



di Claudia Pozzana



La poesia cinese, territorio per rari lettori colti, poeti e traduttori, viene percepita ancora o come troppo antica o troppo esotica, e pochi si interessano veramente alla poesia cinese contemporanea. Il motivo forse è dovuto al fatto che poche sono le case editrici che hanno veramente pubblicato opere di poeti contemporanei. Certamente tra le edizioni pioniere in questo senso va ricordato l'intelligente disponibilità di Gianni Scalia con la sua celebre rivista bolognese «**In forma di parole**», che nel lontano 1984 pubblicò la prima serie di traduzioni di quattro poeti cinesi curata dalla sottoscritta in collaborazione con

Alessandro Russo. In seguito Giulio **Einaudi** si interessò a quelle traduzioni e nel 1995 volle un volume, *Nuovi poeti cinesi*, per la collana "bianca", la «**Collezione di poesia**». Nel 1999 uscì, sempre grazie a Scalia e alla sua associazione, un ampio volume intitolato *Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni Novanta* curata dagli stessi del volume dei quattro poeti. L'editore **Crocetti** pubblicò a varie riprese articoli e traduzioni sulle pagine della rivista «Poesia», ed anche la casa editrice **Cafoscarina** pubblicò una breve raccolta di Gu Cheng (Stafutti 1998). Altre riviste pubblicarono sporadiche traduzioni di singoli autori. «**Semicerchio**», che sulla traduzione di poesia ha da sempre fatto un enorme lavoro, ha pubblicato a varie riprese qualche autore classico e qualche contemporaneo. Numerose ma limitate edizioni di poesia cinese sono state proposte nel corso di questi ultimi vent'anni, ma per lo più si è trattato di opere di autori classici o dell'inizio secolo. La casa editrice **Scheiwiller** ha sempre mostrato lungimiranza e interesse per i contemporanei; così pubblicò almeno tre volumi di autori contemporanei, l'ultimo dei quali è Yang Lian (Pozzana 2004) del quale si tratta qui di seguito. Purtroppo l'editore milanese ha chiuso i battenti, e i suoi libri sono ormai introvabili, fuori circolazione.

Nascono negli ultimi quindici anni una miriade di piccoli editori e riviste, si sviluppa enormemente la pratica della traduzione, ma la poesia resta sempre un settore di nicchia. Fa concorrenza la rete, che pubblica esplorazioni personali e traduzioni di giovani laureati più o meno esperti. Si trovano in rete moltissime traduzioni di poesia classica e ancora poche di



autori contemporanei: spesso si tratta di citazioni da lavori già pubblicati, senza riconoscimento per i traduttori. Di recente un editore raffinato di Venezia, Pierpaolo Pregnolato, che già da anni ha fondato **Damocle editore**, ha aperto una collana di poesia cinese, inaugurata lo scorso anno con una plaquette in copie numerate della poetessa Zhai Yongming (traduzione mia) presentato alla Biennale di Venezia in occasione dell'apertura del padiglione cinese. Ma certamente il suo impegno per la collana «Tracce» si è manifestato con la recentissima ristampa del volume di Yang Lian *Dove si ferma il mare* di cui ho detto sopra.

Non vorrei polemizzare sullo scarso interesse dell'editoria per la poesia cinese contemporanea, decisamente in contrasto con quanto accade in Cina, dove la quantità di riviste, volumi, monografie, studi e siti sugli autori contemporanei è veramente dell'ordine dei grandi numeri. Questa profusione di editoria poetica avviene sebbene la poesia, per quanto venerata e praticata fin dall'antichità, sia da sempre temuta perché voce in eccesso sulle politiche governative. Molte le conferme di ciò anche nelle scelte editoriali, indecifrabili. Si pensi che «Jintian» (Oggi), la più importante rivista letteraria in cinese, nata nel 1978 in forma indipendente, poi chiusa forzatamente nel 1980 e rinata nel 1990 come rivista di poesia non *main stream*, è divenuta la più importante fonte dei migliori testi di critica, letterari, teatrali e soprattutto poetici; ancor oggi viene pubblicata all'estero e non può nemmeno essere distribuita in Cina.

Mi limiterò dunque qui a proporre una mia lettura di alcuni frammenti della poesia cinese contemporanea e di come la lingua cinese richieda di riflettere sulle sue componenti, visibili nella costituzione dei caratteri, e invisibili nei giochi delle omofonie e sonorità.

Come ho detto sopra, traduco poesia cinese fin dagli anni ottanta, e mi sono sempre dibattuta con la tendenza a limare, correggere, rivedere, riscrivere traduzioni che faccio, poso, lascio lievitare e riprendo dopo qualche tempo per guardarle con meno pathos. Grande aiuto e molti suggerimenti per la traduzione dei poeti contemporanei, mi sono arrivati dalla psicanalisi e in particolare dalla lettura di Lacan. Certo la prospettiva della logica del significante, e della funzione intrinsecamente metaforica della lingua sono state necessariamente per me risorse meditate e fondamentali nel lavoro di traduzione.



Tuttavia da un certo momento in poi queste risorse sono diventate ancora più importanti per me. Quasi all'indomani della pubblicazione della mia traduzione del poema di Yang Lian *Dove si ferma il mare*, di cui ho detto, ho affrontato la lettura del seminario XXIII *Le symptome* di Lacan in un momento in cui d'altra parte ero impegnata in una lettura dell'*Ulysses* in inglese, dove cercavo di gustare la dimensione fonica assolutamente musicale dell'originale.

Joyce è tra i riferimenti fondamentali dei maggiori poeti cinesi contemporanei (esistono due traduzioni dell'*Ulisse* e una di *Finnegans Wake*). In particolare il personaggio di Ulisse ricorre nei riferimenti dei poeti cinesi d'oggi, specialmente di quelli che hanno lasciato il paese, spesso da esuli involontari. Un passaggio del seminario joyciano di Lacan è stato decisamente illuminante per me. Diceva Lacan:

Joyce finisce con l'imporre al linguaggio stesso una sorta di frantumazione, di decomposizione che fa sì che non ci sia un'identità fonatoria. Indubbiamente ritroviamo qui una riflessione al livello della scrittura. È con la mediazione della scrittura che la parola si decompone imponendosi come tale, ossia in una deformazione, a proposito della quale resta ambiguo se si tratti di liberarsi del parassita paroliere [...] o al contrario lasciarsi invadere dalle proprietà di ordine essenzialmente fonemico della parola, dalla polifonia della parola (Di Ciaccia, 92-93)

Ritrovavo pienamente in questa osservazione di Lacan un dilemma essenziale in cui mi ero imbattuta in un lavoro appena ultimato. Trovavo infatti condensati con precisione tutti i dubbi che avevo dovuto risolvere e le ambiguità su cui avevo dovuto prendere delle decisioni nel tradurre e commentare il poema di Yang Lian *Dove si ferma il mare* per Scheiwiller. Quante volte mi ero domandata se in quel verso, in quella sezione o perfino nell'insieme del poema, Yang Lian stesse lavorando per liberarsi del «parassita paroliere» o al contrario si stesse solo lasciando «invadere» dalla «polifonia della parola». A questo si aggiungeva, nel caso dei caratteri cinesi, la domanda in che misura fosse il poeta a tenere sotto controllo la polisemia visiva, le omofonie, le componenti comuni a caratteri diversi, radicali o no, perfino i singoli tratti. O viceversa se fosse la stessa ricchezza visiva del cinese a esercitare il suo dominio.



Utile qui ricordare che il cinese presenta un'immensa quantità di caratteri con un ridotto numero di fonemi, producendo inevitabilmente enormi quantità di omofoni. Da qui la complicazione nel parlato.

Questo elemento di "ambiguità", segnalato da Lacan per Joyce, riguarda in effetti ogni vero poeta, compresi ovviamente i più grandi tra i cinesi contemporanei. C'è un punto di indecidibilità, o almeno di non auto-evidenza, su chi sia il vincitore in questo corpo a corpo con la lingua che potremmo considerare il *sinthòmo* di ogni grandepoeta.

D'altra parte per essere poeta non si può fare a meno di riconoscere nella lingua un pericolo mortale. Lacan si domanda: «perché mai un uomo normale, cosiddetto normale, non si accorge che la parola è parassita, una placatura, che la parola è la forma di cancro che affligge l'essere umano. Come mai alcuni arrivano ad avvertirlo? Certo è che in Joyce sembra esservene traccia»(Di Ciaccia 2006, 91)

Le stesse tracce sono evidenti nella poesia cinese contemporanea, a partire dallo stesso Yang Lian. In un altro suo celebre poemetto, *Maschere e coccodrilli* (Pozzana, Russo 1995), questo è un tema cruciale. Le parole sono persone, maschere che nascondono menzogne, facce che celano trappole mortali, che si confondono nel mare degli omofoni e dei sinonimi, nel "mare della lingua". Ecco nelle parole di Yang Lian in *Maschere* come la lingua affligge l'essere parlante:

□□□
□□□□□□□□
□□□□
□□□□□□
□□□□□□
□□□□
□□□□□□□□



Ventisette

Quando sei nato nelle parole eri molle
come bianco legno
avevi la lucentezza della pelle

le parole ti hanno reso friabile
ovunque tu frantumato

come le maschere che riempiono la stanza (Pozzana, Russo 1995, *Maschere*, sestina27)



Questi versi sembrano dettati proprio dalla lettura lacaniana della fase dello specchio, della relazione dell'infante col mondo circostante che gli parla. Il bambino nasce molle ovvero dipendente dal linguaggio fin da subito, accerchiato dal linguaggio degli adulti, che lo frantumano. È il linguaggio che ne fa un *corps morcelé* (corpo frantumato).

I poeti cinesi contemporanei hanno spesso una consapevolezza persino ossessiva dei pericoli della lingua e in particolare della scrittura cinese. Come diceva la celebre autrice contemporanea Zhai Yongming riferendosi a una dichiarazione di Heidegger, «il cinese è la lingua più preziosa e anche la più pericolosa» (in *Risposte a un questionario*, in Pozzana, Russo 1999, traduzione di Paolo Galvagni, p. 121). Proprio di questa pericolosità Yang Lian, nella parte *Cocodrilli*, intensifica questo tema del pericolo mortale sul terreno della lingua scritta. Nella schisi tra l'occhio e lo sguardo è addirittura il carattere scritto che guarda minaccioso il poeta:

□

□□□□□□



□□□□

□□□□□□□□

□□□□□□

□□□□

□□□□□□□□□□

Uno

Il cocodrillo ti morde con lo sguardo
palpebre come foderi di coltelli
nascondono denti insonni

sentieri nella carne

premono verso lo stagno

vieni divorato dalla tua stessa occhiata (Pozzana, Russo 1995, *Cocodrilli*, sestina 1)

È l'ideogramma-carattere che guarda famelico il poeta. È l'ideogramma-cocodrillo che per il poeta costituisce il pericolo della lingua, ed è mortale perché lo può portare all'afasia o persino alla completa autodistruzione.

D'altronde la poesia si scrive per esprimere non il già detto o il già saputo, non l'ovvio, ma qualcosa che la lingua poetica vuole dire in modo del tutto nuovo, qualcosa che non ci sta dentro il discorso corrente, *disquecourcourant*.

Quale potenza di ascolto si deve possedere per cogliere il lapsus? E a quale profondità scendere per cogliere lo slegame fonatorio, la frantumazione delle parole, la decomposizione delle strutture grammaticali, lo slittamento dei significanti o le sovrapposizioni significanti di omofoni?

«La poesia scrive il poeta» (Yang Lian 1999) e non viceversa, come è *disquecourcourant*.



Con questo enunciato Yang Lian afferma che la scrittura poetica va oltre l'idea che il poeta sia la fonte, la sorgente del verso: forse è solo la protesi per reggere la penna. La scrittura poetica è dunque per Yang Lian un corpo a corpo con la lingua, come per ogni poeta; la parola scritta va frantumata, e la grammatica forzata per dire quello che non c'è nella lingua, per ripulirla dalle zavorre della lingua mediatica, comunicativa.

Yang Lian forza la grammatica agli estremi, ad esempio fa delle vere e proprie stringhe di determinanti, prima di arrivare ai determinati, con effetti spesso volutamente paradossali e quasi ridondanti (cfr. Bruno 2012).

«Joyce scivola da *a letter* a *a litter*. Traduco: da una lettera a una spazzatura» (Di Ciaccia, Daubresse 2010, 102: Lezione su *Lituraterra*)

□□

□□□□□□□□

□□□□□□□

□□□□□□

□□□□

□□□□

□□□□□□□□

Quindici

La tua mano che stringe la penna è lacerata
come azzannata da un coccodrillo
e scagliata violentemente verso il sole

tuffandosi daccapo in silenzio
la penna è azzannata dagli ideogrammi



nel ventre del cocodrillo c'è ancora solo fame (Pozzana, Russo 1995, *Cocodrilli*, sestina 15)

Ci vuole da parte del poeta un controllo ampio e profondo, non soltanto delle strutture formali ereditate - e quelle cinesi per i contemporanei sono davvero pesantissime con la successione di secoli di potentissimi versi regolati - ma anche delle nuove abitudini lessicali, dei nuovi modi di dire, delle parole importate.

« *Lalangue* » c'est l'ensemble des phonèmes d'une langue donnée, une langue de fait « maternelle », avec lesquels le sujet constitue les lettres de son désir, les signifiants de la pulsion. Qu'est alors le signifiant ?

Mais le signifiant en diffère en ceci que la batterie s'en donne déjà dans lalangue. Parler de code ne convient pas, justement de supposer un sens (Lacan 1972, 515-516)

« *Lalangue* » è l'insieme dei fonemi d'una data lingua, una lingua di fatto «materna», con i quali il soggetto costituisce le lettere del proprio desiderio, i significanti della pulsione.

Che cos'è quindi il significante?

Ma il significante ne differisce in quanto la batteria si dà già nella lalangue. Non conviene parlare di codice, appena supporre un senso (traduzione redazionale).

□

□□□□□□□□

□□□□

□□□□□□□□

□□□□□

□□□□□□□

□□□□□□□□

Sette



La figura del mare, qui decisamente romantica, la ritroviamo oggi in Yang Lian, che si mantiene però guardingo nei confronti del “mare” come scivolamento incessante della catena significante: «Le mille parti dell’enciclopedia delle onde sbattono dentro la frase», scrive nel poema *Dove si ferma il mare*. Va ricordato che 辞海 *Cihai*, letteralmente “mare delle parole”, è il nome del dizionario enciclopedico per eccellenza: la batteria dei significanti, ovvero la totalità dei saperi inscritta nell’immagine unificante della lingua, che la lingua stessa rinvia ad ogni parlante che vi si rispecchia. A questo mare delle parole Yang Lian non rivolge un saluto inaugurale, bensì uno sguardo affannato, stupito di essere ancora vivo, scampato ai suoi pericoli mortali.

L’altra figura, quella dei coccodrilli è anch’essa cruciale. Il coccodrillo è per Lacan collegato alla madre, e la madre è anche la lingua; o viceversa, potremmo dire. Per Lacan la madre-coccodrillo è una espressione usata nel Seminario XVII: essa è la figura dell’Altro del desiderio, immagine cannibalica della fusionalità materna.

Viene da chiedersi: Yang Lian lo sapeva? Lo intendeva? Certamente sulla madre ha scritto versi bellissimi, e la madre è pur sempre la madre-lingua, la madre-patria.

海海海海海 海海海海
海海 海海海海海海
海海海海

海海海海海海
海海海 海海海海海海
海海海海海海海海
海海海
海海海海海海海海

海海 海海海海海

Se in sogno vedo il tuo volto rinasci



ti reincarni quest'albero tenero come carne
da tanto tempo doveva curvarsi pieno di frutti

se vai a piedi nudi sulla spiaggia
nivei grani di sale si arrampicano dalle gonfie caviglie alle spalle
hai già scalato il tunnel del mattino
ti togli le scarpe fuori dalla porta
con l'orecchio sordo ai sospiri degli orfani

la morte è ora la nostra nuova famiglia... (*Madre*, in Pozzana, Russo 1999, 43).

Oltre alla dolcezza del rapporto con la madre, Lacan ci dice anche che con la mamma è stare all'interno della bocca di un cocodrillo, senza sapere quando possa all'improvviso chiudere la bocca. Ma c'è chi può giungere in soccorso: un palo, di pietra, precisa l'autore, questo puntella (ostacola) la bocca. Esso ha un nome preciso: il fallo, che protegge nel caso in cui quella bocca crudele all'improvviso si chiudesse. È l'ambivalenza simbolicamente rappresentata dall'immagine dell'utero che può accogliere, nutrire e contrarsi per far "venire alla luce" il cucciolo d'uomo, ma può anche trattenere, imprigionare e uccidere. Il cucciolo è il fallo stesso della madre. Queste immagini forti le ritroviamo nel poemetto di Yang Lian: l'utero, i piccoli di cocodrilli, «innati cannibali», ovvero gli ideogrammi.

□

□□□□□□□□

□□□□□□

□□□□□□

□□□□□□□

□□□□□□

□□□□□□□□



Tre

Grosse scaglie in acqua morta
Senti un brulichio di formiche
Strisciare fuori dalle fessure delle ossa

Gravida dopo un prurito spasmodico
L'utero come un formicaio

Una covata di coccodrilli innati carnivori (Pozzana, Russo 1995, *Coccodrilli* sestina 3)

Altri poeti cinesi contemporanei segnalano come il rapporto con la lingua scritta cinese sia altamente problematico. Scriveva Gu Cheng a proposito di una sua seconda fase di creatività dopo il 1985:

nell'utilizzare la scrittura ho rinunciato ad ogni obiettivo aprioristico. Ho così scoperto un fenomeno strano: i caratteri scritti si muovono da sé, schizzano come mercurio, possono spostarsi in qualsiasi direzione o trasformarsi in aria; molti caratteri non rappresentano più la definizione data nei classici; i rapporti sintagmatici, come fossero persone, si dimettono dalle loro funzioni, ripristinano la fisionomia e l'amore originali; sono caratteri che sprigionano magia, si imbattono in altri caratteri, e nel vibrare intrecciano una storia, scivolano su un carattere omofono, su uno dallo stesso tono, sulla componente di un carattere, a volte sono tutti suoni indefiniti, solo dopo molto tempo si riesce a trovare la parola possibile; i mutamenti arbitrari di questi caratteri sono pericolosi, presentano anche intonazioni ed effetti ingiustificati [...]

Ritengo che la poesia sia la lingua della natura, che appartenga alla natura; non che essa esprima il mondo della natura con modelli culturali, ma che essa stessa si trova in un atteggiamento naturale; qualsiasi carattere può essere bello come l'acqua e, purché slegato, può certo assomigliarti, oppure brillare del tuo splendore (Gu Cheng, in *Risposte a un questionario*, traduzione di Paolo Galvagni, in Pozzana, Russo 1995, p. 217).



In questa sintetica descrizione del fenomeno “caratteri cinesi”, al limite della psicosi, Gu Cheng tocca tutti gli elementi del pericolo della lingua a contatto con la soggettività d’artista. È così evidente che nell’intrecciarsi dei caratteri davanti agli occhi del poeta al lavoro, emerge la distanza artistica dal discorso universitario. Per leggervi qualcosa non si può negare di aver “ricevuto una boccata d’ossigeno dalla psicanalisi”.

Lacan racconta che una mecenate voleva offrire a Joyce una psicoanalisi, addirittura con Jung: «Joyce non ci avrebbe guadagnato nulla, dato che con il suo *a letter a litter* [da una lettera a una spazzatura] egli andava di filato, dritto dritto verso quanto di meglio ci si possa attendere alla fine di una psicoanalisi» (Di Ciaccia, Daubresse 2010, 102: Lezione su *Lituraterra*).

Forse Gu Cheng avrebbe concluso la sua vita in modo meno distruttivo, drammatico e cruento se avesse contato meno sulla sua idea di «poesia come lingua della natura». In questa affermazione ci sono due illusioni drammatiche: la prima che la poesia sia qualcosa di naturale, e l’altra che la lingua sia dotata di una bellezza che può far brillare di splendore una persona. Niente di meno naturale della lingua, della scrittura, che è snaturante.

Lacan e la Cina

È cosa nota che Lacan aveva studiato cinese con il sinologo François Cheng, col quale lesse in lingua originale addirittura il *Daodejing*, testo su cui diede una originalissima traduzione del *Dao* (cfr. Cheng 1991,). Evidentemente Lacan studiò molto i classici del pensiero cinese, e ricorrono nei suoi seminari molteplici accenni alla lingua e cultura cinese. Una citazione che Lacan ha commentato nei suoi seminari è del pensatore cinese Mencio: «la natura è quella dell’essere parlante», e nel suo commentarla sembra sfuggire al compiacimento illusorio che invece abbiamo trovato nell’uso moralistico che è stato fatto di questa meditazione. Lacan focalizza non tanto sulla natura quanto sul parlante, del quale evidenzia, con la pratica clinica, gli slittamenti dei lapsus dell’inconscio. La lingua è quanto di meno naturale vi sia ed afferma che «l’inconscio è strutturato come un linguaggio». Ciò che vi è di naturale, anche se non immediato, è il processo dell’apprendimento del linguaggio attraverso la relazione con la



madre, con “lalingua”, che scrive unendo articolo e nome ad indicare l’indecisione dei significanti nel processo dell’apprendimento primario.

Il poeta Gu Cheng, tormentato dalla ricerca della naturalità della lingua, non sempre però ha cercato un’immaginaria lingua della natura o presunta naturalità della lingua. Nei versi che seguono, scritti da giovanissimo, nel 1984, si toccano a mio parere punti altissimi della lettura poetica della poesia stessa, della poesia che pensa se stessa, disponendo uno spazio metaforico che scivola articolando una messa in scena di tre soggettività, pur senza nominarne nessuna, ma esponendo il narcisismo primario che anima lo stesso poeta.

□□

□□□□□□

□□□□

□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

Veicoli

Colui che leggi
sta indossando un vestito

entri controluce in stanze interne

insieme affondate sulla superficie dello specchio (Pozzana, Russo 1995, 80-81)

Qui tre soggetti sono presenti come tradizionalmente accadeva in molta poesia cinese: il lettore, a cui viene attribuito un peso rilevante, ma che viene temuto perché entra in spazi intimi, interni: così si ricorda che le “stanze interne” sono quelle dell’inconscio di qualcuno, il poeta forse, che è nudo e si sta vestendo. Nella reciprocità dell’abbaglio, controluce, si



produce tra i due un terzo livello, quello di un altro soggetto, la voce parlante, la poesia stessa, sulla cui superficie narcisisticamente ci si specchia, in cerca di una immagine di sé, *un transfert?*

Si direbbe una rischiosa seduta di ascolto analitico. D'altronde è una traduzione. «Una scrittura è dunque un fare che dà sostegno al pensiero», dice Lacan nel *II Seminario XXIII* (Di Ciaccia 2006, 140).

Nel tradurre questi versi e nel cercare di leggerli adeguatamente mi ero chiesta se oltre ai tre soggetti presenti sulla scena dei quattro versi non ci fosse un quarto, il traduttore alle prese, in quanto lettore, con una sua doppia funzione. Molto profonda e qui pertinente è l'osservazione di Judith Balso (1999) che afferma: «ogni traduzione è una lettura scritta». Ora, se la scrittura, e così la traduzione, sono a dare «sostegno al pensiero» mi viene da pensare che la poesia, produca una scrittura a «precipitazione di significante» (sempre parole di Lacan nel *Seminario XXIII*, ibidem) e che la traduzione inneschi comunque un problema, quali che siano le lingue in azione. Che cosa si traduce? Se tanto si perde da una lingua all'altra, «Quel che resta è il significante. Ma quel che si modula nella voce non ha niente a che vedere con la scrittura» (ibid). Qui Lacan sta parlando del grafo del suo «nodo bo», che «cambia il senso della scrittura», ma il grafo ci riporta alla complessità della scrittura cinese, e alla poesia, che comunque è «pronunciata», con modulazioni di voce, intonazioni, rime, etc. Non si dimentichi che il cinese è una lingua tonale e che su questa caratteristica si è fondata l'immensa tradizione dei versi regolati, con cui si sono misurate decine di generazioni di poeti. I versi dei poeti cinesi contemporanei si sono liberati dalla metrica tradizionale assai complessa solo nel secondo decennio del Novecento. Attualmente si cimentano nuovamente in tenzoni sperimentali alla ricerca di nuove modalità metriche contemporanee, come racconta lo stesso Yang Lian. Se la modulazione della voce non si traduce, come le rime e i ritmi, che fan parte di ciò che si perde, direi che per un traduttore un ottimo risultato, di cui essere soddisfatto, sarebbe già quello di riuscire a far sì che da una lingua all'altra si riesca a far passare il pensiero della poesia.

Lacan segnala che la scrittura è essenziale all'Ego di Joyce in modo molto particolare. Joyce è



lo «scrittore dell'enigma», e questa affermazione ci ricorda che nella scrittura poetica si tratta di capire l'enigma della scrittura, ovvero dell'andamento mai lineare della scrittura, delle scelte espositive che sfuggono all'apparente architettura compositiva, e che sono dell'ordine del reale, e pertanto materia mutante, mai stabile, come il divenire stesso dell'autore.

Per questo la scrittura poetica, a mio parere, non tratta della verità, perché essa non è mai detta tutta, ma ne può veicolare alcune, non tratta della filosofia, ma non cessa di interrogarla, non tratta questioni amorose perché l'amore è ciò che supplisce, nel deficit comunicativo della scena del due, all'inesistenza del rapporto sessuale. La poesia pensa nel reale.

La poetessa Shu Ting a proposito del Poeta ha scritto:

□□□□□□□□□□□□
□□□□□□
□□□□□□□□□□□□
□□□□□
□□□□ □□□□

Con la mia bocca emette la sua voce
ma impedisce che io dica il suo vero nome
chiama a raccolta gli uomini, ma non lascia
che nessuno si avvicini.

Yang Lian ha sperimentato questo doppio livello di scrittura arrivando a comporre con *Dove si ferma il mare* un immenso quadro senza mai la parola «io», ponendosi questo limite per sottoporre la sua produzione alla prova dell'assentamento del poeta stesso. Rendendo la sua opera il più possibile "impersonale", 无我 (wurenchen: è anche il titolo di una sua raccolta di poesie) - egli mira a cogliere l'universalità delle situazioni umane scavando negli strati



profondi della coscienza, e lo fa escludendo ogni temporalità definita. Questi due obiettivi del poeta costituiscono una sfida per il traduttore, il quale si trova a dover esprimere in lingue flessive un'atemporalità che è per di più marcata da un'assenza di pronomi soggetto. La singolarità del poeta è focalizzata in questa altissima tensione estetica, che sottolinea di essere voce della poesia che lo parla. In questa presa di distanza dal pathos personale dell'io del poeta, nello strato profondo del pensiero del poeta esule dalla lingua, ma capace di dominarla fino a poterne fermare il moto ondosso, ecco che il poema può concludersi con un verso potentissimo:

□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□

Non c'è vuoto che non scivoli nel vuoto della poesia
bambini tagliati con una luce da tempo morta... fermi
questa è la riva da dove mi guardo prendere il largo (Pozzana 2016, 218)

Riferimenti bibliografici

Balso 1999: Judith Balso, *Le paradoxe du traducteur. Hommage à Armand Guibert*, in «Quadrant. Revue d'études lusitano-brésiliennes du Centre de recherche en littérature de langues portugaise de l'Université Paul Valéry de Montpellier iii», n. 16

Bruno 2012: Cosima Bruno, *Between the Lines: Yang Lian's Poetry through Translation*, Leiden-Boston-Tokyo, Brill

Cheng 1991: François Cheng, *Il Dottor Lacan nel quotidiano*, in «La Psicoanalisi», n. 10, pp. 47-57

Di Ciaccia 2006: Jacques Lacan, *Il Seminario, Libro 23. Il sinthomo, 1975-1976*; testo stabilito



da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio

Di Ciaccia, Daubresse 2010: Jacques Lacan, *Il Seminario, Libro 18. Di un discorso che non sarebbe del sembiante, 1971*; edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, traduzione di Antonio Di Ciaccia e Michèle Daubresse, Torino, Einaudi

Lacan 1972: Jacques Lacan, *Télévision*, in *Autres écrits*, Paris, Editions du Seuil

Nüsheng 1982: Nüsheng, [Dee] (1921), *Guo Moruo quanji. Wenxue bian*, vol. I, Beijing, Renmin wenxue chubanshe

Pozzana 2016: Yang Lian, *Dove si ferma il mare*, a cura di Claudia Pozzana, Milano Scheiwiller, 2004, ristampa Venezia, Damocle Edizioni

Pozzana, Russo 1995a: *Nuovi poeti cinesi*, a cura di Claudia Pozzana e Alessandro Russo, Torino, Einaudi

Pozzana, Russo 1995b: Yang Lian, *Maschere e coccodrilli*, traduzione di Claudia Pozzana e Alessandro Russo, in «Poesia», n. 83, pp. 53-60

Pozzana, Russo 1999: *Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni novanta*, a cura di Claudia Pozzana e Alessandro Russo, numero speciale di «In forma di parole»,

Stafutti 1998: Gu Cheng, *Occhi neri. Poesie giovanili*, a cura di Stefania Stafutti, Venezia, Cafoscarina

Yang Lian 1999: Yang Lian, *All'interno del cinese*, in Pozzan, Russo 1999, pp. 59-66