

Cettina Rizzo

**DALLE NOUVELLES ORIENTALES ALLE NOVELLE ORIENTALI.
MARGUERITE YOURCENAR E MARIA LUISA SPAZIANI:
COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ,
UN FIL ROUGE TRA ARTE E SCRITTURA**

ABSTRACT. Travel and translation run through the life and the writing of Marguerite Yourcenar and Maria Luisa Spaziani.

The essay puts reflection on one of the *Eastern Short Stories*, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, and on the methods of translation. The essay is able to clarify the different ‘vision’, comparing the original text and its translation. It goes from a visual and contemplative level, where there is the suspension of the time, to a rhythm and dynamic narrative that tends to historicize the time. From an universal writing, Maria Luisa Spaziani chooses to insert events, emotions and pains in an individual history .

The short story, reworked by Yourcenar from a Taoist tale, tells of the comparison between Art and Nature in a legendary China, in a surreal and timeless atmosphere, and it favors the ability of painting to create parallel worlds approachable only by initiates.

(Keywords: Art; Writing; Travel; Translation; East)

Il viaggio e le traduzioni percorrono la vita e la scrittura di Marguerite Yourcenar e di Maria Luisa Spaziani. Il saggio pone la riflessione su una delle *Novelle orientali*, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, e sulle modalità della prassi traduttiva in grado di rendere conto delle diverse ‘visioni’, nel confronto tra il testo di partenza e quello di arrivo. Da un livello visivo e contemplativo, dove regna la sospensione del tempo, si passa ad un ritmo narrativo e dinamico che tende a storicizzare il tempo; da una scrittura che plana verso l’universale, Maria Luisa Spaziani sceglie di incastonare eventi, vicende, emozioni e dolori nella storia individuale. La novella, rielaborata dalla Yourcenar a partire da un apologo taoista, racconta del confronto tra Arte e Natura in una Cina leggendaria e, in un’atmosfera fantastica, surreale e atemporale, privilegia la capacità della Pittura di creare mondi paralleli, percorribili solo dagli iniziati.

(Parole chiave: Arte; Scrittura; Viaggio; Traduzione; Oriente)

Testi a due voci

«Ho conosciuto la Yourcenar nel 1953, a Parigi. 1953, un anno che per me è stato importantissimo; è stato, vorrei dire, il mio anno di nascita. Era l’anno in

cui ho avuto la prima borsa di studio a Parigi»¹. Un incontro, quello tra Maria Luisa Spaziani e Marguerite Yourcenar foriero di progetti, di traduzioni, di una corrispondenza, a volte anche spinosa², che testimonia delle divergenze e delle affinità tra intellettuali di grande spessore. Il loro fu il rapporto tra due protagoniste indiscusse del panorama letterario, ognuna con la propria personalità e le proprie scelte, ma di certo due scrittrici dal cui confronto sono nate le traduzioni di *Coup de grâce*, *Alexis ou le Traité du vain combat*, per la Feltrinelli, *Feux* per Bompiani e delle *Nouvelles orientales* per Rizzoli.

Nella formazione di entrambe, due esperienze comuni: il viaggio e la traduzione, come parti dello stesso processo.

Per la Yourcenar il viaggio investe e trasforma la sua scrittura, basti ricordare le tappe nel Mediterraneo, l'amore per la Grecia e i miti antichi³, le soste in Italia e in Sicilia; il viaggio in Oriente e l'incontro ideale con le grandi scrittrici giapponesi, in particolare, Murasaki Shikibu, che le hanno rivelato il rapporto tra la donna e lo spazio aperto.

¹ *Entretien* con Maria Luisa Spaziani, a cura di Michèle Campagne, in AA.VV., *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, a cura di Giovanna Aleo, Michèle Campagne, Maria Teresa Puleio, CUECM, Catania 1992, p. 455.

² A proposito della traduzione del *Coup de Grâce* nell'intervista rilasciata a Michèle Campagne, Maria Luisa Spaziani afferma: «Ci scambiammo lettere un po' dure, e restammo circa diciott'anni senza parlarci.» (*Ibid.*, p. 456).

³ Cfr. Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Latomus, «Revue d'études latines», Bruxelles, 1995.

Il Giappone rappresenta anche la conoscenza diretta del Teatro *Nō* e lo splendido raffronto con le ‘Marionette di Sicilia’⁴, forse tra le riflessioni più sensibili e profonde sulla dimensione ermeneutica dello spettacolo dei Pupi siciliani.

La terra del Sol Levante la affascina al punto da dedicare un saggio di grande impatto culturale a Mishima, tra gli autori più rappresentativi di quella terra, *Mishima ou la vision du vide*, testo che fu pubblicato un anno prima del viaggio in Giappone, nel 1981, e testimonia di come avesse già assimilato i temi fondamentali dell’arte nipponica.

La Yourcenar compie infatti i suoi *voyages* in modi diversi, nei percorsi veri e propri e in quelli interiori, che sono sovente anche quelli della scrittura: ricordiamo che l’imperatore Adriano, mirabilmente rivisitato ne *Les Mémoires d’Hadrien*, è un pellegrino assetato di conoscenza che plasma il mondo *à sa manière* ma che di rimando da questo viene trasformato e la sua metamorfosi è in fondo il miracolo del suo regno; Zénon, il protagonista di *L’Œuvre au noir*, è il viaggiatore per eccellenza, poiché esplora il mondo alla ricerca di sé, mentre Nathanaël, in *Un Homme obscur*, trova nell’erranza l’unica via per sfuggire alla condanna per omicidio. Nell’opera *Une belle matinée*, ultima parte di *Comme l’eau qui coule*, invece, il viaggio è una vera e propria iniziazione, un’avventura della vita, commistione tra sogno e realtà, una sorta di «tension vers un ailleurs,

⁴ Cfr. Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, Gallimard, Paris 1989.

un ailleurs géographique, un ailleurs métaphysique, telle apparaît la démarche de Lazare»⁵.

Le *Nouvelles orientales* di Marguerite Yourcenar

Le *Nouvelles orientales* rappresentano il compiersi del viaggio attraverso il fascino delle leggende e le rielaborazioni di immagini e racconti di un Oriente variegato e multiforme, quasi ricordo di quell'immenso territorio dai confini illimitati che il XIX secolo ci ha lasciato in eredità⁶.

Nella raccolta, pubblicata per la prima volta nel 1938, con l'editore Gallimard, rimaneggiata per l'edizione del 1963, sono presenti 10 novelle che in buona parte erano state pubblicate anche in edizione preoriginale, su riviste, prima di essere inserite sotto un unico titolo. Titolo che appare un po' ambiguo, a ben vedere, poiché la *source d'inspiration* è un Oriente dalle maglie davvero allargate e ampliate al punto da inserire, oltre i territori dell'*Extrême Orient*, come Cina, Giappone, India, anche i Balcani, l'amatissima Grecia, che rappresenta per la scrittrice una terra d'elezione e che conobbe principalmente grazie al poeta André Embiricos, al quale il volume è dedicato.

⁵ André Courribet, *Le voyage dans Une belle matinée*, in AA.VV., *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, cit., p. 241.

⁶ Cfr. Christine Peltre, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Hazan, Paris 2008.

Una tale estensione dell'Oriente ricorda i grandi viaggi di formazione dei pittori del XIX secolo⁷, alla ricerca di una percezione diversa e nuova della luce e degli spazi, basti pensare a Delacroix, Marilhat, Rogier, Decamps.

Marguerite Yourcenar è attentissima alla dimensione del colore e del paesaggio, la sua scrittura è correlata sovente all'*ekphrasis*, alla citazione, all'assimilazione dei dettagli pittorici, alla rielaborazione di atmosfere colte dai dipinti che amava ammirare *de visu*. Le sue visite ai musei dimostrano ampiamente lo stretto legame con le arti visive, come del resto mettono in rilievo alcune scene dei suoi romanzi, basti pensare a *Les Mémoires d'Hadrien* con i riferimenti alle incisioni di Piranesi, in particolare la Villa di Adriano a Tivoli e le *Carceri*,⁸ a *L'Œuvre au noir*, per il continuo richiamo alla pittura fiamminga e olandese dal periodo primitivo fino al XVII secolo: vengono in mente Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel il Vecchio, Jacques e Gabriel Metsu, Quentin Metsys, Rubens⁹.

Anche le *Novelle orientali* evidenziano questa passione, gli esempi del primo racconto tratto da un antico apologo, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, e dell'ultimo testo, *La tristesse de Cornélius Berg*, inserito a chiusura del cerchio

⁷ Cfr. Edward Saïd, *L'Orientalismo*, traduzione di Stefano Galli, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁸ Marguerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse*, in *Essais et mémoires*, Gallimard, Paris 1991.

⁹ Cfr. *Marguerite Yourcenar et la peinture flamande*, catalogue de l'exposition du 13 octobre 2012 au 27 janvier 2013, Musée départemental de Flandres, Musée de Cassel, Snoeck, 2012.

di circumnavigazione che ci conduce da una parte all'altra dell'Oriente letterario e *fantaisiste*, tessono per l'appunto questa delicata 'dentelle flamande', sorta di omaggio al potere salvifico dell'arte e insieme meditazione sul rapporto intimo tra esistenza e pittura:

La tristesse de Cornelius Berg (Les Tulipes de Cornelius Berg dans le texte d'autrefois) avait été conçu comme devant servir de conclusion à un roman laissé jusqu'ici inachevé. Nullement oriental, sauf pour des brèves allusions à un voyage de l'artiste en Asie Mineure (et l'une d'elles est elle-même un ajout récent), ce récit n'appartient guère, en somme à la collection qui précède. Mais je n'ai pas résisté à l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne¹⁰.

Tra l'*incipit* e l'*epilogo*, dedicato interamente alla magia della pittura, si inseriscono le altre novelle: *Le sourire de Marko*, *Le lait de la mort*, ispirate a due ballate dei Balcani di diverso periodo storico, *Le dernier amour du prince Genghi*, nel quale la Yourcenar si ripropone di scrivere l'ultima pagina di un romanzo medievale giapponese della grande scrittrice Murasaki Shikibu, il *Genji Monogatari*, ove immagina la morte dell'eroe, gli ultimi momenti della sua vita e soprattutto gli ultimi ricordi degli amori passati. *L'homme qui a aimé les Néréides*, *La veuve Aphrodissia* affondano le loro storie in antiche credenze e superstizioni greche, mentre nel racconto *Notre-Dame-des hirondelles*, sempre legato al territorio attico, la scrittrice elabora, in modo originale, una delicata fantasia sull'origine del nome conferito ad una cappella. *La fin de Marko*

¹⁰ Marguerite Yourcenar, *Post-scriptum aux Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris 1963, p. 149.

Kraliévitich è tratta dal «frammento di una ballata serba che immagina la morte dell'eroe per mano di un misterioso, banale, allegorico passante»¹¹.

Le novelle appaiono come concepite a parte rispetto alla sua produzione, come sospese in un'atmosfera sovente surreale, sorta di incontro tra le potenzialità dell'universo fantastico e i dati concreti del reale e questa percezione si avverte soprattutto nella prima, quella sulla quale ci soffermeremo per l'analisi comparativa e che narra della simbiosi assoluta tra arte e vita, attraverso un viaggio nella dimensione pittorica, insieme commovente e onirico.

Il pittore *Wang-Fô* vive in una dimensione artistica, immerso nel fascino intenso della sua pittura, talmente bella da superare la perfezione della Natura. Disinteressato ad ogni bene materiale, vive la sua esistenza come un'erranza, pellegrinaggio verso le fonti della bellezza visiva, alla ricerca di dettagli, movenze, colori che possano ispirarlo. In uno di questi continui spostamenti nel regno di Han, incontra quello che sarà il suo futuro, fedele discepolo Ling.

Ling appartiene ad un'agiata famiglia di mercanti e la sua vita è scandita in modo regolare e perfetto, tra una bella abitazione e una giovane e incantevole moglie, ma l'incontro con il maestro cambierà definitivamente il senso della sua esistenza e tutto ciò che prima gli apparteneva sarà sentito come superfluo e insignificante, se non messo in relazione profonda con l'arte di *Wang-Fô*. Il

¹¹ Marguerite Yourcenar, *Post-scriptum alle Novelle Orientali*, traduzione italiana a cura di Maria Luisa Spaziani, Rizzoli, Milano 1987, p. 140.

maestro percepisce l'intero universo attraverso la sua pittura e attua metamorfosi di soggetti e oggetti, di colori e linee per ottenere l'effetto artistico sperato. Ecco allora che la casa di Ling si trasforma in uno spazio dell'immaginario: «Dans la cour, *Wang-Fô* remarqua la forme délicate d'un arbuste, auquel personne n'avait prêté attention jusque-là, et le compara à une jeune femme qui laisse sécher ses cheveux»¹².

Da anni il maestro sognava di dipingere il ritratto di una principessa che suona il liuto sotto un salice ma non aveva mai avuto l'opportunità di realizzarlo e allora chiese a Ling, che non era una donna, di posare per lui e naturalmente egli acconsentì, così spinse anche la sua compagna a seguire il volere del suo nuovo maestro, anche quando la fanciulla avvertiva in quelle pose presagi funesti, come ad esempio farsi ritrarre in costume di fata tra i colori del tramonto.

Ling era sempre più attratto dai modelli creati dal proprio maestro, dimenticando la realtà, smettendo di guardare la giovane moglie come compagna e ammirandola solo come 'soggetto'; così lei, abbandonata e sola, finì con l'impiccarsi ad un ramo del *prunier rose* del giardino di casa: «la peignit une dernière fois, car il aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des

¹² *Ibid.*, p. 13.

morts. Son disciple Ling broyait les couleurs, et cette besogne exigeait tant d'application qu'il oubliait de verser des larmes»¹³.

Lasciarono allora quella casa e si misero in viaggio senza una meta precisa, se non quella puramente estetica. Un mattino, mentre ancora dormivano in un alloggio di fortuna, le guardie li catturarono e li portarono nel Palazzo imperiale, proprio dinnanzi al «Fils du Ciel»¹⁴. Qui il «Drago celeste»¹⁵, immerso in una quiete irreale e in una posa che niente poteva scalfire, confessò la sua profonda delusione: educato fin dall'infanzia alla bellezza del reale attraverso i dipinti di *Wang-Fô*, del quale il padre era raffinato collezionista, si era convinto che il mondo fosse davvero dotato di una simile potenza evocativa, forgiato con linee perfette e animato da colori stupefacenti. Il contatto con la realtà lo sprofondò in una irrimediabile disperazione, poiché tutto era incommensurabilmente più prosaico e banale e niente poteva mai assurgere a quella perfezione, illusione prima e ultima della sua infanzia. Solo con la punizione della cecità si poteva metter fine ad una ingiusta frode. Ma prima di compiere questo giusto supplizio, l'Imperatore acconsentiva ad un ultimo desiderio del maestro, quello di far completare a Wang-Fô uno schizzo giovanile, «où les montagnes, l'estuaire des fleuves et la mer se reflètent, infiniment rapetissés sans doute, mais avec une

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

évidence qui surpassasse celle des objets eux-mêmes, comme les figures qui se mirent sur les parois d'une sphère»¹⁶.

Come per incanto, man mano che l'artista portava a termine la sua opera, ecco che gli oggetti dipinti prendevano il posto della realtà e le acque del fiume invadevano il palazzo portando in salvo, su una barca, il maestro e il suo allievo Ling, decapitato poco prima, ma che magicamente riappare nel nuovo corso del racconto. Entrambi ritrovano la via della libertà attraverso il sogno totalizzante dell'Arte.

Dalle *Nouvelles orientales* alle *Novelle orientali* di Maria Luisa Spaziani

Una grande scrittrice che si confronta con un'altra lascia tracce di sé, fa sentire la sua visione del mondo; che sia *sourcière ou cibliste*¹⁷, la traduzione della Spaziani svela il suo universo linguistico e lirico, malgrado i compromessi fatti con l'autrice¹⁸, al di là delle concessioni accordate, rimane il testo di Maria

¹⁶ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁷ Cfr. Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris 2014.

¹⁸ «[...] la Yourcenar andava facendo grandi sottolineature e segni sotto le mie traduzioni. Per esempio, invece di “sovente” voleva “spesso”. “Spesso” a me non piace perché è ambiguo, mentre “sovente” è chiaramente un avverbio. Allora (e va bene...) qualche volta lascio “sovente” e qualche volta inserivo “spesso”, a seconda della musicalità della frase: “sovente” è una bella parola e “spesso” no. E poi, un'altra cosa: lei ce l'aveva a morte con la parola italiana “cui”: diceva che era brutta, che suonava male e che bisognava mettere “per la quale”, “per il quale”, ecc. Allora ho di nuovo ridimensionato in modo da accontentarla, perché erano sciocchezze, cosette di poco conto, insomma». *Entretien* con Maria Luisa Spaziani, a cura di Michèle Campagne, in AA.VV., *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, cit., p. 457.

Luisa Spaziani che è un lavoro magnifico sul quale vale la pena soffermarsi, tenendo l'originale *en miroir* e selezionando per l'analisi comparata la prima novella, quella che svela la coincidenza tra Arte e Vita, così cara alla Yourcenar.

Metteremo in evidenza alcuni nuclei portanti sui quali riflettere: la tipologia di scrittura, la scelta dei verbi e l'ordine delle parole, il sentimento del viaggio e il rapporto Uomo-Natura.

Il testo originale rimane fedele al modello del visivo, tante volte riscontrato nella produzione della Yourcenar, che accorda un ruolo centrale all'immagine, a volte come visione, altre come paesaggio, altre ancora come evocazione surreale:

On disait que Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux¹⁹.

Correva voce che Wang-Fô avesse il potere di dare la vita alle sue pitture aggiungendo agli occhi un ultimo tocco di colore²⁰.

La frase si conclude su due oggetti diversi, che aprono l'immaginario verso elementi evocativi in un caso e descrittivi nell'altro.

Wang-Fô jusqu'ici avait peu fréquenté la cour des empereurs, lui préférant les huttes des fermiers, ou, dans les villes, les faubourgs des courtisanes et les tavernes le long des quais où se querellent les portefaix²¹.

¹⁹ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 15.

²⁰ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., pp. 12-13.

²¹ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 19.

Wang-Fô aveva ben poco frequentato la corte degli imperatori, preferendo le capanne dei coloni, e, nella città, i sobborghi delle cortigiane e le taverne del lungo fiume dove scoppiano le risse dei facchini²².

Nel primo testo si avverte il debito enorme nei confronti della pittura fiamminga, con *les huttes* e i *fermiers* così cari a Brouwer o Teniers, in cui il tempo appare come sospeso, quasi immagine surreale. Il testo d'arrivo storicizza e rende concreto l'evento, precisando che si tratta di coloni e che l'azione delle risse è nel suo compiersi quasi sotto i nostri occhi.

Lo spazio, nel testo *source*, è sempre volutamente vago, evocativo, sorta di luogo sconosciuto da immaginare piuttosto che descrivere; quando il lettore si ritrova nel giardino imperiale questa è la scenografia rappresentata:

Un jardin s'épanouissait de l'autre côté des fûts de marbre, et chaque fleur contenue dans se[s] bosquets appartenait à une espèce rare apportée d'au-delà les océans. Mais aucune n'avait de parfum [...]²³.

Al di là dei fusti di marmo si stendeva un giardino in tutto il suo rigoglio, e ogni fiore di quei boschetti apparteneva a una specie rara portata da terre giacenti al di là degli oceani. Ma nessuna specie era dotata di profumo [...]²⁴.

Nel testo *cible* si avverte sempre il bisogno di dare una definizione agli oggetti evocati e di controllare il linguaggio, propendendo verso parole descrittive, così come avviene anche nell'epilogo della novella:

Partons, mon Maître pour le pays au-delà des flots²⁵.

²² Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 16.

²³ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 17.

²⁴ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 15.

²⁵ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 26.

Partiamo, Maestro mio, per le terre al di là delle onde²⁶.

Si passa da una concezione del viaggio come pellegrinaggio in luoghi splendidi ma sconosciuti, viene in mente la tela del *Pèlerinage à l'île de Cythère* con tutte le componenti emotive ed estetiche²⁷, ad un'idea di partenza come gusto della scoperta di luoghi non ancora esplorati ma situati con certezza al di là dello spazio conosciuto.

Il viaggio è, nelle *Nouvelles orientales*, il luogo dell'erranza per la Yourcenar, della ricerca che ancora non si svela a se stessa, laddove per la Spaziani si evidenzia come possibilità straordinaria di conoscenza, di cammino per raggiungere la meta, di percorso di crescita che necessita un attraversamento; tutte le scelte lessicali e verbali vanno in questo senso:

Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han²⁸. (p. 11)
Ils étaient peu chargés [...]²⁹.
Ling n'était pas né pour courir les routes[...]³⁰
Ils firent route ensemble³¹.

Il vecchio pittore Wang-Fô e il suo discepolo Ling se ne andavano lungo le strade del regno di Han³².

²⁶ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 23.

²⁷ Cfr. Pierre Brunel, *Pèlerinage à Cythère*, Hermann, Paris 2013.

²⁸ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 11.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 13.

Il loro bagaglio era leggero³³.
Ling non era nato per percorrere le strade³⁴.
Camminarono insieme³⁵. (p. 11)

Tutti i verbi scelti da Maria Luisa Spaziani sottolineano il dinamismo dell'azione concreta, incasellata in una descrizione ben precisa che rifugge la vaghezza lessicale:

Il mare è bello, il vento è favorevole, gli uccelli marini si stanno facendo il nido³⁶.

La mer est belle, le vent bon, les oiseaux marins font leur nid³⁷.

Quando l'imperatore rievoca il tempo giovanile, le sue giornate e le sue notti assortite nella contemplazione della collezione, il testo di arrivo è sempre attento al movimento del corpo, per quanto sottile da cogliere:

Durante il giorno, seduto su un tappeto di cui conoscevo il disegno a memoria, facendomi riposare le palme vuote delle mani sulle ginocchia di seta gialla [...] ³⁸

Le jour assis sur un tapis dont je savais par cœur le dessin, reposant mes paumes vides sur mes genoux de soie jaune [...] ³⁹

³² Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 9.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁷ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 26.

³⁸ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 17.

³⁹ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 20.

Il soggetto è artefice del suo gesto nel testo italiano, manifesta la volontà di compiere il movimento, diversamente da quanto appare nell'originale, ove subisce la forza misteriosa del corpo.

Cogliamo questa precisa forza di assumere la responsabilità dell'azione in diversi momenti e, a sostegno di quanto evidenziato, citiamo anche l'impressione estetica ricevuta dal maestro nel giardino della casa di Ling:

Dans la cour, Wang-Fô remarqua la forme délicate d'un arbuste, auquel personne n'avait prêté attention jusque-là, et le compara à une jeune femme qui laisse sécher ses cheveux⁴⁰.

Nel cortile Wang-Fô osservò la forma delicata di un arbusto al quale nessuno aveva badato fino a quel momento e lo paragonò ad una giovane donna intenta ad asciugarsi i capelli⁴¹.

La volontà *du geste* passa anche attraverso gli oggetti che sembrano caricarsi, nel testo *cible*, di una nuova energia; riflettiamo sugli effetti estetici e semantici della traduzione, nel momento in cui la voce narrante descrive il rapporto tra Ling e la sua giovane sposa:

Ling aime cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas⁴².

Ling amò quella donna dal cuore limpido come si ama uno specchio non destinato a offuscarsi⁴³.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 11.

⁴² Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 12.

⁴³ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 10.

L'inserimento del concetto di destino, in una scrittura che in quel momento rinvia al visivo e a tutte le isotopie che *miroir*/specchio è in grado di evocare, apre ad una precisa integrazione della qualità dell'oggetto all'oggetto stesso, conferendogli una sua propria identità.

Un ulteriore esempio di questa forza, inserita nel tessuto narrativo, è il momento in cui il 'Drago Celeste', l'Imperatore, mette l'artista dinnanzi ai suoi torti, che sono innanzi tutto quelli di aver voluto superare la Natura nella rappresentazione della Bellezza:

Mais, comme le venin d'autrui ne peut se glisser en nous que par nos neuf ouvertures, pour te mettre en présence de tes torts, je dois te promener le long des corridors de ma mémoire [...]⁴⁴.

Ma, come il veleno esterno non può insinuarsi in noi se non attraverso le nostre nove aperture, per renderti cosciente dei tuoi torti io devo guidarti lungo i corridoi della mia memoria [...]⁴⁵.

All'azione di accompagnamento del verbo *te promener*, che segna un cammino fatto insieme, la Spaziani preferisce quello di guida che precede e segna il percorso da fare insieme: l'effetto emotivo e concettuale è sempre quello di una volontà e di una coscienza lucida nel soggetto che decide di compiere un gesto. La passività viene del tutto bandita dal testo di arrivo, che predilige sempre la concretezza e la descrizione all'astrazione e alla visione.

Mon père avait rassemblé une collection de tes peintures dans la chambre la plus secrète du palais⁴⁶.

⁴⁴ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 19.

⁴⁵ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 16.

Mio padre aveva nascosto una collezione delle tue pitture nella camera più segreta del palazzo⁴⁷.

Il gesto del collezionista, nella traduzione della Spaziani viene esplicitato e rafforzato, poiché il verbo nascosto connota non solo l'azione consueta di cercare e sistemare all'interno di una raccolta ma di non renderla fruibile, se non per gli adepti e per formare coloro che dovevano essere iniziati al Bello. «La chambre la plus secrète du palais» contiene in sé il concetto del nascondimento, che nel testo italiano arriva al lettore immediatamente, con la scelta di un verbo preciso che segna perentoriamente la volontà del soggetto.

Anche nell'amara e rassegnata riflessione dell'Imperatore sul senso del suo vasto impero, la traduzione italiana svela una chiarezza di percorso che il testo *source* immerge, invece, in una vaghezza indefinita:

Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille Courbes et des Mille Couleurs⁴⁸.

Il solo impero sul quale valga la pena di regnare è quello in cui penetri tu, vecchio Wang, attraverso la via delle Mille Curve e dei Diecimila Colori⁴⁹.

«Par le chemin», che segna un avanzamento di percorso, senza una direzione veramente esplicitata, viene reso con «attraverso la via» che indica,

⁴⁶ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 19.

⁴⁷ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 16.

⁴⁸ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 21.

⁴⁹ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 18.

con determinata consapevolezza, il senso e l'orientamento da seguire: avanzare ma con chiarezza della meta.

Nella delineazione delle torture che il 'Drago Celeste' vorrà infliggere a Wang-Fô, reo di averlo illuso, con il suo universo straordinariamente irreali, si avverte ancora una volta l'energia del testo di arrivo:

Et pour t'enfermer dans le seul cachot dont tu ne puisses sortir, j'ai décidé qu'on te brûlerait les yeux, puisque tes yeux, Wang-Fô, sont les deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume. Et puisque tes mains sont les deux routes aux dix embranchements qui te mènent au cœur de ton empire, j'ai décidé qu'on te couperait les mains⁵⁰.

E per chiuderti nell'unica cella da cui tu non possa uscire, ho deciso di farti bruciare gli occhi, perché i tuoi occhi, Wang-Fô, sono le due porte magiche che ti spalancano il tuo regno. E poiché le tue mani sono le due strade dalle dieci ramificazioni, che ti guidano nel cuore del tuo impero, ho deciso di farti tagliare le mani⁵¹.

Dal verbo «ouvrir» si passa alla scelta semantica di «spalancare» che definisce la volontà di abitare l'universo incantato dell'Arte e questa prassi traduttiva si reitera con «guidare» che conferisce vigore al movimento.

Dall'Universale al Particolare: la scelta del dolore umano.

Nel tessuto narrativo ricreato dalla poetessa italiana, si avverte l'esigenza di un avvicinamento alle dinamiche delle azioni umane, alle prospettive storiche e

⁵⁰ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., pp. 21-22.

⁵¹ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 19.

di un coinvolgimento emotivo nei confronti delle loro passioni e drammi: la ‘visione’ della Yourcenar appare bella e distante, come sospesa in un tempo senza tempo nel quale la contemplazione estetica regna sovrana, sovrastando anche i conflitti umani.

La Spaziani traduce questa ‘estasi’ degli occhi con un ritmo narrativo e descrittivo che inserisce le azioni e i movimenti nel tempo storico, facendo emergere il dolore e la volontà di appropriarsene.

Nel raccontare la morte dei genitori di Ling, la Yourcenar costruisce la propria frase con una distanza temporale che diventa un dato oramai acquisito nell’ordine della narrazione: «Ling coucha respectueusement le vieillard dans la chambre où ses père et mère étaient morts»⁵².

La Spaziani sposta alla fine «père et mère» reiterando il possessivo: «Ling ospitò rispettosamente il vecchio nella camera dov’erano morti suo padre e sua madre»⁵³.

L’evento universale della perdita dei genitori slitta verso la vicenda privata e intima, conferendo forza all’azione di Ling nel voler alloggiare il vecchio maestro (il verbo ospitare segna una precisa volontà di compiere quel gesto) e aprendo il luogo caro (*la chambre de ses parents*) al ricordo, che scandisce il

⁵² Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., pp. 13-14.

⁵³ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 11.

ritmo dell'assenza, nella mancanza dell'uno e dell'altro ('suo padre e sua madre'), chiudendo la frase sulle singole persone e non sulla morte.

Nel momento in cui l'Imperatore infligge la pena a Wang-Fô, avvertiamo lo stesso slittamento dal generale verso il particolare, dall'evento al dramma:

Nul doute que tes mains, si près de tomber, ne trembleront sur l'étoffe de soie, et l'infini pénétrera dans ton œuvre par ces hachures du malheur⁵⁴.

Non c'è dubbio che le tue mani, così prossime a cadere, tremeranno sulla stoffa di seta, e l'infinito penetrerà nella tua opera attraverso queste smagliature del dolore⁵⁵.

Alla dimensione universale, che l'effetto di *malheur* suggerisce al lettore, viene sostituito un campo semantico che si sposta sul sentimento della sofferenza: il dolore ci avvicina all'uomo e ci coinvolge nel suo dramma privato.

Il tempo sospeso invade la novella della Yourcenar, la storicizzazione sembra un'esigenza della Spaziani in questa prassi traduttiva. Al condannato viene offerta l'ultima grazia, quella di esprimersi ancora con i suoi pennelli; confrontiamo gli effetti estetici e semantici dei due testi:

Et t'offrir des pinceaux, des couleurs et de l'encre pour occuper tes dernières heures, c'est faire l'aumône d'une fille de joie à un homme qu'on va mettre à mort⁵⁶.

E offrirti pennelli, colori e inchiostro per occupare le tue ultime ore, è come fare l'elemosina di una piccola cortigiana a un uomo che si avvia al patibolo⁵⁷.

⁵⁴ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 23.

⁵⁵ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 20.

⁵⁶ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., pp. 23-24.

⁵⁷ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., pp. 20-21.

Une «fille de joie» diviene «cortigiana» e si inserisce inevitabilmente nel tempo storico, così come la condanna al patibolo non è lasciata all'immaginario del lettore e sospesa in un'atmosfera di vaghezza, ma restituisce lo spessore degli eventi storici.

Conclusione: verso le 'correspondances'

«Uscì [...] in Francia un articolo sulla mia traduzione in cui si diceva “bello come l'originale”. Marguerite ebbe la bontà di mandarmelo. È stato un gesto di estrema modestia da parte sua, perché in complimenti non ha mai abbondato con nessuno»⁵⁸. Dal breve ma pregnante confronto testuale noi completeremmo questa riflessione, sfumando la frase con «bello come l'originale» ma in modo diverso, più storicizzato e umano, più attento ai movimenti dell'animo dei personaggi, più descrittivo e narrativo piuttosto che visivo e contemplativo. Nella prassi traduttiva passa la scelta di scrittura, il bisogno di narrare dalla propria prospettiva, che è quella poetica, uguale ma differente: «Et nul doute que tes yeux, si près d'être anéantis, ne découvriront des rapports à la limite des sens humains»⁵⁹.

⁵⁸ *Entretien* con Maria Luisa Spaziani, a cura di Michèle Campagne, in AA.VV., *Marguerite Yourcenar, Storia, Viaggio, Scrittura*, cit., p. 457.

⁵⁹ Yourcenar, *Nouvelles orientales*, cit., p. 23.

Così l'Imperatore rincuora il Maestro ormai prossimo alla morte, assicurandogli che l'ultima opera si caricherà dell'indicibile, attraverso il gesto definitivo, ma nella ricezione italiana il legame intertestuale con la poesia simbolista è prevalente e 'les correspondances' aprono a quel processo di sinestesie così intense e travolgenti che tanto a cuore stavano a Maria Luisa Spaziani⁶⁰: «E non c'è dubbio che i tuoi occhi, così prossimi a essere annientati, scopriranno corrispondenze al limite dei sensi umani»⁶¹.

⁶⁰ Ricordiamo lo straordinario interesse della Spaziani per il simbolismo francese che appare già con evidenza nella Rivista da lei fondata "Il Dado"; cfr. Tullio Pagano, *La ricerca di Maria Luisa Spaziani tra tensione simbolica e distanziamento ironico*, "Italice", 71, II, Summer 1994.

⁶¹ Yourcenar, *Novelle orientali*, cit., p. 20.