

La lingua e' un cavallo: tradurre Clarice Lispector

ROBERTO FRANCAVILLA *

RIASSUNTO: L'articolo si propone un doppio percorso: da un lato una valutazione critica delle concause che favoriscono o, viceversa, precludono i flussi di edizione, la presenza all'interno del mercato editoriale e la ricezione di opere della letteratura brasiliana fuori dal Brasile e, nella fattispecie, in Italia: dalle annose conseguenze della gerarchia delle lingue alle politiche istituzionali con cui la cultura brasiliana viene esportata nella dimensione della letteratura-mondo; dalla verifica delle inclusioni e delle esclusioni di un corpus in costante ridefinizione alla consacrazione globale di paradigmi svincolati dall'identità storico-culturale del paese latino-americano. In seconda battuta, si sceglie di analizzare un caso di studio quale è l'opera di Clarice Lispector descrivendone una breve storia delle traduzioni e della ricezione in Italia, compresa la disseminazione in "plurime voci" e un caso di impropria vulgata. Dopo aver tracciato un percorso di approfondimento degli aspetti più intimamente legati alla questione della lingua (rapporto con il canone linguistico, "conquista" di una lingua esogena, mantenimento della traccia materna vincolata alle origini ucraine) si procede con un'analisi dell'esperienza traduttoria – compresi i suoi risvolti empirici – prendendo come campo di indagine il romanzo *Acqua viva*. In particolare si osserva come una poetica elaborata dalla scrittrice stessa, ovvero l'ipotesi dello "sguardo obliquo" con cui si attua una strategia di avvicinamento al mondo e all'alterità possa condurre, parallelamente, alla resa del testo in una lingua seconda, in questo caso l'italiano.

PAROLE-CHIAVE: *Acqua viva*; Clarice Lispector; Letteratura brasiliana tradotta in Italia; Teoria della Traduzione.

RESUMO: O artigo propõe um duplo percurso de estudo – de um lado realiza a valoração crítica das causas que contribuem para favorecer, ou impossibilitar o fluir de edições, a presença interna do mercado editorial e a recepção de obras da literatura brasileira fora do Brasil e, no caso estudado, na Itália: das antigas consequências da hierarquia das línguas às políticas institucionais com as quais a cultura brasileira é exportada na dimensão da literatura mundial; à verificação das inclusões e das exclusões de um corpus em constante redefinição à consagração global de paradigmas desvinculados da identidade histórico-cultural do país latino americano. Como segundo percurso, por outro lado, se analisa um caso relativo à obra de Clarice Lispector, apresentando uma breve história das traduções e da recepção na Itália, incluída a disseminação, em entradas múltiplas, e um caso de tradução de divulgação popular. Depois de traçar um percurso de aprofundamento dos aspectos mais intimamente ligados às questões da língua (relação com o cânone linguístico, "conquista" de uma língua exógena, manutenção dos traços maternos vinculada à origem ucraniana) se realiza uma análise da experiência tradutória e de seus revezes empíricos, escolhendo como campo de pesquisa o romance *Água viva*. Se observa, particularmente, como uma poética elaborada pela própria escritora (a hipótese do "olhar oblíquo" com o qual se realiza uma estratégia de aproximação ao mundo e à alteridade) possa conduzir, paralelamente, à transposição do texto em uma segunda língua, no caso o italiano.

PALAVRAS-CHAVE: *Água viva*; Clarice Lispector; Literatura brasileira traduzida na Itália; Teoria da Tradução.

* Dipartimento di Lingue e Culture Moderne – Università degli Studi di Genova – UNIGE – 16126 – Genova –
LIG – Itália. E-mail: roberto.francavilla@unige.it

Uno dei parametri più convincenti per analizzare il dialogo fra culture si elabora a partire da una valutazione intorno al catalogo dei testi letterari tradotti. Anche alla luce di ciò, è interessante verificare in che modalità e con quali ricorrenze temporali, quali repentine cadute nell'oblio o altrettante ricapitalizzazioni di mutuo interesse si siano alimentati a vicenda i corpora della letteratura brasiliana tradotta in Italia e di quella italiana tradotta in Brasile¹.

In Italia il portoghese è l'ottava lingua da cui si traduce (addirittura la decima in Spagnal), aspetto che, all'interno dell'ormai canonico dibattito sulla centralità e, viceversa, sulla presunta perifericità di certe culture letterarie, propone di immediato che qualsiasi riflessione su queste tematiche non possa prescindere dall'annosa questione della gerarchia delle lingue. A questo proposito, sorge spontaneo ricordare il noto assioma proposto da Pierre Rivas secondo cui la dicotomia lingua centrale / lingua periferica riverbera immancabilmente e con ripercussioni decisive sul campo delle traduzioni. Afferma lo studioso: «Há uma relação entre a hierarquia das línguas e o fluxo das traduções; por mais paradoxal que possa parecer, mais uma língua é dominante, mais se traduz a partir dela e menos ela traduz em sua própria direção» (RIVAS *apud* FAVERI, 2015, p. 12).

Il dato è certamente interessante sebbene, alla luce dell'approccio – per l'appunto – gerarchico all'universo delle lingue e dei contesti socio-politico-culturali che esse veicolano, non particolarmente paradossale. La verifica del corpus di testi tradotti in un determinato sistema, infatti, contribuisce decisamente a verificare precisamente quale l'incidenza del grado di importanza riconosciuta della lingua da cui si traduce all'interno del polisistema delle letterature tradotte. Se, in seconda battuta, si aggiunge un'analisi comparata delle due direzioni traduttorie, si ottiene di immediato la percezione di quanto possa essere differente, in termini meramente numerici, l'impatto che ciascuna ha nel campo in cui viene trasportata.

Tornando al mercato editoriale: le traduzioni brasiliane in generale hanno avuto negli ultimi decenni un andamento fortemente oscillatorio in cui ha avuto al contempo merito e demerito la politica culturale condotta dalle istituzioni governative, anch'essa, appunto, poco lineare e tuttavia in moltissimi casi determinante. Si pensi in particolare al Programa de Apoio à Tradução e Publicação de Autores Brasileiros no Exterior: l'appoggio a un corpus di traduzioni da parte di un'istituzione legata al governo, oltre che l'implementazione di un settore del mercato, significa anche la messa a punto di strategie consapevoli di elaborazione di un immaginario "esportabile" (di questa strategia fanno parte altri discorsi e altre declinazioni, come ad esempio lo sport) e un aumento consapevole e determinato di capitale simbolico (BOURDIEU, 1992). In ogni caso, l'immaginario brasiliano che oggi sta nuovamente e disperatamente precipitando, fra il 2009 e il 2014 (epoca in cui si inquadra la fase più promettente e significativa del governo di Lula, l'exploit dei cosiddetti titoli "BRIC" nelle borse internazionali, l'organizzazione dei Giochi Olimpici e dei Campionati mondiali di calcio) era salito dal 41 al 31 posto del Country Brand Index, quella olistica classifica internazionale che indica quanto positivamente una nazione viene valutata dagli osservatori esterni (PARDO, 2014). Ed era il primo fra i paesi latino-americani.

¹ Preziosi materiali sulle traduzioni brasiliane in Italia e su quelle italiane in Brasile sono contenuti in PETERLE (Org.), 2011, e FAVERI (Org.), 2015.

Gli effetti nel territorio spesso insondabile dell'editoria ha conosciuto momenti di luce, come quando il Brasile è stato scelto come paese ospite alla Buchmesse di Francoforte, e momenti di ombra, alcuni di essi purtroppo prolungati: nessun premio Nobel ha potuto trainare nella scia del proprio successo un universo letterario ricco e in costante ridefinizione. A complicare ulteriormente le cose, il governo brasiliano dal 2007 ha cessato misteriosamente di inviare informazioni all'*Index Translationum* dell'UNESCO che, pur con lacune evidenti, resta uno dei più corposi database al mondo sull'argomento.

Per fare qualche esempio: nel nuovo millennio (ammesso che sia lecito impostare una periodizzazione a partire da questo discrimine del tutto virtuale), in un contesto segnatamente centrale come è quello degli Stati Uniti, se si esclude il successo editoriale di un autore quale è Paulo Coelho (del cui si segnalano ormai più di quindici traduzioni) e di un autore long-seller fondamentale nell'elaborazione dell'*imagologie* brasiliana nel mondo quale è Jorge Amado (che ha superato la decina di traduzioni), il ruolo di esponente di spicco è affidato proprio a Clarice Lispector, con cinque traduzioni. La scrittrice, inoltre, figura nella monumentale antologia *The vintage book of latin american stories*, volume che contiene un sincero *réperage* antologico composto da trentanove racconti in cui i curatori, Julio Ortega e Carlos Fuentes ravvisano i testi più rappresentativi del secondo Novecento latino-americano. Alquanto bizzarramente, al contrario, Clarice non figura nell'antologia *Fourteen female voices from Brazil*. Fortuna sì, dunque, ma irregolare e non dettata da un parametro ormai generalista e canonico come quello della cosiddetta "letteratura femminile" che invece la accoglie in Brasile, in Portogallo e sicuramente in Italia.

La storia della ricezione di Clarice Lispector in Italia procede da una sorta di "falso debutto" dovuto, molto probabilmente, alla trasmissione fallace di un dato non confermato, rimasto *in nuce* e a livello progettuale e mai davvero realizzato il quale, a sua volta, ha originato una vulgata tramandata nel tempo e ancora oggi proposta (ne è esempio evidente *Why this world*, la fortunatissima biografia che Benjamin Moser ha dedicato alla scrittrice brasiliana). Come è noto, Clarice trascorse un periodo in Italia alla fine della Seconda Guerra Mondiale al seguito del marito diplomatico, Maury Gurgel Valente; periodo controverso in cui, alla miseria in cui versava una Napoli derelitta messa in ginocchio dalla vicenda bellica, facevano da contrappunto le frequenti visite ai salotti romani dove la scrittrice aveva modo di frequentare l'effervescente ambiente artistico e intellettuale della capitale. Ormai consegnato al mito è il momento in cui uno strillone annuncia per strada la fine del conflitto mentre Clarice posa per un ritratto ad opera di De Chirico:

Rubem Braga publica um artigo intitulado "De Chirico" na revista *Sombra*, em setembro 1945, que inclui a reprodução da tela de Clarice Lispector. Nesse período em Roma, ela conhece o escritor Giuseppe Ungaretti, que havia dado aulas na USP de Língua e Literatura Italiana, de 1937 a 1942. Ele e sua filha, Anna Maria, traduzem trechos escolhidos de *Perto do coração selvagem*, para que fossem publicados na revista italiana *Prosa*, mas isso não ocorreu (BEZERRA TEIXEIRA, 2017, p. 6791).

Benjamin Moser, al contrario, afferma che sulla rivista romana *Prosa*, nel 1945, venne tradotto da Ungaretti e dalla figlia Anna Maria il capitolo “La zia” tratto da *Perto do coração selvagem* (*Vicino al cuore selvaggio*) (MOSER, 2009, p. 215 e nota 9). L’informazione, che forse Moser mutua da Claire Varin, è palesemente priva di fondamento. Della rivista *Prosa* uscirono tre numeri. Ungaretti, di fatto, vi partecipa traducendo Poulhan e Michaux, ma nessun testo di Clarice compare nella serie effimera e pure ricchissima di quella rivista. Più verosimilmente Ungaretti, che incontrò più volte Clarice e con la quale ebbe uno scambio di missive, progettò di divulgare in Italia la scrittrice brasiliana che aveva fulminato l’ambiente intellettuale del suo paese con quel sorprendente debutto. Tuttavia, per motivi ignoti, il piano non ebbe un seguito.

Dobbiamo dunque aspettare l’inizio degli anni 80 per assistere alla prima pubblicazione italiana della Lispector, ovvero *La passione secondo G. H.*, tradotta per l’editore Feltrinelli da Adelina Aletti nel 1982². Un ponte immaginario si edifica fra quel debutto e il lavoro del sottoscritto, ponte che scavalca idealmente le plurime voci clariciane in Italia, ovvero una serie di “traduttori di una singola opera”, alcuni dei quali impegnati in versioni di paratesti, di carteggi, di *crônicas* e di letteratura per l’infanzia. Una menzione particolare merita poi il caso di Angelo Morino a cui l’editore Sellerio affida *Agua Viva*, fino a ora unico caso di ri-traduzione (a cui si aggiungeranno a breve i racconti di *Laços de família*, in uscita per Feltrinelli nella mia traduzione) e per cui vale, a mio giudizio, la netta posizione espressa da Paul de Man secondo cui non solo edizioni precedenti di una traduzione possiedono vita propria, ma nessuna lettura può considerarsi definitiva: questa linea, più che condivisibile, si oppone all’ortodossia della regola epistemologica della lettura, stabilita nel II secolo dopo Cristo, secondo la quale il testo più recente sostituisce il precedente.

Vorrei entrare, a questo punto, nella questione empirica del lavoro traduttorio e della mia esperienza riassumibile in tre prove: la prima, *Acqua viva* pubblicata da Adelphi nel 2017; le altre due rispettivamente in uscita ancora per Adelphi (*Um sopro de vida - Un soffio di vita*), e per Feltrinelli (*Todos os contos - Tutti i racconti*).

Tradurre Clarice Lispector significa prima di tutto fare i conti con una poetica particolarmente complessa e spesso volutamente svuotata dai sicuri gangli della trama,

² Per un *réperage* delle principali traduzioni italiane di Clarice Lispector andranno considerate le seguenti versioni: *La passione secondo G. H.* (trad. di Adelina Aletti, con una nota di Angelo Morino, 1982, Milano, Feltrinelli, 1991); *Un apprendistato o il libro dei piaceri* (trad. e introduzione di Rita Desti, con una nota di Luciana Stegagno Picchio, Torino, 1981; Milano, Feltrinelli, 1992); *Legami familiari* (trad. di Adelina Aletti, Milano, Feltrinelli, 1986 e successive); *La passione del corpo* (trad. di Amina Di Munno, Milano, Feltrinelli, 1987); *Vicino al cuore selvaggio* (trad. di Rita Desti, Milano, Adelphi, 1987 e successive); *La mela nel buio* (trad. di Renata Cusmai Belardinelli, Milano, Feltrinelli, 1988); *L’ora della stella* (trad. di Adelina Aletti, Milano, Feltrinelli, 1989); *Il mistero del coniglio che sapeva pensare* (trad. di Francesca Lazzarato, Milano, Mondadori, 1991); *Dove siete stati di notte?* (trad. di Adelina Aletti, Milano, Zanzibar); *Le storie di Ovidio* (trad. di Ombretta Borgia, Milano, Mondadori, 1996); *Acqua viva*, trad. di Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1997; trad. di Roberto Francavilla, Milano, Adelphi, 2017); *Il segreto* (trad. di Adelina Aletti, Milano, La Tartaruga; Milano: B.C. Dalai, 2010); *La scoperta del mondo. 1967-1973*, (trad. di Mauro Raggini, Milano, La Tartaruga, 2001); *Come sono nate le stelle. Storie e leggende brasiliane* (trad. di Maria Baiocchi, Roma, Donzelli, 2005); *La vita che non si ferma. Lettere scelte (1941-1975)* (trad. di Guia Boni e Lisa Ginzburg, Milano, Archinto, 2008); *Le passioni e i legami* (prefazione di Emanuele Trevi, Milano, Feltrinelli, 2013). E di prossima uscita: *Un soffio di vita* (trad. di Roberto Francavilla, Milano, Adelphi) e *Tutti i racconti* (trad. di Roberto Francavilla, Milano, Feltrinelli).

nonostante gli ovvi vincoli con il contesto storico sociale e di conseguenza con un'opera intesa, secondo Antonio Candido, "como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões" (CANDIDO, 2011, p. 197). Il grande critico, fra l'altro, non evita di sottolineare quanto in Clarice l'elaborazione del testo fosse l'elemento decisivo attraverso cui raggiungere la pienezza dell'effetto:

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes da mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (CANDIDO, 2011, p. 250).

È certo che ogni scrittore decifra secondo le proprie poetiche la realtà, l'esperienza, la memoria, le pieghe insondabili dell'identità. A Clarice, come abbiamo compreso, raramente interessano le grandi narrazioni, gli eventi importanti della Storia. Le sue trame quasi nulle sono nutrite dal dialogo costante fra gli elementi minimi – talvolta perfino insignificanti – di cui è ampiamente costellata la nostra esistenza e la dimensione abissale dell'inconscio. Spesso le vite dei suoi personaggi sono alterate da epifanie improvvise (per esempio lo sguardo di un animale, un rumore captato in lontananza ecc.). In *Acqua viva* un possibile raccordo tematico può essere individuato nella frustrazione della voce narrante che appartiene a una donna (la soglia dell'*autofiction* è molto vicina) e che si rivolge, in un monologo frustrato e puntellato di divagazioni, ad un uomo, un amante, che non ne comprende le doti di pittrice. Il modo per "mettersi nei panni" di chi si traduce può essere questo: compiere lo sforzo di guardare il mondo con i suoi occhi. Come vedremo, Clarice in *Acqua Viva* torna spesso sulla questione della "vista obliqua", fatta di lievi incomprensioni, che ha la consistenza di delicati fili di ragnatela, facendo di essa una sorta poetica dello sguardo e un modo di percepire gli strati meno superficiali della realtà, un filtro, in definitiva, attraverso cui poter sondare l'invisibile. In quest'opera della maturità, la vista deformata, percepita accanto alla propria animalità, cerca di cogliere ciò che costituisce lo strato più profondo dell'esistenza. Tanto in *Acqua viva* come in *Un soffio di vita*, la vicenda esistenziale della scrittrice preme sul testo: la solitudine, la paura, la malattia, la morte imminente. In questi casi, conoscere i risvolti della biografia (segnata da un universo personale complesso, labirintico, frantumato, profondissimo) aiuta a inquadrarne i riflessi, benché, appunto, obliqui, nell'universo della rappresentazione della letteratura.

Anche la questione della lingua risente della storia personale della scrittrice. Del resto Clarice aveva un modo di scrivere che eccedeva quella che viene considerata, con una persistente dose di lecito dubbio, una "scrittura canonica". Non sono rari, infatti, nelle sue opere, i neologismi o un uso volutamente scorretto delle forme grammaticali e sintattiche. Claire Varin indica nel suo presunto plurilinguismo una delle principali cause del suo stile così peculiare. La condizione di immigrati di Clarice bambina e della sua famiglia (ebrei ucraini) genera le difficoltà della scrittrice ad apprendere il portoghese. Per lei, infatti, la lingua portoghese diventa una conquista:

Ela é que tem que escolher: as pessoas como as línguas? Primeiro a língua portuguesa falada no país de acolhida dos pais, língua que se promete a si mesma desde os sete anos ter um dia em seu poder. É uma língua que julga difícil de manejar. Menciona várias vezes nas suas crônicas semanais no *Jornal do Brasil* (com o qual colaborou durante sete anos) sua dificuldade em escrever em português como se ela fosse uma imigrante lutando para dominar uma segunda língua (VARIN, 2004, p. 207).

Clarice nasce nella cittadina ucraina di Tchetelnik nel 1920, in una famiglia di ebrei in fuga dai pogrom. Due anni dopo, i Lispector si imbarcano da Amburgo per il Brasile. A Maceió, dove giungono nel 1922, la scrittrice cessa di chiamarsi Haia e le viene consegnato, oltre a un nuovo paese e una nuova lingua, un nuovo nome: Clarice. Afferma Benjamin Moser:

Clarice era fundamentalmente desprovida de uma tradição. Era uma imigrante, e, embora tivesse por trás a velha tradição judaica europeia, aquele mundo, particularmente do pequenino *shtetl* onde ela nasceu, não era facilmente adaptável às vidas modernas urbanas. E, na literatura do idioma em que ela escrevia, o tema da mulher moderna era tão inexistente quanto as próprias mulheres escritoras (MOSER, 2009, p. 16).

In lei resta comunque la traccia della prima lingua uditata: una lingua materna lontana, presente in forme invisibili. Ciò che Hölderlin, in una poesia bellissima (*Die Stille*) chiama *Mutterzartlichkeit*, “muta pedagogia materna”. E una lingua dell’apprendistato: il portoghese del Brasile, che diventa una conquista. In una cronaca giornalistica, scrittura a cui si dedicò per anni, Clarice descrive il suo amore per la lingua portoghese, soffermandosi sul senso di lotta che in lei suscita il cercare di dominarla, come si trattasse di una lingua raccolta in un processo di formazione ancora incompiuto. L’atto di scrivere e di forgiare la lingua portoghese è analogo al tentativo di domare un cavallo:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialidade. Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la - como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope (LISPECTOR, 2008, p. 100).

La lingua viene animalizzata e la difficoltà e la lotta nel tentativo di domarla sfociano in una prosa di grande fascino e bellezza. Il lato negativo, oggetto della sfida, non viene affatto esorcizzato bensì, in qualche modo, domato, come una sorta di cavallo-lingua. Aggiunge ancora Moser:

O esforço de superar estruturas aparentemente inevitáveis animou a arte

moderna. Os pintores abstratos buscavam retratar estados mentais e emocionais dispensando a representação direta. Os compositores modernos expandiram as leis da harmonia tradicional. E Clarice desfez modelos reflexos na gramática. Foi frequentemente obrigada a lembrar os leitores de que sua linguagem “estrangeira” não decorria de seu nascimento na Europa, nem de uma ignorância do português. Uma das mulheres mais cultas de sua geração não ignorava a língua padrão dos brasileiros, assim como Schoenberg não ignorava a escala diatônica, nem Picasso a anatomia (MOSER, 2009, p. 23–24).

Dall'altra parte c'è poi il discorso progettuale: la lingua brasiliana che cambia giorno dopo giorno dopo l'autentico spartiacque rappresentato dalle avanguardie del Modernismo. Non tanto una nuova lingua (la lingua la fa soprattutto il popolo, direbbero molti linguisti contemporanei), ma sicuramente lo specchio di un faticoso percorso culturale di costruzione identitaria che dagli anni 20 procede fino ad oggi e in cui la lingua parlata da Macunaíma, protagonista dell'eponimo romanzo-rapsodia di Mário de Andrade (1928) che secondo i lettori coevi e perfino (o soprattutto) i raffinati critici della sua generazione rasentava l'incomprensibilità, costituisce una sorta di punto zero. Una volta archiviato il solenne e rituale ribaltamento del canone (*Tupy or not tupy*, scriveva Oswald De Andrade per esorcizzare ogni possibile esitazione e per ribadire un interessamento – peraltro ormai conclamato - verso la materia indigena tupi-guarani, pre-lusitana, tellurica), si comincia a costruire, proseguendo attraverso tappe erudite come João Guimarães Rosa o i poeti del concretismo fino a buona parte degli scrittori contemporanei, ognuno con la presenza viva e ingombrante di incastri esogeni dentro a quella lingua che per anni, decenni, secoli è stata chiamata pretenziosamente “portoghese standard”.

E dunque, per tradurre una scrittrice dall'universo poetico-linguistico così complesso ho escogitato un modo per sviare dall'inesprimibile e per non restare impigliato nella ragnatela di cui parlavo in precedenza. E, infondo, anche per eludere un ulteriore problema: la resa di una scrittura così decisamente scaturita dalla più profonda aderenza all'identità di genere e dunque la necessità di scavalcare una barriera – non invalicabile – o forse meglio un solco, fra il maschile, che è la mia prospettiva, e il femminile. La strategia che ho escogitato è semplice. Ho immaginato che uno dei codici più originali della poetica di Clarice, lo sguardo *di sbieco*, potesse funzionare non solo per *capire* il suo testo (compresi i vuoti, gli scarti, l'incomprensibile) ma anche da viatico alla mia traduzione. Come si è visto, Clarice Lispector ritorna sulla vista obliqua, strabica, proprio in *Acqua viva*, eleggendola (accanto alla propria animalità) a strategia funzionale alla percezione degli strati meno superficiali della realtà e per individuarvi la presenza di forme. Se avessi tentato di assecondare questa percezione deformata avrei forse potuto superare alcuni limiti altrimenti impossibili da affrontare. È la stessa Clarice ad ammonirci: quello sguardo non è che un alibi, una strategia per mettersi al riparo dalla geometria delle cose. “L'obliquo della vita” come sortilegio, come unico modo per accettarne le contraddizioni, gli abissi di un universo personale così labirintico e frammentario. La sua scrittura, come la vita, si ribella alle rette e alle parallele. Solo così, la strana pittrice che in *Acqua viva* scrive la sua struggente missiva a un amante perduto che forse non l'ha mai capita, può affrontare il destino, l'incomprensione, il *desencontro* (lo

spazio liminare che ha bisogno di continui aggiustamenti) che si insinua fra le cose, fra gli eventi e soprattutto fra le persone. Obliqua, inoltre, è la natura di alcune puntuali ricorrenze testuali: il pronome inglese *it*, il neutro di un'entità indefinita che assume il non-nome di "X". Neutra, obliqua, informe è soprattutto la creatura contenuta nello sdoppiamento di significato – raggio del genio clariciano - che origina il titolo del romanzo. *Água Viva*: "acqua viva", "medusa". E non costituisce ausilio, dal punto di vista traduttorio, l'esistenza di un proto-testo che Clarice aveva intenzione di chiamare *Objeto gritante* (oggetto gridante) e che sarebbe confluito in *Água viva*. Con queste parole Clarice riflette sulla "vista obliqua":

É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos - é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal. Sobre essa vida insolitamente enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto ao mesmo tempo sutilmente fatal. Compreendi a fatalidade do acaso e não existe nisso contradição (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Nella percezione di sbieco "si posa pesantemente la propria zampa" e lo sguardo strabico si unisce al peso dell'esistenza animale. Nello stesso testo viene dunque formulata la definizione di una "vita obliqua", fatta di lievi incomprensioni, che ha la fragile consistenza di fili con cui il ragno tesse la sua tela:

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Di altra natura, infine, sono le scelte fitte di esitazioni e di dubbi che hanno costellato le mie traduzioni. In *Água viva*, per esempio, ho tradotto *instante-jà* con *istante- adesso* (anziché "istante-già", che ricorda un utilizzo ricorrente in francese ma che in italiano non avrebbe resa convincente), nel senso del momento inafferrabile che è l'adesso e che svanisce mentre lo vivo. La portata del significato è naturalmente filosofica e le differenze così labili da risultare sfuggenti. Ci sono poi altre difficoltà, come per esempio un gioco di parole impossibile da rendere in italiano: la *vingança sumarenta* (la scrittrice si riferisce alla pianta del cactus) è una "vendetta succosa" (però in brasiliano la parola *sumarenta* ricorda molto la parola *sumária*, che a sua volta rimanda alla "vendetta sommaria").

In ogni caso, il primo problema che abbiamo con Clarice è il problema del senso e del significato. Il senso è il valore preciso di una parola che si connette con altre infinite parole producendo o meno rapporti logici e determinando le regole dell'interpretazione. Se una cosa ha senso è più facile capirla. L'atto del tradurre, che si realizza in un corridoio –

quasi sempre posto in penombra (una penombra illuminata da repentini bagliori) – implica, oltre alla ricerca del senso, un’indagine sul significato in un’accezione emotiva (e in senso lato culturale, ideologica, mitica): le vaste connotazioni del linguaggio di cui si alimenta l’opera letteraria; i *significati* che Clarice dispiega sulla pagina e che invitano, respingono, assecondano, invalidano la nostra capacità di comprenderli. Ma come si decide sulla correttezza di una traduzione? Spesso i vocabolari offrono soluzioni plausibili senza tuttavia garantire l’intuizione della verità di ciò che il vocabolo significa veramente. Perlomeno nell’intenzione autoriale.

In termini circensi, tradurre Clarice Lispector significa compiere un salto mortale: capire il significato della *sua* lingua brasiliana; capire il significato della sua lingua brasiliana nella *sua* scrittura. Alcuni pezzi di un arsenale dell’inesprimibile restano impigliati in una ragnatela tessuta fra questi due luoghi. Tuttavia, in una lettera a Egelmann, Wittgenstein coglie un aspetto per me fondamentale per la resa di questa scrittrice nella mia lingua: “quando non ci si sforza di esprimere l’inesprimibile, non va perduto nulla. Anzi, l’inesprimibile è contenuto – nella sua inesprimibilità – in ciò che viene espresso” (WITTGENSTEIN, 2013, p. 76).

FRANCAVILLA, R. Language is a Horse: Translating Clarice Lispector. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 230-239, 2018.

Riferimenti

BEZERRA TEIXEIRA, M. L. Uma estrangeira do mundo – Memórias de Clarice Lispector na Itália. In: Aa.Vv. *Abralic – Experiências literárias textualidades contemporâneas*, Vol. XV, 2017, p. 6791, 2017. Disponibile su: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491574107.pdf>. Ultimo accesso: 07 jul. 2018.

BOURDIEU, P. *Les règles de l’art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FAVERI, C. B. (Org.) *O Brasil traduzido – palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MOSER, B. *Clarice Lispector – Uma vida*. Porto: Civilização, 2009.

PARDO, M. del C. V. Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro – o caso Brasil. In: Aa.Vv, *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas da literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminaria, 2014. Disponível su: <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/14619> . Ultimo acesso: 05 jul. 2018.

PETERLE, P. (Org.) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália – Sob o olhar da tradução*. Florianópolis: Copiart, 2011.

RIVAS, P. Matériaux pour étude de la réception de la littérature brésilienne en France. **Revista Brasileira de Literatura comparada**, v. 8, n.9, Rio de Janeiro, 2006, p. 129–139. Disponível su: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/133/134>>. Ultimo acesso: 07 jul. 2018.

VARIN, C. Clarice Lispector e o espírito das línguas. In: PONTIERI, R. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

WITTGENSTEIN, L. Lettere e conversazioni. In: Aa.Vv. *Adelphiana*. Milano: Adelphi, 2013.

Recebido em: 25 set. 2018

Aceito em: 27 out. 2018