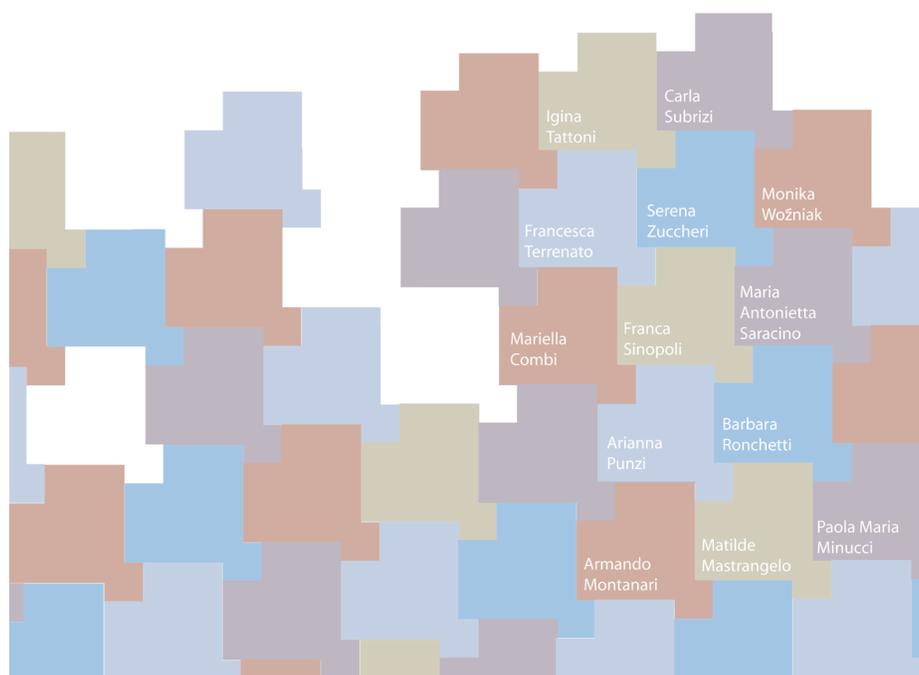


La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



Collana Studi e Ricerche 28

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-52-7

DOI 10.13133/978-88-98533-52-7



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Progetto artistico di Miguel Angel Giglio, 2014.

Indice

Introduzione: Letture, riletture, altre letture	1
<i>Francesca Terrenato</i>	
PARTE I - METODI, QUESTIONI, MODELLI: LETTURE INTERDISCIPLINARI	7
1. Sguardi incrociati: leggere l'alterità culturale	9
<i>Mariella Combi</i>	
2. Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia	27
<i>Franca Sinopoli</i>	
3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine	45
<i>Barbara Ronchetti</i>	
PARTE II - ANALISI CRITICHE: LETTURE DI TESTI E CULTURE	67
4. Intorno al personaggio di Galeotto, signore delle isole lontane	69
<i>Arianna Punzi</i>	
5. 'Bel sentimento femminile': la lettura delle donne nei Paesi Bassi dell'Ottocento	87
<i>Francesca Terrenato</i>	
6. L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea	105
<i>Serena Zuccheri</i>	

PARTE III - DISCUSSIONI E RASSEGNE: LETTURE E TRASPOSIZIONI	121
7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro <i>Monika Woźniak</i>	123
8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman <i>Carla Subrizi</i>	143
9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione) <i>Paola Maria Minucci</i>	159
10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese <i>Matilde Mastrangelo</i>	179
11. Rileggere il <i>Salmo 19</i> con Edward Taylor, poeta coloniale <i>Igina Tattoni</i>	191
PARTE IV - VOCI FUORI CAMPO	203
12. Lo sguardo del turista, tempo libero e viaggi nelle aree urbane <i>Armando Montanari</i>	205
Indice dei nomi	223
Indice degli autori e abstract	229

9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione)*

Paola Maria Minucci

Per un'introduzione e alcune considerazioni generali

Se la poesia nasce – secondo la testimonianza di molti poeti¹ - dall'ascolto di un ritmo, questo è tanto più vero per un poeta che scrive versi in musica.

Come ricorda Stefano Raimondi, è il ritmo a indirizzare le parole (RAIMONDI: 2002, 77); tradurre vuol dire allora dare una voce “altra” a uno stesso ritmo. È il ritmo a suscitare altri suoni nella nuova lingua che lo legge.

* Come dichiarato nel titolo, questo articolo raccoglie il lavoro seminariale tenuto con gli studenti della Cattedra di neogreco nel corso dell'a.a. 2010-11 che ha poi trovato la sua conclusione nell'ambito delle giornate del Seminario *La lettura degli altri* nel maggio 2012. L'iniziativa si colloca in un filone di interesse che affianca poesia e musica e che già da qualche anno caratterizza le attività della cattedra con corsi, seminari, elaborati di tesi e concerti sul canto demotico, sulla musica rebetica e i loro rapporti con la letteratura e la poesia contemporanea.

Tutte le idee presentate in questo articolo sono dunque il risultato di discussioni e riflessioni di gruppo che solo nella loro fase elaborativa finale hanno trovato una stesura definitiva riconducibile a singoli autori. È per questo doveroso un ringraziamento a tutti gli studenti che con entusiasmo, passione e dedizione hanno accolto e dato vita a questo progetto che non sarebbe mai stato possibile realizzare senza il loro prezioso contributo.

Mi sia permesso ricordarli tutti per nome: Eleonora Aleotti, Stella Blasetti, Elena Bonaccini, Vassilikì Chaloulakou, Periklis Chamitis, Claudia Colvin, Michele Cortese, Gianmichele Gerogiannis, Mavra Kakoliris, Jacopo Mosesso, Freedom Pentimalli, Lina Protopapa, Viviana Sebastio, Nina Sietis, Giulia Sinibaldi.

¹ Il poeta Michalis Ganàs scrive testualmente: « La poesia mi arriva prima come musica» (GANÀS: 1992, 26-37); uno stesso sentire esprime anche Franco Loi: «Si attende la parola ed essa ci perviene come suono» (LOI: 2002, 307-312).

Il primo passo dunque nel tradurre parole in musica è l'ascolto del ritmo che sta dietro e prima dei versi originari, per farsi guidare verso altri suoni che gli diano voce nella lingua di traduzione.

In Dionissis Savvopoulos, il 'poeta che canta',- come lui stesso ama definirsi - è possibile cogliere fin dal primo approccio la voce di un poeta. Della sua opera hanno scritto i più acuti e riconosciuti critici letterari greci, apprezzando il suo lavoro di artista in cui verso e musica fanno tutt'uno².

Savvopoulos è infatti un poeta che non vuole soltanto scrivere poesia ma anche, e forse soprattutto, cantarla, in una relazione viva e attiva con chi la ascolta. Ed è forse anche per questo che il pubblico della sua musica è assolutamente trasversale, quanto mai variegato e misto: comprende giovani e meno giovani, persone colte e raffinate e persone semplici, insomma la sua parola riesce a comunicare superando le barriere di età, stato sociale e culturale.

I suoi versi sono ora ironici e satirici, finanche surreali, ora lirici e fiabeschi. Sono i versi di un poeta colto che non ha però perso il suo vigore spontaneo e il suo slancio comunicativo.

Ma sono anche una chiave per entrare nel vivo della storia e della società greche dell'ultimo cinquantennio: egli è stato ed è il testimone vivace e spesso ribelle che ha saputo trasferire nelle parole la cronaca, a volte dura e dolorosa, degli eventi della sua patria. Per fare questo non ha esitato a ricorrere, in maniera assolutamente personale e creativa, a tonalità e modi diversi che di volta in volta guardano alla tradizione demotica e alla musica rebetica, ma anche alla musica rock e alla canzone d'autore.

La sua tecnica è duplice, come con acutezza ha scritto il critico Skabardonis: «carpisce dall'esterno, rielabora all'interno e carpisce dall'interno e rielabora all'esterno»³ (SAVVOPOULOS: 2003, 31-40). L'occasione a monte di molte sue canzoni nasce infatti da esperienze concrete ma viene poi interiorizzata e arriva infine ad avere una valenza quasi mitica o piuttosto fiabesca. È la fiaba di un cantastorie, vissuta e raccontata con giocosa e divertita ingenuità infantile ma è anche una canzone di protesta, una protesta umana ed esistenziale prima ancora che politica.

² Molti articoli critici sono ora raccolti nel volume SAVVOPOULOS DIONISSIS (2003), *H σούμα 1963-2003*, Salonico, Ianòs.

³ La traduzione di questo come di altri testi critici citati, laddove non venga diversamente indicato, è ad opera del gruppo degli studenti partecipanti al laboratorio.

Il punto di vista politico è comunque sempre presente nella sua opera, anche se la sua visione politica, e mai partitica, finisce con l'incontrarsi con una visione etica dell'uomo e delle sue relazioni.

Savvopoulos, attraverso le sue canzoni e le sue parole, riesce a fotografare il suo tempo. Come ha sottolineato Christos Bintoudis in una sua nota ancora inedita: «La fotografia è una memoria che ricorda un aspetto della realtà, ma non la realtà stessa; è un'arte a metà strada tra finzione e realtà. [...] Offre all'uomo la libertà di creare o di ri-creare da solo tutto il resto: vale a dire di scegliere» (BINTOUDIS: 2011). Un'osservazione questa che mette in luce come Savvopoulos sia un lettore del suo tempo e come il suo linguaggio sia un insieme di musica e parola tra loro indissociabili. Direi di più, le sue parole sono poesia soltanto nel momento in cui si uniscono alla musica.

Del resto Savvopoulos non credeva nella possibilità di mettere in musica la poesia (una via che ha avuto peraltro grande e meritata fortuna in Grecia, basta pensare ai famosi Theodorakis e Chatzidakis e più recentemente a Xidakis e ad altri). In una sua intervista Savvopoulos scrive: «Secondo me la poesia non si può mettere in musica. Una poesia è una creazione compiuta in se stessa che comprende anche la musica. Così ritengo che anche la melodia più riuscita corra il rischio di appesantirla, di deformarla» (SAVVOPOULOS: 2003, 140-153).

Ma è vero anche il contrario. Di fatto «leggere i versi spogliati della musica – ha sottolineato Katerina Tiktopoulou in una sua conferenza – costituisce una specie di deformazione» (TIKTOPOULOU: 2011). La poesia di Savvopoulos è tutta nel connubio di parola e musica, un intreccio indissolubile, parole e musica nascono insieme.

Per questo l'impresa di tradurre le canzoni di Savvopoulos è stata una vera scommessa: come separare ciò che è unito?

È come nella traduzione *tout court*. In questo caso però con un valore aggiunto di difficoltà. Come nella traduzione, si tratta di procedere in primo luogo a un'operazione inizialmente distruttiva: si deve dividere ciò che è unito, disfare il legame tra significato e significante o, meglio e più precisamente, tra senso, sonorità e musica. Di fatto la traduzione e ancor più l'adattamento musicale mettono in forse una qualità fondamentale del testo originale che è proprio la continuità tra senso, sonorità della parola, ritmo e musica. E tuttavia, il tentativo di lettura percorso con questo lavoro, teso a non perdere del tutto l'effetto

originario unico e irripetibile, ha tracciato un cammino molto interessante. Molto spesso, traducendo non solo la prosa ma anche la poesia, soprattutto se in verso libero, si finisce erroneamente per privilegiare la semantica trascurandone talvolta la musicalità nella scelta dei suoni, delle pause, con un'attenzione generica e superficiale al ritmo. Con l'esperienza di questo laboratorio abbiamo potuto constatare che la ricerca di un adattamento musicale ci ha spesso guidato verso soluzioni che anche poeticamente sono risultate le migliori, acuendo la nostra sensibilità all'ascolto, non più soltanto della parola, della parola detta, ma della parola cantata.

In realtà dare una traduzione ritmica di una poesia in verso libero è in un certo senso più difficile perché, non essendoci un contenitore ritmico prestabilito, è indispensabile una sensibilità attenta e matura per cogliere e riproporre nella lingua di traduzione il ritmo che muove un testo. La strada è in un certo senso facilitata con l'adattamento musicale.

In musica l'alternanza degli accenti è generalmente 'incasellata', organizzata secondo uno schema ciclico. Questo schema fisso procede di pari passo con il ritmo musicale e dà un'indicazione ritmica precisa che non ha più bisogno di essere intuita e interpretata, deve soltanto essere applicata⁴.

Come ha scritto il critico e poeta Nassos Vaghenàs, «Se in poesia lo specchio della sensibilità è la lingua [...] e ciò che dà fondamento poetico a una sensibilità è il ritmo con il quale un uomo fa danzare la sua lingua, la traduzione è l'incontro di due ritmi, il loro entrare in sintonia» (VAGHENAS: 2003, 195-210, 198).

Se la traduzione poetica è dunque lo specchio dell'incontro di due sensibilità (quella dell'autore e quella del traduttore), in un adattamento musicale lo specchio della sensibilità è la lingua che deve risuonare all'unisono con la musica e, continuando la metafora della danza, direi che nell'adattamento il fondamento poetico-musicale è il ritmo che fa danzare la parola nella musica. Nell'adattamento dunque, come e più che nella traduzione poetica, importante è la fedeltà al ritmo, prioritaria rispetto alla fedeltà semantica, inevitabili quindi alcuni scarti semantici, più o meno significativi, rispetto al prototesto anche se le libertà prese trovano il più delle volte una qualche loro giustificazione in una più ampia semantica del testo.

⁴ È quanto ha sottolineato nell'ambito del seminario lo studente e musicista Jacopo Mosesso, punto di riferimento musicale in questa nostra lettura.

Nella musica, come nella poesia, ritmo, suono, musica e semantica procedono infatti insieme, in maniera naturale, talora inconsapevole e quasi automatica. Il confine tra suono, ritmo e semantica scompare. Tutti insieme invece contribuiscono a creare il tessuto del significato più globale del testo, quello che è stato definito da Meschonnic come «significanza», distinto cioè tanto da *significato* in senso stretto, quanto da *significante*: il significato profondo creato dall'incontro di tutti i registri espressivi, fonetici, musicali e semantici che intervengono e agiscono nel testo poetico. «La significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale [...]. Il senso non è più nelle parole», commenta il critico Mattioli (BUFFONI: 2002, 15-22, 16). Il ritmo – sottolinea Meschonnic – è già senso e si traduce in parole e in musica ed è sempre il ritmo a organizzare il discorso che si orienta su precise simmetrie sensoriali.

È a questo significato profondo e intrecciato che abbiamo cercato di essere fedeli in questa resa e lettura interpretativa.

Qualche esemplificazione

Nell'adattamento di *Non parlare più d'amore* (Μη μιλάς άλλο για αγάπη), una canzone che su http://youtu.be/lhy_Du8zSIk (31.01.2015) si può sentir cantare in originale e nella sua riduzione italiana, i cambiamenti apportati comportano, anche se solo apparentemente e in senso stretto, qualche contraddizione semantica rispetto all'originale.

Testo originale, I strofa (vv. 1-4)

Μία η άνοιξη ένα το σύννεφο χρυσή η βροχή,
βροχή που χόρευε σε κάμπο ώριμο ως το πρωί
Σαν στάχια έλυσες πάνω στους ώμους μου χρυσά μαλλιά
σαν στάχυ χόρευες σαν στάχια αμέτρητα ήταν τα φιλιά.
(SAVVOPOULOS: 2003, 65)

Traduzione:

Una la nuvola, la pioggia d'oro e la primavera
pioggia che danza in un campo maturo *fino al mattino*
come spighe hai sciolto sulle mie spalle i tuoi capelli d'oro
come una spiga danzavi, spighe infinite erano i dolci tuoi baci.
(trad. 2012, 75)

Adattamento:

Una la nuvola, la pioggia d'oro e la primavera
 pioggia che danza in un campo maturo *tutta la sera*
 dorate spighe i tuoi capelli sulle spalle mie
 spighe infinite i tuoi dolci baci e *le nostre follie*.

v. 2 «ὦς το πρωί» (fino al mattino): l'adattamento «tutta la sera», scelto per ragioni di rima e di ritmo, sembra contraddittorio rispetto al testo greco che insiste sulla luce, sulla primavera come momento di risveglio della natura e dei sensi (quindi dell'amore), ma questa apparente contraddizione si può superare tenendo conto del fatto che con il nesso «ὦς το πρωί» si vuole mettere in risalto soprattutto la durata dell'azione del verbo, che è appunto un imperfetto («χόρευε»), e non tanto la sua collocazione in un momento preciso, cioè in un contesto di luce come il mattino.

v.4 «σαν στάχυ χόρευες» (come una spiga danzavi): per motivi di metro e di ritmo questa immagine è assente; in un certo senso è stata assimilata nell'espressione «le nostre follie», in rima con «spalle mie», che semanticamente può collegarsi e completarsi con l'immagine della «danza» del secondo verso della stessa strofa.

II strofa (vv. 5-8)

Μία η θάλασσα ένας ο ήλιος της γλάροι λευκοί
 ήλιος και θάλασσα γλυκό κορίτσι ζεστό πρωί
 πρωί κι ορθάνοιξα τα δυό σου πέταλα μ' ένα φιλί
 κι εσύ μου χάρισες όλη την άνοιξη σ' ένα κορμί.
 (SAVVOPOULOS: 2003, 65)

Traduzione:

Uno è il mare uno è il sole bianchi i gabbiani
 sole e mare dolce ragazza *caldo mattino*
 dischiusi i tuoi due petali *con tanti baci*
 e la primavera *intera nel tuo corpo* tu mi donasti.
 (trad. 2012, 75)

Adattamento:

Uno è il mare, uno è il sole, bianchi i gabbiani
 sole e mare dolce ragazza *raggi lontani*

io dischiusi i tuoi due petali *con caldi baci*
la primavera tu mi hai donato in mattini fugaci.

v. 6 «ζεστό πρώι»: la necessità di trovare un rima con «gabbiani» del v. precedente costringe a un intervento piuttosto pesante, perché la soluzione «raggi lontani» comporta la perdita dell'immagine del mattino con il suo tepore, anche se l'aggettivo 'caldo' è stato in qualche modo recuperato subito sotto, al v. 7 in riferimento a φίλι («con caldi baci»).

v. 8 (II strofa) «σ'ένα κορμί»: è stato reso con «in mattini fugaci»; anche in questo caso è la rima con il verso precedente che determina l'intervento.

III strofa (vv. 9-12)

Χθες ήταν έρωτας χθες ήταν σύννεφο χρυσή βροχή
χθες ήταν θάλασσα γλάρος που χόρευε με το πρώι
Τώρα είν' η σιωπή τώρα είν' η λησμονιά κι ο χωρισμός
κι όλα τ' αστέρια του θαρρείς πως έσβησε ο ουρανός.
(SAVVOPOULOS: 2003, 65)

Traduzione:

Ieri la nuvola ieri la pioggia ieri l'amore
ieri il mare e il gabbiano che danzava *col mattino*
ora c'è il silenzio ora l'assenza ora l'oblio
sembra che il cielo a tutte le stelle abbia detto addio.
(trad. 2012, 75)

Adattamento:

Ieri la nuvola, ieri la pioggia ieri l'amore
ieri il mare e il gabbiano che danza *con il sole*
ora il silenzio, ora l'assenza, ora l'oblio
sembra che il cielo alle stelle lucenti abbia detto addio.

v. 10 (III strofa) «με το πρώι»: è stato reso «con il sole»; questa soluzione consente l'assonanza con "amore" del v. precedente spostato *ad hoc* in fine di verso e mantiene anche la semantica della luce che è il motivo conduttore della canzone.

'Infedeltà' minori ma un'identica attenzione al ritmo si ritrovano in un'altra canzone tra le più famose di Savvopoulos, "Nuvoletta" ("Συννεφούλα").

I strofa (vv. 1-4)

Είχα είχα μία αγάπη *αχ καρδούλα μου,*
 που 'μοιαζε συννεφάκι συννεφούλα μου.
 Σαν συννεφά- συννεφάκι φεύγει *ξαναγυρνάει*
 μ' αγαπάει τη μια, την άλλη με *ξεχνάει.*
 (SAVVOPOULOS: 2003, 59)

Traduzione:

Avevo avevo un amore *ah cuoricino mio*
 che sembrava una nuvoletta nuvolina mia.
 Come una nuvoletta se ne va e *ritorna*
 un giorno mi ama, un altro mi *dimentica.*
 (trad. 2012, 55)

Adattamento:

C'era c'era un amore *triste cuore mio*
 che sembrava *una nube nuvoletta mia*
 se ne va come nube sfugge ma *tornerà*
 un momento mi ama e poi mi *scorderà.*

v. 1 «Είχα είχα»: l'esigenza di mantenere il ritmo dato da una sequenza di quattro sillabe con *ictus* in prima e terza sede (in coincidenza, cioè, con l'accento delle parole), senza perdere tuttavia la ripetizione particolarmente espressiva, porta con sé il passaggio da «Avevo avevo», ipermetro e accentato in seconda e quinta a «C'era c'era» dell'adattamento, perfettamente corrispondente all'originale greco.

v. 1 «άχ καρδούλα μου»: quest'allocuzione nell'adattamento è stata resa con l'espressione «triste cuore mio» al posto del più fedele «ah cuoricino mio»; la scelta di sostituire il diminutivo e di compensare con un'aggiunta semantica (l'aggettivo «triste», due sillabe rispetto al trisillabo «piccolo», è inoltre coerente con la storia di un amore travagliato e difficile) è funzionale da una parte al ritmo e alla metrica (è necessaria infatti una successione di cinque sillabe con ac-

centi in prima, terza e quinta sede), dall'altra alla ricerca della naturalezza nella lingua d'arrivo (in italiano i diminutivi sono meno frequenti rispetto al greco e rischiano di appesantire eccessivamente lo stile soprattutto in un contesto in cui la musicalità e il ritmo giocano un ruolo decisivo). Lo stesso tipo di intervento è stato compiuto al v. 2 con «συννεφάκι συννεφούλα μου» a cui corrisponde «una nube, nuvoletta mia». «Nube» al posto di «συννεφάκι» consente, infatti, di evitare una sequenza ridondante di due diminutivi e al tempo stesso di non eccedere nel numero di sillabe nel rispetto del metro: con «che sembrav̂a una» si copre infatti la sequenza delle prime cinque sillabe del verso fino a «που 'μῶϊαζε συννε-» (con *ictus* in prima, terza, quarta sede e con una forte cesura dopo 'μῶϊαζε). Quindi sul piano semantico, tenendo conto che in questo caso in italiano non è possibile omettere l'articolo indeterminativo come invece avviene in greco, per rendere la parola «συννεφάκι» senza scadere nell'impermetria abbiamo a disposizione solo due sillabe, con accento sulla prima (= gr. -φάκι) e l'unica possibilità e anche la più adatta è appunto «nube» (in quanto bisillabo piano).

v. 3: in questo verso l'adattamento risente di più della necessità di mantenere gli ictus musicali («Σάν συννεφά- // συννεφάκι φεύγει ξαναγυρνάει»); nella seconda parte del verso «sfugge ma tornerà» corrisponde perfettamente sul piano metrico all'originale (sequenza «φεύγει ξαναγυρνάει», con tre *ictus*) e su quello semantico-morfosintattico comporta solo l'inserimento di una congiunzione avversativa (ma) che esplicita tuttavia un'antitesi già sottintesa nell'ossimoro «φεύγει ξαναγυρνάει» («sfugge-ritorna») e il passaggio dal presente al futuro per esigenze di rima con il verso successivo. Nella parte iniziale del verso per riprodurre la sequenza «Σάν συννεφά- // συννεφάκι» con i relativi quattro *ictus*, non è possibile mantenere la ripetizione «come nube // come nube», perché subito prima della cesura ci vuole una parola tronca, mentre 'nube' è piana; perciò una soluzione abbastanza economica è recuperare la ripetizione perduta («συννεφά- // συννεφάκι»), sdoppiando la voce φεύγει, resa con la perifrasi «se ne va», che ha il merito di avere il monosillabo tonico ('va') necessario prima della cesura, ed esprime, d'altro canto, un concetto che è il filo conduttore di tutta la canzone (l'amore sfuggente, che va e viene ...); il paragone con la nuvoletta viene spostato dopo la cesura e si

sovrappone perfettamente alla parola «συννεφάκι» (= «come nube»).

vv.3-4 «Ξαναγυρνάει / με ξεχνάει»: il passaggio dal presente al futuro («ma tornerà / ... e poi mi scorderà») è condizionato dalla necessità della rima; ma quello che potrebbe sembrare un espediente banale qui si giustifica in rapporto alla logica interna del brano, che presenta una struttura bipartita: le prime due quartine narrano la prima fase dell'amore con "Nuvoletta" fino alla rottura (vv. 6 sgg.), poi passa del tempo, arriva la primavera e anche la solitudine (III strofa, vv. 9 sgg.), fino alla decisione dell'autore di ricercare la donna amata e continuare la relazione a qualunque costo. Ciò che segna il passaggio dalla prima fase dell'amore (prime due quartine) alla seconda (ultime due quartine) è il passare del tempo, e alla fine il cerchio si chiude e si ritorna alla situazione iniziale (v. 1, v. 16). In questa prospettiva l'uso del futuro si qualifica come una sorta di anticipazione narrativa coerente con lo sviluppo della trama, tanto più che anche in altre canzoni è possibile rintracciare un simile andamento narrativo.

La canzone "Θαλασσογραφία": modelli e problematiche di traduzione⁵

Un altro testo emblematico sotto l'aspetto delle problematiche traduttive è la canzone *Θαλασσογραφία*, composta nel 1967, mentre l'autore si trovava nel carcere ateniese di Via Bubulina⁶, e poi confluita nella raccolta *L'orto del pazzo (Το περιβόλι του τρελλού, 1969)*. È articolata in un'unica strofa di quattro versi in rima, le cui parole appartengono a un registro linguistico colloquiale, con un discorso diretto, rivolto al mare, e un'invocazione che disegna, in termini di grande semplicità ed essenzialità, un paesaggio marino che può essere anche un paesaggio interiore.

⁵ Paragrafo di Elena Bonaccini e Viviana Sebastio.

⁶ In questo carcere, durante la dittatura dei colonnelli (1967-74), furono rinchiusi come oppositori politici molti intellettuali e artisti.

Να μας πάρεις μακριά
 να μας πας στα πέρα μέρη
 φύσα θάλασσα πλατιά
 φύσα αγέρι φύσα αγέρι
 (SAVVOPOULOS: 2003, 78)

Portaci via con te
 portaci verso luoghi lontani
 soffia immenso mare
 soffia vento soffia meltèmi
 (trad. 2012, 73)

Come risulta dall'epigrafe scelta dall'autore: «dall' "Architettura della vita sparsa" di N.G. Pentzikis» («από τήν "Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής" του Ν.Γ. Πεντζίκη»), l'ispirazione di questo brano deriva dall'*explicit* di una poesia del poeta e pittore greco, nato nei primi anni del '900 a Salonico, Nikos Gavriil Pentzikis. Si tratta dei vv. 43-46 di "Fogli sparsi" ("Σκόρπια φύλλα"), appartenente alla raccolta *Ανακομιδή*, scritta nel 1958, durante i quaranta giorni successivi al tragico evento della morte della madre del poeta.

[...]
 να μας πας στην ξενητεία
 να μας πας στα πέρα μέρη
 φύσα θάλασσα πλατεία
 φύσ' αγέρι, φύσ' αγέρι.
 (PENTZIKIS: 1961)

Il desiderio di fuga e di evasione già presente nel testo di Pentzikis, diventa in Savvopoulos un anelito di libertà, che trova conferma, come abbiamo visto, nelle vicende biografiche del cantautore, allora detenuto in carcere. In una recente intervista, infatti, egli ha dichiarato:

In prigione, per ingannare il tempo, scrissi *Δημοσθένους λέξη* [...] e *Θαλασσογραφία*. Molti si chiedevano: «Come facevi, ragazzo mio, a scrivere canzoni in quell'inferno?». Ma le canzoni servono proprio a questo, a farci uscire dall'inferno! [...] *Θαλασσογραφία* è una canzone di fuga. È interessante il fatto che sia stata scritta dentro una prigione (SAVVOPOULOS: 2009, 33; trad. inedita di Viviana Sebastio).

Dunque il contesto in cui la canzone fu composta e il suo modello rimandano a una pluralità di letture: quella di Pentzikis che per primo ha scritto i suoi versi, quella di Savvopoulos che ha dato voce, in un perfetto connubio di parole e musica, al suo grido di libertà, infine la nostra personale lettura, frutto di un'esperienza di traduzione intensa e partecipata, che vuole essere un omaggio a queste due grandi creazioni artistiche.

Uno dei primi nodi con cui ci siamo confrontati è stato proprio la traduzione del titolo “θαλασσογραφία”, che offre spunti interessanti per riflettere sulla 'dimensione pragmatica' della traduzione. Il primo ostacolo che si incontra è il fatto che la parola 'talassografia' è, sì, attestata in italiano ma in quanto sinonimo di 'oceanografia' o 'talassologia', quindi in accezione tecnico-scientifica, come del resto tutti i composti che hanno 'talasso-' come primo elemento (talassemia, talassofobia, talassoterapia, ecc.).

Non è dunque possibile una fedele 'trascrizione' in italiano, perché la parola composta, per natura sintetica e pregnante allo stesso tempo, non può che essere resa con un sintagma nominale, perdendo un po' dell'incisività e della densità espressiva del greco, il che rimanda più genericamente anche alle differenti caratteristiche delle due lingue: in italiano, infatti, nel processo di formazione delle parole, il meccanismo della composizione è meno produttivo che in neogreco. In termini di 'adeguatezza della traduzione' si tratta cioè di rinunciare all' 'adeguatezza lessicale' che «mira a cercare di rendere il senso dell'originale rispettando non solo la scansione frasale, ma cercando per ogni parola *uno* e possibilmente sempre *un solo e stesso* equivalente (c.vo nostro)» (DE MAURO: 2002³, 93). Fatta questa premessa, si sono tentate varie strade:

- quella della traduzione etimologica (“Scrittura marina”), che dà voce ad entrambi gli elementi del composto, θαλασσο- e -γραφία. Essa rimanda inoltre a un'immagine inconsueta che evoca un paesaggio che è anche interiore.

- quella della traduzione letterale, che cerca, nella storia dell'arte, il termine corrispondente per indicare un dipinto con soggetto 'marino', proponendo appunto “Dipinto marino”, “Quadro marino”, “Paesaggio marino”, che ha anche il vantaggio di mantenere il riferimento all'attività pittorica di Pentzikis.

Per quanto tutte queste traduzioni abbiano una loro motivazione in rapporto a un aspetto del testo, forse c'è ancora spazio per un'altra proposta, che risponde al principio della metafrasi «fedele il più possibile» ma «libera dove necessario» (EIDENEIER: 2003, 5). La poesia, l'abbiamo visto, esprime in parole e musica un forte desiderio di libertà «μακριά / ... στα πέρα μέρη», vv. 1-2 («lontano... in luoghi oltre da qui»), che alla luce dell'esperienza personale si connota anche come fuga dalla realtà - dalla prigione. L'avverbio 'πέρα' indica sì, luoghi lontani ma anche che sono 'al di là, oltre da qui', con una lontananza spaziale e reale, ma anche ideale e simbolica. Si crea così un'atmosfera di sospensione tra la dimensione reale del viaggio verso luoghi lontani, in mare aperto, e il viaggio oltre il reale, che è giusto sia valorizzata fin dal titolo. Tenendo conto di ciò, il titolo potrebbe essere tradotto con "Visione marina", una soluzione che consente di recuperare l'ispirazione più profonda del testo greco, facendo un passo avanti verso il cosiddetto «εγκλιματισμός του αναγνώστη στο έργο», (adattamento del lettore all'opera) (EIDENEIER: 2003, 7). La duplice valenza del termine 'visione' - 'contemplazione reale' e 'figurazione, immagine onirica' - potrebbe, infatti, aiutare il lettore italiano a trovare già nel titolo la chiave interpretativa di questi versi, e cioè l'ambiguità voluta tra il mare come 'quadro o paesaggio reale', e il mare come 'miraggio, immagine onirica che veicola la fuga dalla realtà'.

L'importanza del suono e del ritmo nei testi di Savvopoulos: esperienze da un seminario di traduzione e adattamento musicale⁷

Nell'adattamento della canzone "Θαλασσογραφία" particolare attenzione è stata necessaria per la resa della coppia di parole «φύσα αγέρι» (letteralmente «soffia vento») che abbiamo tradotto sia con «soffia vento» che con «soffia meltemi» (un vento estivo che soffia sull'Egeo). Nel realizzare l'adattamento di una canzone è importante tenere presente che spesso alcune vocali del testo sono associate ad alcune note della melodia in maniera *non* casuale. Ad esempio si può notare che è molto difficile cantare una nota molto acuta pronunciando

⁷ Paragrafo di Jacopo Mosesso

una vocale chiusa come la *U*, e che è molto più naturale emetterla pronunciando una vocale aperta come la *A*. Un buon adattamento deve quindi tenere presente la relazione che in una canzone esiste tra vocali del testo originale e melodia e cercare di riportarla anche nel prodotto finale. In “Θαλασσογραφία” si possono notare due elementi particolarmente rilevanti ai fini dell'adattamento:

Να μας πάρεις μακριά
να μας πας στα πέρα μέρη
φύσα θάλασσα πλατιά
φύσα αγέρι φύσα αγέρι
(SAVVOPOULOS: 2003, 78)

- 1) μέρη (che abbiamo reso con «lontani») fa rima con «αγέρι».
- 2) la coppia di parole «φύσα αγέρι» è costituita da quattro sillabe metriche (c'è una sinalefe), delle quali la prima e la penultima sono accentate. Queste quattro sillabe (nella seconda metà del quarto verso) sono associate alle note della melodia nel seguente modo:

- φύ- è associata a una nota accentata
- -σα è associata a una nota ribattuta non accentata
- γέ- è associata a due note (melisma), la prima è accentata.
- -ρι è associata a una nota lunga.

Per l'adattamento è stato necessario trovare una coppia di parole che soddisfacesse tre esigenze:

1. che fosse coerente dal punto di vista semantico con «φύσα αγέρι»
2. che consentisse la rima - o perlomeno l'assonanza - con la parola «lontani» (nel secondo verso)
3. che avesse in tutto quattro sillabe, delle quali la prima e la penultima fossero accentate.

La soluzione «soffia vento, soffia meltemi» ci è sembrata un compromesso ideale per soddisfare queste tre esigenze, perché:

1. il meltemi è un vento molto importante nell'immaginario greco ed è conosciuto anche fuori dalla Grecia; il fatto che nell'adattamento la parola 'meltemi' venga accostata alla parola 'vento' la rende comprensibile e semanticamente appropriata.

2. «meltemi» non fa rima con «lontani», ma comunque è leggermente assonante. La parola 'vento' non sarebbe stata utile per creare un'assonanza con 'lontani'.
3. «soffia vento» è una soluzione buona dal punto di vista metrico: ha le quattro sillabe necessarie, con la successione di accenti di cui avevamo bisogno (sulla prima e sulla terza sillaba). «Soffia meltemi» ci soddisfa un po' di meno dal punto di vista metrico perché senza sinalefe è una coppia di parole costituita in tutto da cinque sillabe, ma con un piccolo accorgimento si può cantare bene ugualmente, realizzando la seguente corrispondenza:

- φύ- → sof-
- -σα → -fia mel-
- γέ- → -te-
- -ρι → -mi

La melodia del brano è molto fluida (coerentemente col tema della canzone, il mare) e non è un problema suddividere in due la nota associata alla sillaba -σα dell'originale e associarvi due sillabe.

In compenso la parola 'meltemi' ci permette di mantenere le stesse vocali che nella canzone originale sono associate a due punti importanti della melodia: il melisma associato alla sillaba γέ- di 'αγέρι' (a cui viene fatta corrispondere la *e* di 'meltemi') e la nota lunga associata alla sillaba -ρι di 'αγέρι' (a cui viene fatta corrispondere la *i* di 'meltemi'). Dal punto di vista 'timbrico' è dunque una buona soluzione traduttiva.

Oltre all'aspetto timbrico non bisogna mai tralasciare l'aspetto ritmico nel realizzare l'adattamento di una canzone. Ad esempio, esaminando il primo verso della canzone “Δεν είναι ρυθμός” (SAVVOPOULOS: 2003, 299) si nota una corrispondenza stretta tra numero di sillabe e numero di note della melodia.

Il verso è costituito da 14 sillabe (pulsazioni), alcune delle quali sono accentate:

Χο¹-ρε²-ψε³ ρυθ⁴-μου⁵ που⁶ πλη⁷-γω⁸-ναν⁹ τα¹⁰ βη¹¹-μα¹²-τα¹³ σου¹⁴

Hai danzato su ritmi che ferivano i tuoi passi

Parimenti la musica, ovvero la melodia, è costituita da 14 note, alcune delle quali hanno un accento forte o mezzo forte: la prima (mi), la quinta (si), l'ottava (do), l'undicesima (sol) e la tredicesima (fa).

In questo verso l'accento musicale e l'accento di parola vanno di pari passo, ovvero a note accentate corrispondono sillabe accentate.

A volte può succedere che l'accento musicale non corrisponda all'accento di parola e che quindi porti (nel cantare un verso) a dare l'accento su sillabe che dovrebbero invece essere atone. Queste sfasature che comportano un'alterazione nella distribuzione degli accenti all'interno delle parole sono definite "barbarismi" da alcuni teorici musicali (BARONI; 1999, 280). Nel realizzare i nostri adattamenti abbiamo cercato di evitare il più possibile queste sfasature (o barbarismi), analizzando la relazione che Savvopoulos stabilisce in ciascun verso tra accento musicale e accento di parola e cercando di mantenere inalterata tale relazione realizzando versi che andassero di pari passo con l'accento musicale.

Un sistema utile a tale fine è immaginare uno schema a caselle come il seguente:

Le caselle sono tante quante sono le sillabe (o le note della melodia) e le caselle rosse corrispondono alle note (o alle sillabe) accentate.

Nel realizzare un adattamento è quindi sufficiente inserire una sillaba in ciascuna casella, facendo attenzione che nelle caselle rosse siano inserite sillabe toniche. Il procedimento è ovviamente reso più complicato dal fatto che (tra le altre cose) bisogna rimanere fedeli al testo originale dal punto di vista semantico e che bisogna tenere conto delle relazioni che intercorrono tra i vari versi di una canzone (come per esempio rime e assonanze).

Un caso in cui non siamo riusciti a evitare una leggera sfasatura tra accento musicale e accento di parola riguarda l'adattamento di

“Θαλασσογραφία”. Nell'adattamento di questa canzone uno dei problemi principali è rappresentato dalla presenza di alcune parole tronche, come «μακριά» ('lontano') e «πλατιά» ('ampia'): le sillabe toniche di queste due parole sono collocate ciascuna in corrispondenza della prima nota in due misure diverse, quindi cantandole viene spontaneo accentarle. In italiano (dove rispetto al greco le parole tronche costituiscono una percentuale minore del lessico) è necessario trovare delle parole che conservino il significato di 'μακριά' e 'πλατιά' e che al tempo stesso possano avere un accento sull'ultima sillaba.

Le soluzioni che abbiamo trovato (attraverso delle perifrasi) sono «(via) da qua» in luogo di «μακριά» e «(immenso) mare» in luogo di «πλατιά». Si può notare facilmente che 'mare' non soddisfa perfettamente le esigenze per due motivi:

4. cantando si ha la necessità di accentare l'ultima sillaba, creando una piccola sfasatura tra accento musicale e accento di parola (in italiano si dice 'màre', non 'maré')
5. inoltre la parola 'πλατιά' termina con una vocale aperta (la A), su cui viene più naturale appoggiare una nota con un accento forte; la parola mare invece termina con una vocale semichiusa, su cui è più difficile appoggiare una nota accentata⁸.

Riferimenti bibliografici

- BARONI MARIO, a cura di (1999), *Le regole della musica*, Torino, EDT.
- BINTOUDIS CHRISTOS (2011), *Dionissis Savvopoulos: il riso amaro di una nota*, Conferenza tenuta il 20 maggio 2011 alla “Sapienza”, presso la Cattedra di Lingua e Letteratura Neogreca.
- BUFFONI FRANCO, a cura di (2002), *Ritmologia - Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos.
- DE MAURO TULLIO (2002³), *Sette forme di adeguatezza della traduzione*, in Id., *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza, pp. 81-95 (Prima edizione 1994).
- EIDENEIER NIKI (2003), *Fedele il più possibile, libera dove necessario. Cenni sulla traduzione*, in ANNA ZIMBONE, a cura di, pp. 5-12.

⁸ Il risultato del lavoro di traduzione e adattamento si può consultare su: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLEKI5M69Y1QWFJGE4tEDm7lXnqVoTo6x0>.

- GANAS MICHALIS (1992), *Τα ποιήματα έρχονται περιμένοντας*, intervista a cura di G. Bramos, "Rèvmata", VII, 5-6, pp. 26-37.
- LOI FRANCO (2002), *Il ritmo dell'emozione, o emozione del ritmo*, in FRANCO BUFFONI, a cura di (2002), *Ritmologia - Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos, pp.307-312.
- MATTIOLI EMILIO (2002), *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in FRANCO BUFFONI, a cura di (2002), *Ritmologia - Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, pp.15-23.
- MINUCCI PAOLA MARIA, a cura di (2012), *Dionissis Savvopoulos. Il poeta che canta*, Roma, Bulzoni.
- PENTZIKIS NIKOS GAVRIIL (1961), *Ανακομιδή, "Diagonios" (1961): un'antologia di poesie, che comprende anche il testo "Fogli sparsi" ("Σκόρπια φύλλα")*, è disponibile online (<http://pentzikis.ekebi.gr/ergografia.htm>).
- RAIMONDI STEFANO (2002), *La voce che modula il pensiero. Il ritmo nell'intuizione poetica*, in FRANCO BUFFONI, a cura di (2002), *Ritmologia-Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, pp. 55-80.
- SAVVOPOULOS DIONISSIS (2003), *Η σούμα (1963-2003)*, Salonicco, Ianòs.
- SAVVOPOULOS DIONISSIS (2009), *Φορτηγό στο περιβόλι*, "Lifo" 183 (10-16.12.2009), pp. 32-33.
- SKABARDONIS IORGOS (2003), *Ο Διονύσης Σαββόπουλος απογυμνωτής καλωδιών. Η ποιητική του Νιόνιου*, in DIONISSIS SAVVOPOULOS a cura di (2003), *Η σούμα (1963-2003)*, pp. 31-40.
- TIKTOPOULOU KATERINA (2011), *Un cantautore che registra la sua epoca*, Conferenza tenuta il 15 aprile 2011 alla "Sapienza", presso la Cattedra di Lingua e Letteratura Neogreca.
- VAGHENAS NASSOS (2003), *La traduzione come originale*, in ANNA ZIMBONE, a cura di (2003), *Del tradurre. Dal greco moderno alle altre lingue*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, pp. 195-210.
- ZIMBONE ANNA, a cura di (2003), *Del tradurre. Dal greco moderno alle altre lingue*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.

Sitografia

Seminario di traduzione e adattamento musicale - Cattedra di Neogreco
 [adattamento di quattro canzoni di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza -

Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], <http://www.youtube.com/playlist?list=PLEKI5M69Y1QWFJGE4tEDm7lXnqVoTo6x0>

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *Dipinto marino* [adattamento della canzone *Θαλασσογραφία* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], <http://youtube.com/woeXOICd5UA>

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *Non parlare più d'amore* [adattamento della canzone *Μη μιλάς άλλο γι' αγάπη* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], http://youtu.be/lhy_Du8zSIk

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *I ragazzi persi* [adattamento della canzone *Τα παιδιά που χόθηκαν* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della professoressa Paola Maria Minucci], <http://youtu.be/HVRzEv7JSFQ>

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *Nuvoletta* [adattamento della canzone *Συννεφούλα* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], http://youtu.be/mAaFBI_AbsM

Proseguido il lavoro avviato con *La patria degli altri*, questo secondo volume della 'Serie Interculturale' raccoglie i contributi di esperti di diverse discipline, riuniti nel "Seminario di Studi Interculturali" di Sapienza, che si sono avvicinati al tema della lettura dell'alterità proponendo un ampio spettro di declinazioni dell'idea di partenza. Le indagini qui proposte spaziano dall'interpretazione del testo, trama di riletture e riscritture, all'osservazione dell'altro culturale; dalla relazione fra opera figurativa e parola, alla relazione fra performance teatrale e tradizione narrativa. L'accento ricade sugli aspetti transnazionali della scrittura, sulla costruzione e percezione di immagini del Sé e dell'Altro, sulle simmetrie e asimmetrie che caratterizzano gli scambi fra culture legate a gruppi, luoghi e tempi diversi. Testi e immagini, anche lontani dalla contemporaneità, rivelano così la loro potenziale rilevanza per una comprensione dei meccanismi oggi attivi nell'arena globale delle culture, mettendo in discussione la tradizione degli studi su base nazionale, europea e occidentale.

Barbara Ronchetti, studiosa di cultura russa e traduzione letteraria, ha indagato il concetto di "immagine poetica". La sua ricerca si concentra su: spazi delle lettere contemporanee, "unità di lettura" di testi originali e tradotti, dialogo fra arte, scienza e tecnica.

Maria Antonietta Saracino, anglista. I suoi interessi, come docente, studiosa e traduttrice, riguardano le letterature anglofone di Africa, Caraibi, India, Pakistan; la narrativa femminile, le riscritture post-coloniali di opere shakespeariane, la traduzione.

Francesca Terrenato, studiosa e docente di letteratura dei Paesi Bassi e delle Fiandre, si occupa in particolare di: dialogo culturale fra Paesi Bassi e Italia nella (prima) età moderna, relazione fra arti visive e della parola, scrittura e *gender*, educazione delle donne, letteratura della migrazione.

ISBN 978-88-98533-52-7

