). *Ethique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Oseki-Dépré, I. (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Parigi: Armand Colin.
- Pasquier, M.-C. (2004). Ezra Pound traducteur. In *Vingtièmes assises de la traduction littéraire* (pp. 13-32). Arles: Atlas/Actes Sud.
- Pound, E. (1912). Introduction to *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (E. Pound, trans.), (pp. 1-13). Londra: Stephen Swift and Co.
- Pound, E. (1914). Vorticism. *The Fortnightly Review*, 96 [n.s.], 1 September 1914 (pp. 461-471).
- Pound, E. (1915). *Cathay*. Londra: Elkin Mathews.
- Pound, E. (1935). How to read? In T. S. Eliot (ed.), *Literary essays of Ezra Pound* (pp. 15-40). New York: New Directions.
- Pound, E. (1952). *Collected Shorter Poems*. Londra: Faber and Faber.
- Pound, E. (1916/1974). *Gaudier-Brzeska: A memoir*. New York: New Directions.
- Pound, E. (1934/1991). *ABC of reading*. Londra: Faber&Faber.
- Pound, E. (1934/2000). Guido's relations. In L. Venuti (ed.), *The Translation studies reader* (pp. 26-33). Londra: Routledge.
- Rossetti, D. G. (1870). The ballad of dead ladies. In F.S. Ellis (ed.), *Three translations from François Villon, 1450*, (pp. 177-179). F. S. Ellis.
- Steiner, G. (1978). *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* (L. Lotringer, trad.). Parigi: Albin Michel.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*. Londra: Routledge.
- Villon, F. (1489). 'Ballade des Pendus'. In *Le grant testament Villon et le petit. Son codicile. Le iargon et ses ballades*. Parigi: Pierre Levet. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86000380>
- Xie, M. (2001). Pound as translator. In I. Nadel (ed.), *The Cambridge companion to Ezra Pound* (pp. 204-223). Cambridge University Press.



Irena Kristeva
Università di Sofia
irena_kristeva@yahoo.com

Biografia: Irena Kristeva è professoressa associata di Teoria della traduzione presso il Dipartimento di Studi Romanzi dell'Università di Sofia. Ha conseguito un Dottorato di Ricerca di Semiologia del testo e dell'immagine presso l'Université de Paris 7. Fra le sue pubblicazioni troviamo: *Pascal Quignard: la fascination du fragmentaire* (L'Harmattan, 2008), *Pour comprendre la traduction* (L'Harmattan, 2009), *Le metamorfosi di Hermes* (in bulgaro, Est-Ouest, 2015). Ha tradotto una ventina di libri dal francese e dall'italiano, tra cui opere di Bobbio, Bourdieu, Deleuze, Derrida, Eco, Foucault, Leopardi, Quignard, Ricœur.