

Aurora FIRȚA-MARIN  
(Università di Bucarest)

**La «cinematografia sentimentale»  
dei Canti Orfici di Dino Campana  
nella traduzione dall'italiano  
al romeno**

**Abstract:** (The “sentimental cinematography” of Dino Campana’s “Canti Orfici” in the translation from Italian to Romanian). In Dino Campana’s *Canti Orfici*, some critics rightly observed the tendency towards fragmentation of Campana’s poetics, along with the decomposition and dematerialization of the images (Ceragioli 1985, 407). The poet uses a cinematographic technique (so called by Ceragioli, inspired by a subtitle of *La Notte* which was substituted in the final edition: *Morti cinematografiche*), employing techniques very similar to that of the Futurists. In fact, Campana uses sequences of frames that seem to follow one other in a perpetual present, liberated from time and space. Consequently, the traditional syntactic structure is interrupted by chromatic and musical elements introduced into the text by means of repetitions (Ceragioli 1985, 30, 31, 407). It gives rise to a new system, with a cohesion and coherence specific to Campana; on this system focused the translation process of the *Canti Orfici* into Romanian (Campana 2017). The present research focuses on some of the strategies employed by the translator to maintain the segmentation typical of the new Campanian system (the paratactic, nominal, a-verbal, a-temporal syntaxes, the hyperbatons, the dislocations, the prolepsis, anacoluthon effects, the lack of punctuation), while enhancing, at the same time, the elements of continuity within and beyond the limits of the sentence, the construction of the unitary sense and any progressive and coherent enchaining of ideas [strong lexical cohesion: Genoese vocabulary, stylistic figures of repetition, alliteration, parallelism, ellipsis (Sgroi 2007, 93-94)].

**Keywords:** *Dino Campana, Canti Orfici, translation, sentimental cinematography, coherence, cohesion.*

**Riassunto:** Sui *Canti orfici* di Dino Campana c’è chi ha giustamente notato la tendenza del testo a frantumarsi in concordanza con la poetica campaniana che tende alla scomposizione e alla smaterializzazione dell’immagine (Ceragioli 1985, 407). Il poeta adopera un procedimento cinematografico (così chiamato da Ceragioli, che prende spunto dal sottotitolo scomparso dall’edizione finale della sezione *La Notte: Morti cinematografiche*), impiegando una tecnica molto simile a quella futurista. In effetti, Campana concatena inquadrature che paiono defilare una accanto all’altra in un presente perpetuo, ossia liberate dal tempo e dallo spazio, di conseguenza la struttura sintattica tradizionale viene disgregata da elementi cromatici e musicali introdotti nel testo per mezzo di ripetizioni (Ceragioli 1985, 30, 31, 407). La presente ricerca presenta alcune strategie impiegate nella traduzione dei *Canti Orfici* dall’italiano al romeno (Campana 2017), per mantenere la segmentazione tipica del nuovo sistema campaniano (la sintassi paratattica, nominale, a-verbale, a-temporale, gli iperbatì, la dislocazione, la prolessi di sintagmi preposizionali, gli effetti di anacoluto, l’abolizione della punteggiatura), valorizzando, al contempo gli elementi di continuità all’interno e oltre i limiti della frase, la costruzione del senso unitario e qualsiasi sviluppo progressivo e coerente [forte coesione lessicale: il lessico genovese, figure stilistiche della ripetizione, allitterazione, parallelismo, ellissi (Sgroi 2007, 93-94)].

**Parole-chiave:** *Dino Campana, Canti Orfici, traduzione, cinematografia sentimentale, coerenza, coesione.*

Il titolo della presente analisi, *cinematografia sentimentale*, riprende quello dato inizialmente da Dino Campana alla sezione *La Notte* dei *Canti Orfici* e rimanda alla successione di inquadrature sulla quale si regge la poetica del marradese.

La presente analisi è un approfondimento delle sequenze iniziale e finale dei *Canti* che prende avvio dalla nostra traduzione dei *Canti Orfici* pubblicata dall'editrice Humanitas di Bucarest nel 2017, con una prefazione di Fiorenza Ceragioli ed è il seguito naturale di una ricerca di data più vecchia, incentrata su alcuni aspetti sintattici degli stessi *Canti* e presentata nel medesimo 2017 al Congresso Mondiale di Traduttologia di Paris-Nanterre intitolato *La traductologie une discipline autonome*.

Il presente studio propone alcune osservazioni da una parte sulla *discontinuità* dei versi campaniani ovvero sulle tecniche della segmentazione che caratterizzano il menzionato volume (la sintassi paratattica, nominale, a-verbale, a-temporale, gli iperbati, la dislocazione, la prolessi di sintagmi preposizionali, gli effetti di anacoluto, l'abolizione della punteggiatura), d'altra parte sulle strategie della *continuità* (forte coesione lessicale, le figure stilistiche della ripetizione, l'allitterazione, il parallelismo, l'ellissi, gli elementi della frase che rimandano ad un medesimo referente) (Sgroi 2007, 93-94) tutto dal punto di vista del traduttore che desidera offrire al lettore della lingua di arrivo un testo che conservi le caratteristiche sintattiche, stilistiche, musicali e di contenuto dell'originale.

C'è chi ha giustamente notato a proposito dei *Canti orfici* di Dino Campana la tendenza del testo a frantumarsi in concordanza con la poetica dell'autore che tende alla scomposizione e alla smaterializzazione delle immagine (Ceragioli 1985, 407).

Una volta sfogliato il libro, sia anche prima della lettura, il lettore dei *Canti Orfici* non può fare a meno di notare a livello macrostrutturale il concatenarsi delle sequenze di dimensioni alquanto ridotte, in versi o meno, ognuna avente un titolo diverso. Se ne contano ventidue, alcune contenenti, alla loro volta, dei sottocapitoli con propri titoli. Ad esempio, la prima macrosequenza *La Notte* comprende altre tre intermedie: *La Notte* (a sua volta suddivisa in 16 sequenze descrittive separate da asterischi, tra le quali la coesione viene assicurata da numerose simmetrie e ripetizioni), *Il Viaggio e il Ritorno*, *Fine*. Ogni singola sequenza grande comprende una o più microsequenze, senza titoli, che si susseguono separate, di solito, da asterischi; la sequenza *Genova* ne contiene sette. La frammentarietà invita alla libera lettura, non necessariamente rigorosa dalla prima macrosequenza all'ultima. (Sgroi 2007, 88).

Malgrado l'ovvio carattere frammentario, o forse grazie anche a esso, il poeta manifesta preoccupazione anche per la continuità nella costruzione dei *Canti Orfici* con la conseguente presenza di fili rossi che connettono intimamente alcune delle macrosezioni soprattutto a livello dei temi attraverso corrispondenze ed echi rintracciabili da una sequenza all'altra.

La prima sezione dei *Canti Orfici*, *La Notte*, è una proiezione nel ricordo di un pomeriggio dei luoghi natii di Campana, Marradi, una piccola cittadina di montagna dell'Emilia-Romagna e i dintorni, pomeriggio che viene rimembrato attraverso una serie di immagini del passato che si susseguono, come in un sogno proiettato sullo

schermo di un cinema presentando un'esperienza amorosa. Questo è il primo dei tre livelli di lettura identificati da Ceragioli (2017, 14). Il secondo livello di lettura è accessibile se consideriamo *La Notte* come un viaggio dell'inconscio e dell'istinto con le immancabili componenti del piacere e del dolore e il terzo livello è dato dal guardare il suddetto viaggio come porta di accesso verso il mito della creazione artistica che dalla notte dei sensi e delle passioni trae forme eterne come quelle create da Dante e da Michelangelo, citati nel testo.

Come accennato, il poeta adopera un procedimento cinematografico (così chiamato da Ceragioli, che prende spunto dal sottotitolo scomparso dall'edizione finale della sezione *La Notte: Scorci bizantini e Morti cinematografiche*), impiegando una tecnica molto simile a quella futurista. In effetti, Campana concatena inquadrature che paiono defilare una accanto all'altra in un presente perpetuo, liberate dal tempo e dallo spazio (Ceragioli 1985, 30, 31, 407). La struttura sintattica tradizionale viene disgregata da elementi cromatici e musicali introdotti nel testo per mezzo di ripetizioni (Ceragioli 2017, 25). Nace in tal guisa un *nuovo sistema* campaniano con una coesione e coerenza molto personali che sono affidate ad un assetto di norme dettate dalla logica del poeta e ad una serie di ardite e insistenti ripetizioni.

Parole come *silenzio, lontano, antico, matrona, fanciulla-ancella, selvaggio, luce, immagine, canto, bianco, rosso, tenda* ricorrono quasi ossessivamente come in un mantra e delineano l'universo di *La Notte*, ricco di gesti che nel ricordo appaiono come ritualici, discendendo le epoche fino alle origini; diventano mito, elemento primordiale, sono regolati da istinti primitivi. Un'atmosfera di cerimonia sacra pervade le sequenze, accentuata dalle nenie, dai canti, dai gruppi di personaggi atteggiati come a preghiera o in processione religiosa, spesso fanciulle che camminano ieratiche come ombre di antiche sacerdotesse sullo scenario bizantino delle città o personaggi in pose statuarie come le matrone di altri tempi che troneggiano in posa di divinità decadute. Le figure femminili, le ancelle, le matrone attuano anche senza esserne consapevoli rituali ancestrali, primitivi, della sfera degli istinti nella notte dalla quale nascono come immagini oniriche anche l'arte e la poesia (Ceragioli 2017, 15).

Nella tredicesima inquadratura di *La Notte*, la luce viene affidata al bianco di una tenda distesa sopra una matrona e sopra la fanciulla inginocchiata (in posizione ritualica), una tenda che si rivela, al termine del climax, della gradazione ascendente attentamente costruita attraverso ripetizioni, una sorta di schermo cinematografico sul quale si agitano *immagini candide*; in tal guisa si esplicita al livello del contenuto la tecnica poetica adoperata dal poeta. La tenda, che ritorna in più di un'inquadratura, è sfondo e condizione del mito, elemento magico e ritualico che rende possibile la discesa nella notte primordiale degli istinti.

Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce. In fondo avanti posava nello sfarzo di un'ottomana rossa il gomito reggendo la testa, poggiava il gomito reggendo la testa una matrona, gli occhi bruni vivaci, le mammelle enormi: accanto una fanciulla inginocchiata, ambrata e fine, i capelli

recisi sulla fronte, con grazia giovanile, le gambe lisce e ignude dalla vestaglia smagliante: e sopra di lei, sulla matrona pensierosa negli occhi giovani una tenda, una tenda bianca di trina, una tenda che sembrava agitare delle immagini, delle immagini sopra di lei, delle immagini candide sopra di lei pensierosa negli occhi giovani. Sbattuto a la luce dall'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna io fissavo astretto attonito la grazia simbolica e avventurosa di quella scena. Già era tardi, fummo soli e tra noi nacque una intimità libera e la matrona dagli occhi giovani poggiata per sfondo la mobile tenda di trina parlò.<sup>1</sup>

Le ripetizioni, ricche e ardite in Campana, spesso delle anadiplosi specifiche all'oralità, più raramente delle epanalessi, fanno slittare lo *sguardo* del lettore da un'inquadratura all'altra. Non di rado esse vengono impreziosite dalla sinonimia e dall'iperbato come nella frase: "Posava .... il gomito, poggiava il gomito" nella quale l'inciso: "nello sfarzo di un'ottomana rossa" riprende un epiteto cromatico specifico dei *Canti Orfici* che ricorre ben tre volte solo in questa breve sequenza nella quale altre e altre ricorrenze delineano la magica atmosfera primordiale: le gocce, la luce color sangue, le immagini candide, la trina della tenda, la figura della matrona e la sua posizione di sapore antico: appoggiata al gomito.

Altrove, sono i parallelismi, le simmetrie, le rime interne spesso grammaticali che assicurano il fluire delle inquadrature: "Si volse, mi accolse" ("S-a întors, m-a primit"); "ossute e mute" ("osoase și mute") o le allitterazioni: "stragi di orge" ("masacre și orgii"), "calore dorato nell'ombra..." ("căldura aurie în umbra..."), "vestaglia smagliante" ("rochia strălucitoare") con un'affinità per le liquide, figure fonetiche che la traduzione mantiene solamente se questo ha condotto a soluzioni nello spirito della lingua romena.

Per la maggior parte dei casi, la traduzione mantiene le ripetizioni visto che in Campana questa figura retorica da una parte assicura la coesione, dall'altra conferisce al testo sapore di canto ritualico, di mantra che è chiave di accesso verso la notte dei sensi e dell'istinto nella quale si compie l'atto sessuale ripetitivo, fondatore, creatore.

Eram în umbra porticurilor picurată de stropi și stropi de lumină sângerie în ceața unei nopți de decembrie. Deodată s-a deschis o ușă într-o revărsare de lumină. Drept înainte în spate trona pe revărsarea roșie a canapelei cotul sprijinind capul, stătea cu capul sprijinit pe cot o matroană, cu ochi negri vii, cu sâni enormi: alături o copilă îngenuncheată, delicată și chihlimbarie, cu părul retezat pe frunte, cu grație tinerească, cu picioarele netede și goale prin rochia strălucitoare: iar deasupra ei, deasupra matroanei gânditoare cu ochi tineri, o perdea, o perdea albă de dantelă, o perdea pe care parcă se perindau imagini, niște imagini deasupra ei, niște imagini candide deasupra ei gânditoare cu ochi tineri. Azvârlit în lumină din umbra porticurilor picurată de stropi și stropi de lumină sângerie eu fixam chinuit, uimit, grația simbolică și plină de făgăduință a acelei scene. Era târziu deja, rămaserăm

<sup>1</sup> Tutte le citazioni sono state tratte dal volume (Campana 2017).

singuri și între noi se nascu o intimitate liberă și matroana cu ochi tineri, așezată cu perdeaua mișcătoare de dantelă în fundal, vorbi.

Il mosaico delle ripetizioni non annulla il carattere frammentario programmatico del testo dato dallo stile nominale, che conferisce un alone atemporale tracciato a livello sintattico dalle frequenti *teorie* – per usare una parola di sapore campaniano – ovvero dalle *serie* di nomi e aggettivi i cui nessi di subordinazione vanno attentamente ricostruiti da parte del traduttore, per via di letture successive, stile che frequentemente viene coronato dalla sintassi latineggiante con verbo finale, di non facile traduzione:

...così come Santa Marta, spezzati a terra gli strumenti, cessato già sui sempre verdi paesaggi il canto che il cuore di Santa Cecilia accorda col cielo latino, dolce e rosata presso il crepuscolo antico ne la linea eroica de la grande figura femminile romana sosta.

...așa cum Sfânta Marta, odată zdrobite instrumentele de pământ, odată stins în verzile peisaje cântecul pe care inima Sfintei Cecilia îl acordă mereu cu cerul latin, gingașă și trandafirie în apusul de odinioară, se odihnește în descendența eroică a marilor profiluri de femei romane.

In effetti, ai fini di attenuare il carattere estraneo dell'accumulo di idee e ai fini di semplificare la decodifica da parte del lettore romeno che – come quello italiano – in questo brano è alle prese con più di un'ambiguità e difficoltà malgrado la sintassi paratattica, la traduzione propone una sintassi non-latineggiante con più breve distanza tra soggetto: *Santa Marta* e predicato: *sosta* in chiusura di frase:

Entrammo. Dei visi bruni di autocrati, rasserenati dalla fanciullezza e dalla festa, si volsero verso di noi, profondamente limpidi nella luce. E guardammo le vedute. Tutto era di un'irrealità spettrale. C'erano dei panorami scheletrici di città. Dei morti bizzarri guardavano il cielo in pose legnose. Una odalisca di gomma respirava sommessamente e volgeva attorno gli occhi d'idolo. E l'odore acuto della segatura che felpava i passi e il sussurro delle signorine del paese attonite di quel mistero.

Am intrat. Chipuri brune de autocrați, înseninate de tinerețe și de sărbătoare, sau întors spre noi, nespuse de limpezi, în lumină. Și am privit imaginile. Totul era spectral și ireal. Erau prveliști scheletice de orașe. Niște morți bizari priveau cerul în poziții țepene. O odaliscă din cauciuc respira încet și își rotea în jur ochii de idol. Și mirosul înțepător de rumeguș care înăbușea pașii și șoaptele domnișoarelor din sat înmărmurite de acel mister.

Spinte fino ai limiti dell'ambiguità sono le tecniche della discontinuità come la prolessi sintattica:

così *quello che ancora era arido e dolce*, sfiorite le rose de la giovinezza, *sorgeva* sul panorama scheletrico del mondo.

și toate câte erau aride și gingașe, odată ofilită roza tinereții, răsăreau în priveriștea scheletică a lumii.

e gli iperbati con incisi che interrompono il fluire della frase e non di rado avvicinano il discorso alla sînchisi:

Si aprivano le chiuse aule dove la luce affonda uguale dentro gli specchi all'infinito, apparendo le immagini avventurose *delle cortigiane* nella luce degli specchi *impallidite* nella loro attitudine di sfingi: e ancora tutto quello che era arido e dolce, sfiorite le rose della giovinezza, tornava a rivivere sul panorama scheletrico del mondo.

Se deschideau sălile ferecate, unde lumina se adâncește egală în oglinzi la infinit, pe când în lumina oglinzilor apăreau fantomele pline de făgăduințe ale *curtezanelor*, *palide* în poziția lor de sfînși: și toate câte erau aride și gingașe, odată ofilită roza tinereții, răsăreau în priveriștea scheletică a lumii. (1)

Se deschideau sălile ferecate, unde lumina se adâncește egală în oglinzi la infinit, pe când apăreau fantomele pline de făgăduințe ale *curtezanelor*, în lumina oglinzilor *palide* în poziția lor de sfînși: și toate câte erau aride și gingașe, odată ofilită roza tinereții, răsăreau în priveriștea scheletică a lumii. (2)

Negli esempi sopra il traduttore ha dovuto scegliere tra rinunciare all'inciso e regolarizzare la sintassi in romeno e mantenerlo con la conseguente aggiunta di un'ulteriore ambiguità. Infatti l'aggettivo *impallidite-palide* della seconda versione può essere retto tanto da *cortigiane-curtezane*, quanto da *oglinzi-specchi*. In italiano l'accordo indica con precisione l'elemento reggente: *cortigiane impallidite*, tuttavia in romeno *oglinzi*, nome di genere neutro, regge al plurale un aggettivo femminile, donde l'arricchimento della traduzione con la detta ambiguità. Ai fini di evitare l'arricchimento del testo – la traduzione ha optato per la prima variante. Tuttavia, nella maggior parte dei casi è stato possibile mantenere la sintassi paratattica, le prolessi e la maggior parte degli incisi, senz'altro laddove non ha precluso alla corretta decodifica del testo in romeno da parte del lettore.

Dalla prima sezione de *Canti* all'ultima, la distanza tra le inquadrature e l'asistematicità divengono sempre più palesi. In *Genova* un'altra visione, simile e al contempo diversa da quelle della *Notte* chiude in maniera quasi circolare il volume. Viene descritta, come in sogno, una giovane donna incontrata in una delle vie di questa città, che è punto iniziale del viaggio di Campana nelle Americhe e vero *topos* della sua poesia. Genova è la città porto, inizio e termine dei viaggi, labirinto di vie strette e ripide – “dedalo segreto” di “vichi ambigui”, luogo di “gioia intensa e fugace”.

Ed andavamo io e la sera ambigua: / Ed io gli occhi alzavo su ai mille / E mille e mille occhi benevoli / Delle Chimere nei cieli:... Quando, / Melodiosamente / D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia / Come dalla vicenda

infaticabile / De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale / Dentro il vico marino in alto sale,... / Dentro il vico chè rosse in alto sale / Marino l'ali rosse dei fanali / Rabescavano l'ombra illanguidita,... / Che nel vico marino, in alto sale / Che bianca e lieve e querula salì! / «*Come nell'ali rosse dei fanali / Bianca e rossa nell'ombra del fanale / Che bianca e lieve e tremula salì:.....*» – / Ora di già nel rosso del fanale / Era già l'ombra faticosamente / Bianca... / Bianca quando nel rosso del fanale / Bianca lontana faticosamente / L'eco attonita rise un irreale / Riso: e che l'eco faticosamente / E bianca e lieve e attonita salì...

Și mergeam alături eu și seara ambiguă: / Și eu privirea-mi înălțam spre miile / De mii de ochi binevoitori / Ai Himerelor din ceruri:... / Când, / Ca-ntr-o melodie / Din sare plutitoare, vântul făuri albă o închipuire plină de Grație / Ca plăsmuită din trecerea neobosită / A norilor și a stelelor pe cerul înserării / Pe străduța de la mare-n sarea plutitoare,... / Pe străduța până ce roșii-n sare plutitoare / De mare roșii arîpi de felinare / Se-ntortocheau în umbra domolită,... / Când pe străduța de la mare-n sare plutitoare / Când albă și ușoară și-nlăcrimată urcă! / „*Ca pe arîpi de felinare roșii / Albă și roșie în umbră de felinar / Ce albă și ușoară și tremurândă urcă: ...*” – / În roșul felinarului era de-acum / Era de-acuma umbra ostenită / Albă... / Albă pe când în roșul felinar / Alb și îndepărtat și ostenit / Și năucit ecoul răsese un râset / Ireal: și până ce ecoul ostenit / Și alb și ușor și năucit urcă...

In quest'ultima visione sulla poesia dell'opera campaniana (1914), la città è lo sfondo di un'apparizione che sottentra successivamente all'incontro con la giovane donna, avvenuto in una delle vie strette in salita. La trasfigurazione è diversa rispetto a quella di *La Notte*: mentre nella parte iniziale dei *Canti* una fanciulla era l'intermediario che apriva la via verso l'atto artistico filmico e poetico ed era guida della discesa verso la notte originaria dove dal caos si plasmano idee e forme, in Genova, la fanciulla stessa si trasforma in visione immateriale (Ceragioli 2017, 28-29).

La coesione del testo si fonda, qui e prima, su ripetizioni e parallelismi e mette in atto ciò che alcuni critici hanno denominato *balbettio*, la “forma più estrema e disarticolata” (Bonaffini 1979) del linguaggio poetico di Campana – pensando anche ai disturbi mentali di questo poeta, ricoverato in manicomio varie volte fino al ricovero permanente del 1918. La stessa *disarticolazione* viene spiegata altrove come “tensione estrema al fine di creare un nuovo sistema di mezzi linguistici per la poesia” (Ceragioli 1985, 29), formula decisamente più aperta al dialogo e allo sviluppo degli studi campaniani.

Le tecniche menzionate si ritrovano anche in questa sequenza finale, come prova di certa costanza dello stile campaniano: gli iperbati: “ombra faticosamente / Bianca” (“umbra ostenită / Albă”), la prolessi sintattica: “bianca finse una vision / di Grazia” (“făuri albă o închipuire plină de Grație”); “Che nel vico marino, in alto sale / Che bianca e lieve e querula salì!” (“Când pe străduța de la mare-n sare plutitoare / Când albă și ușoară și-nlăcrimată urcă!”), la sintassi paratattica con polisindeto: “Ed andavamo io e la sera ambigua: / Ed io gli occhi alzavo su ai mille / E mille e mille occhi benevoli / Delle Chimere nei cieli:...” (“Și mergeam alături eu și seara ambiguă:

/ Și eu privirea-mi înălțam spre miile / De mii de ochi binevoitori / Ai Himerelor din ceruri:...” e inoltre, l’ambiguità dei connettivi: “Che bianca e lieve e querula sali!” (v. 22), “Che bianca e lieve e tremula sali:” (v.25) e “E bianca e lieve e attonita sali” (v. 33).

Infatti, la congiunzione *ché* ripetuta nella quarta strofa può essere interpretata come temporale *finché* o causale *perché*. Mentre alcuni studiosi di Campana hanno optato per la causalità, come Bonaffini, altri ne hanno sottolineato il doppio significato che arricchisce i versi. In questo caso, il traduttore è costretto a interpretare e scegliere tra la variante temporale: *până când/ce* e quella causale *pentru că/deoarece*, con la conseguente perdita dell’ambiguità desiderata dal poeta.

La coesione si fonda su figure retoriche appartenenti alla sovrammensionata famiglia della ripetizione (Giri 2005, 171-188). Vi spicca il parallelismo tra: *visione di Grazia, ombra ed eco* per mezzo del polisindeto quasi identico: “Che bianca e lieve e querula sali!” (v. 22), “Che bianca e lieve e tremula sali:” (v. 25) e “E bianca e lieve e attonita sali” (v. 33) che ha funzione di ritornello nonostante vari l’ultimo termine dell’enumerazione; la traduzione in romeno conserva tale parallelismo, con due perdite: una morfologica, il genere femminile della parola *eco*, neutra in romeno, e che quindi regge al singolare aggettivi di genere maschile fatto che arricchisce la traduzione con un tratto che non esisteva nella visione tutta al femminile del testo fonte: “alb și ușor” invece di “albă și ușoară”.

Il candore della tenda che si agitava sopra la matrona e sopra l’ancella in *La notte* ritorna in guisa diversa nel *bianco* che occorre ben nove volte in questa stanza ed è un elemento importante di coesione tra la cornice (la città di Genova con gli arabeschi bianchi che decorano i palazzi eleganti) e la parte centrale della scena con la bianca visione di Grazia, l’ombra bianca e la bianca eco. La giustapposizione al *rosso* ricorda il cromatismo di *La Notte: Bianca e rossa nell’ombra del fanale* e stabilisce un nesso ancora più forte tra la visione di grazia e l’ombra. L’epiteto cromatico *rosso* ricorre ben sei volte e crea una catena associative tra la visione di Grazia, l’ombra e i fanali. Infatti il ritmo dei versi si fonda su questo tipo di ripetizione a mantra che, qui come in *La Notte*, delinea catene di associazioni tra i vari elementi del paesaggio urbano che sembrano immersi in quella che pare una formula magica musicale, quasi sacra. In *Ordine e disordine in Campana*, Luigi Bonaffini percepisce nelle immagini bianche un ritmo ascendente e in quelle rosse un andamento più orizzontale. Attraverso dell’alternarsi cromatico riportato in romeno, la traduzione mantiene la vibrazione musicale ascendente del testo fonte.

E probabilmente, come afferma Parronchi, che proprio in questo connubio cromatico musicale, in questo “*riverbero ascensionale e musicale*” (Parronchi 1958, 241) si trovi il nodo più alto dell’arte di Campana, al quale anche un critico asperrimo come Pier Paolo Pasolini ammette la “particolarmente precisa cultura pittorica” e “gli apporti nella sua lingua del gusto cubista e di quello del futurismo”, affermando che sono “impeccabili” (Pasolini 2008, 1959).



## Bibliografia

- Blum-Kulka, Shoshana. 2000. *Shifts of cohesion and coherence in translation* in “The Translation Studies Reader”. Lawrence Venuti ed. London – New York: Routledge, pp. 298-313.
- Bonaffini, Luigi. 1979. *Ordine e disordine in Campana in “Genova” e la questione della quarta strofa*, in “Forum Italicum”, XIII, n.3, 1979, consultabile on-line a <https://www.campanadino.it/index.php/affondi/176-luigi-bonaffini-ordine-e-disordine-in-campana-genova-e-la-questione-della-quarta-strofa>, ultima consultazione 6.11.2022.
- Campana Dino. 2017. *Canti orfici/Cânturi orfice*. Prefață de Fiorenza Ceragioli. Traducere, cronologie, note și îngrijirea ediției de Aurora Firța. București: Humanitas.
- Campana Dino. 1985. *Canti Orfici*. Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli. Milano: Rizzoli.
- Campana Dino. 1990. *Taccuini*. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Crevatin, Franco. 2005. *L'intraducibilità e l'incommensurabilità* in *La traduzione. Il paradosso della trasparenza*. A cura di Augusto Guarino, Clara Montella, Domenico Silvestri, Marina Vitale. Napoli: Liguori, pp. 231-240.
- Giri, Simona. 2007. *I Canti Orfici: forme della ripetizione tra temporalità e movimento, Dino Campana. «Una poesia, europea musicale colorita»*, A cura di Marcello Verdenelli. Macerata: EUM.
- Hatim, Basil. 2009. *Discourse analysis* in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker, Gabriela Saldanha, London – New York: Routledge, pp. 88-91.
- Hermans, Theo. 2009. *Translability* in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker, Gabriela Saldanha, London – New York: Routledge, pp. 300-303.
- Pasolini, Pier Paolo. 2008<sup>2</sup>. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II. A cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori.
- Parronchi, Alessandro. 1958. *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, in “Artisti Toscani del Novecento”. Firenze: La Finestra.
- Silvestri Domenico. 2005. *Testualità e traduzione* in *La traduzione. Il paradosso della trasparenza*. A cura di Augusto Guarino, Clara Montella, Domenico Silvestri, Marina Vitale. Napoli: Liguori, pp. 32-81.
- Sgroi, Salvatore Claudio. 2007. *Per lo studio della lingua dei Canti Orfici*, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*. A cura di Marcello Verdenelli. Macerata: EUM, pp. 93-94.