

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXXII 2024

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXXII 2024

NUMERO MONOGRAFICO

*La traduzione poetica. Indagini stilistiche e metriche*

A cura di Stefano Fumagalli e Monica Lucioni

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Anno XXXII - 1/2024

ISSN 1122-1917

ISBN 979-12-5535-231-0

---

*Direttore:* GIOVANNI GOBBER

*Comitato Editoriale*

STEFANO APOSTOLO

LAURA BALBIANI

SARAH BIGI

ELISA BOLCHI

VALENTINA PIUNNO

RAFFAELLA VASSENA

*Redazione*

VALENTINA NOSEDA, coordinatrice

GIULIA GRATA

CHIARA PICCININI

*Comitato Scientifico*

ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo

STEFANO ARDUINI, Link Campus University

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg

GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université

FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII

ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki

PHILIPPE GILLES, Unil-Chamberonne

PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA

ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana

NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel

MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK

WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA

THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti  
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2024 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215

*e-mail:* editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)

*web:* libri.educatt.online

*Redazione della Rivista:* redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2024  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## INDICE

Presentazione	5
<i>Stefano Fumagalli, Monica Lucioni</i>	
“Une tradition interrompue”. La traduzione poetica dei classici latini	9
<i>Elena Coppo</i>	
Tradurre le poesie di Shelley e di Byron dalle forme italiane: due casi di studio	27
<i>Valentina Varinelli</i>	
Note metriche su Tommaso Landolfi: <i>Viola di morte</i> e le versioni da Tjutčev	49
<i>Stefano Fumagalli</i>	
Poesia originale e poesia in traduzione: quale rapporto?	67
<i>Alessandro Niero</i>	
Traducibilità della poesia araba in italiano: impossibilità parziali	85
<i>Gassid Mohammed Hossein Hoseini</i>	
Nel laboratorio di Gigliola Venturi. Analisi delle traduzioni poetiche del volume <i>Poesia sovietica degli anni 60</i>	101
<i>Marta Mancini</i>	
Yves Bonnefoy e Fabio Scotto: immaginari del tradurre a confronto	117
<i>Riccardo Raimondo</i>	
Traduction poétique et ponctuation d’auteur : le cas de Jules Laforgue	129
<i>Monica Lucioni</i>	



## PRESENTAZIONE

STEFANO FUMAGALLI, MONICA LUCIONI

Negli ultimi decenni, il dibattito critico sulla traduzione letteraria ha conosciuto un vivace sviluppo, aprendosi a nuove prospettive metodologiche e a un approccio sempre più interdisciplinare. In quest'ambito, la poesia rappresenta e ha sempre rappresentato uno spazio privilegiato per indagare le pratiche del tradurre e consente oggi nuove riflessioni da molti punti di vista: da quello storico e sociologico a quello cognitivo, fino a quello strettamente testuale. È in quest'ultimo filone che si è inserita la Giornata Internazionale di Studi per dottorandi e giovani ricercatori *La traduzione poetica. Indagini stilistiche e metriche*<sup>1</sup>, organizzata con il patrocinio della Scuola di Dottorato in Scienze linguistiche e letterarie dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

Questa Giornata, di cui il presente fascicolo raccoglie i contributi, è nata nel contesto di una tradizione di studi particolarmente attenta alla dimensione linguistica del testo letterario. Il progetto ha dunque preso le mosse da una visione che considera l'analisi dei testi tradotti come un'occasione per soffermarsi sugli elementi linguistici e stilistici che costituiscono la parola poetica. Chi traduce s'adopera infatti per restituirli, esplorando e interrogando le possibilità espressive della lingua d'arrivo – nel nostro caso, l'italiano. Del resto, come domanda Paul Ricœur parlando dell'“hospitalité langagière”: “Sans l'épreuve de l'étranger, serions-nous sensibles à l'étrangeté de notre propre langue?”<sup>2</sup>.

L'idea di un confronto sull'italiano come “lingua che traduce la poesia” è stata dunque al centro di questa Giornata, e per questo motivo si è voluto favorire un dialogo tra studiosi di lingue e letterature diverse (latino, inglese, francese, russo, tedesco, arabo). Da una prospettiva multilinguistica, infatti, si può guardare non solo alle strategie adottate in italiano in risposta a problemi specifici, ma anche alle soluzioni diverse con cui vengono sciolti nodi traduttivi comuni – ciò che permette di apprezzare l'elasticità della lingua italiana, così come il suo potenziale di ‘ospitalità’. Inoltre, come ricorda Franco Nasi ne *L'artefice aggiunto*, la storia della nostra tradizione traduttiva è legata all'orizzonte della “cultura umanistica italiana” e al suo peculiare “continuo intrecciarsi di competenze”<sup>3</sup>. In

---

<sup>1</sup> L'organizzazione della Giornata di Studi, che si è tenuta il 3 marzo 2023 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano), è stata resa possibile grazie ai contributi del Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore e di Riccardo Raimondo (Horizon Europe 2020, Maria Skłodowska-Curie grant agreement No. 841844).

<sup>2</sup> Paul Ricœur. *Sur la traduction*. Paris: Les Belles Lettres 2016, 36.

<sup>3</sup> Franco Nasi. “Introduzione”. In *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia (1900-1975)*, a cura di Angela Albanese, Franco Nasi. Ravenna: Longo 2015, 22.

quest'ottica quindi, uno sguardo trasversale è forse necessario, e consente di meglio sondare il contesto in cui una traduzione o un'idea sulle pratiche della traduzione sono spesso nate.

Dai poeti-traduttori e traduttori-poeti ad aspetti metrici, sintattici e lessicali del testo, fino alle strategie e agli "immaginari del tradurre", i contributi presentati durante la Giornata di Studi hanno indagato il tessuto linguistico del testo poetico tradotto. Si è deciso inoltre di accostare gli interventi di giovani studiosi a quelli di *keynote speakers*, invitati a prendere la parola in qualità di traduttori di poesia – scelta motivata dall'interesse di coniugare la ricerca sui testi tradotti con la riflessione esperienziale sulla pratica traduttiva.

Aprè il fascicolo l'articolo di Elena Coppo su "Une tradition interrompue" (9–26), in cui, attraverso lo studio delle recenti versioni di Alessandro Fo da Catullo e di Milo De Angelis da Lucrezio, l'autrice ritorna sulla molto dibattuta questione del rapporto tra traduzione 'filologica' e 'poetica' nel caso dei classici latini. Valentina Varinelli in "Tradurre le poesie di Shelley e Byron dalle forme italiane" (27–48) prende in esame alcune traduzioni dell'"Ode to the West Wind" e del *Don Juan*, testi in cui le terzine e le ottave di derivazione italiana costituiscono a un tempo un elemento di alterità e una risorsa poetica per i due autori inglesi. Le "Note metriche" di Stefano Fumagalli (49–66) hanno invece per oggetto la raccolta *Viola di morte* e le versioni da Fëdor Tjutčëv di Tommaso Landolfi: a partire da una scansione contrastiva delle forme usate da quest'ultimo nella sua poesia e nelle traduzioni dal russo, il saggio evidenzia dei punti di contatto tra le due tradizioni metriche nella prassi di Landolfi-poeta e Landolfi-traduttore.

I contributi successivi sono di due *keynote speakers*, Alessandro Niero e Gassid Mohammed Hoseini. Il primo si interroga sul rapporto tra "poesia originale e poesia in traduzione" (67–84), partendo dalle versioni dal russo di Angelo Maria Ripellino e Giovanni Giudici, per arrivare poi alle proprie traduzioni e alla loro possibile eco nella sua esperienza di poeta. Il saggio di Hoseini esplora poi le "impossibilità parziali" (85–100) nella resa della poesia araba in italiano, esemplificate attraverso il proprio lavoro di traduzione dai poeti iracheni Abdulkareem Kasid (*Sarabad*) e Abdul Amir Jaras (*Hatta wa in muttu*).

Marta Mancini dedica il suo studio al "laboratorio di Gigliola Venturi" (101–116), figura poco studiata come traduttrice dal russo, i cui testi costituiscono un esempio di strategie e soluzioni originali: dai diminutivi largamente utilizzati – frequenti anche nelle sue poesie –, agli esperimenti rimici e fonici, fino alle trasformazioni delle strutture metriche chiuse. Segue il contributo di Riccardo Raimondo che mette due "immaginari del tradurre a confronto" (117–128), nel caso di Yves Bonnefoy e Fabio Scotti, poeti e traduttori legati peraltro da uno scambio intellettuale personale. Ne vengono analizzate le diverse concezioni dell'atto traduttivo, considerandone implicazioni e conseguenze nella pratica del tradurre. Chiude il numero l'articolo di Monica Lucioni "Traduction poétique et ponctuation d'auteur" (129–146), in cui, a partire dall'uso marcato della punteggiatura nelle raccolte di Jules Laforgue, l'autrice riflette sulla portata semantica e stilistica della traduzione dei segni interpuntivi in poesia.

Nella disposizione dei saggi si è scelto di rispecchiare i punti di contatto riscontrati nel confronto tra i contributi già in occasione della Giornata di Studi. I primi tre articoli sono

infatti incentrati su analisi di aspetti metrici legati a tradizioni diverse – dal latino all’inglese, fino al russo – e sul loro dialogo con le forme italiane nell’ambito della traduzione. I due *keynote speakers* discutono poi della loro esperienza personale di traduttori e di poeti, e ai loro interventi fa seguito l’analisi critica del lavoro di poeti-traduttori come Venturi, Bonnefoy e Scotto. Lo studio di questi ultimi apre la strada a una riflessione contrastiva sugli “immaginari del tradurre”, che prosegue, in chiusura del numero, nel caso particolare della “quasi universalità” dei segni di interpunzione.

Durante la Giornata di Studi il dialogo tra queste analisi, senz’altro differenti, ha fatto emergere echi talvolta inaspettati. Ciò ha permesso, da un lato, di comparare i modi in cui l’italiano reagisce e interagisce con lingue e letterature diverse nelle pratiche del tradurre; parallelamente, ha portato a un confronto metodologico particolarmente significativo per dei giovani studiosi. Queste *indagini stilistiche e metriche* sulla traduzione sono state occasione di una riflessione fruttuosa sulla terminologia scientifica e gli strumenti critici propri a ciascuna delle aree di studio coinvolte, di cui abbiamo dunque voluto dare testimonianza nello spazio di questo numero tematico.





## “UNE TRADITION INTERROMPUE”. LA TRADUZIONE POETICA DEI CLASSICI LATINI

ELENA COPPO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA  
elena.coppo@unipd.it

Received September 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

The poetic translation of ancient classics has occupied an entirely marginal position in the literary scene in Italy (and beyond) for several decades. The essay addresses the question of the transition from ‘poetic’ to ‘philological’ translation of the classics, referring to Antoine Berman’s theorisation and the observations of Italian critics, and examines two important Italian translations of Latin classics published in recent years, both by recognised poet-translators: Catullus’ poems translated by Alessandro Fo (Einaudi, 2018) and Lucretius’ *De rerum natura* translated by Milo De Angelis (Mondadori, 2022). These translations express different ways of relating to classical texts, and the analysis of their linguistic, stylistic and metrical characteristics allows for a reflection on the possibilities that today’s Italian poet-translators have for producing a ‘poetic’ translation of ancient works.

*Keywords:* Poetic Translations, Classics, Alessandro Fo, Milo De Angelis, Catullus, Lucretius

Esiste ancora, oggi, la traduzione poetica dei classici antichi? Una traduzione, cioè, intesa come pratica artistica e realizzata – da uno scrittore o da un poeta, nella maggior parte dei casi – con intenti di originale ri-creazione letteraria? La storia della traduzione dei classici si affianca e si intreccia a quella della letteratura italiana fin dalle origini, assumendovi spesso un ruolo di primo piano: basti pensare ad alcune celebri traduzioni dell’epica antica come l’*Eneide* di Annibal Caro e l’*Iliade* di Vincenzo Monti, entrate nel novero dei classici della letteratura italiana<sup>1</sup>, oppure, nel Novecento, al caso letterario rappresentato dai *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo, nei quali la critica ha visto uno dei frutti migliori di quella stagione poetica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> L’*Eneide* di Caro venne pubblicata postuma a Venezia nel 1581, mentre la prima edizione dell’*Iliade* di Monti, per l’editore Bettoni di Brescia, risale al 1810–1811. Per una storia delle traduzioni italiane dell’epica classica, cfr. De Caprio 2012 (la canonizzazione delle traduzioni di Caro e Monti è trattata in particolare alle pp. 65–67).

<sup>2</sup> I *Lirici greci* videro la luce nel 1940 (Milano: Edizioni di Corrente). Cfr. ad esempio i giudizi di Edoardo Sanguineti (1969, 47), che individua in quest’opera di Quasimodo “il suo più vero contributo originale alla poesia del nostro secolo” e “uno dei documenti più significativi dell’intera stagione ermetica”; Pier Vincenzo Mengaldo (1978, 588), secondo il quale “è certo che quelle versioni esercitarono sul linguaggio poetico medio e

Tuttavia non c'è dubbio che, all'interno del sistema letterario attuale, la traduzione poetica dei classici – se ancora esiste – occupa una posizione decisamente marginale. Il problema non è poi così recente, e non è solo italiano: è stato infatti illustrato con grande finezza da Antoine Berman intorno alla metà degli anni Ottanta, nel suo saggio *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1985). Nel capitolo dedicato all'*Eneide* tradotta in francese da Pierre Klossowski (1964), Berman si interroga sul valore che la traduzione della letteratura antica può ancora avere per i contemporanei, e sostiene che la lunghissima tradizione della traduzione poetica dei classici, che ha caratterizzato per secoli le letterature europee, è entrata in crisi nella seconda metà del XIX secolo, a causa di due fattori principali: da una parte, “la rupture croissante de la littérature [...] avec une tradition fournissant une origine et des modèles”, ossia un cambiamento profondo nella concezione stessa della letteratura, non più intesa come imitazione di modelli dati ma come espressione di originalità; dall'altra, la crescente importanza della filologia e “la croissante emprise de la philologie sur tous ces textes ‘fondateurs’” (Berman 1999, 118). Sulla traduzione ‘poetica’ si è quindi progressivamente imposta la traduzione ‘filologica’, che non ha ambizioni letterarie, ma punta alla correttezza e all'esattezza della resa, e che, in virtù del suo carattere scientifico, ha contribuito alla delegittimazione delle precedenti modalità traduttive, diventando, di fatto, l'unica possibile: “du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, la traduction systématique des grands textes classiques – grecs, latins, mais aussi anglais, espagnols, allemands, orientaux, etc. – est devenue l'apanage des philologues” (119). Questo monopolio esercitato dalla filologia sui testi antichi ha avuto, secondo il critico francese, conseguenze disastrose, perché ha prodotto traduzioni lontane dalla sensibilità moderna (“des traductions fondamentalement *non lisibles*”), e ha determinato così la rottura di un legame con la letteratura antica che invece la pratica della traduzione poetica aveva mantenuto vivo per secoli, rinnovandolo e rafforzandolo (121). Quindi la traduzione poetica dei classici, per Berman, ha oggi il compito di ritrovare l'accesso a quelle opere, non rifiutando le acquisizioni della filologia, ma partendo da queste per andare oltre, “pour fournir des versions animées d'un sens de l'exactitude plus profond, plus rigoureux”, cercando una corrispondenza più profonda e più autentica, nel tentativo di ricostruire l'antico legame fra traduzione e tradizione e “ré-instituer une tradition interrompue” (121–122).

Il declino della traduzione poetica dei classici è stato osservato, nella seconda metà del Novecento, anche dalla critica italiana, che lo ha ricondotto ai profondi cambiamenti in atto, fra gli anni Cinquanta e Settanta, sia nel panorama poetico che nel mercato editoriale: da una parte, la crisi del paradigma ermetico fino ad allora dominante e la compresenza di tante tendenze diverse, che determina la perdita di un modello poetico di riferimento; dall'altra, un'editoria che assume dimensioni sempre più di massa e che si trova a dover rispondere a nuove esigenze di divulgazione. Già negli anni Settanta Franco Fortini registra che, a partire dal decennio precedente, “le versioni di testi poetici divengono elemento normale della editoria di massa” (Fortini 2003, 818; ma il saggio risale al 1972), e Pier Vincenzo Mengaldo, nell'introduzione ai suoi *Poeti italiani del Novecento*, osserva che l'inserimen-

---

medio-alto un influsso pari e forse superiore e più duraturo di quello della lirica ‘originale’ del loro autore”; Romano Luperini (1981, 605), che vede in esse “il risultato più duraturo di tutta l'attività letteraria di Quasimodo”.

to delle versioni d'autore “nella catena di montaggio dell'industria culturale di massa” può aver prodotto “un'accentuazione del momento ‘istituzionale’ del tradurre, e un attenuarsi dei suoi connotati di libera esplorazione personale” (Mengaldo 1978, XXXI). Il fenomeno riguarda la traduzione di poesia in generale, ma è particolarmente evidente nell'ambito della traduzione della letteratura greca e latina, che diventa progressivamente una questione di pertinenza di studiosi e professori, anziché di scrittori e poeti; così Federico Condello, in un saggio sulla traduzione della lirica greca, ha parlato, riprendendo le parole di Berman, di un passaggio dall'egemonia della traduzione letteraria a quella della traduzione ‘filologica’, e ha messo in evidenza “il carattere storicamente recente, e storicamente determinato, del monopolio esercitato dai filologi [...] sul dominio della traduzione poetica”:

Tale monopolio non è ovvio né naturale, e segue storicamente al monopolio tradizionalmente esercitato dai poeti, o da filologi e studiosi che operavano e traducevano, se traducevano, *en poètes*. Tra gli anni '50 e gli anni '70, con un movimento progressivo e inesorabile, la traduzione lirica o lirizzante dei lirici [...] cessa di costituire una possibilità praticabile a livello di versioni correnti, canoniche, normalmente frequentate dal pubblico specializzato e non specializzato; essa diviene, semmai, primizia d'autore, curiosità artistica, al limite stravaganza di studioso (Condello 2009, 46).

Tutto questo ha avuto naturalmente delle ripercussioni sulla lingua e sullo stile delle traduzioni dei classici. L'accentuazione del carattere filologico rispetto a quello letterario (o del carattere istituzionale rispetto a quello personale, per usare le parole di Mengaldo) ha determinato una generale omologazione degli stili traduttivi, una loro tendenziale riduzione a uno standard che costituisce, quindi, una sorta di ‘traduttese’ specifico per i testi classici, le cui caratteristiche, ben riconoscibili, sono state recentemente sintetizzate ancora da Condello (2021, 111): sul piano lessicale, la riduzione e standardizzazione dei traducanti e l'impiego diffuso di arcaismi e latinismi; sul piano morfo-sintattico, la diffusione di strutture ricalcate su quelle del greco o del latino, strutture che sembrano risalire alla pratica scolastica di traduzione dei classici (ad esempio, la ‘o’ per il vocativo, o il gerundio per l'ablativo assoluto), e la riduzione dell'unità traduttiva alla singola parola, cioè la tendenza a tradurre parola per parola; sul piano stilistico, la generale indifferenza per gli scarti stilistici presenti nei testi originali, ma anche la presenza di stilemi disomogenei senza riscontro negli originali, e infine la tendenza alla traduzione epesegetica o parafrastica, nella quale non si traduce quello che l'autore dice, ma quello che vuole dire, sostituendo alla traduzione la spiegazione. Condello non si sofferma in questa sede sulla dimensione metrica, ma aveva già osservato altrove (2009, 48) come, evidentemente, l'aspirazione a una traduzione scientificamente esatta tenda a escludere ogni tentativo di riproduzione delle forme metriche e degli schemi rimici, ed è molto facile osservare che la modalità oggi più diffusa di traduzione della poesia classica prevede l'uso di quello che si potrebbe definire un verso libero

o, forse meglio, una prosa segmentata per mantenere la corrispondenza verso a verso con il testo originale, che in genere si trova nella pagina accanto<sup>3</sup>.

In questo contesto, tuttavia, non mancano i casi di poeti-traduttori italiani che in anni recenti si sono misurati con i grandi capolavori della letteratura classica e hanno tentato, ciascuno con le proprie strategie, di distinguersi dal medio ‘traduttese’ e di ritrovare una via personale di accesso alla traduzione poetica degli autori antichi. Nell’ambito della letteratura latina, possiamo prendere in considerazione due esempi particolarmente significativi per l’importanza delle opere tradotte e per la diversità delle strategie adottate: *Le poesie* di Catullo tradotte da Alessandro Fo, pubblicate nel 2018 nella “Nuova Universale Einaudi”, e il *De rerum natura* di Lucrezio nella traduzione di Milo De Angelis, uscita nel 2022 nella collana “Lo Specchio” di Mondadori.

Alessandro Fo è noto come latinista, ordinario di Letteratura latina all’Università di Siena, e come scrittore, autore di varie raccolte di versi: riunisce quindi in sé – come del resto è il caso per altri importanti traduttori dal latino del secondo Novecento, quali Enzo Mandruzzato e Luca Canali – le due figure, spesso contrapposte, del traduttore-professore e del traduttore-poeta. La sua versione del *liber* catulliano, pubblicata da Einaudi nel 2018, non è la sua prima grande prova come traduttore della poesia latina, essendo stata preceduta nel 2012 da quella dell’*Eneide* di Virgilio, ma risulta forse più significativa ai fini di questa analisi, perché consolida e sviluppa le strategie traduttive già adottate in quella prima prova, attribuendo un ruolo centrale, in particolare, alla metrica. Anche come poeta, Fo è sempre stato molto attento alla dimensione metrica e attratto dalla metrica regolare: già la sua prima raccolta poetica, *Le cose parlano* (1988), conteneva testi composti in forme metriche tradizionali, anche particolarmente rare e complesse come la sestina, e non sorprende quindi che proprio questo sia l’elemento caratterizzante delle sue traduzioni dal latino. È lo stesso Fo (2017, 3; 2018b, 2117) a spiegare di essersi chiesto in entrambi i casi, prima di mettersi al lavoro, se ci fosse ancora spazio nel panorama letterario italiano per una nuova traduzione da Virgilio o da Catullo, e di aver individuato questo spazio nell’applicazione di alcuni criteri formali volti a ottenere una più precisa aderenza al testo latino, innanzitutto sul piano metrico, e poi anche su quello lessicale. In primo luogo, ha deciso di tradurre in versi e non in prosa, ritenendo che questa sia la scelta più sensata “laddove si aspiri a una traduzione il più possibile d’arte” (Fo 2017) e riconoscendo, quindi, di attribuire un valore artistico al proprio lavoro. In secondo luogo, tra le diverse possibilità metriche, ha

<sup>3</sup> Queste caratteristiche delle traduzioni dei classici possono essere in parte ricondotte a quelle ‘tendenze deformanti’ che Antoine Berman, in *La traduction et la lettre*, individuava e descriveva come tipiche di ogni traduzione: ad esempio, la “clarification”, che dà luogo a una traduzione “paraphrasante ou explicative” (Berman 1999, 55); l’“ennoblissement”, ossia la ricerca di una non meglio precisata ‘eleganza’ (57); l’“appauvrissement” lessicale (59); la “destruction des rythmes” (61); anche la singolare combinazione di uniformazione e di incoerenza stilistica, dovuta al venir meno del ‘sistema’ che costituisce l’opera originale, “si bien que la traduction tend toujours à apparaître comme homogène et incohérente à la fois” (63). La trattazione di Condello, tuttavia, mette in luce come nelle traduzioni dei classici queste tendenze siano particolarmente evidenti e assumano tratti di spiccata convenzionalità e scolasticità.

optato per una metrica ‘barbara’ basata sull’accento ritmico<sup>4</sup>, che riproduce cioè il ritmo che i versi latini assumono in base alla nostra convenzionale lettura ‘ictata’ (nella quale si fa corrispondere l’accento tonico alle sillabe quantitativamente lunghe). Se nel caso dell’*Eneide* virgiliana si trattava di elaborare una forma di esametro barbaro, i carmi di Catullo rendevano invece necessario confrontarsi con una grande varietà di metri, alcuni dei quali particolarmente rari e complessi: quella di Fo appare quindi non solo come una scelta marcata, ma come una vera e propria sfida, una scommessa, un *tour de force* metrico, che non può che costituire il punto cruciale di questa traduzione, e la sua principale giustificazione. Il traduttore ne è ben consapevole: non solo fa accompagnare la traduzione da un’ampia *Nota metrica* nella quale spiega dettagliatamente il metodo adottato, ma rivendica la propria scelta nella sua unicità:

È questa invece proprio la strada che ho tentato di battere, con lo scopo di restituire la vivace e significativa polimetria di Catullo tramite un sistema metrico strettamente parallelo, orientato a rievocare, in quegli schemi ‘corrispondenti’, ciò che dell’andamento ritmico siamo abituati a percepire nel corso della nostra – pur convenzionale – lettura dei versi classici [...]. Non mi risulta che questa scommessa sia stata mai tentata in italiano con l’integrale sistematicità con cui mi vi sono accinto (Fo 2018b, 2117–2118)<sup>5</sup>.

Se la metrica è quindi indubbiamente in primo piano, l’aderenza al testo latino viene ricercata da Fo anche su altri livelli, in particolare quello lessicale: uno dei cardini del suo metodo traduttivo è infatti il rispetto delle ‘costanti di traduzione’, cioè l’impegno a rendere una stessa parola latina, per quanto possibile, sempre con lo stesso corrispettivo italiano; inoltre, una speciale attenzione viene dedicata alla riproduzione dei diminutivi e dei composti, caratteristici della lingua poetica catulliana, e persino degli effetti fonici e, in alcuni casi particolarmente significativi, dell’ordine delle parole nel verso (Fo 2018b, 2123–2133).

Consideriamo ad esempio la versione di Fo del carme 65 di Catullo, ossia la famosa lettera poetica con la quale il poeta latino annuncia e accompagna l’invio all’amico Ortalo della propria traduzione della *Chioma di Berenice* di Callimaco (carme 66). Il testo originale, composto in distici elegiaci, ha una struttura particolarmente complessa, poiché si sviluppa in un unico, eccezionalmente lungo, periodo sintattico, ricco di stilemi tipicamente catulliani, nel quale la dedica a Ortalo si intreccia al tema del dolore per la morte del fratello e

<sup>4</sup> Per la classificazione delle diverse tipologie di metrica barbara alla quale fa riferimento Fo, cfr. Vergara 1978, 12.

<sup>5</sup> L’ultimo traduttore italiano a tentare qualcosa di simile era stato forse Guido Mazzoni, la cui traduzione integrale delle *Poesie* di Catullo, in metri barbari di impronta carducciana, venne pubblicata da Zanichelli nel 1939 (ma era stata portata a termine circa cinquant’anni prima, e risulta oggi improponibile). In quello stesso anno Salvatore Quasimodo – che avrebbe pubblicato nel 1945 le sue versioni di una selezione di carmi catulliani – esprimeva, nella nota ai *Lirici greci*, il suo rifiuto della metrica barbara e di tutte le “equivalenze metriche” (Quasimodo 1960, 61).

a quello della creazione poetica, concludendosi poi su una similitudine tanto affascinante quanto inaspettata<sup>6</sup>:

Etsi me assiduo confectum cura dolore  
 sevocat a doctis, Ortale, virginibus,  
 nec potis est dulcis Musarum expromere fetus  
 mens animi, tantis fluctuat ipsa malis –  
 namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris 5  
 pallidulum manans alluit unda pedem,  
 Troia Rhoeteo quem subter litore tellus  
 ereptum nostris obterit ex oculis;  
 . . . . .<sup>7</sup>  
 numquam ego te, vita frater amabilior, 10  
 aspiciam posthac? At certe semper amabo,  
 semper maesta tua carmina morte tegam,  
 qualia sub densis ramorum concinit umbris  
 Daulias, absumpti fata gemens Ityi –,  
 sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto 15  
 haec expressa tibi carmina Battiadae,  
 ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis  
 effluxisse meo forte putes animo,  
 ut missum sponsi furtivo munere malum 20  
 procurrit casto uirginis e gremio,  
 quod miserae oblitae molli sub veste locatum,  
 dum adventu matris prosilit, excutitur,  
 atque illud prono praeceps agitur decursu,  
 huic manat tristi conscius ore rubor.

Anche se me, disfatto da assiduo dolore, la pena  
 dalle dotte, Ortale, vergini, tiene lontano,  
 né delle Muse produrre può i dolci frutti, nell'animo  
 la mente, se così grandi sono ora i mali in cui fluttua  
 – e infatti al gorgo del Lete, da poco, quell'onda, effondendosi, 5  
 il piede pallido pallido di mio fratello lambisce,  
 che, al di sotto del lido retèo, la terra troiana,  
 dopo averlo strappato ai nostri occhi, ora opprime:  
 . . . . .  
 mai più fratello, io te, degno di amore più della vita, 10  
 d'ora in avanti vedrò? Ma il mio amore avrai sempre, di certo,  
 sempre con la tua morte io velerò mesti carmi,  
 quali ne canta al di sotto delle ombre dense dei rami  
 la Dauliade, gemendo le sorti del morto Ítilo –,

<sup>6</sup> Per un'analisi del carme catulliano, che può contare naturalmente su una bibliografia sterminata, si rimanda a Fernandelli 2015, uno studio che viene più volte richiamato anche da Fo nel proprio commento.

<sup>7</sup> Il v. 9 è assente o lacunoso, e non viene tradotto: cfr. Fo 2018a, 886–887.

pur tuttavia, fra afflizioni così grandi, questi, di carmi, 15  
 del Battiade, a te Òrtalo, per te tradotti, ora invio,  
 sí che non creda che, invano affidate ai venti vaganti,  
 le tue parole, per caso, mi sian fluite dall'animo,  
 come la mela, che il suo innamorato in omaggio furtivo  
 a lei ha inviato, giù rotola dal casto grembo a una vergine, 20  
 se nella veste l'ha posta sinuosa e, infelice, dimentica,  
 lei, mentre arriva la madre, s'alza di slancio e la sbalza  
 e, in una libera corsa, veloce va via la mela,  
 a lei, dal volto turbato, conscio rossore si effonde (Fo 2018a, 188–189).

Come si legge nella *Nota metrica*<sup>8</sup>, Fo concepisce il suo esametro barbaro come un verso dalla struttura flessibile, alla pari dell'originale latino, ossia come una successione variabile di sei *metra* 'dattilici' o 'spondaici': trisillabici i primi (formati cioè da una sillaba accentata seguita da due atone), bisillabici i secondi (di una sillaba accentata seguita da una atona). Così ad esempio il v. 1, “Ánche se mé, disfáto da assíduo dolóre, la péna”, inizia con un primo *metron* dattilico, a cui ne segue uno spondaico, mentre i successivi sono dattilici; nel v. 3, “né delle Múse prodúrre puó i dolci frútti nell'ánimo”, è spondaico il terzo *metron*; il v. 5, “é infatti al górgo del Léte, da póco, quell'ónda, effondéndosi”, è invece interamente dattilico. Quanto al pentametro barbaro, Fo ne riproduce la struttura di verso bipartito – evidenziandola graficamente con l'inserimento di uno spazio bianco fra i due *kola* – in cui il primo emistichio conserva la stessa flessibilità interna dell'esametro, e può essere quindi composto di *metra* 'dattilici' o 'spondaici', mentre il secondo ha un andamento stabilmente dattilico: ad esempio, il v. 2 presenta nel primo emistichio due *metra* spondaici (“dálle dótte, Òrtalo, / vérgini, tiéne lontáno”), mentre il v. 4 è dattilico in entrambi gli emistichi (“lá mente, sé così grándi / sóno ora i máli in cui flúttua”).

Questo distico elegiaco barbaro si presenta quindi come uno strumento piuttosto versatile, ma non per questo meno vincolante, e infatti la sua adozione da parte del traduttore richiede almeno due precisazioni. La prima è che Fo (2018a, CXXXIV) spiega di aver scelto di 'ibridare' il sistema barbaro con la norma metrica italiana, che prevede di computare allo stesso modo le parole piane, tronche e sdruciole in posizione finale; così, anche se teoricamente il pentametro barbaro dovrebbe essere formato da due emistichi ossitoni, di fatto alla sillaba accentata finale possono seguire una o due sillabe atone: nella versione del carne 65, tutti i pentametri sono costituiti da due emistichi piani (come il v. 4), uno sdruciolato e uno piano (v. 2) o viceversa (v. 14), o due emistichi sdruciolati (v. 20). Una seconda precisazione riguarda la natura delle sillabe poste in posizione 'forte' o 'debole' (cioè, ictate o non ictate): per via della difficoltà di adattare gli schemi metrici classici alla lingua italiana – si pensi, in particolare, alla necessità imposta dai metri dattilici di iniziare il verso sempre su un tempo forte –, è inevitabile che vengano utilizzate con una certa frequenza sotto *ictus* anche sillabe normalmente non portatrici di accento tonico, come i monosillabi (articoli,

<sup>8</sup> Cfr. Fo 2018a, CXXXVII–CXXXVIII (per l'esametro dattilico barbaro) e CXXXIX–CXLI (per il pentametro barbaro).



pronomi, preposizioni e congiunzioni) che si comportano come clitici. Riprendendo i versi già citati come esempi, si può osservare come al v. 4 l'articolo "la" e la congiunzione "se" si trovino in posizioni forti e quindi accentate, mentre la prima sillaba della parola "mente", normalmente portatrice di accento tonico, viene a trovarsi in posizione debole e quindi non accentata; allo stesso modo, all'inizio del v. 5, l'*ictus* viene collocato sulla congiunzione iniziale "e", e non sulla seconda sillaba del seguente "infatti". Si tratta naturalmente di una questione di cui il traduttore è perfettamente consapevole<sup>9</sup>; e tuttavia ci si può domandare, stando così le cose, quanto questa operazione metrica estremamente complessa e condotta con grande raffinatezza possa essere effettivamente percepibile a un lettore a cui non siano familiari le norme che regolano la metrica classica, e che non sia quindi in grado di sovrapporre a questi versi un ritmo che talvolta è più teorico che effettivo.

In ogni caso, sicuramente la metrica è qui uno degli elementi che contribuiscono a creare nel lettore un senso di distanza rispetto al testo tradotto<sup>10</sup>, e a questo effetto concorrono anche altri fattori, in particolare una sintassi e una disposizione delle parole spesso complessa e involuta – che, emulando la mobilità del latino nell'ordine delle parole, riproduce, e non scioglie, i nodi presenti nel testo originale – e una punteggiatura in diversi casi abbondante, che evidenzia la struttura dei singoli versi e al contempo li frantuma in sintagmi, opponendosi così a una lettura naturale e scorrevole. Lo si vede già nei due versi iniziali: al v. 1, il traduttore riproduce in italiano l'attacco latino in *Etsi me* > "Anche se me", benché in questo modo il pronome personale "me" venga a trovarsi in una posizione particolarmente marcata, molto anticipata rispetto al verbo da cui dipende ("tiene lontano", ulteriormente spostato in avanti rispetto al corrispettivo *sevocat*); le virgole separano i sintagmi collocati fra l'uno e l'altro, ed evidenziano al v. 2 il vocativo "Ortalo", che viene mantenuto nella stessa posizione che ha in latino, 'circondato' dalle Muse (*a doctis, Ortale, virginibus* > "dalle dotte, Ortalo, / vergini"<sup>11</sup>). La stessa combinazione di ordine marcato dei sintagmi e fitta punteggiatura si ritrova ai vv. 10–11, dove la traduzione riproduce l'accostamento dei due pronomi soggetto e oggetto *ego te* > "io te", che segna il momento struggente in cui il poeta si rivolge al fratello perduto e rappresenta sulla pagina il legame che la morte ha reciso; oppure ai vv. 15–16, in cui il poeta torna a rivolgersi all'amico Ortalo annunciandogli l'invio della sua traduzione ("questi, di carmi, / del Battiate, a te Ortalo, / per te tradotti, ora invio"); o ancora nel finale, al v. 24, che replica la struttura sintattica del latino, compreso il pronome *huic* < "a lei", marcato sia per la posizione (all'inizio del verso, isolato dalla virgola) che per la dipendenza dal verbo "si effonde".

<sup>9</sup> Cfr. Fo 2017: "Naturalmente il luogo del tempo 'forte', segnato dall'*ictus*, è coperto da sillaba accentata. In alcuni casi – che mi sono sforzato di ridurre il più possibile – il tempo forte è coperto da un accento secondario; questo avviene con vocaboli particolarmente lunghi, o laddove mi sia trovato in situazioni di rilevanti difficoltà metriche. In molti altri, che pure ho tentato il più possibile di limitare, fatalmente accade che l'*ictus* cada su monosillabi, anche se a un orecchio sensibile possono a volte apparire troppo esili per farsi tempo 'forte'".

<sup>10</sup> Questo vale naturalmente ancor di più nelle versioni nelle quali si riproducono metri ben più complicati (e meno flessibili) del distico elegiaco, come i coliami del c. 8 o le strofe di gliconei e ferecratei dei cc. 34 e 61.

<sup>11</sup> Si tratta di uno di quelli che Fo definisce, commentando le figure dell'*ordo verborum* più frequenti in Catullo, "vistosi episodi di incorniciatura" che meritano di essere conservati, se possibile, nella traduzione: cfr. Fo 2018b, 2128.

Come si è visto, molte di queste scelte sono chiaramente dettate dalla volontà di aderire il più possibile al testo latino, spesso parola per parola (emblematica da questo punto di vista la resa precisissima, tanto nella forma quanto nella posizione, di nessi come *namque* > “e infatti” al v. 5 o *sed tamen* > “pur tuttavia” al v. 15). In questa stessa direzione va anche l’impegno, di cui si è già parlato, al rispetto delle ‘costanti di traduzione’, di cui si possono individuare alcuni esempi anche nella versione di questo carme. La parola “animo”, infatti, viene utilizzata come corrispettivo di *animus* sia al v. 3 che al v. 18: nella prima occasione, Fo traduce la *iunctura mens animi* con “nell’animo / la mente”, creando un accostamento di termini che ha un effetto un po’ straniante in italiano, e che infatti normalmente viene evitato dai traduttori mantenendo solo uno dei due elementi dell’endiadi<sup>12</sup>; la traduzione “animo” rimane la stessa anche al v. 18, dando luogo a una formulazione certamente non comune in italiano – il poeta assicura che le parole dell’interlocutore non gli sono “fluite dall’animo” – rispetto alla quale i traduttori precedenti, anche qui, avevano preferito delle riformulazioni o comunque vocaboli alternativi e d’uso più frequente<sup>13</sup>. Un altro caso è quello del verbo *mano*, che compare in due occasioni, al v. 6 (*manans*) e al v. 24 (*manat*), e in entrambi i casi viene tradotto da Fo con “effondersi”: “e infatti dal gorgo del Lete, da poco, quell’onda, effondendosi” (v. 5); “a lei, dal volto turbato, / conscio rosso si effonde” (v. 24). Considerando l’attenzione che viene dedicata alla resa di singoli termini – nella versione di un carme che, come ricordato dallo stesso Fo, riunisce in 24 versi ben 20 *hapax* catulliani – non si può non citare il caso del diminutivo *pallidulus*, che il traduttore rende, ricorrendo alla reduplicazione affettiva, con “pallido pallido” (v. 6): una soluzione che era già stata adottata da Quasimodo (probabilmente ispirato da Pascoli) e che resta, nelle traduzioni italiane di questo testo, la sola alternativa alla rinuncia e alla sua resa con l’aggettivo semplice (Fo 2018b, 2126).

Le scelte formali compiute da Fo sembrano riecheggiare in qualche modo la teorizzazione di Antoine Berman, il cui nome del resto compare nei testi in cui Fo riflette sulle sfide poste dal suo lavoro di traduttore: c’è, alla base, l’idea che sia necessario tenere conto delle acquisizioni della filologia per andare oltre la traduzione tipicamente ‘filologica’, ricercando “un sens de l’exactitude’ plus profond, plus rigoureux” (Berman 1999, 122), e c’è anche una concezione della traduzione letteraria come apertura verso l’altro e come educazione all’alterità, un concetto su cui Berman torna più volte anche nel già citato *La traduction et la lettre*, sostenendo che “la visée poétique est liée à la visée éthique de la traduction” nell’impegno a “amener sur les rives de la langue traduisante l’œuvre étrangère dans sa pure étrangeté” (41), e che quindi “amender une œuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n’aboutit qu’à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l’on prétend servir. Il faut bien plutôt [...] une éducation à l’étrangeté” (73). In questa prospettiva, la traduzione deve tende-

<sup>12</sup> Nelle traduzioni italiane precedenti, a *mens animi* corrisponde quasi sempre “mente” (così in Quasimodo 1945 e 1955, Mazza 1962, Mandruzzato 1982, fino a Gardini 2014; Cetrangolo 1946 traduce invece solo “animo”).

<sup>13</sup> Cfr. Quasimodo 1955 “così non penserai che i tuoi consigli / [...] mi sfuggirono / dalla memoria”; Ramous 1971 “perché tu non creda che [...] / le tue parole mi siano sfuggite dalla mente”; Mandruzzato 1982 “perché le tue parole non creda [...] / passate via invano dal mio cuore”; Gardini 2014 “perché le tue parole non pensi che mi siano / uscite di memoria”.

re a conservare quella distanza rispetto al testo classico che anche coloro che sono in grado di leggerlo in lingua originale spesso continuano a percepire.

Nel quadro dei rapporti fra la traduzione ‘filologica’ e quella ‘poetica’, il Catullo di Fo assume una posizione ambivalente: il traduttore è al contempo un poeta riconosciuto e uno studioso di letteratura latina e, se da una parte egli attribuisce un valore artistico alla propria traduzione, dall’altra è innegabile che, per la veste editoriale nella quale si presenta – per il formato, che supera le 1300 pagine, e per l’entità dei paratesti (introduzione, *Nota metrica*, commento) – questa viene percepita piuttosto come uno strumento per lo studio dei testi classici destinato a studenti e specialisti; la stessa operazione metrica, del resto, può essere pienamente apprezzata da chi sia in possesso di competenze specifiche.

Sicuramente diversa, nell’ispirazione e negli esiti, è la traduzione di Lucrezio a opera di Milo De Angelis pubblicata nel 2022. La natura ‘poetica’ di questa traduzione non sembra essere in discussione, considerato che è opera di uno dei maggiori poeti italiani contemporanei e che nasce da un legame personale, da una profonda affinità poetica e spirituale, con l’autore latino. Certo, anche in questo caso, la sede editoriale condiziona l’orizzonte di attesa dell’opera, ma nella direzione opposta: il contesto è infatti quello de “Lo Specchio”, storica collana di poesia, e la scelta di indicare come autore Milo De Angelis, intitolando poi il volume *De rerum natura di Lucrezio*, contribuisce a configurare la traduzione come opera originale del poeta-traduttore. De Angelis ha ormai alle spalle una lunga carriera poetica che dagli esordi con *Somiglianze*, nel 1976, giunge fino alla raccolta di *Tutte le poesie (1969–2015)* pubblicata da Mondadori nel 2017, alla quale si è aggiunta in seguito una nuova silloge, *Linea intera, linea spezzata*, del 2021; e Lucrezio sembra aver accompagnato De Angelis in tutto il suo percorso poetico (fin dalla tesina di maturità, come lui stesso ama ricordare: cfr. De Angelis 2022, X), tanto che le sue prime prove di traduzione del *De rerum natura* sono rappresentate da una decina di passi pubblicati nel 1978 sulla rivista *Niebo*, seguiti, a distanza di oltre vent’anni, dal volume *Sotto la scure silenziosa*, che nella sua prima edizione per Satyro (2002) comprendeva le versioni di trentasei frammenti del poema lucreziano, diventati cinquantuno nell’edizione successiva pubblicata da SE (2005). La recente traduzione integrale sembra costituire quindi il punto di arrivo di questo percorso, e il confronto con le esperienze precedenti – in particolare con quella immediatamente precedente, che è la raccolta del 2005 – mette in luce alcuni degli aspetti più interessanti e problematici della traduzione poetica dei classici al giorno d’oggi.

L’edizione del 2005 di *Sotto la scure silenziosa* riunisce, come si è già accennato, le versioni deangelisiane di una cinquantina di frammenti del *De rerum natura*, i più ampi intorno ai 20 versi, i più brevi di soli 3 o 4, selezionati in base a una scelta personale e riorganizzati in quattro sezioni tematiche: “La natura”, “L’angoscia”, “L’amore” e “La peste di Atene”. Le versioni sono in prosa – una prosa “poetica” dalla “forte impronta prosodica”, come l’ha definita l’autore (Benigni 2022) – e presentano una notevole autonomia rispetto al testo latino, che pure è riportato a fronte: in alcuni casi questo comprende più versi, o meno, di quelli effettivamente tradotti nella pagina accanto e, anche quando c’è corrispondenza, questa riguarda il passo nel suo complesso, e non va ricercata parola per parola o verso per verso. Infatti, le traduzioni di questi frammenti lucreziani assumono una forma

molto personale, nella quale si possono individuare alcuni tratti tipici della lingua e dello stile poetico di De Angelis<sup>14</sup>: la tendenza, evidente nel confronto con l'originale latino, all'intensificazione espressiva di alcuni elementi lessicali, o l'impiego diffusissimo di figure iterative, che diventano fondamentali per la costruzione del discorso poetico, e la tendenza alla frammentazione sintattica; tutti fenomeni che potenziano l'elemento patetico e tragico del poema lucreziano.

Consideriamo ad esempio la traduzione di un passo famosissimo tratto dal I libro del *De rerum natura*, ossia quello che ricorda il sacrificio di Ifigenia:

Cui simul infula virgineos circumdata comptus ex utraque pari malarum parte profusast, et maestum simul ante aras adstare parentem sensit et hunc propter ferrum celare ministros	90
aspectuque suo lacrimas effundere civis, muta metu terram genibus summissa petebat. Nec miserae prodesse in tali tempore quibat quod patrio princeps donarat nomine regem.	
Nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras deductast, non ut sollemni more sacrorum perfecto posset claro comitari Hymenaeo, sed casta inceste nubendi tempore in ipso hostia concideret mactatu maesta parentis, exitus ut classi felix faustusque daretur.	95
Tantum religio potuit suadere malorum.	100

Appena avvolsero nella benda i suoi capelli di ragazza, Ifigenia vide tutto. Vide Agamennone immobile vicino all'altare, vide i sacerdoti che nascondevano la spada, il popolo che la guardava in lacrime. Muta di terrore, si piegò sulle ginocchia, supplicando, si lasciò cadere a terra. Chiamò il re, per la prima volta, con il nome di padre. Per la prima volta. Nessuna risposta. La portarono di forza, tremante, all'altare. E non era l'altare delle nozze, non erano i riti solenni e così attesi, i cori splendenti. No. Fu distesa vicino ad Agamennone, che le immerse la spada nel petto: solo così la flotta greca poté prendere la via propizia del mare. Solo così, Ifigenia, solo così (De Angelis 2005, 64–65).

Si può osservare, innanzitutto, la diversa articolazione sintattica del testo latino, con i due ampi periodi che coprono i vv. 87–92 e 95–100, e della versione di De Angelis, composta di frasi molto più brevi, spesso frammentate (“Per la prima volta”; “Nessuna risposta”; “No”), costruite attraverso procedimenti di ripresa e di iterazione (“Ifigenia vide tutto. Vide Agamennone [...], vide i sacerdoti [...]”; “Chiamò il re, per la prima volta [...]”. Per la prima volta”; “E non era [...], non erano [...]”; fino al triplice “solo così” del finale). Accanto a questi procedimenti stilistici, che hanno l'effetto di intensificare il pathos e la tragicità

<sup>14</sup> I tratti più caratteristici dello stile poetico deangelisiano vengono individuati ed esaminati da Afribo (2018, 107–126).

della scena, si possono segnalare alcuni punti nei quali il traduttore si distacca maggiormente dal testo latino, come il passo in cui Ifigenia si rivolge direttamente ad Agamennone, chiamandolo “padre”, che è una libera interpretazione del poeta-traduttore (il testo latino, dice, letteralmente, che “non poteva giovarle l’aver dato per prima al re il nome di padre”, cioè il fatto di essere la sua figlia primogenita), e il finale, in cui egli arriva a rivolgersi direttamente alla protagonista, chiamandola per nome. Inoltre, è particolarmente interessante la scelta di De Angelis di non tradurre la celebre *sententia* lucreziana che suggella questo brano – *Tantum religio potuit suadere malorum* – che pure si trova nel testo a fronte: la sua assenza sembra privare questo tragico episodio della cornice argomentativa e razionale nella quale Lucrezio lo aveva inserito, come esempio delle atrocità a cui ha portato in passato la religione tradizionale; in primo piano rimangono l’orrore e l’assurdità di questa morte<sup>15</sup>.

La traduzione del *De rerum natura* del 2022 è costitutivamente diversa: si tratta di una traduzione integrale, e quindi di un’operazione ben più impegnativa e necessariamente condotta in maniera più rigorosa e sistematica, rispetto alle precedenti prove per frammenti; c’è una sostanziale corrispondenza con il testo latino a fronte, verificabile nella maggiore letteralità della versione e nell’impiego dello stesso numero di versi; e cambia la forma che, appunto, non è più prosa poetica ma verso. Il poeta-traduttore lo descrive come “un verso ‘lungo’ – dalle quattordici alle ventisei sillabe – che da una parte tenta di mantenere intatta la densità del ragionamento lucreziano e dall’altra cerca di abbreviarsi nelle parti più liriche, giostrando sulle varie combinazioni possibili di endecasillabi e settenari” (De Angelis 2022, XV): si tratta dunque di versi liberi, la cui misura si aggira mediamente intorno alle 20 sillabe, ma comunque versi, e non semplicemente una prosa segmentata per mantenere la corrispondenza visiva con il testo originale. Il focus del lavoro traduttivo, comunque, non è metrico, ma piuttosto linguistico, orientato cioè a una modernizzazione della lingua nella quale viene tradotto il poema lucreziano: “quello che più mi stava a cuore”, dichiara infatti De Angelis, “era rendere il testo latino in una lingua italiana viva, mobile, accesa e attuale, lontana dai troppi arcaismi delle traduzioni scolastiche, che immergono la poesia lucreziana nell’atmosfera stantia di una biblioteca polverosa, senza brio e senza guizzo” (Benigni 2022).

Si può a questo punto riprendere il passo dedicato alla morte di Ifigenia, ampliandolo leggermente, per completezza, a partire dal v. 80, ed esaminare la nuova versione di De Angelis:

Illud in his rebus vereor, ne forte rearis impia te rationis inire elementa viamque indugredi sceleris. Quod contra saepius illa religio peperit scelerosa atque impia facta. Aulide quo pacto Triviai virginis aram	80
Iphianassai turparunt sanguine foede ductores Danaum delecti, prima virorum. Cui simul infula virgineos circumdata comptus ex utraque pari malarum parte profusast,	85

<sup>15</sup> Per un’analisi più ampia e approfondita delle traduzioni di De Angelis del 2005, e in particolare di questo passo dedicato al sacrificio di Ifigenia, si rimanda a Coppo 2022.

et maestum simul ante aras adstare parentem  
 sensit et hunc propter ferrum celare ministros 90  
 aspectuque suo lacrimas effundere civis,  
 muta metu terram genibus summissa petebat.  
 Nec miserae prodesse in tali tempore quibat,  
 quod patrio princeps donarat nomine regem.  
 Nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras 95  
 deductast, non ut sollemni more sacrorum  
 perfecto posset claro comitari Hymenaeo,  
 sed casta inceste nubendi tempore in ipso  
 hostia concideret mactatu maesta parentis,  
 ut classi felix faustusque daretur. 100  
 Tantum religio potuit suadere malorum.

Ho un timore: tu potresti credere che io voglia insegnarti 80  
 le basi di una dottrina empia, introdurti nella via  
 del crimine. No, al contrario. È stata la religione,  
 ben più spesso, a provocare azioni empie e criminali,  
 come quando in Aulide i più famosi tra i capi greci,  
 il fior fiore degli eroi, profanarono oscenamente 85  
 l’altare della vergine Artemide con il sangue di Ifigenia.  
 Non appena la benda che avvolgeva i suoi capelli  
 di ragazza scese in due parti uguali lungo le guance,  
 lei vide il padre in piedi, turbato, davanti all’altare  
 e accanto a lui i sacerdoti che nascondevano il pugnale 90  
 e tutto il popolo che la guardava e si scioglieva in lacrime.  
 Muta di terrore, piegò le ginocchia, si lasciò cadere a terra.  
 A quell’infelice non servì a nulla avere chiamato per prima  
 il re con il nome di padre. Fu sollevata dalle braccia  
 dei soldati, tremante, fu condotta all’altare, non certo 95  
 per compiere il rito solenne ed essere poi accompagnata  
 da un luminoso corteo nuziale, ma per essere turpemente  
 trucidata – lei così pura – proprio nell’età delle nozze:  
 così venne sacrificata, dolorosa vittima uccisa dal padre,  
 per far partire la flotta con il favore degli dei. 100  
 Fino a questa barbarie ha potuto condurre la religione! (De Angelis 2022, 7–9)

Anche a partire da un brano così breve, si può riconoscere a De Angelis un lavoro importante sul piano linguistico, che forse non risulta evidente a una prima lettura, ma emerge chiaramente dal confronto con le traduzioni del *De rerum natura* in circolazione, pubblicate fra gli anni Novanta e i primi anni Duemila – a cominciare da quella molto famosa di Luca Canali, che risale al 1990 ma conta numerose ristampe fino a oggi. La modernizzazione riguarda sia il lessico, che è più attuale, e tende a evitare gli arcaismi e i latinismi, sia la sintassi, che si articola seguendo lo sviluppo del pensiero lucreziano, ma non necessariamente ricalcando la struttura della frase latina.

Già all'inizio del brano riportato, la sintassi della traduzione si distacca da quella dell'originale in maniera piuttosto efficace: i vv. 80–82, nella versione di Canali, suonavano “In questo argomento temo ciò, che per caso / tu creda d'iniziarti ai principi di un'empia dottrina”, riproducendo la struttura latina che isola il pronome *illud* (“ciò”), poi ripreso dalla completiva *ne forte rearis* (“che per caso tu creda”), che a sua volta regge l'infinitiva *te inire* (“d'iniziarti”)<sup>16</sup>. De Angelis, invece, inizia con la breve e incisiva affermazione “Ho un timore”, seguita dai due punti, e tralascia alcuni elementi secondari come il complemento *in his rebus* e l'avverbio *forte*; segue una coordinata (“tu potresti credere”) che regge una subordinata esplicita, nella quale è esplicitata anche la relazione fra il soggetto e l'interlocutore (“che io voglia insegnarti”). E il nesso *Quod contra* che introduce la seconda frase viene reso, anziché con una congiunzione introduttiva<sup>17</sup>, con l'inciso “No, al contrario”. Anche più oltre, ai vv. 87–92, la struttura del lungo periodo lucreziano viene modificata, trasformando la subordinata temporale *simul sensit* nella principale “lei vide”, e isolando sintatticamente il verso conclusivo “Muta di terrore, piegò le ginocchia, si lasciò cadere a terra”.

Anche sul piano lessicale le scelte di De Angelis, confrontate con quelle dei traduttori precedenti, appaiono significative. Alcune riguardano proprio la terminologia, per così dire, ‘tecnica’, per cui De Angelis parla dell’“altare della vergine Artemide”, anziché “della vergine Trivia”, indica la protagonista con il nome più comune di “Ifigenia”, anziché “Ifianassa”, e più avanti traduce *Hymenaeo* con “corteo nuziale”, anziché mantenerlo inalterato<sup>18</sup>. Ma il fenomeno riguarda anche molti altri elementi lessicali: “i più famosi fra i capi greci”, anziché “gli scelti duci dei Danai” (Canali 1990; Raccanelli 2003); i “capelli di ragazza” e non le “chiome virginee” (Canali 1990; Raccanelli 2003); “nascondevano il pugnale” anziché “celavano il ferro” (Canali 1990; Giancotti 1994; Raccanelli 2003): il latino di Lucrezio viene quindi reso in un registro medio, più semplice e concreto rispetto a quello delle traduzioni precedenti, e adatto a un pubblico più ampio. E poi, ai vv. 97–98, particolarmente interessante è la traduzione “turpemente / trucidata – lei così pura” che, a fronte del latino *casta inceste*, in qualche modo lo sdoppia e ne riproduce, in due tempi, sia il carattere fonologicamente marcato (determinato non, come in latino, dalla figura etimologica, ma dall'allitterazione) che il contrasto semantico (con la messa in rilievo dell'inciso “lei così pura”): una scelta che si distingue nettamente rispetto a formule come “empiamente casta” (Canali 1990), “pia, empiamente” (Milanese 1992) o “pura impuramente” (Giancotti 1994).

Se quest'ultima traduzione di De Angelis ha quindi sicuramente una portata innovativa, e rispecchia la volontà del poeta-traduttore di rinnovare o aggiornare la lingua e lo stile rispetto ai modelli precedenti, è però evidente che c'è una grande distanza rispetto ai frammenti tradotti vent'anni prima, dotati di grande autonomia rispetto al testo originale

<sup>16</sup> Cfr. anche Milanese 1992 “Questo, in tali argomenti, è il mio timore: che tu non supponga / di iniziarti a principi di un'empia dottrina”; Giancotti 1994 “Questo, a tale proposito, io temo: che per caso tu creda / d'essere iniziato ai fondamenti d'una dottrina empia”; Raccanelli 2003 “Una cosa io temo a questo punto, che tu creda magari / di iniziarti ai principi di un'empia dottrina”.

<sup>17</sup> Cfr. Canali 1990 “Poiché invece”; Milanese 1992 “Anzi, al contrario”; Giancotti 1994 “Mentre, per contro”.

<sup>18</sup> L'altare è della “vergine Trivia” in Canali 1990, Giancotti 1994 e Raccanelli 2003, ed è addirittura un’“ara della vergine Trivia” in Milanese 1992, che è però il solo fra i quattro a preferire la variante “Ifigenia” rispetto a “Ifianassa”; comune a tutti è il mantenimento del termine “imeneo”.

e molto più personali nello stile traduttivo; del resto, lo stesso De Angelis ha dichiarato che la traduzione del 2005 era “decisamente libera” (De Angelis 2022, X) e ha riconosciuto di essersi attenuto, nell’ultima, a “una maggiore precisione letterale” (Benigni 2022). Confrontando le due versioni del brano dedicato a Ifigenia, si nota la ‘normalizzazione’ di quella del 2022: vengono meno gli elementi di interpretazione personale, si riducono al minimo le perdite e le integrazioni rispetto al testo latino, si attenuano gli interventi stilistici più marcati. Ciò non toglie che ci si possa imbattere, di tanto in tanto, in passi che sembrano ancora recare una forte impronta deangelisiana: in certe espressioni icastiche, nell’andamento sintattico che procede per frasi brevi, scatti, incisi, nell’uso dell’anafora e delle figure iterative. I due passi seguenti (III, vv. 74–77 e V, vv. 92–96) ne forniscono qualche esempio:

Consimili ratione ab eodem saepe timore  
 macerat invidia ante oculos illum esse potentem,  
 illum aspectari, claro qui incedit honore,  
 ipsi se in tenebris volvi caenoque queruntur.

Per la stessa identica ragione, per la stessa identica paura,  
 sono divorati dall’invidia. E si lamentano: quello lì è potente,  
 lo vedono tutti, quell’altro cammina su un tappeto di gloria,  
 mentre loro sono immersi nelle tenebre e nel fango (De Angelis 2022, 166–167).

principio maria ac terras caelumque tuere;  
 quorum naturam triplicem, tria corpora, Memmi,  
 tris species tam dissimilis, tria talia texta,  
 una dies dabit exitio, multosque per annos  
 sustentata ruet moles et machina mundi.

Osserva tu stesso. Osserva direttamente il mare, la terra, il cielo,  
 ciascuno con la sua natura, ciascuno con il suo corpo.  
 Osservali tutti e tre: il loro aspetto, la loro struttura compatta.  
 Ebbene, basterà un solo giorno per annientarli. Dopo tanti anni  
 la massa enorme dell’universo crollerà in un solo giorno (De Angelis 2022, 336–337).

Nel primo brano, si osservano la riformulazione del verso iniziale, costruito su una ripetizione che non ha riscontro in latino, la ristrutturazione della sintassi, che procede per brevi coordinate, e anche l’espressione “cammina su un tappeto di gloria”, già adottata nella traduzione del 2005, e ben più concreta rispetto al latino *claro incedit honore*. Nel secondo passo è ancora più evidente la frammentazione della sintassi, e le strutture iterative sono più numerose e marcate: l’anafora di “Osserva” al primo verso, poi variato in “Osservali” al terzo (a fronte dell’unico *tuere* latino); il parallelismo che costituisce il secondo verso; la ripresa di “un solo giorno” negli ultimi due (anche qui, a fronte di un unico *una dies*). Il tutto contribuisce ad accentuare la portata angosciosa, tragica, della verità espressa da questi versi. Questi tratti stilistici erano frequentissimi nei frammenti tradotti nel 2005, mentre



ricompaiono solo raramente nella nuova traduzione, perché si conciliano più difficilmente con le sue caratteristiche di completezza e di corrispondenza con il testo latino – caratteristiche che il mercato editoriale oggi richiede alla traduzione di un classico, per quanto opera di un poeta.

Il Catullo di Fo e l'ultimo Lucrezio di De Angelis possono quindi essere interpretati come due tentativi recenti di reinventare la traduzione d'autore della poesia classica, cercando un compromesso fra le esigenze filologiche, ormai acquisite e incontestabili, e quelle letterarie o poetiche. Come si è osservato, le modalità con cui si realizza questo compromesso sono molto diverse, e sembrano persino opposte se si considera la cura con la quale Fo arriva a riprodurre in italiano, con precisione estrema, alcuni aspetti formali (metrici e linguistici) dei carmi di Catullo, e come invece De Angelis si distacca talvolta dal dettato latino per trasmettere efficacemente alcuni elementi fondamentali della poesia di Lucrezio (il senso del tragico, la prospettiva angosciosa e allucinata con cui guarda alla realtà) attraverso l'uso di stilemi personali; quasi che l'approccio poetico alla traduzione comporti in un caso una maggiore adesione al testo originale e, nell'altro, un maggiore scarto. In realtà, in entrambi i casi si realizza un incontro fra poeta-traduttore e poeta-tradotto, un incontro mediato da quelle componenti della poesia del secondo che il primo sente più proprie, più affini al suo modo personale di fare poesia. Gli esiti di questo incontro dipendono naturalmente, oltre che dalle attitudini e dalle scelte personali dei poeti-traduttori, anche dalle caratteristiche delle opere originali – che appartengono a generi diversi e richiedono diverse strategie traduttive – e dalla sede editoriale per la quale le traduzioni sono pensate. Ma i due esempi consentono comunque di ridefinire uno spazio, per quanto limitato, della traduzione poetica dei classici, e delle possibilità che essa può ancora offrire oggi.

### Bibliografia

- AA.VV. 1971. *Catullo, Virgilio, Orazio. Traduzioni*. Traduzione di Mario Ramous. Bologna: Cappelli.
- Afribo, Andrea. 2018. *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*. Roma: Carocci.
- Benigni, Corrado. 2022. "Milo De Angelis: il nuovo *De rerum natura*." *Doppiozero*, 2 giugno 2022. URL: <https://www.doppiozero.com/milo-de-angelis-il-nuovo-de-rerum-natura> (ultima consultazione 3 agosto 2023).
- Berman, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Édition du Seuil.
- Catullo, Gaio Valerio. 1945. *Catulli Veronensis Carmina*. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Milano: Edizioni di Uomo.
- Catullo, Gaio Valerio. 1946. *Le poesie di Catullo veronese*. Traduzione di Enzo Cetrangolo. Venezia: Neri Pozza.
- Catullo, Gaio Valerio. 1955. *Canti*. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Milano: Mondadori.
- Catullo, Gaio Valerio. 1962. *Carmi*. Traduzione di Enzo Mazza. Parma: Guanda.
- Catullo, Gaio Valerio. 1982. *I Canti*. Traduzione di Enzo Mandruzzato. Milano: BUR.
- Catullo, Gaio Valerio. 2014. *Carmina. Il libro delle poesie*, a cura di Nicola Gardini. Milano: Feltrinelli.
- Catullo, Gaio Valerio. 2018a. *Le poesie*, a cura di Alessandro Fo. Torino: Einaudi.
- Condello, Federico. 2009. "Tradurre la lirica." In *Hermeneuein. Tradurre il greco*, a cura di Camillo Neri, Renzo Tosi, 31–65. Bologna: Pàtron.

- Condello, Federico. 2021. “Forme della fedeltà. Ancora su traduzione, ‘traduttese’, scuola.” In *Paradigmi d'identità. Tradurre e interpretare i classici*, a cura di Marzia Bambozzi, 99–146. Ancona: Edizioni Ae.
- Coppo, Elena. 2022. “Tradurre i classici da poeta. Su Milo De Angelis e Lucrezio.” in *TRAlinea* 24. URL: <https://www.intralinea.org/archive/article/2589> (ultima consultazione 24 gennaio 2024).
- De Caprio, Chiara. 2012. “Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell’antichità (XIV-XXI secolo).” In *Atlante della Letteratura Italiana III. Dal Rinascimento a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, 56–73. Torino: Einaudi.
- Fernandelli, Marco. 2015. *Chartae laboriosae: autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*. Cesena: Stilgraf.
- Fo, Alessandro. 2017. “La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell’*Eneide*.” *Mélanges de l’École Française de Rome* 129 (1). DOI: <https://doi.org/10.4000/mefra.4195>.
- Fo, Alessandro. 2018b. “Tradurre l’intraducibile: la sfida di Catullo.” *Paideia* LXXIII: 2115–2136.
- Fortini, Franco. 2003. “Traduzione e rifacimento.” In *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, 818–838. Milano: Mondadori.
- Lucrezio Caro, Tito. 1990. *La natura delle cose*. Traduzione di Luca Canali. Milano: Rizzoli.
- Lucrezio Caro, Tito. 1992. *La natura delle cose*, a cura di Guido Milanese. Milano: Mondadori.
- Lucrezio Caro, Tito. 1994. *La natura*. Traduzione di Francesco Giancotti. Milano: Garzanti.
- Lucrezio Caro, Tito. 2002. *Sotto la scure silenziosa: frammenti dal “De rerum natura”*, a cura di Milo De Angelis, Silvana Loi e Franco Loi. Milano: Satyros.
- Lucrezio Caro, Tito. 2003. *De rerum natura*, a cura di Alessandro Schiesaro, traduzione di Renata Raccanelli. Torino: Einaudi.
- Lucrezio Caro, Tito. 2005. *Sotto la scure silenziosa: frammenti dal De rerum natura*. Traduzione di Milo De Angelis. Milano: SE.
- Lucrezio Caro, Tito. 2022. *De rerum natura di Lucrezio*. Traduzione di Milo De Angelis. Milano: Mondadori.
- Luperini, Romano. 1981. *Il Novecento II*. Torino: Loescher.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1978. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Quasimodo, Salvatore. 1960. “Sulla versione dei lirici greci.” In *Il poeta e il politico e altri saggi*, 61–62. Milano: Schwarz.
- Sanguineti, Edoardo. 1969. *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Vergara, Giuseppe. 1978. *Guida allo studio della poesia barbara italiana*. Napoli: Fratelli Conte Editori.



## TRADURRE LE POESIE DI SHELLEY E DI BYRON DALLE FORME ITALIANE: DUE CASI DI STUDIO

VALENTINA VARINELLI

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, BRESCIA

valentina.varinelli@unicatt.it

Received September 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

The article analyses contemporary Italian poetry translations of two major Romantic works, both written in an Italian form following Italian models: Percy Bysshe Shelley's much-anthologised "Ode to the West Wind", a refined experiment with Dante's *terza rima*, and Lord Byron's unfinished mock-epic, *Don Juan*, composed in *ottave* after Luigi Pulci's example. For the former, I consider translations by Roberto Mussapi, Giuseppe Conte, and Bianca Tarozzi; I then compare Giuliano Deگو's, Tomaso Kemeny's, and Simone Saglia's versions from *Don Juan*. Positing that rendering these poems back into Italian, as it were, poses a unique challenge to the poet-translator, the article assesses the formal solutions each adopted by drawing on modern translation theory. Moreover, whenever a rendition, in line with Italian editorial practice for literary classics, is published with parallel English text, attention will be devoted to the potential implications for the translator's choices.

*Keywords:* Terza rima, Ottava rima, "Ode to the West Wind", Don Juan, Translation Theory

La pratica della traduzione ha rivestito un ruolo di primaria importanza nella maturazione poetica di Percy Bysshe Shelley (1792–1822) e di Lord Byron (1788–1824). Nella loro seppur breve carriera, entrambi hanno realizzato numerose traduzioni, spesso accompagnate da riflessioni teoriche originali, ancorché dal carattere estemporaneo, animati da una medesima concezione del tradurre come apprendistato dello stile. Oggi Shelley è riconosciuto come il più fine e versatile traduttore di poesia e di prosa della sua generazione, capace di spaziare tra generi diversi – dal dramma alla lirica, dall'epica al dialogo filosofico – così come tra periodi e lingue diverse, da quelle classiche alle principali lingue europee occidentali: francese, italiano, spagnolo e tedesco<sup>1</sup> (completano il quadro alcuni esercizi di traduzione e autotraduzione dall'inglese all'italiano; si veda in proposito Varinelli 2022,

---

<sup>1</sup> Gli ultimi decenni hanno visto un moltiplicarsi dei contributi critici, prevalentemente di taglio comparativo, sulle traduzioni di Shelley. Resta fondamentale per originalità e completezza, nonostante gli inevitabili limiti metodologici, Webb 1976. Un'edizione critica integrale delle traduzioni in versi di Shelley è di prossima pubblicazione nella collana Longman Annotated English Poets.

162, 170–233). Tra gli autori ai quali Shelley ritorna con maggior costanza, come traduttore e come lettore, Dante è, indisputabilmente, quello che ha esercitato l'influenza più profonda e tangibile sulla sua poesia (Curran 2011, 93). Tradurre estratti dalla *Commedia*, in particolare, ha costituito un passaggio chiave nel processo di assimilazione della terza rima di Shelley, che già aveva portato al risultato straordinario della “Ode to the West Wind” (1820) e che culminerà con il suo ultimo capolavoro, dal titolo tragicamente ironico, “The Triumph of Life”, rimasto incompiuto alla sua morte<sup>2</sup>. Benché altri poeti prima di lui, a partire da Chaucer, avessero adottato la terzina dantesca, l'oggettiva difficoltà di trovare sempre nuove terne di parole in inglese che rimino tra loro ne aveva impedito la diffusione oltremarina e l'impiego per opere di rilievo. Come gli riconobbe T.S. Eliot (2021, 486), Shelley riuscì per primo ad adattare con successo la lezione di Dante alla metrica della propria lingua, divenendo il maestro indiscusso della terza rima inglese. Una funzione analoga assolvono alcune delle traduzioni dall'italiano di Byron, grande amico e rivale di Shelley (benché quest'ultimo disperasse di poter competere con il poeta più celebrato del suo tempo)<sup>3</sup>. Come Shelley, Byron si cimenta nell'uso della terza rima in *The Prophecy of Dante* (scritta nel 1819, pubblicata nel 1821) – presentata come “a metrical experiment” oltre che come un'imitazione del poeta della *Commedia* (Byron 1986a, 214–215) – e, pochi mesi dopo, adotta le terzine in una traduzione letterale dell'episodio di Paolo e Francesca. La forma che si rivelerà a lui più congeniale è, però, l'ottava dell'epica rinascimentale italiana, quasi del tutto estranea alla tradizione inglese, che vi sostituì la cosiddetta “stanza spenseriana”, il metro della *Faerie Queene*, impiegato dallo stesso Byron in *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–18). Leggendo il quasi contemporaneo Giambattista Casti, Byron scopre le potenzialità comiche dell'ottava rima, che decide di esplorare in inglese traducendo il primo canto del *Morgante* di Pulci e adottandone la forma e il registro parodico in due opere originali: *Beppo* (1818), un poemetto di ambientazione veneziana, e il grande poema incompiuto *Don Juan* (1819–1824), capolavoro del genere eroicomico<sup>4</sup>. Prima di Byron, solo William Tennant (1784–1848) e John Hookham Frere (1769–1846) avevano impiegato l'ottava rima inglese in componimenti di carattere burlesco<sup>5</sup>. Sulla scorta di Byron, nell'estate del 1820 Shelley tradurrà l'inno omerico a Ermete e scriverà (in soli tre giorni) il poemetto “The Witch of Atlas” in ottave.

<sup>2</sup> In terza rima Shelley traduce *Purgatorio*, 1.1–6 e *Purgatorio*, 28.1–51 (una versione nota col titolo apocrifto “Matilda Gathering Flowers”), nonché parte della decima ecloga e della quarta georgica di Virgilio, e scrive una manciata di componimenti originali. Anche un frammento di autotraduzione da *Epipsychidion* (1821) e due poesie in italiano sono in terza rima (Varinelli 2022, 171, 234–243).

<sup>3</sup> Manca uno studio completo sull'esperienza traduttiva di Byron, ma per le traduzioni dall'italiano menzionate qui si vedano almeno Reynolds (2011, 159–171) e Rawes (2014). Anche Byron, inoltre, compose versi direttamente in italiano (Byron 1991, 512).

<sup>4</sup> La traduzione da Pulci risale agli ultimi mesi del 1819 e ai primi del 1820, quindi è coeva alle sperimentazioni di Byron con la terza rima, ma sarà data alle stampe solo nel 1823.

<sup>5</sup> Tennant scrisse in ottave il poema eroicomico *Anster Fair* (1812), mentre Frere è autore del poemetto arturiano burlesco *Prospectus and Specimen of an Intended National Work* (1817), noto anche col titolo *The Monks and the Giants*. Sul debito di Byron nei confronti di quest'ultimo si veda Schoina (2008).

Il presente articolo si propone di indagare, attraverso due casi di studio, le sfide che deve affrontare oggi il poeta-traduttore italiano nel rendere i componimenti originali in terzine e in ottave di Shelley e di Byron. Tali opere rappresentano i prodotti più alti dell'esperienza dell'Italia dei due esuli romantici, frutto di una vera e propria immersione nella lingua, nella cultura, ma anche nelle vicende politiche del nostro Paese che, nel caso di Byron, sfocia addirittura nell'assimilazione. Mentre Shelley mantenne sempre una certa diffidenza nei confronti degli italiani, Byron si sentiva uno di loro (Byron 1977, 170–171) e, se non fosse caduto, a trentasei anni, nella guerra d'indipendenza greca, avrebbe realizzato la sua opera più ambiziosa direttamente in italiano – o almeno così scriveva, con piglio capriccioso, al suo editore, John Murray (il quale, se lo prese sul serio, certo non poté rallegrarsene) (Byron 1976, 105). Tradurre le poesie dalle forme italiane di Shelley e di Byron significa confrontarsi non soltanto con il componimento in lingua straniera, ma anche con l'ingombrante tradizione nazionale italiana cui esso si riallaccia. Mantenere la forma dell'originale parrebbe la scelta più ovvia, ma è una strada effettivamente praticabile? E se sì, con quali risultati? Che altre soluzioni possono essere adottate? E, ancora, in che misura l'eventuale presenza del testo a fronte può influenzare l'approccio del traduttore? Dopo una breve panoramica storica della fortuna di Shelley e di Byron in Italia, si proverà a dare una risposta a queste domande conducendo un'analisi contrastiva di alcune versioni, selezionate tra quelle pubblicate negli ultimi quarant'anni, dei più raffinati esperimenti con le forme italiane dei due poeti, ovvero, rispettivamente, la "Ode to the West Wind" e *Don Juan*. Poiché, per ragioni di spazio, non sarebbe stato possibile prendere in considerazione tutte le traduzioni apparse nel periodo preso in esame, è stata operata una scelta volta a riflettere la diversità dei contesti di pubblicazione delle stesse e la varietà degli approcci adottati dai traduttori italiani.

1. La prima poesia di Shelley a essere tradotta in italiano fu *Adonais* (1821), l'elegia per la morte di John Keats, recata in versi sciolti da Damaso Pareto nel 1830, otto anni dopo la tragica scomparsa dello stesso Shelley, naufragato con la sua goletta al largo di Viareggio nel luglio del 1822. Come le altre traduzioni preunitarie, è caratterizzata da un linguaggio ancora di stampo neoclassico (Crisafulli 2008, 56). La prima antologia, a cura di Giuseppe Aglio, è del 1858; l'anno dopo, Gustavo Strafforello traduce in prosa la "Ode to Naples" (1820), adattando liberamente il testo shelleyano per farne "uno strumento di politica antiaustriaca" (Giartosio De Courten 1923, 175). Tra il primo centenario della nascita, nel 1892, e quello della morte del poeta, occasioni di grandi celebrazioni in tutta Italia, le traduzioni si moltiplicano, soprattutto delle poesie drammatiche e delle liriche della maturità. Nel corso del Novecento appaiono numerose antologie, tra cui spicca, nel 1928, l'ampia selezione di Adolfo De Bosis, che aveva precedentemente tradotto la tragedia *The Cenci* (1819) e il "dramma lirico" *Prometheus Unbound* (1820). A differenza del contemporaneo Raffaello Piccoli, curatore delle prime edizioni critiche con testo a fronte per la Biblioteca Sansoniana Straniera, De Bosis traduce in versi regolari, ricreando, ove presente, lo schema rimico originale. A partire dagli anni Ottanta il canone italiano di Shelley si arricchisce di nuove poesie, raccolte nelle antologie curate da Roberto Sanesi (1983) e Giuseppe Conte

(1989), più volte ristampate<sup>6</sup>. Di recente pubblicazione, infine, i due Meridiani a cura di Francesco Rognoni (2018) costituiscono la raccolta più completa e filologicamente accurata delle opere del poeta in Italia.

Se la scoperta di Shelley da parte del pubblico italiano è successiva alla sua morte, le prime traduzioni delle opere di Byron sono quasi contemporanee alla loro pubblicazione in Inghilterra. Anche in questo caso, tuttavia, gli sforzi dei traduttori ottocenteschi si concentrano sui componimenti drammatici e narrativi, con una predilezione per quelli del periodo giovanile, a discapito dei capolavori eroicomici della maturità. Così, il 1818 vede la pubblicazione di due traduzioni di *The Giaour* (1813) e *The Lament of Tasso* (1817), nonché della restituzione in prosa di *Manfred* (1817) di Silvio Pellico (Cardwell 2004, xxii). L'anno successivo, Michele Leoni, uno dei traduttori di *The Lament of Tasso*, dà alle stampe una versione del quarto canto di *Childe Harold's Pilgrimage* intitolata *L'Italia* (e recante la generica dicitura anti-censura "Italia" in luogo di città ed editore), che sarà criticata dallo stesso Byron per la scelta di rendere le stanze spenseriane del poema in endecasillabi sciolti (Byron 1986a, 214). La prima antologia, a cura di Pietro Isola, è pubblicata nel 1827, a tre anni dalla morte dell'autore; oltre al poema narrativo *The Prisoner of Chillon* (1816), contiene tre dei cosiddetti 'racconti turchi': *Parisina* (1816), *The Siege of Corinth* (1816) e *Lara* (1814). Per leggere *Don Juan* in italiano si dovrà aspettare, invece, il 1842, quando appare, recato in prosa, all'interno dell'edizione completa delle poesie byroniane curata da Carlo Rusconi. Saggi del poema usciranno a intervalli regolari per tutto il secondo Ottocento e il Novecento, mentre solo due sono le traduzioni integrali in ottave: quella di Enrico Casali (1876), il quale, in realtà, si limita a mettere in versi la resa in prosa di Rusconi, e quella, condotta sull'originale, di Vittorio Betteloni (1897), i cui primi quattro canti sono stati riproposti con testo a fronte da Attilio Brilli nel 1982. A partire dal secondo dopoguerra, le nuove traduzioni, in gran parte di singole poesie, si rivolgono primariamente agli studenti universitari (Iamartino 2004, 103–104); fa eccezione l'antologia di Tomaso Kemeny (1993), che offre al lettore passi scelti di tutti i componimenti maggiori di Byron.

2. La "Ode to the West Wind" rappresenta uno dei massimi esempi della sperimentazione formale di Shelley, caratteristica costante delle sue opere della maturità, che coincide con l'esilio italiano. È la prima poesia in cui Shelley dimostra piena padronanza della terza rima inglese, prendendo, al contempo, le distanze dal modello dantesco attraverso la combinazione di questa forma aperta e dall'afflato epico con quella quasi antitetica del sonetto, che, seppur anch'essa di origine italiana, non è più percepita come 'altra' dai poeti romantici, eredi di una lunga e ininterrotta tradizione sonettistica inglese le cui origini risalgono al Rinascimento. L'ode si compone di cinque parti numerate di quattordici versi ciascuna: cinque sonetti. In ognuno di questi, i primi dodici versi sono in terzine, cui segue un distico rimato, che riprende la chiusa del sonetto all'inglese. Così, all'interno di ciascuna sezione, Shelley riesce, grazie alla rima baciata finale, a domare, trattenendolo, il movimento propulsivo, continuo e incalzante della terza rima. È una struttura che ricrea alla perfezione il motivo centrale del componimento, ovvero il desiderio del poeta di catturare il vento im-

<sup>6</sup> Per una bibliografia dettagliata (fino al 2004) si veda Schmid, Rossington (2008, 319–320, 325–327).

petuoso dell'ispirazione. Riconciliando terzina dantesca e sonetto shakespeariano, questa struttura colloca inoltre la poesia in una posizione liminale tra Italia e Inghilterra, riflettendo la condizione propria dell'esule. Dell'ode si metteranno a confronto la traduzione di Roberto Mussapi, inclusa nella sua fortunata antologia di Shelley, Keats e Byron, *I ragazzi che amavano il vento* (1996), quella, di pochi anni precedente, di Giuseppe Conte e l'imitazione<sup>7</sup> recentemente pubblicata da Bianca Tarozzi in un quaderno di traduzioni.

Dal titolo del libro di Mussapi si intuisce l'importanza che l'"Ode al vento occidentale" riveste per la sua personale interpretazione della poesia dei giovani romantici inglesi; non a caso, è il componimento che apre la raccolta. Nella sua traduzione, Mussapi mantiene lo stesso numero di versi dell'originale, senza alterare l'aspetto visivo – il layout – della poesia, in ottemperanza a un'esigenza estetica, dettata, forse, in parte dalla presenza del testo a fronte. Se anche in italiano, dunque, ogni sezione dell'ode appare suddivisa in quattro terzine e un distico, così da ricordare graficamente un sonetto, queste unità di versi non costituiscono unità metriche. Come si può notare dalla prima sezione, infatti, la soluzione metrica è scartata in favore del verso libero<sup>7</sup>:

I  
O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,  
Thou, from whose unseen presence the leaves dead  
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,  
Pestilence-stricken multitudes: O Thou,  
Who chariotest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low,  
Each like a corpse within its grave, until  
Thine azure sister of the Spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill  
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)  
With living hues and odours plain and hill:

Wild Spirit, which art moving everywhere;  
Destroyer and Preserver; hear, O hear!

I  
Selvaggio vento occidentale, alito dell'autunno,  
che spingi invisibile le foglie morte  
come fantasmi in fuga da un mago,

<sup>7</sup> Il testo di partenza è citato da Shelley 2002, 298–301.



gialle, nere e di un rossore febbrile,  
 turbe colpite dalla pestilenza:  
 tu che conduci al buio letto invernale

i semi alati, nel sonno profondo e freddo,  
 come spoglie sepolte nella tomba,  
 finché la tua azzurra sorella primavera

soffierà lo squillo sulla terra sognante  
 e portando nell'aria le gemme come greggi al pascolo  
 riempirà di tinte e odori il colle e la pianura,

Spirito selvaggio che ti muovi ovunque,  
 che distruggi e proteggi, ascolta, ascolta!

La scelta di Mussapi di non aumentare il numero dei versi nel testo di arrivo comporta un necessario aumento della lunghezza degli stessi al fine di garantire l'accuratezza semantica della traduzione. I pentametri delle strofe di partenza sono così resi con misure sillabiche maggiori, di dodici, tredici, quattordici o anche diciassette sillabe, che si alternano agli occasionali endecasillabi, dal carattere spontaneo, creando un ritmo più lento e cadenzato rispetto a quello dell'originale, prevalentemente giambico ma con frequenti variazioni e inversioni trocaiche.

L'assenza dello schema rimico è compensata, invece, dalle numerose rime interne, rime imperfette, allitterazioni e altre figure di suono. Nel passo citato sopra, si notino la rima imperfetta tra gli aggettivi "febbrile" e "invernale" nella seconda strofa, con ripresa di "occidentale" al v. 1, e la consonanza tra "greggi", "selvaggio", "distruggi" e "proteggi", che lega il v. 11 al distico finale. Ad esse si aggiunge l'insistita ripetizione delle fricative sorde, per lo più in posizione allitterante ("foglie morte / come fantasmi in fuga", vv. 2-3; "semi alati, nel sonno profondo e freddo, / come spoglie sepolte", vv. 7-8; "soffierà lo squillo sulla terra sognante", v. 10; "spirito selvaggio", v. 13), che evoca il fruscio del vento tra le fronde degli alberi, così da rendere superflua la nota autoriale (che infatti Mussapi omette) in cui si spiega che: "This poem was conceived and chiefly written in a wood that skirts the Arno, near Florence, and on a day when that tempestuous wind, whose temperature is at once mild and animating, was collecting the vapours which pour down the autumnal rains". Le fricative, di cui l'inglese è più ricco dell'italiano, sono numerose anche nel testo di partenza; in particolare, la frequente allitterazione dell'approssimante, a partire dall'incipit ("O wild West Wind"), suggerisce l'idea di un vento ululante in perfetto accordo con la sua personificazione nella poesia. L'effetto ottenuto dal traduttore attraverso le allitterazioni è perciò simile, ancorché non identico, a quello che lo stesso artificio retorico produce nel testo di partenza. Privilegiando una resa ritmica, in cui l'adozione del verso libero consente la ricerca di un ritmo nuovo che si sviluppi su più versi e la musicalità è ricreata attraverso gli effetti sonori e le figure foniche, l'"Ode al vento occidentale" di Mussapi rappresenta la tendenza dominante nelle odierne traduzioni di poesia (Sansone 1989, 17-18), ponendosi al tempo

stesso in un rapporto di continuità con la sua produzione originale, dove si ritrovano le medesime caratteristiche formali.

A differenza di Mussapi, Conte non si preoccupa di mantenere lo stesso numero di versi in traduzione; nonostante anche la sua antologia delle opere di Shelley includa il testo a fronte, Conte non lascia che questo si trasformi in un vincolo, ma allunga regolarmente le poesie in verticale oltre che in orizzontale. La sua “Ode al vento di ponente” (dove l’accuratezza terminologica nella resa di “West” sarà riconducibile alle origini marinare del poeta, nativo di Imperia) non fa eccezione. Nessuna delle cinque sezioni presenta un egual numero di versi, e solo una, la seconda, ne conta quattordici suddivisi in quattro terzine e un distico come nell’originale. La prima sezione si compone di sei terzine seguite da un verso isolato; nella terza sono mantenute le quattro terzine del testo di partenza ma si ha un raddoppiamento del distico finale; nella quarta sezione, cinque terzine precedono due versi isolati; infine, l’ultima sezione è costituita da cinque terzine. Come Mussapi, Conte predilige la polimetria, ma incorpora in misura maggiore e più controllata i metri classici, nello specifico l’endecasillabo e il settenario. I quattro versi di apertura, ad esempio, sono tutti endecasillabi (i primi due ipermetri):

Tu selvatico vento di ponente, in cui  
 respira la sostanza dell’Autunno, tu  
 presente e insondabile che guidi

le foglie rinsecchite come spettri.

Benché non si possa propriamente parlare di rima, i versi della prima terzina sono legati dall’assonanza delle sillabe accentate finali (“*cui*”, “*tu*”, “*guidi*”), che, unita alla simploche di “*tu*”, crea una cadenza solenne analoga a quella caratterizzante i versi di partenza, grazie all’effetto combinato della rima e delle figure di suono (la ripetizione di “*thou*” e l’allitterazione nel vocativo “*O wild West Wind*”).

Questo primo estratto permette già di osservare come Conte riprenda, amplificandolo, un tratto distintivo dell’ode e, in generale, della terza rima shelleyana, ovvero l’uso ricorrente di enjambement ed enjambement strofici, che, naturalmente, segna un ulteriore allontanamento dal modello dantesco. La ricchezza di enjambement della traduzione di Conte e gli effetti che ne derivano si possono apprezzare appieno nella quarta parte dell’ode, dove l’invocazione dello spirito del vento lascia spazio alla preghiera rivoltagli dal poeta:

IV  
 If I were a dead leaf thou mightest bear;  
 If I were a swift cloud to fly with thee;  
 A wave to pant beneath thy power, and share

The impulse of thy strength, only less free  
 Than thou, O Uncontroulable! If even  
 I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over Heaven,  
 As then, when to outstrip thy skiey speed  
 Scarce seemed a vision; I would ne'er have striven

As thus with thee in prayer in my sore need.  
 Oh! lift me as a wave, a leaf, a cloud!  
 I fall upon the thorns of life! I bleed!

A heavy weight of hours has chained and bowed  
 One too like thee: tameless, and swift, and proud.

#### IV

Essere io una foglia, e tu potessi  
 portarmi, una nuvola rapida ed in te  
 volare, un'onda per ansimare sotto il tuo

potere, condividere il fluire della tua  
 forza, eguale, solo meno libero  
 di te, o incontrollabile. Essere ancora come da

ragazzo, compagno del tuo vagabondare  
 per il cielo, come allora, quando  
 superare correndo la tua azzurra

corsa non sembrava un miraggio: non avrei mai  
 fatto a gara con te in preghiera, come  
 ora che ne ho un bisogno doloroso. Alzami,

alzami, io onda, io foglia, io nube.  
 Cado sopra i roveti della vita, sanguino.  
 Il peso delle ore ha incatenato, ha piegato chi era

troppo simile a te, indomabile e

veloce, e splendido.

In questo passo, tredici versi su diciassette – tra cui i primi undici – sono legati al successivo da enjambement. Di conseguenza, le prime quattro terzine acquistano un ritmo accelerato che enfatizza, e rafforza, il tono accorato dell'implorazione. Nel passaggio alla quinta e ultima terzina si ha, invece, un progressivo rallentamento, fino ad arrivare ai due versi isolati finali, un endecasillabo e un settenario, entrambi sdruciolati, che pongono un freno allo slancio della preghiera dei versi precedenti. Il poeta-traduttore riesce così a ricreare, seppur con mezzi diversi, il doppio movimento, di propulsione e arresto, che caratterizza ciascuna sezione del componimento originale.

Nella nota alla traduzione, Conte invita a leggere l'“Ode al vento di ponente” “a parte”, spiegando di avere in quest'unico caso “tentato di rifare Shelley, sovrapponendo al testo shelleano delle mie ricerche in atto” (Conte 1989, 41). La traduzione diviene occasione di una personale sperimentazione formale, ispirata dal dialogo del poeta inglese con la tradizione metrica italiana. A questo proposito, si può parlare a buon diritto di una traduzione “ricreativa”, che, secondo la definizione di Francis Jones, “ricrea” sia gli aspetti semantici sia quelli formali del testo di partenza in una poesia compiuta e autosufficiente nella lingua di arrivo (Jones 2011, 118), sulla base di un approccio in linea con quello adottato dallo stesso Shelley nelle sue traduzioni in versi e teorizzato nella spesso citata (e altrettanto spesso travisata) riflessione sulla “vanità della traduzione” (intesa come traduzione letterale) contenuta nel celebre saggio “A Defence of Poetry”:

it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed or it will bear no flower. (P.B. Shelley 2002, 514)

Corollario di questo approccio alla traduzione è la formazione di un rapporto osmotico tra pratica traduttiva e creazione originale, in cui la prima contribuisce alla maturazione artistica dell'autore e alla definizione della sua poetica. Conte stesso ha affermato, a proposito di Shelley e degli altri poeti di lingua inglese – Blake, Whitman, D.H. Lawrence – da lui recati in italiano: “La mia tradizione personale l'ho creata con la traduzione” (Conte 2017). Del resto, l'interdipendenza di sperimentazione e tradizione è un caposaldo del mitomodernismo, di cui Conte è – come Mussapi – esponente primo<sup>8</sup>.

La terza e ultima traduzione in versi dell'ode shelleyana che sarà ora analizzata è quella di Bianca Tarozzi, inclusa nella recente raccolta *Imitazioni*, che ripercorre la storia della poesia inglese e americana dal Rinascimento all'età contemporanea. Rivendicando l'autonomia dai versi di partenza delle traduzioni in esso riunite, il titolo del volume giustifica l'assenza del testo a fronte, ma sembra anche volere evitare di suscitare l'aspettativa di una resa semanticamente accurata. In realtà, però, almeno l'“Ode al vento dell'Ovest” è lontana tanto dal concetto di imitazione di Dryden (1961, 114), quanto dalle *Imitations* di Robert Lowell – vere e proprie riscritture – a cui rimanda esplicitamente il titolo della raccolta. Così è resa, ad esempio, la prima sezione del componimento:

I  
Selvaggio vento dell'Ovest, tu respiro  
dell'Autunno, alla cui  
presenza non visibile le foglie

<sup>8</sup> Si veda la quarta delle diciannove “Tesi sulla vita della Bellezza” che segnano l'atto di nascita della corrente mitomodernista: “Sperimentazione e tradizione sono inseparabili nella bellezza sempre viva” (Kemeny 2013). Non è questo il luogo per tracciare l'influenza della poesia e della poetica shelleyane sulla produzione, in versi e in prosa, di Conte; ci si limiterà a ricordare la componente mitopoietica comune alle opere di entrambi e la fascinazione per la figura di Shelley (e per il mito della sua morte) al centro del romanzo contiano *La casa delle onde* (2005).

morte son trascinate come spettri  
 rapidi in fuga da un mago incantatore  
 o gialle o nere o pallide o di un rosso

febbricitante, moltitudini colpite  
 dalla peste, oh tu che guidi  
 al loro oscuro e invernale letto

gli alati semi là dove essi affondano  
 come morti racchiusi nelle tombe  
 fino a quando l'azzurra tua sorella,

la Primavera, suoni sulla terra  
 addormentata e sognante la sua tromba  
 (conducendo i germogli come greggi

a nutrirsi nell'aria)  
 e vividi colori e profumi  
 vada spargendo sul piano e sul colle.

Oh tu selvaggio  
 silvano spirito che ti muovi ovunque,  
 che distruggi e preservi, ascolta, oh ascolta!

Come Conte, Tarozzi aggiunge sillabe e versi rispetto al testo di partenza, rendendone così con precisione didascalica gli aspetti semantici. Tuttavia, si tratta, anche in questo caso, di una resa ritmica, anziché meramente prosastica, in cui si costruisce attraverso tutta la poesia un ritmo regolare, fondamentalmente endecasillabico, che risulta essere quello più congeniale alla poetessa sia in traduzione sia nei suoi componimenti originali (Tarozzi 2023, 153–154). Tramite un processo che va oltre l'addomesticamento, Tarozzi adatta i versi di Shelley al proprio stile personale, fondato sui metri classici della tradizione italiana; la traduzione diventa quindi assimilazione a sé della voce e dello stile altrui.

Dagli esempi di traduzione della "Ode to the West Wind" analizzati sopra emerge come l'accuratezza semantica – o, per riprendere l'espressione usata da Bianca Tarozzi, "la fedeltà all'immagine di partenza" (153) – costituisca una norma imprescindibile oggi per i traduttori italiani di Shelley, anche in assenza del testo a fronte. Al contrario, nessuno dei tre poeti considerati opta per una traduzione metrica che riproduca la forma dell'originale. Laddove Mussapi mantiene almeno graficamente la struttura del testo di partenza, Conte e Tarozzi non esitano a modificarla con un aumento del numero dei versi. In entrambi i casi, il risultato è una poesia autonoma in italiano, ma nell'"Ode al vento dell'Ovest" di Tarozzi l'allontanamento dal ritmo originale fa sì che si perda la perfetta coincidenza tra forma e contenuto che caratterizza il componimento shelleyano; di conseguenza, in questa versione la trasmissione del messaggio del poeta è affidata unicamente alla componente semantica. Soltanto Conte sembra riconoscere e riuscire a ricreare, almeno in parte, il si-

gnificato dell'articolata architettura dell'ode, a ulteriore dimostrazione della sua profonda affinità con il poeta inglese.

3. La traduzione del primo canto di *Don Juan* di Giuliano Dego è fondata su un approccio alla poesia romantica dalle forme italiane diametralmente opposto a quelli illustrati in precedenza. Del poema rimangono sedici canti compiuti e l'inizio di un diciassettesimo, per un totale di oltre 16.000 versi in ottave inglesi, che Byron non esitò a definire dallo stile "italiano" (Byron 1976, 24). Come noto, l'ottava è una forma che si presta a diversi registri, dal serio al satirico. Benché *Don Juan* si muova lungo tutto lo spettro delle possibilità che essa offre, a prevalere nel poema (sulla scorta del *Morgante* di Pulci) è il registro comico, che Byron raggiunge per mezzo di una fitta trama di giochi di parole, doppi sensi, anticlimax e inversioni sintattiche e un continuo ricorso a rime imprevedibili, superando ampiamente il suo modello e realizzando un'opera che non ha paragoni nella lingua inglese. Dego è stato l'unico poeta contemporaneo e uno dei pochissimi nella storia della ricezione italiana di Byron a tradurre *Don Juan* in ottave, forma con cui aveva acquisito dimestichezza scrivendo un suo poema, *La storia in rima* (2006). Laddove Byron muove dalla traduzione alla composizione originale, in Dego si assiste dunque al procedimento inverso. D'altra parte, anch'egli è approdato a *Don Juan* passando, per così dire, per la poesia burlesca di Pulci, nello specifico curando un'edizione del *Morgante* uscita nello stesso anno e nella stessa collana della sua versione dal capolavoro byroniano.

Vittorio Betteloni, nell'avvertenza alla propria traduzione, precorritrice dell'esperimento di Dego, aveva motivato la scelta di recare *Don Juan* nella stessa forma dell'originale con queste parole:

Bisogna tradurre in ottave. Come infatti tradurre altrimenti un poema, che è scritto in ottave inglesi, appunto perché imitato da poemi italiani? Non è possibile affatto. Ora il tradurre in ottava rima non è comodo certamente. Ma c'è di peggio. Un'ottava inglese si traduce male con un'ottava italiana. La lingua inglese ha vocaboli assai più brevi dei nostri, e un'ottava di quella lingua dice molte più cose d'un'ottava italiana. Tuttavia bisogna tradurre ottava per ottava: d'un'ottava farne troppo spesso due, o di due farne tre sarebbe un alterare l'economia dell'intero poema. D'altra parte ciascuna ottava è un organismo individuale e omogeneo, che sta da sé e non si può spezzare impunemente. [...] E allora, come se n' esce? Ecco, in tesi generale non se n' esce affatto. (Betteloni 1897, V)

È l'origine italiana della forma impiegata da Byron a imporre l'uso della stessa al traduttore italiano, per il quale l'approccio cosiddetto mimetico – ovvero, la ricerca di una similarità formale con il testo di partenza – rappresenta l'unica alternativa possibile (Holmes 1988, 26). Per Shelley, tradurre nella stessa forma dell'originale era un dovere fondamentale nei confronti dell'autore (Medwin 1913, 244); Betteloni, come Dego dopo di lui, sarà stato memore del fatto che anche Byron prediligeva tale approccio nella pratica e nelle parole. Tuttavia, laddove Betteloni poteva riallacciarsi a una tradizione nazionale ancora non completamente esauritasi che, sulla scorta delle traduzioni cinquecentesche dei classici, aveva fatto dell'equi-

valenza tra forma chiusa straniera e forma chiusa italiana una regola (Contini 1974, 372), l'adozione dello stesso principio da parte di Dego costituisce una soluzione in controtendenza rispetto alle traduzioni di poesia – e, più in generale, al panorama poetico – del secondo Novecento, ben illustrato dalle prove analizzate precedentemente.

Riprendendo le riflessioni fatte da Betteloni, Dego si sofferma sulle difficoltà che la sua decisione comporta e che nemmeno la maggiore ricchezza di rime dell'italiano riesce ad alleviare. A fronte di un numero quasi pari di sillabe, di norma l'endecasillabo contiene meno vocaboli del pentametro giambico; di conseguenza, mentre l'ottava inglese, secondo i calcoli del traduttore, conta circa "61 [parole] monosillabiche", l'ottava italiana ne comprende "una media di 50 [...] in prevalenza polisillabiche" (Dego 1992, 40). È inevitabile, quindi, che per riuscire a rendere il contenuto di ciascuna strofa dell'originale senza omissioni sia necessario ricorrere in italiano a una sintassi densa e a un lessico ricercato, lontani dal linguaggio piano, a tratti colloquiale, e sempre limpido di Byron. La versione di Dego abbonda di costruzioni sintattiche complesse e scelte lessicali non comuni, inclusi arcaismi, regionalismi e termini stranieri (questi ultimi prelevati in alcuni casi dal testo di partenza), le quali, seppur necessarie, diventano un ostacolo alla comprensione, al punto che la traduzione è corredata da numerose note esplicative a piè di pagina. Talvolta, però, nemmeno le note sono sufficienti e il lettore si vede costretto a ricorrere al testo a fronte per sciogliere un passo, in un vero e proprio ribaltamento del rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo in un'edizione bilingue. Si prendano le strofe seguenti, in cui il poeta rivolge al suo pubblico una sorta di ironica dichiarazione d'intenti<sup>9</sup>:

6  
 Most epic poets plunge in 'medias res,'  
 (Horace makes this the heroic turnpike road)  
 And then your hero tells, when'er you please,  
 What went before – by way of episode,  
 While seated after dinner at his ease,  
 Beside his mistress in some soft abode,  
 Palace, or garden, paradise, or cavern,  
 Which serves the happy couple for a tavern.

7  
 That is the usual method, but not mine –  
 My way is to begin with the beginning;  
 The regularity of my design  
 Forbids all wandering as the worst of sinning,  
 And therefore I shall open with a line  
 (Although it cost me half an hour in spinning)  
 Narrating somewhat of Don Juan's father,  
 And also of his mother, if you'd rather.

<sup>9</sup> Le citazioni da *Don Juan* sono tratte da Byron 1986b.

6

*In medias res* iniziano i poemi  
 (Orazio vede in ciò il *sine qua non*),  
 e l'eroe dipoi dipana temi  
 per episodi (a mo di *feuilleton*),  
 reclino sul triclinio, i suoi patemi  
 ormai remoti *vis-à-vis* chignon  
 e labbra di regine. (Ma una grotta  
 vale un palazzo, quando fuori annotta.)

7

Questo è il metodo antico – non il mio.  
 Io inizio dall'inizio, e in più mi impegno  
 ad essere ortodosso (se non pio)  
 e a non mai divagar senza ritegno.  
 Con un verso pertanto do l'avvio  
 (ho annaspato mezz'ora a farlo pregno)  
 che del padre di Juan fa la storia,  
 ed anche della madre – più censoria.

Nella strofa 7, per creare la rima con “mio” e “avvio” Dego aggiunge un inciso, “se non pio”, assente nell'originale, che rimanda alla nota seguente: “il riferimento, scherzoso, è al *pius Aeneas* virgiliano”. Purtroppo, però, senza esplicitare l'allusione al mito di Enea e Didone nella strofa precedente, tale riferimento risulta del tutto gratuito e l'inciso causa solo confusione. Leggendo il passo citato nella versione di partenza e in quella di arrivo, si coglie subito la mancanza di scorrevolezza delle ottave italiane che, come osservato da Francesco Rognoni (2006, 80–81), è un'ulteriore conseguenza della complessità sintattica e della densità semantica che caratterizzano la resa di Dego. Qui, in particolare, il traduttore più che raddoppia le parentesi (se ne contano cinque contro le due dell'originale); nella sola strofa 6, inoltre, introduce quattro espressioni straniere, in latino e in francese, in aggiunta a quella usata da Byron nel primo verso, che, essendo quasi tutte stampate in corsivo, pesano anche visivamente. Al rallentamento del ritmo contribuiscono ulteriormente le figure di suono cui Dego ricorre in misura assai maggiore rispetto a Byron per ottenere un effetto comico, ma con risultati spesso artificiosi, come nel caso dell'allitterazione in “dipoi dipana” al terzo verso della strofa 6; due versi dopo, la figura etimologica “reclino sul triclinio” si trasforma in uno scioglilingua. Questi esempi mostrano come nella traduzione di Dego si perda quella velocità di lettura che fa di *Don Juan*, secondo il celebre giudizio di Virginia Woolf (1953, 3), il poema più leggibile che sia mai stato scritto di tale lunghezza.

Le figure di suono sono impiegate con più successo nella prima delle due strofe riportate di seguito, un passo che W.H. Auden porta a illustrazione del genio comico di Byron, ovvero della sua capacità di raffigurare le contraddizioni umane senza assumere un atteggiamento riformatore o moralistico (Auden 1966, xii). In questo punto del canto il poeta sta narrando dell'amore nascente tra il sedicenne Don Juan e Donna Julia, un'amica, sposata, della madre di lui, Donna Inez. Il soggetto è Julia:



76

She vow'd she never would see Juan more,  
 And next day paid a visit to his mother,  
 And look'd extremely at the opening door,  
 Which, by the Virgin's grace, let in another;  
 Grateful she was, and yet a little sore –  
 Again it opens, it can be no other,  
 'Tis surely Juan now – No! I'm afraid  
 That night the Virgin was no further pray'd.

77

She now determined that a virtuous woman  
 Should rather face and overcome temptation,  
 That flight was base and dastardly, and no man  
 Should ever give her heart the least sensation;  
 That is to say, a thought beyond the common  
 Preference, that we must feel upon occasion,  
 For people who are pleasanter than others,  
 But then they only seem so many brothers.

76

Giurò di non seguir la strada storta –  
 ma ad Inez ritornò (oh, il subconscio scaltro!) –  
 ed avvampò quando si aprì la porta:  
 da cui solo un valletto entrò, peraltro.  
 Fu grata alla Madonna, poi fu smorta.  
 S'apre di nuovo... Non può esser altro...  
 Certo è Júan stavolta... No! Per scorno,  
 più non pregò la Vergine, quel giorno.

77

Decise dunque che affrontare occorre,  
 piuttosto che evitar, le tentazioni –  
 perché è vile chi ansioso in fuga corre:  
 «Nessuno mi darà più sensazioni,  
 vale a dire pensier, da far supporre  
 che cercare si possano occasioni...  
 Anzi, specie se gli uomini son belli,  
 li tratterò alla stregua di fratelli!

Nella strofa 76, la ripetizione della vocale tonica finale (“Giurò”, “ritornò”, “avvampò”, “entrò”, “può”, “No”, “pregò”) evidenzia la comicità intrinseca nel tentativo di autoinganno messo in atto inconsapevolmente da Donna Julia, un effetto che nemmeno il sedulo, oltre che anacronistico, commento inserito dal traduttore nel secondo verso riesce a guastare del tutto. Con quest’aggiunta Deigo dimostra di avere male assimilato l’insegnamento di

Byron, che ricorre spesso a simili riempitivi per esigenze di rima, mantenendo sempre, però, un tono scanzonato. Per fare un esempio tra i tanti possibili, nella strofa 18 dello stesso canto, dove la virtù della madre di Juan è paragonata a quella di Adamo ed Eva prima della Caduta, la necessità di trovare una parola che rimi con “ours” e “bowers” è risolta da Byron tramite un intervento autoriale tra parentesi che occupa l'intero verso: “I wonder how they got through the twelve hours” (letteralmente, “mi chiedo come tirassero sera”). La strofa 77 mostra, invece, come la concisione estrema di Dego dia i suoi esiti migliori nella coppia di versi finale. Non si tratta certamente di un caso: è la natura stessa del distico rimato, che suggella l'ottava con un aforisma, a esigere la condensazione del senso.

Come suggerisce l'avvertenza di Betteloni, la scelta di tradurre *Don Juan* mantenendone la forma italiana è dettata da un intento addomesticante, per usare la terminologia introdotta da Lawrence Venuti (1995, 19–39); il fine ultimo del traduttore, infatti, è restituire il poema alla sua lingua e tradizione letteraria d'origine. Il rischio principale che questa scelta comporta è quello di cadere nel falso antico, cosa che, a detta di Dego, il suo predecessore non ha saputo evitare, finendo per ricalcare il linguaggio del “neoclassicismo dei primi anni del secolo” (Dego 1992, 41). In questo senso, l'esperimento di Dego (che di ciò si tratta è dimostrato dal fatto che non sia andato oltre il primo canto) può dirsi riuscito, grazie anche al suo precedente esercizio di svecchiamento dell'ottava italiana in veste di poeta. D'altra parte, l'adozione di tale forma in traduzione ha comportato non soltanto un radicale allontanamento dal lessico e dalla sintassi di partenza, ma anche, di conseguenza, un'alterazione del ritmo e del registro originali. Consapevole di questi limiti, Dego invita pertanto a considerare la sua versione alla stregua di un'imitazione (43).

L'anno successivo alla pubblicazione del primo canto di *Don Juan* nella traduzione di Dego appare l'edizione delle opere di Byron a cura di Tomaso Kemeny, che include estratti dai canti 2, 8, 11, 14, 15, 16 e 17. La resa di Kemeny è un esempio di quella che Gianfranco Contini ha definito “traduzione alinear”, ovvero “Una sorta di corrispondenza determinatamente prosastica, non già in prosa [...], ma cercata membro per membro poetico” (1974, 373). Kemeny traduce in versi ametrici, la cui disposizione sulla pagina riproduce esattamente il layout del testo a fronte, e che ne ricalcano il più possibile le strutture sintattiche e le scelte lessicali. Per Contini, una traduzione di questo tipo rappresenta “un acceso manifesto d'invito all'originale” (374); è quindi una soluzione che si confà in maniera particolare a un'edizione bilingue commentata, dove la traduzione svolge innanzitutto una funzione di supporto alla lettura e alla comprensione del testo a fronte. Tuttavia, Kemeny non rinuncia alla musicalità, che costruisce attraverso un ampio ricorso alle figure di suono (assonanze, consonanze, allitterazioni) e, soprattutto, alla rima. L'esempio sotto è tratto dalla descrizione di Haidée nel secondo canto:

116

Her brow was overhung with coins of gold,  
 That sparkled o'er the auburn of her hair,  
 Her clustering hair, whose longer locks were roll'd  
 In braids behind, and though her stature were  
 Even of the highest for a female mould,

They nearly reach'd her heel; and in her air  
 There was a something which bespoke command,  
 As one who was a lady in the land.

117

Her hair, I said, was auburn; but her eyes  
 Were black as death, their lashes the same hue,  
 Of downcast length, in whose silk shadow lies  
 Deepest attraction, for when to the view  
 Forth from its raven fringe the full glance flies,  
 Ne'er with such force the swiftest arrow flew;  
 'Tis as the snake late coil'd, who pours his length,  
 And hurls at once his venom and his strength.

118

Her brow was white and low, her cheek's pure dye  
 Like twilight rosy still with the set sun;  
 Short upper lip – sweet lips! that make us sigh  
 Ever to have seen such; for she was one  
 Fit for the model of a statuary,  
 (A race of mere impostors, when all's done –  
 I've seen much finer women, ripe and real,  
 Than all the nonsense of their stone ideal.)

116

La sua fronte di monete d'oro adorna,  
 irraggiava i suoi capelli d'un castano ramato,  
 i suoi capelli raccolti, le cui ciocche più lunghe  
 scendevano in trecce, e per quanto la sua statura  
 fosse per una taglia femminile rilevante,  
 quasi le giungevano ai calcagni. E nel suo semblante  
 vi era qualcosa della fierezza di chi comanda,  
 come conviene a una Signora di quella landa.

117

I suoi capelli, come dissi, erano d'un castano ramato,  
 ma i suoi occhi erano neri come la morte, le sue ciglia  
 del medesimo colore, alla cui serica ombra s'incontra  
 la malia più profonda, poiché non c'è strale,  
 per quanto rapido, che abbia la potenza fatale  
 del suo sguardo quando dalla frangia corvina affiora.  
 È come il serpente che, prima in cerchi avvolto, si raddrizza  
 d'un subito e con tutta la sua forza il suo veleno sprizza.

118

Bianca la fronte e pudica, puro il colore delle gote  
 come il crepuscolo ancora rosa dopo il tramonto del sole.  
 Minuto labbro superiore – dolci labbra! Che ci fanno sospirare  
 di averle mai viste; poiché era  
 adatta per fare da modella a uno scultore  
 (una razza di meri impostori, a lavori fatti;  
 ho visto donne molto più belle, formose e reali,  
 di tutto il nonsenso dei loro pietrificati ideali).

Alle occasionali rime interne (come quella tra “superiore” e “scultore” nella strofa 118) si aggiungono numerose rime finali, prevalentemente in posizione baciata, che occorrono non soltanto nel distico, come già nel testo di partenza, ma anche nelle due terzine. Pur non apparendo forzata, questa ricerca di coppie rimiche perfette risulta in gran parte fine a se stessa, poiché non mira a riprodurre lo schema originale e, anzi, spesso se ne allontana. Ciononostante, paragonata all’esperimento di Dego, la traduzione di Kemeny ha il merito di rendere un servizio utile al lettore italiano in virtù dell’elevata accuratezza nella resa degli aspetti lessicali e sintattici che la caratterizza, e che l’avvicina piuttosto alle versioni della “Ode to the West Wind” di Mussapi, Conte e Tarozzi.

Infine, merita una menzione, in virtù non soltanto della sua eccezionalità nel panorama delle traduzioni italiane contemporanee di poesia inglese e americana, la resa integrale in prosa di *Don Juan* di Simone Saglia (1987), il solo, dopo Rusconi e Betteloni nell’Ottocento, ad avere tradotto tutto il poema. Saglia spiega di avere scelto di recarlo in prosa poiché questa “permette di utilizzare diversi registri poetico-musicali” ed è quindi la forma più adatta a rendere l’“amalgama di serio e faceto” che caratterizza il poema (1987, xiii). Oltre a rispecchiare la varietà tonale del componimento, la traduzione di Saglia esalta la vena narrativa di Byron (che si coglie appieno, più che nei racconti in versi giovanili, nello spassosissimo epistolario): infatti, come è stato notato da più parti, il suo *Don Giovanni*, che non è accompagnato dal testo a fronte (e non ne fa sentire la mancanza), si legge come un romanzo (D’Amico 1988, 131; Rognoni 2006, 80). Si prenda, ad esempio, la scena, tratta dal secondo canto (strofe 106–112), in cui Juan raggiunge la riva dopo essere scampato al naufragio della nave che avrebbe dovuto portarlo da Cadice a Livorno, e viene trovato esanime sulla spiaggia da Haidée:

Così, benché fosse sfibrato e sentisse ancora rigide le membra, riusciva a stare a galla tentando di utilizzare l’onda veloce per raggiungere, prima che venisse buio, la spiaggia che si stendeva dinanzi a lui, alta e al riparo dai flutti. Il pericolo maggiore era uno squalo che aveva afferrato per una coscia un compagno che nuotava accanto a lui. Gli altri due non sapevano nuotare sicché solo Giovanni raggiunse la spiaggia. Ma non sarebbe arrivato nemmeno lui se non avesse afferrato un grosso remo trascinatogli vicino dall’acqua proprio quando le sue deboli braccia non riuscivano più a muoversi e un’onda lo aveva già sommerso. Aggrappatosi al remo, battuto e sferzato dalle onde, finalmente, lasciandosi trasportare dai frangenti, arrancando sul fondale, inerpican-dosi su per gli scogli, lasciandosi rotolare sulla battigia, mezzo privo di sensi, si trasse

fuori dal mare. [...] Accanto a lui v'era solo il cadavere di uno dei tre morti per fame tre giorni prima: aveva trovato, come terra per la sepoltura, una spiaggia deserta, sconosciuta. Mentre Giovanni scrutava attorno a sé, preso da vertigini, si sentì venir meno: vide la spiaggia ruotare finché cadde esanime a terra. Si rovesciò sul fianco con la mano gocciolante tesa sul remo, quello che era stato il loro albero di fortuna. Giacque al suolo, pallido come un giglio appassito, magro, sottile, eppure bello come una rara creatura plasmata dalla natura. Non poté sapere quanto tempo rimase sulla spiaggia umida, privo di coscienza: per lui non esisteva più la terra; per il suo sangue raggelato e i suoi sensi offuscati non scorreva più il tempo né la notte si alternava al giorno. Nemmeno ebbe la chiara percezione del risveglio quando il polso, le membra doloranti, il sangue ardente nelle vene incominciarono a palpitare ritornando alla vita, mentre la Morte, sebbene fosse stata sconfitta e stesse ritirandosi, continuava tuttavia a lottare. Aperse gli occhi, li richiuse, di nuovo li apersero: la vista era ancora vaga e ondeggiante. Credeva di essere ancora nell'imbarcazione e di avere soltanto sonnecchiato. Si sentì sopraffatto dalla disperazione e desiderò la morte in cui riposare. Allora, finalmente, i suoi sensi si rianimarono e lentamente, con gli occhi ancora tremolanti, vide il bel volto di una giovane diciassettenne che stava piegata su di lui.

La delicata musicalità e il ritmo fluido della prosa di Saglia – prosa ritmica, a tutti gli effetti – gli consentono di ricreare efficacemente la scorrevolezza delle ottave byroniane, che invece si perde nelle traduzioni in versi di Dego e Kemeny, rendendo la sua versione al tempo stesso accurata e assai godibile per il lettore moderno.

### *Conclusion*

L'analisi proposta si è concentrata sugli aspetti formali delle traduzioni prese in esame. Dal punto di vista semantico è stata comunque osservata un'attenzione all'accuratezza lessicale e sintattica anche laddove la traduzione non fosse destinata ad affiancare la poesia originale, come nei casi di Tarozzi e Saglia. A fare eccezione è la versione di Dego, in cui il contenuto risulta subordinato alla forma, la quale riproduce il metro italiano di partenza e, pertanto, può essere definita mimetica sulla base della classificazione proposta da James Holmes (1988, 26). Benché le altre traduzioni presentino soluzioni formali lontane da quella adottata da Dego, esse risultano altrettanto improntate a un approccio addomesticante. In esse prevale, infatti, una tendenza alla resa ritmica in linea con lo sviluppo della poesia italiana nel secondo Novecento, che nel caso di Mussapi appare influenzata dal testo a fronte, mentre per le prove di Conte, Saglia e Tarozzi consente di parlare, con Jones (2011, 118), di traduzione ricreativa.

*Bibliografia*<sup>10</sup>

- Aglione, Giuseppe, traduzione di. 1858. *Opere poetiche scelte di P.B. Shelley*. Milano: Sonzogno.
- Auden, Wystan Hugh. 1966. Introduction to George Gordon Byron. *Selected Poetry and Prose*, vii–xxiv. New York: New American Library.
- Betteloni, Vittorio, traduzione di. 1897. George Gordon Byron. *Don Giovanni*. Firenze: Le Monnier.
- Brilli, Attilio, a cura di. 1982. George Gordon Byron. *Don Juan*, traduzione di Vittorio Betteloni. Milano: Mondadori.
- Byron, George Gordon. 1976. *Byron's Letters and Journals*, edited by Leslie A. Marchand, vol. 6. London: Murray.
- Byron, George Gordon. 1977. *Byron's Letters and Journals*, edited by Leslie A. Marchand, vol. 7. London: Murray.
- Byron, George Gordon. 1986a. *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome J. McGann, vol. 4. Oxford: Clarendon Press.
- Byron, George Gordon. 1986b. *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome J. McGann, vol. 5. Oxford: Clarendon Press.
- Byron, George Gordon. 1991. *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome J. McGann, Barry Weller, vol. 6. Oxford: Clarendon Press.
- Cardwell, Richard, ed. 2004. *The Reception of Byron in Europe*, vol. 1. London: Continuum.
- Casali, Enrico, traduzione di. 1876. *Il Don Juan di Lord Byron*. Milano: Batezzati.
- Conte, Giuseppe, traduzione di. 1989. Percy Bysshe Shelley. *Poesie*. Milano: Rizzoli.
- Conte, Giuseppe. 2005. *La casa delle onde*. Milano: Longanesi.
- Conte, Giuseppe. 2017. "Giuseppe Conte: il poeta-paladino contro il tramonto dell'Occidente." *Pangea*. 10 Dicembre 2017. <https://www.pangea.news/giuseppe-conte-poeta-paladino-tramonto-delloccidente/>.
- Contini, Gianfranco. 1974. "Di un modo di tradurre." In *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, 372–379. Torino: Einaudi.
- Crisafulli, Lilla Maria. 2008. "Shelley's Afterlife in Italy: from 1822 to 1922." In *The Reception of P.B. Shelley in Europe*, edited by Susanne Schmid, Michael Rossington, 49–73. London: Continuum.
- Curran, Stuart. 2011. "Epipsychidion, Dante, and the Renewable Life." In *Dante and Italy in British Romanticism*, edited by Frederick Burwick, Paul Douglass, 93–104. New York: Palgrave Macmillan.
- D'Amico, Masolino. 1988. "Diavolo d'un Lord." *Panorama*, 26 giugno 1988, 128–133.
- De Bosis, Adolfo, traduzione di. 1898. *I Cenci, tragedia in cinque atti di Percy Bysshe Shelley*. Roma: pubblicato dall'autore.
- De Bosis, Adolfo, traduzione di. 1922. *Il Prometeo liberato, dramma lirico di P.B. Shelley*. Roma: Stock.
- De Bosis, Adolfo, traduzione di. 1928. Percy Bysshe Shelley. *Liriche*. Milano: Mondadori.
- Dego, Giuliano, traduzione di. 1992. George Gordon Byron. *Don Juan. Canto primo*. Milano: Rizzoli.
- Dego, Giuliano. 2006. *La storia in rima*. Milano: Nuove Scritture.
- Dryden, John. 1961. Preface to *Ovid's Epistles*. In *The Works of John Dryden*, edited by Edward Niles Hooker, H.T. Swedenberg Jr., vol. 1, 109–119. Berkeley: University of California Press.

<sup>10</sup> Per rendere la presente bibliografia di più immediata consultazione, si è scelto di elencare le numerose edizioni italiane delle opere di Byron e di Shelley sotto il nome del traduttore o del curatore, laddove questi non coincida con il primo.

- Eliot, T.S. 2021. "Talk on Dante [What Dante Means to Me]." In *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition*, edited by Iman Javadi, Ronald Schuchard, vol. 7, 482–492. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Giartosio De Courten, Maria Luisa. 1923. *Shelley e l'Italia*. Milano: Treves.
- Holmes, James S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Iamartino, Giovanni. 2004. "Translation, Biography, Opera, Film and Literary Criticism: Byron and Italy after 1870." In *The Reception of Byron in Europe*, edited by Richard Cardwell, vol. 1, 98–128. London: Continuum.
- Isola, Pietro, traduzione di. 1823. *Poemi di Lord G. Byron*. Torino: Pomba.
- Jones, Francis R. 2011. "Poetry Translation." In *Handbook of Translation Studies*, edited by Yves Gambier, Luc van Doorslaer, vol. 2, 117–122. Amsterdam: Benjamins.
- Kemeny, Tomaso, traduzione di. 1993. George Gordon Byron. *Opere scelte*. Milano: Mondadori.
- Kemeny, Tomaso. 2013. "Il mitomodernismo e il neo-antico." *poeta in rivolta trentennale* (blog). 27 maggio 2013. <http://tomasolkemeny.blogspot.com/2013/05/il-mitomodernismo-e-il-neo-antico.html>.
- Leoni, Michele, traduzione di. 1818. *Lamento del Tasso di Lord Byron*. Pisa: Capurro.
- Leoni, Michele, traduzione di. 1819. *L'Italia, Canto IV. del Pellegrinaggio di Childe Harold scritto da Lord Byron*. Italia.
- Lowell, Robert. 1961. *Imitations*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Medwin, Thomas. 1913. *The Life of Percy Bysshe Shelley*, edited by Harry Buxton Forman. London: Oxford University Press.
- Mussapi, Roberto, traduzione di. 1996. *Shelley, Keats e Byron. I ragazzi che amavano il vento*. Milano: Feltrinelli.
- Pareto, Lorenzo Antonio Damaso, traduzione di. 1830. *Adone nella morte di Giovanni Keats, elegia di Percy Bishe Shelley*. Genova: Pellas.
- Pellico, Silvio, traduzione di. 1818. *Manfredo, poema drammatico di Lord Byron*. Milano: Pirotta.
- Piccoli, Raffaello, traduzione di. [1924.] Percy Bysshe Shelley. *Prometeo liberato*. Firenze: Sansoni.
- Piccoli, Raffaello, traduzione di. [1925.] Percy Bysshe Shelley. *Poemetti*. Firenze: Sansoni.
- Pulci, Luigi. 1992. *Morgante*, a cura di Giuliano Dego. Milano: Rizzoli.
- Rawes, Alan. 2014. "From the Italian': Byron's Translation of Pulci's *Morgante Maggiore*." *Litteraria Pragensia* 23 (46): 6–22.
- Reynolds, Matthew. 2011. *The Poetry of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Rognoni, Francesco. 2006. *Di libro in libro. Percorsi nella letteratura inglese e americana di Otto e Novecento*. Milano: Vita e Pensiero.
- Rognoni, Francesco, a cura di. 2018a. Percy Bysshe Shelley. *Opere poetiche*. I Meridiani. Milano: Mondadori.
- Rognoni, Francesco, a cura di. 2018b. Percy Bysshe Shelley. *Teatro, prose e lettere*. I Meridiani. Milano: Mondadori.
- Rusconi, Carlo, traduzione di. 1840–1842. *Opere complete di Lord Byron voltate dall'originale inglese in prosa italiana*. Padova: Minerva. 16 voll.
- Saglia, Simone, traduzione di. 1987. George Gordon Byron. *Don Giovanni*. Montichiari: Zanetti.
- Sanesi, Roberto, a cura di. 1983. Percy Bysshe Shelley. *Poesie*. Milano: Mondadori.
- Sansone, Giuseppe. 1989. "Traduzione ritmica e traduzione metrica." In *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, 13–28. Milano: Guerin.

- Schmid, Susanne, Michael Rossington, eds. 2008. *The Reception of P.B. Shelley in Europe*. London: Continuum.
- Schoina, Maria. 2008. "Revisiting Byron's Italian Style." *The Byron Journal* 36 (1): 19–27.
- Shelley, Percy Bysshe. 2002. *Shelley's Poetry and Prose*, edited by Donald H. Reiman, Neil Fraistat. New York: Norton.
- Strafforello, Gustavo. 1859. *L'Italia nei canti dei poeti stranieri contemporanei*. Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- Tarozzi, Bianca. 2023. *Imitazioni*. Venezia: Molesini.
- Varinelli, Valentina. 2022. *Italian Impromptus: A Study of P.B. Shelley's Writings in Italian with an Annotated Edition*. Milano: LED.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Webb, Timothy. 1976. *The Violet in the Crucible: Shelley and Translation*. Oxford: Clarendon Press.
- Woolf, Virginia. 1953. *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, edited by Leonard Woolf. London: Hogarth Press.





# NOTE METRICHE SU TOMMASO LANDOLFI: *VIOLA DI MORTE* E LE VERSIONI DA TĬUTĈEV

STEFANO FUMAGALLI  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE  
stefano.fumagalli@unicatt.it

Received September 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

This article conducts a comparative analysis between Tommaso Landolfi's poetic translations from Russian and his original poetry. The primary objective is to explore whether, in terms of meter, there are points of convergence between the translator and the poet. The first section delves into an examination of Landolfi's metrical adaptation strategy in his renditions of Fedor Tyutchev's lyrical works. His 'rhythmical versions' are scrutinized in the context of their dual relationship with both the Russian and Italian poetic traditions. In the second part of the essay, the findings of this analysis are juxtaposed with the results of a metrical analysis of *Viola di morte* (Landolfi's inaugural poetry collection). This comparison reveals substantial metrical congruence between the translator and the poet.

*Keywords:* Tommaso Landolfi, Fedor Tyutchev, Poetic Translation, Metrics

## 1. Introduzione

E perché dunque  
Scivola e scatta sull'endecasillabo  
L'indice dell'ingegno, o l'unghia adunca  
Degli altri diti? e perché non s'allunga  
Oltre tale misura mai la penna?  
(Landolfi 1977, 19)

È una posizione critica ormai consolidata quella che distingue nell'opera di Tommaso Landolfi (1908–1979) un primo e un secondo periodo, separati dal "crinale 'mitico'" (Cortellessa 1996, 78) di *Cancroregina* (1950): il primo è il Landolfi grande narratore che debuttò nel 1937 con *Dialogo dei massimi sistemi*, autore di romanzi e racconti; il secondo, meno apprezzato dalla critica<sup>1</sup>, il Landolfi 'autobiografico' dei diari, degli elzeviri, delle poesie (dei libri di versi *Viola di morte* e *Il tradimento*, pubblicati rispettivamente nel 1972 e 1977). Allo stesso modo, ci sono due Landolfi traduttori dal russo: al narratore del primo perio-

<sup>1</sup> Si pensi ai giudizi di Contini sul secondo periodo dello scrittore: "eccentrico ottocentista in ritardo"; "impostazione bloccata, non favorevole a sviluppi dialettici, specialmente con l'accumularsi della presenza biografica" (Contini 1968, 931).

do corrisponde il traduttore che negli anni Quaranta si dedicò principalmente alla prosa ottocentesca<sup>2</sup>; tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta invece – poco prima del tardivo approdo alla pubblicazione di versi in proprio –, Landolfi fu costretto dalle necessità economiche all’“infernale lavoro” (Landolfi 1992, 309) della traduzione poetica (Puškin 1960; Puškin 1961; Lermontov 1963; Tjutčev 1964)<sup>3</sup>.

Tanto nell’opera originale quanto in quella tradotta, dunque, si osservano le tracce di un passaggio dalla prosa narrativa alla lirica – passaggio che, per quanto riguarda la traduzione, Landolfi ascrive non senza ironia all’avversione per le lungaggini della prosa più che a un’affinità elettiva per la poesia (“le pinate pagine di prosa russa mi danno il panico”, Landolfi Id. 2015, 198), ma che spinge nondimeno a chiedersi se non siano state proprio le traduzioni poetiche degli anni Sessanta a ridestare in lui il proposito di pubblicare versi propri<sup>4</sup>, e se la poesia in proprio e quella tradotta si siano influenzate a vicenda, e in che modo.

Diversi commentatori hanno rilevato tra l’opera autoriale e quella tradotta dei punti di contatto (“i versi tradotti non differiscono dagli originali”, Macrì 1990, 147; ma si vedano anche: Maccari 2007, 28; Bruni 2015, 134; Garzonio 2021, 126), che rimangono tuttavia in gran parte da indagare, soprattutto per ciò che riguarda la lirica. Benché la poesia fosse “la cosa cui diceva di tenere di più e raccomandava ai critici” (Bo 1991, XV), Landolfi ci è consegnato dalla tradizione soprattutto come prosatore (cfr. nota 1), e di conseguenza, anche quando studiato in veste di traduttore, ci si è concentrati maggiormente sulle versioni di narrativa (a quella da Gogol’ è dedicata anche una monografia: Pala 2009); alla poesia invece è stato destinato uno spazio più ristretto, peraltro con una spiccata predilezione per le versioni da Puškin<sup>5</sup>, certamente in virtù della sua centralità nel canone russo. Dunque, eccezion fatta per osservazioni isolate e per alcune pagine di Annelisa Alleva (1999, 12–21), l’unico contributo interamente dedicato alle intersezioni tra traduttore e poeta è quello del

<sup>2</sup> La prima traduzione a uscire in volume nel 1941 fu quella dei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol’; versioni da Puškin, Turgenjev, Dostoevskij, Tolstoj, Čechov, Bunin apparvero poi nella miscellanea *Narratori russi* del 1948.

<sup>3</sup> Il quadro è soltanto indicativo delle tendenze generali, e non mancano episodiche eccezioni. L’ultima traduzione dal russo di Landolfi è infatti la prosa de *Il viaggiatore incantato* di Leskov (1967). Allo stesso modo, nel primo periodo si rilevano occasionali sconfinamenti nell’ambito della poesia: alcuni versi di Anna Achmatova inclusi nella ripubblicazione della sua tesi di laurea (1934–35); quattro tra poesie e frammenti di Velimir Chlebnikov (1935), e due di Il’ja Sel’vinskij (1935); due liriche di Puškin (1937); due quartine di Ivan Bunin tradotte all’interno di un racconto (1948). Oltre a ciò, nella sua *Cronologia*, Idolina Landolfi ha censito alcune versioni da Afanasij Fet risalenti al 1934 e rimaste inedite (Landolfi Id. 2015, 243–265). In merito alle traduzioni landolfiane dal tedesco si può consultare il recente Gardoncini 2022.

<sup>4</sup> Ne aveva composti sin da giovane ma – se si escludono il poema drammatico *Landolfo VI di Benevento* (1959), l’esperienza *sui generis* del *Breve canzoniere* (1971) e qualche breve passo in versi contenuto all’interno di opere in prosa – il vero e proprio debutto poetico di Landolfi avvenne con *Viola di morte*.

<sup>5</sup> Alle traduzioni da Puškin sono interamente dedicati o fanno ampio riferimento: Pera (1988), Rabboni (1996), Alleva (1999), Garzonio (2006), Colucci (2008), Gauthier (2013), Cavaion (2015), Kaluzio (2016), Saburova (2016). Sulle versioni da Lermontov il contributo principale è di Parisi (2007); mentre su Tjutčev: Sabbatini (2007), Wrangel (2008). In Bonola, Calusio (2021) viene analizzata (insieme a versioni di altri traduttori) la traduzione (interlineare) di una poesia di Achmatova. La tendenza a concentrarsi su Puškin porta in sé un certo rischio di distorsione poiché nell’attività traduttiva di Landolfi *Poemi e liriche* (1960) rappresenta una tappa di un processo ancora *in fieri*.

2008 di Catherine de Wrangel (*Viola di morte* et Fiodor Ivanovitch Tioutchev: une poésie cosmique”), che si sofferma però su alcune affinità tematiche, sorvolando sull’aspetto metrico-formale<sup>6</sup>. È tuttavia proprio l’indagine di quest’ultimo a promettere i risultati più significativi: già nel 1940, ad esempio, Franco Fortini aveva avvertito un’eco della metrica russa nella “Canzone di Gurù” – un passo composto interamente in novenari giambici all’interno del romanzo landolfiano *La pietra lunare* (1939) –, e l’aveva descritta come una “nenia tipicamente landolfiana (ben che il novenario voglia essere ripreso dal novenario russo)” (Fortini 1940, 11). E del resto, una certa permeabilità formale – naturale osmosi – tra traduzione e scrittura in proprio Landolfi dovette assorbirla già negli ambienti fiorentini in cui si era formato negli anni Trenta: “Confondevamo versi di Poggioli tradotti dai russi e suoi con iatugli sugli stessi ritmi: ‘c’è chi nasce colonna di duomo, / chi scalino da casa da tè” (Macri 1990, 169).

In queste pagine proponiamo uno studio delle versioni landolfiane da Tjutčev con l’obiettivo di descriverne la strategia di resa metrica, che fino a oggi non è stata oggetto di analisi<sup>7</sup>. Procederemo dunque a un raffronto con i dati risultanti dalla scansione metrica di *Viola di morte*, la raccolta cronologicamente più vicina alle versioni da Tjutčev, al fine di verificare se, sotto il profilo metrico, vi siano punti di contatto tra traduttore e poeta. Al di là della prossimità cronologica con *Viola di morte*, la scelta è ricaduta su Tjutčev, da un lato, perché su queste traduzioni rimane ampio spazio per l’analisi; dall’altro, perché, fatte salve le usuali manifestazioni di insofferenza nei confronti del gesto traduttivo (“una traduzione, sia pure da un poeta, per me è sempre una tragedia” Landolfi Id. 2015, 210), la poesia di Tjutčev era particolarmente cara a Landolfi: lo testimonia, tra le altre cose, la dedica di *Viola di morte* “Alla memoria di Fëdor Ivanovič Tjutčev e di Gabriele D’Annunzio” (Landolfi 2011, 17).

## 2. La strategia metrica di Landolfi nelle versioni da Tjutčev

### 2.1 Versione ritmica

Landolfi si era detto disponibile a tradurre una scelta di liriche tjutčeviane già nel 1961 e nel 1962: ne rimane traccia nel carteggio con Angelo Maria Ripellino, consulente di slavistica per Einaudi in quegli anni (Landolfi Id. 2015, 198, 204). L’editore cercava di spingere lo scrittore a tradurre prosa, ma questi dichiarava recisamente di propendere per la poesia: “se russo ha da essere, sia almeno un poeta. Va bene anche Tjutčev, o altro il meno possibile strambo” (Landolfi Id. 2015, 204), salvo poi cercare di ritrattare nel momento in cui il pro-

<sup>6</sup> Molto rimane tuttavia da studiare anche in quest’ambito, e non solo in riferimento alla poesia direttamente tradotta da Landolfi, ma a quella russa *tout court*: si pensi soltanto alla poesia intitolata (*Puschiniana*) ne *Il tradimento*, ai fitti riferimenti alla *Sconosciuta* blokiana; o ancora alla diretta citazione da Mandel’štam che apre la lirica *Prendi dalle mie palme per tua gioia*.

<sup>7</sup> Landolfi non ha mai lasciato indicazioni esplicite in proposito, ma una strategia metrica adottata con coerenza si può desumere dalla prassi traduttiva. A questo aspetto ha in parte dedicato attenzione Renzo Rabboni (1996), limitandosi tuttavia alle versioni da Puškin, e alcune considerazioni in merito si trovano in Sabbatini (2007), Colucci (2008) e Bruni (2015).

getto doveva concretizzarsi, proponendo a Einaudi un'antologia del libretto d'opera<sup>8</sup>. Non poté vincere tuttavia le resistenze dell'editore: le versioni da Tjutčev, condotte sulla *Polnoe sobranie sočinenij* del 1957 e precedute da una prefazione di Ripellino, apparvero infine nel 1964, inaugurando la celebre "Collezione di poesia" einaudiana (in questa stessa collana il libro fu ristampato nel 1972, per poi passare nel 2011, privo della prefazione, a Adelphi). Il libro consta di 111 poesie prive di testo a fronte, per un totale di 1755 versi tradotti con impressionante rapidità tra inizio giugno e inizio luglio del 1963.

Nelle versioni Landolfi rinuncia alla rima<sup>9</sup> dei testi russi, e non interviene sul numero dei versi e sulla scansione strofica, che rimangono inalterati. Quanto alle scelte metriche, come mostra la tabella 1 in *Appendice*, il traduttore istituisce un sistema di corrispondenze reciproche secondo cui a un verso russo corrisponde sempre lo stesso verso italiano (con l'eccezione della tetrapodia giambica, approfondita in seguito). Questo sistema traspare con particolare chiarezza nelle poesie che alternano metri diversi in posizioni strofiche vincolate: spesso, ancorché non in tutti i testi di questo tipo, Landolfi si studia di riprodurre l'esatto succedersi delle misure (ad esempio, alle strofe di tre pentapodie e una tetrapodia giambiche di "Kak okean ob'emlet šar zemnoj"; Landolfi risponde con quartine di tre endecasillabi seguiti da un novenario).

È tuttavia nell'organizzazione prosodica dei versi che la strategia di Landolfi assume la sua fisionomia riconoscibile: si tratta della versione 'ritmica'<sup>10</sup>, secondo cui si adottano versi d'arrivo che riproducano l'andamento (la tendenziale disposizione degli *ictus*) dei versi tonico-sillabici russi. "Ogni metro sillabico, infatti", ha osservato Pier Marco Bertinetto, "è potenzialmente un metro tonico-sillabico, purché si pongano severe condizioni circa l'occorrenza degli *ictus*" (1978, 40); è proprio su questa proprietà che si fonda la versione ritmica: accorciando le distanze tra il sistema metrico italiano e quello russo, gli accenti del verso d'arrivo vengono disciplinati in modo tale da riprodurre il ritmo di quello di partenza.

Pur nell'alveo di una soluzione mantenuta costante in tutto il libro, un'analisi più approfondita mostra come si possano isolare due differenti gruppi di versi, a seconda del grado di maggiore o minore rigidità con cui è condotta la versione ritmica: a mostrarlo sono le tabelle 3–11, che schematizzano i risultati della scansione metrica di *Poesie*<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Rimane ancora da valutare l'influenza di questo genere, che Landolfi conosceva a fondo, su certe sue soluzioni versali. Sull'importanza della metrica dei libretti d'opera per la poesia novecentesca italiana ha attirato l'attenzione Pier Vincenzo Mengaldo, elencando aspetti ben presenti nell'*usus* metrico di Landolfi: "Impiego [...] di tipi di verso rari quali il doppio senario o il trisillabo isolato [...]. Intensa polimetria; [...] possibilità illimitata di frangere i versi nelle battute di dialogo" (Mengaldo 1991, 28).

<sup>9</sup> Soltanto in rari casi, come ad esempio quello di *Cache-cache*, Landolfi sembra cercare la rima (o più spesso: assonanze, consonanze) con qualche continuità. Si tratta però di eccezioni non sistematiche sullo sfondo di una generale rinuncia ai richiami in punta di verso.

<sup>10</sup> Insieme con l'esempio di Renato Poggioli, anche la conoscenza delle teorie di Jurij Tynjanov e dei formalisti in genere poté forse esercitare un'influenza sull'importanza attribuita da Landolfi al ritmo (Stasi 1992; Pala 2009, 47–130).

<sup>11</sup> La linea guida per la scansione metrica del libro ci è stata fornita da una serie di contributi di metricologi italiani che negli ultimi decenni hanno cercato di elaborare un modello che rendesse verificabili e comparabili i risultati di indagini di questo tipo (soprattutto: Bertinetto 1973; Praloran 1988; Menichetti 1993; Dal Bianco 1997; Praloran, Soldani 2003, 3–123; Praloran 2003, 125–190; Dal Bianco 2007a). Quanto alle griglie per

Il primo gruppo è definibile versione ritmica ‘al grado forte’, e raccoglie i versi in cui, come dimostrano le percentuali (tabelle 4–5, 7, 9–11), il ricorrere di uno stesso tipo prosodico è pressoché costante, e le perturbazioni dell’“inerzia ritmica” (Taranovskij 2010, 15–363) sono soltanto episodiche: si tratta nel nostro caso di novenari, ottonari, senari e doppi senari (a cui, in virtù di considerazioni diverse<sup>12</sup>, si aggiungono decasillabi e quinari). Emblematico il caso del novenario, usato (insieme con l’endecasillabo, come si vedrà) per tradurre la tetrapodia giambica, e di questa esatto equivalente ritmico: dei 648 novenari del libro, infatti, 630 (il 97,2%, tabella 4) rientrano nel tipo giambico. Il dato è ancora più rilevante se si considera che nella tradizione poetica italiana la forma in cui il novenario ha goduto di maggior fortuna (soprattutto a partire dall’Ottocento, dopo una “plurisecolare latitanza”, Capovilla 1989, 76) non è affatto quella giambica, bensì quella di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, venuta in auge soprattutto con Pa-

---

i modelli ritmici dei versi, ci siamo appoggiati a quelle proposte da Stefano Dal Bianco nel suo lavoro sulla metrica del primo Zanzotto (1997), poi riprese anche da Rodolfo Zucco in due contributi (2008; 2010) cui il nostro è in parte debitore nell’impostazione. La scelta è ricaduta sulla proposta di Dal Bianco poiché essa ha il vantaggio di raggruppare diverse configurazioni accentuali di un verso sotto uno stesso ‘tipo prosodico’ (così nei “novenari con andamento tendenzialmente giambico” sono raccolti i tipi di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>). Giacché dunque sono predisposti a rilevare l’andamento ritmico dei versi, questi moduli sono particolarmente fruttuosi nell’analisi di una versione ritmica. Nonostante ciò, siamo intervenuti su alcuni degli schemi proposti da Dal Bianco, adattandoli al nostro oggetto di ricerca (del resto, “la griglia dei moduli prosodici non deve precedere ma seguire la raccolta dei dati, di cui deve essere non lo strumento ma il risultato” Praloran, Soldani 2003, 4). Per limitarsi a un solo esempio (impossibile rendere ragione qui di tutti i casi), Dal Bianco inserisce i novenari di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> nel tipo “a ictus distanziati”, come è ovvio per via dell’ampio spazio atono che intercorre tra le due arsi. Si è qui scelto invece di annoverare questi casi tra i novenari giambici poiché, ai fini della nostra scansione, non è rilevante registrare tanto il fenomeno degli “ictus distanziati”, quanto l’aderenza o meno a un determinato modello ritmico: pur con uno spazio atono eccezionalmente ampio, i novenari di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> ricadono in questo senso nel tipo giambico (“paradigma giambico” – l’aggregazione nello stesso testo di versi il cui modello tende a privilegiare le sillabe pari come sedi di ictus” Zucco 2008, 266). Inoltre, tetrapodie giambiche con accenti di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> sono ammesse dal sistema metrico russo (si pensi al celebre verso dell’*Onegin* “blis-tàtèl’na, poluvozdùšna”), e poiché Landolfi si confrontava con questo modello, si è scelto di renderne ragione anche al livello dei tipi prosodici (in questo stesso modo ci siamo comportati in tutti i casi analoghi: ad esempio con gli endecasillabi di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; in proposito si veda anche Menichetti 1993, 396–397). Per considerazioni affini si è deciso di non scorporare i versi con ‘scontri d’arsi’ in tipologie a sé stanti, ma di ricondurli ai rispettivi *pattern* (in proposito si veda Dal Bianco 2007b; del resto, nella maggior parte dei casi la presenza di ‘scontri d’arsi’ non pregiudica il generale andamento di un verso, come è stato asserito in più sedi: Dal Bianco 2007a, 18; Zucco 2008, 262; Bertinetto 1973, 135). Riportiamo soltanto l’incidenza del fenomeno in Tjutčev e in *Viola di morte*: rispettivamente 206 versi su 1755 (11,7%) e 311 su 3125 (10%).

<sup>12</sup> Per le prime quattro misure, sono le percentuali stesse a suggerire l’inclusione nel ‘grado forte’: il ricorrere di uno stesso tipo accentuativo è in tutti i casi superiore al 95%. Di diverso ordine sono invece le considerazioni che spingono a includervi anche decasillabi e quinari. Per quanto riguarda i primi, il 25% di versi che risponde al modello anapestico (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, tabella 10) rappresenta in realtà solo tre versi su dodici totali, due dei quali hanno scontri d’arsi su 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> che abbiamo sciolto in favore della sesta sede, ma che sollevano qualche incertezza scansionale. Tutti i dodici decasillabi, inoltre, sono impiegati nella stessa poesia in pentametri trocaici (“Alla vigilia dell’anniversario del 4 agosto 1864”): l’inerzia ritmica del testo permette dunque di annoverare i decasillabi tra i versi ‘al grado forte’. Quanto invece ai quinari, i dieci versi registrati dalla tabella 11 (con schemi di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>; o 4<sup>a</sup>) traducono le dipodie giambiche (alternate a tetrapodie) di “Siedo pensoso e solitario”: giacché sono compaginati con novenari giambici, ogni modulo del quinario non può che aderire all’andamento giambico del testo.

scoli (che definiamo “anfibrachica”, accogliendo la proposta di Menichetti 1993, 32; Faccani 1983, 461, e in ossequio anche alla terminologia russa). ‘Nominalmente’ si tratta comunque di novenari, ma l’assetto giambico che Landolfi conferisce loro, rispondendo a un preciso progetto ritmico, fa sì che questi versi siano prossimi alla tradizione metrica russa ancor più che a quella italiana: a distinguere i metri non rimangono che il materiale linguistico che se ne fa carico e la diversa tassonomia delle due tradizioni metricologiche<sup>13</sup>.

È differente il caso del secondo gruppo di versi, che si lascia inquadrare nella versione ritmica ‘al grado debole’: la strategia di resa metrica è identica nella sostanza – lo dimostra il prevalere di un singolo modello accentuativo (tabelle 3, 6, 8; rispettivamente endecasillabi, doppi settenari<sup>14</sup> e settenari) –, ma questi versi ammettono una maggiore flessibilità dei tipi ritmici. Laddove infatti nella versione ritmica ‘al grado forte’ l’egemonia di un singolo modulo è poco meno che assoluta, in quella ‘al grado debole’ il predominio di un tipo ritmico è eroso dalla presenza consistente di un secondo. Si veda il caso dell’endecasillabo: il tipo più frequente è il giambico (522 versi su 770, pari al 67,8% del totale), cosa che non sorprende, poiché il verso si predispone di per sé a questo andamento (Menichetti 1993, 393; Praloran, Soldani 2003, 7–9; Gasparov 2003<sup>2</sup>, 105), e poiché in *Poesie* gli endecasillabi traducono versi giambici. Tuttavia, la percentuale di questo modulo, pur maggioritario, non è paragonabile a quelle superiori al 95% del ‘grado forte’. Accanto a questo primo tipo, infatti, si rinviene la presenza considerevole del modello ‘ad attacco anapestico’ di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> (lo stesso vale per settenari singoli e doppi), che si attesta su una frequenza del 26,2% (202 vv. su 770).

L’*ictus* su una sede dispari (3<sup>a</sup>), previsto da questo modello, sembra andare in controtendenza rispetto al progetto prosodico giambico (che contempla *ictus* solo su sedi pari), dettato dalla versione ritmica. La questione è in realtà più complessa. Da un lato, infatti, va considerato che questo *ictus* cade nella parte iniziale del verso, e dunque al di fuori della zona in cui “maggiormente agiscono i richiami da verso a verso”:

Il tratto autenticamente essenziale nella distinzione dei diversi *patterns* ritmici deve essere ricercato, piuttosto che nell’*incipit*, nella parte mediana del verso; diciamo nella zona che va dal costituente di 4<sup>a</sup> al costituente di 8<sup>a</sup>. E ciò per ovvie ragioni: infatti è proprio in quella porzione del segmento metrico che l’andamento del verso acquista la sua specifica fisionomia. (Bertinetto 1973, 83)

<sup>13</sup> Anche in riferimento alle versioni ritmiche di Renato Poggioli gli studiosi si sono espressi in proposito: Alessandro Niero, parlando di “ibridi definitorii” dal punto di vista metrico (Niero 2019, 139); Giuseppe Ghini, osservando in Poggioli “un crinale di traduzione in cui il sillabo-tonismo russo (le tetrapodie giambiche) sono fuse con il novenario italiano” (Ghini 2005, 88).

<sup>14</sup> La tabella 6, che fa riferimento alla scansione metrica dei doppi settenari, mostra in realtà percentuali apparentemente diverse dagli altri due versi: 44% di versi giambici (in cui entrambi gli emistichi sono giambici), 12% di versi anapestici (entrambi anapestici) e 44% di versi “misti” (un emistichio è giambico e l’altro anapestico). Scorporando tuttavia quest’ultimo modulo alla cesura, e conteggiando i settenari che formano gli emistichi come versi separati, si osserva come le percentuali si riallineano con le altre: il 65% degli emistichi sono giambici e il 35% anapestici.

Grazie soprattutto al suo forte appoggio sulla sesta sede, il modello ‘ad attacco anapestico’ non produce – rispetto all’andamento giambico – una violazione ritmica paragonabile, ad esempio, a quella generata dagli endecasillabi dattilici, che prevedono una sede dispari tonica nella parte mediana del verso (7<sup>a</sup> sede). D’altro canto, l’endecasillabo ‘ad attacco anapestico’ si configura in una fisionomia prosodica estremamente riconoscibile (“e il fragore montano ed il boschivo”, Tjutčev 1964, 21) – tanto da aver spinto Stefano Dal Bianco a scorporarlo da quello di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> (insieme al quale era stato raccolto in Bertinetto 1973, 84), parlando di “autonomia ritmica” di questo modello e scrivendo che “il passo anapestico-ternario ne determina la spiccata configurazione ritmica, subito avvertibile in qualsivoglia sequenza endecasillabica” (2007a, 15)<sup>15</sup>. La rilevanza quantitativa di questo modello nel libro (più di un quarto dei casi), la sua immediata riconoscibilità e la forza dell’*ictus* sulla terza sede (sebbene non cada nella parte mediana del verso, l’ampio spazio atono che circonda l’accento ne rileva il potenziale tonico) non permettono di assimilare del tutto l’endecasillabo ‘ad attacco anapestico’ all’andamento giambico. Non si potrà dunque parlare di ‘violazione’ ritmica vera e propria, ma quantomeno di una ben percepibile ‘variazione’ ritmica.

È significativo soprattutto che i versi ‘al grado debole’ siano proprio endecasillabo e settenario (singolo e doppio), ossia i versi per antonomasia della tradizione lirica colta (“superato il Duecento [...] nella lirica in stile elevato diventa perciò canonica la limitazione non solo ai soli imparisillabi, ma ai soli endecasillabo e settenario”, Beltrami 2011, 29). Questi versi sono caratterizzati “proprio dalla mobilità del disegno accentuativo” (Beltrami 2011, 182), e la tradizione tende ad alternarli in schemi prosodici diversi piuttosto che ripeterli in serie isoritmiche. Ben cosciente del fatto che il testo tradotto si innesta automaticamente “sul tronco della tradizione italiana” (Landolfi 2015, 87), è più che probabile che Landolfi avvertisse la pressione della storia plurisecolare di questi versi, la quale gli impediva di piegarli totalmente alle leggi della versione ritmica<sup>16</sup>. Questa sottile ma costante perturbazione dell’andamento giambico, inoltre, scongiura il rischio del cosiddetto ‘effetto filastrocca’, ossia dell’eccessiva ripetitività che minaccia soluzioni basate sulla reiterazione di una stessa cellula ritmica (soluzioni che all’orecchio italiano richiamano i ritmi martellanti della versificazione popolare).

“Ogni discorso sulla struttura del verso rischia [...] di vanificarsi qualora non si assuma [...] una dimensione storico-istituzionale” (Pazzaglia 1974, 24), ed è proprio nel complesso rapporto con le tradizioni metriche italiana e russa che la strategia di Landolfi assume i propri connotati specifici: mantenendo un’attenzione costante per entrambi i versanti, egli si accosta maggiormente ora all’uno ora all’altro, a seconda del caso concreto. Così, si trovano

<sup>15</sup> Lo studioso si era già espresso in questi termini anche altrove, sottolineando la differenza tra “piede *binario* giambico e piede *ternario* anapestico” (Dal Bianco 1997, 23). E considerazioni analoghe si trovano anche in Menichetti: “i primi accenti dell’endecasillabo, specie le battute dispari che sembrano contravvenire al modello giambico, esplicano sovente un ruolo capitale nell’economia stilistica del verso” (1993, 421).

<sup>16</sup> Sarebbe opportuno verificare se il medesimo comportamento in relazione ai versi italiani e ai differenti ‘gradi’ di versione ritmica lo si rilevi anche nelle traduzioni poetiche di Renato Poggioli, il quale per Landolfi “fu riconosciuto maestro di letteratura russa, ma anche di metrica” (Macrì 1990, 46).



versi che già nell'assetto ritmico previsto dalla tradizione italiana coincidono con il ritmo dei versi russi che traducono (lampante il caso della dipodia anfibrachica resa con il senario, che prevede *ictus* su 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>); versi che invece Landolfi manipola, sfruttando configurazioni prosodiche che esistono nella storia del verso italiano, ma in forma subalterna rispetto a un modello che gode di maggior prestigio (è il caso del novenario giambico o del decasillabo trocaico); e ancora versi come l'endecasillabo, che si predispone di per sé ad accogliere il ritmo giambico, ma a cui la tradizione italiana impone una certa elasticità ritmica.

## 2.2 Endecasillabi e novenari

L'elemento di maggiore originalità evidenziato dall'analisi è la scelta di Landolfi di rendere la tetrapodia giambica con endecasillabi e novenari non vincolati a posizioni strofiche fisse<sup>17</sup>. Nel testo che segue ("Mattino tra i monti", Tjutčev 1964, 27), ad esempio, alle otto regolarissime tetrapodie giambiche tjutčeviane Landolfi risponde con quattro novenari (in corsivo) e quattro endecasillabi che si alternano nelle strofe in modo apparentemente casuale:

Лазурь небесная смеется,  
Ночной омытая грозой,  
И между гор росисто вьется  
Долина светлой полосой.

*Dalla bufera della notte  
lavato, ride il cielo azzurro,  
serpeggia rugiadosa tra le cime  
la valle come nastro rilucente.*

Лишь высших гор до половины  
Туманы покрывают скат,  
Как бы воздушные руины  
Волшебством созданных палат.

*Solo degli alti monti fino al mezzo  
le nebbie coprono il pendio:  
come le aeree rovine  
di manieri creati per incanto.*

Già nel 1999 Michele Colucci sottolineava la necessità "di esaminare un artificio tecnico del nostro: l'alternanza di novenari ed endecasillabi per rendere in italiano le tetrapodie giambiche russe", aggiungendo in proposito soltanto che "se da una parte esso risolve nel modo migliore il problema dell'equivalenza sillabica fra versi italiani e russi, dall'altra però determina anche squilibri ritmici talora ben percepibili" (Colucci 2008, 266). L'originalità della soluzione risiede nel fatto che essa coniuga due diverse strategie di resa metrica, storicamente rimaste ben distinte: alla tetrapodia giambica russa alcuni traduttori avevano risposto con il novenario giambico in quanto equivalente ritmico (Renato Poggioli, Rinaldo Küfferle); mentre altri erano ricorsi all'endecasillabo (ad esempio Ettore Lo Gatto nell'*O-negin*), che del verso russo sarebbe invece equivalente funzionale (i due metri svolgono cioè le medesime funzioni nei rispettivi sistemi versificatori). Entrambe le soluzioni, tuttavia, si scontrano con difficoltà di ordine sillabico nel passaggio dal russo all'italiano.

Landolfi aveva posto esplicitamente questa questione già nel 1937, recensendo l'*O-negin* tradotto in endecasillabi rimati da Lo Gatto: "dalle due sillabe in più, a mo' d'esempio, dell'endecasillabo, di contro alla tetrapodia giambica, una tal quale diluizione deve per for-

<sup>17</sup> Questo nei casi (la maggioranza) in cui il testo russo è composto interamente di tetrapodie giambiche. Quando queste sono invece alternate ad altri metri, Landolfi le rende unicamente con il novenario, al fine di conservare la percezione dello stacco mensurale.

za derivare; inoltre: mobili gli accenti del nostro verso, a sede fissa naturalmente nell'altro" (Landolfi 2015, 89). Con queste riflessioni – certamente suggerite dalla prassi traduttiva, ma al tempo stesso non immuni all'influenza di Renato Poggioli (1937, 134) –, Landolfi anticipava di decenni un saggio di Michele Colucci dedicato a questo tema: nel 1993 lo studioso osservava che, a causa delle differenze tipologiche tra i due codici, una traduzione italiana è mediamente più lunga rispetto all'originale russo di circa il 15–20% – da ciò si “deduce che, in linea di principio, il verso italiano da scegliere come ‘equivalente’ a quello russo dovrà avere un numero di sillabe superiore di circa un quinto” (Colucci 1993, 115). Il verso ‘sillabicamente’ più adatto per rendere la tetrapodia giambica russa sarebbe dunque teoricamente il decasillabo: il novenario “sarebbe quantitativamente insufficiente” (117), e potrebbe pertanto comportare delle perdite; l'endecasillabo, viceversa, “più ‘lungo’ grosso modo di una sillaba” (117), potrebbe comportare delle espansioni rispetto al testo di partenza (in proposito si veda Ghini 2004, 33–35).

Coniugare queste due strategie traducendo le tetrapodie giambiche con endecasillabi e novenari (rinunciando cioè all'isosillabismo) permette a Landolfi di risolvere, se non altro sul piano teorico, il problema delle corrispondenze sillabiche: a fronte di una tetrapodia giambica egli adotta ora l'endecasillabo ora il novenario a seconda di quale dei due, nel caso concreto, garantisca maggiore aderenza al testo russo. L'anisosillabismo del testo è poi in parte compensato dall'elemento di coesione del ritmo<sup>18</sup>: il numero di sillabe è variabile, ma rimane costante il ritmo giambico.

### 3. *Viola di morte*

Passiamo dunque al confronto con la poesia originale di Landolfi, al fine di verificare se tra traduttore e poeta vi siano punti di contatto sotto il profilo metrico. Come anticipato, la scelta è ricaduta su *Viola di morte*, la prima vera e propria raccolta poetica di Landolfi, pubblicata nel 1972, ma composta tra la fine del 1966 e l'agosto del 1970, e dedicata “Alla memoria di Fëdor Ivanovič Tjutčëv e di Gabriele D'Annunzio” (Landolfi 2011, 17).

Lo scarto quantitativo tra *Poesie* di Tjutčëv e *Viola di morte* è ampio: laddove il primo libro consta di 111 poesie per un totale di 1755 versi, nel secondo le poesie sono 276, e i versi totali 3125. Ciononostante, tra i due libri emergono affinità e differenze significative che contribuiscono a delineare il rapporto tra traduttore e poeta sotto l'aspetto metrico.

Per ciò che riguarda le differenze, Landolfi poeta dimostra una disponibilità ben maggiore nei confronti della rima, la quale è presente in molti suoi componimenti (sebbene nella forma di assonanze o consonanze più che di rime perfette, e in configurazioni libere in cui non sono infrequenti versi irrelati). È anche l'organizzazione strofica dei testi di *Viola di morte* a marcare la distanza dalle traduzioni da Tjutčëv: se in quest'ultime Landolfi ri-

<sup>18</sup> Quanto agli “squilibri ritmici” avvertiti da Colucci (2008, 266), occorre sottolineare che egli era poco propenso ad accettare soluzioni lontane dalla tradizione italiana come la versione ritmica: “Quale senso avrebbe, ammesso che ci si riuscisse, riprodurre in italiano la giambicità o la trocaicità di un componimento russo? Da un punto di vista prosodico, non è esagerato affermare che la cosa passerebbe pressoché inosservata o, peggio, provocherebbe un che di artefatto e di innaturale al verso” (Colucci 1993, 121).

produce le compagini simmetriche dell'Ottocento russo (soprattutto quartine, ma anche strofe di otto, sei versi), nella sua poesia originale i versi sono disposti liberamente in lasse di lunghezza variabile (in accordo con le tendenze del Novecento italiano: "stroficità libera, modellabile a piacere sulle istanze del contenuto", Mengaldo 1991, 49–50).

Quanto alle affinità, esse emergono soprattutto nell'ambito della scelta e dell'uso dei versi. In *Viola di morte*, infatti, nonostante l'epoca tardonovecentesca e versoliberistica, si rileva un orientamento ancora ben percepibile verso i metri della tradizione. Landolfi stesso, che già da giovanissimo componeva poesia in forme chiuse, ebbe a commentare in *Des Mois* la propria tendenza spontanea a ricorrere alle misure tradizionali:

Io mi propongo di adottare la più libera misura possibile, o meglio ancora di non adottarne alcuna, di seguire immemore la formazione del verso, di lasciare cioè che questo si componga ed articoli da sé, fuori se necessario da ogni raffrontabilità coi metri noti; ed ogni volta qualcosa mi riporta a una scansione cognita, a movimenti ritmici esattamente misurabili, a controllabili battute, alla rima magari. Per dir tutto, nei metri liberi mi sento stranamente inceppato e prigioniero; e mi chiedo per avventura come mai si possa ricorrere ad essi per desiderio di libertà, secondo taluni paion fare. La libertà, il tanto che ce ne è concesso, è se mai da quest'altra parte! (Landolfi 1992, 740–741)

Se si esaminano le percentuali dei versi di *Viola di morte* (tabella 12), si osserva dapprima come le misure adoperate coprano un diapason eccezionalmente ampio, dal bisillabo al doppio novenario – ma si tratta verosimilmente di ciò che Landolfi definisce "fratture, la cui funzione è quella di ribadire la misura" (Landolfi 1992, 741), giacché l'83% della raccolta è composto da endecasillabi (1462 vv. su 3125, 46,8% del totale), settenari (621 vv., 19,9%) e novenari (511 vv., 16,3%).

Non sorprenderà, sulla scorta di quanto detto, il primato dell'endecasillabo, che occupa poco meno di metà del libro. L'uso di questo verso (tabella 13), peraltro, è, in termini relativi, assimilabile a quello descritto per le traduzioni da Tjutčev: i tipi più frequenti, che, sommati, costituiscono in entrambi i casi più del 90% degli endecasillabi, sono quello 'giambico' (67,8% Tjutčev; 64,8% *Viola di morte*) e quello 'ad attacco anapestico' (26,2% Tjutčev; 28% *Viola di morte*). Le simmetrie coinvolgono anche i singoli moduli dell'endecasillabo: tanto nelle versioni da Tjutčev quanto in *Viola di morte*, Landolfi mostra di prediligere gli schemi caratterizzati da una certa rarefazione accentuale, con la sommatoria dei moduli 'a maggiore' di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> che, in entrambi i casi, costituisce circa un terzo degli endecasillabi totali<sup>19</sup>.

Quanto al settenario (tabella 14), lo scarto nel numero dei versi tra la versione da Tjutčev e *Viola di morte* è troppo vasto per permettere un raffronto dell'organizzazione prosodica (68 vv. Tjutčev; 621 vv. *Viola di morte*). È lo scarto stesso, tuttavia, a rappresentare un dato rilevante: se nella traduzione questa misura non è frequente – in quanto risponde alla non

<sup>19</sup> In Tjutčev i versi di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 102 su 770 (13,2%) e quelli di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 119 (15,5%); mentre in *Viola di morte* gli endecasillabi di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 173 su 1462 (11,8%) e quelli di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> sono 243 (16,6%).

frequente tripodia giambica – in *Viola di morte* torna a occupare una posizione di rilievo, costituendo, insieme con l'endecasillabo, più di due terzi della raccolta. Il predominio di questi due metri segnala dunque un'adesione (ancorché 'fratturata' dallo svariare delle misure) alla tradizione lirica italiana.

Accanto a questi due versi, però, si rileva la presenza più che considerevole del novenario, il quale, esattamente come nella traduzione da Tjutčev, si trova spesso associato all'endecasillabo (cui si aggiunge adesso anche il settenario). Si veda come unico esempio la poesia "Nell'ora detta delle Parche", in cui l'andamento prevalentemente giambico degli endecasillabi e dei novenari ricorda da vicino la soluzione metrica adoperata per le tetrapodie giambiche tjutčeviane:

Nell'ora detta delle Parche,  
Quando la misteriosa tessitura  
Di nubi, vento, vespro il cielo varca  
E ci protende i mille fili  
Da cui siam tratti a sepoltura,  
E lasciano i reconditi cubili  
Gli inferi dei, ci pare morte egregio  
Accadimento, premio e privilegio.

Ah morire in quest'ora, e render vano  
Tutto quanto di vile in noi s'aduna,  
Sentirsi parte d'un disegno arcano  
E benedire la sventura.  
(Landolfi 2011, 137)

Il dato non è privo di interesse: se nella tradizione italiana, a partire sin dal Duecento, "gl'imparisillabi preferiscono di solito accompagnarsi con altri imparisillabi di misura diversa piuttosto che con versi della serie parisillabica", è tuttavia vero che tra questi il novenario "occupa una posizione a sé" (Menichetti 1993, 128), ed è stato infatti storicamente escluso dalla tendenza della tradizione a costruire serie di imparisillabi. Gravava sul verso il *diktat* di Dante, che nel *De vulgari eloquentia* lo liquidava come "triplicatum trisillabum" (si veda l'edizione critica UTET 1983, 486) e lo estrometteva dai versi adatti per lo stile elevato – forse, come è stato osservato (Mancabelli 2016, 177), per via dell'*ictus* che, nella sua forma canonica, il verso prevede sulla quinta sede, solitamente atona in endecasillabi e settenari. Nonostante le "implicazioni del verso con altre misure stichiche [...] straniere (*octosyllabe* ed il *vierfüssiger Jambus*, che hanno talora agito da modelli analogici)" (Capovilla 1989, 75), il novenario è incluso dagli studiosi italiani tra i versi "molto lontani, nelle loro effettive realizzazioni, da un modello giambico" (Praloran, Soldani 2003, 8); nel Novecento il verso ha conservato come forma tipica quella di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a20</sup>. Non è però a questo modello che si volge Landolfi in *Viola di morte*: se infatti la tabella 15 registra per il modello anfibrachico una percentuale in crescita rispetto a Tjutčev (9,4% del totale, rispetto

<sup>20</sup> Si veda ad esempio il predominio di questo modello nella metrica di Montale (Ippoliti 2021, 4).

all'1,2% delle traduzioni), il tipo maggioritario rimane quello giambico, ridimensionato rispetto alla versione ritmica (97,2%), ma comunque in schiacciante maggioranza (78,3%).

In un suo contributo interamente dedicato alla metrica di Landolfi (dal quale però sono escluse le traduzioni), Riccardo Bachis ha rilevato “una particolare attenzione dell'autore per l'aspetto ritmico della poesia, rispetto al quale è talvolta secondario il criterio di isosillabismo. La struttura di molti versi, e di interi componimenti [...], è ritmico-accentuativa: il contesto marcatamente anisosillabico lo sottolinea con forza” (1999, 382). Per spiegare questa tendenza, Bachis ha pensato a un “personale recupero” da parte di Landolfi “della metrica classica” (385). L'ipotesi non andrebbe certo scartata a priori, così come andrebbe considerata a fondo la possibile mediazione, per questo tipo di organizzazione prosodica, di alcuni precedenti della poesia italiana (cfr. *infra*); tuttavia, le significative affinità osservate spingono a volgersi anche all'attività di Landolfi come traduttore di poesia russa. In questa prospettiva, la presenza massiccia di novenari giambici, spesso compaginati con endecasillabi anch'essi giambici, può essere interpretata come un'interferenza del suo lavoro sulla ‘versione ritmica’, oltre che una testimonianza del suo contatto con il sistema metrico russo (osservato già da Fortini, cfr. *supra*).

#### 4. Conclusioni

A caratterizzare l'atteggiamento di Landolfi nei confronti del gesto traduttivo è soprattutto lo sguardo duplice che egli rivolge sia alla tradizione italiana sia a quella russa: entrambe esercitano una pressione sul testo d'arrivo, spingendoci a considerare le sue versioni poetiche non solo come una ‘camera ecoica’ della sua opera autoriale (la quale certamente cede elementi e stilemi al poeta tradotto), ma anche come laboratorio in cui vengono creati strumenti che sono poi trasferiti alla sua poesia originale (e dunque, in potenza, al sistema metrico italiano). Uno stesso schema prosodico – tetrapodia giambica, novenario giambico – può dunque passare da un codice all'altro, da una tradizione all'altra, allacciando nuovi legami funzionali all'interno del sistema versificatorio in cui viene a inserirsi. Ne aveva già parlato Giuseppe Bernardelli nel 1995, elaborando il concetto di “prestito metrico”: “in quanto istituti culturali distinti”, scriveva lo studioso, “le forme metriche vivono almeno in parte di vita propria, transcendendo non solo i testi la cui sostanza concettuale supportano [...], ma anche lo specifico codice dentro cui e per cui sono nate” (Bernardelli 1995, 55).

Questa reciproca permeabilità dei sistemi versificatori non può che estendersi anche al piano metodologico: giacché soluzioni come la versione ritmica si collocano sul crinale tra due sistemi metrici diversi, anche gli strumenti di indagine adoperati per analizzarle devono attingere a entrambi per rendere ragione dei fenomeni osservati. Per questo, ai metodi elaborati dalla metricologia italiana – da cui anche la russistica può trarre profitto per rendere verificabili e confrontabili i risultati degli studi sulle versioni poetiche – sono state apportate alcune modifiche al fine di tener conto dell'influenza del sistema versificatorio russo sulle traduzioni di Landolfi (cfr. *supra*, nota 11).

L'analisi condotta, inoltre, spinge a una riflessione di più ampio respiro sul rapporto reciproco tra metrica della *tradizione* e metrica della *traduzione* (un'area di ricerca che forse

deve ancora guadagnare una sua – almeno parziale – autonomia)<sup>21</sup>. Rimane infatti ancora da chiarire la relazione che esiste tra la versione ritmica (non solo dal russo) e alcune aree della tradizione poetica italiana che potrebbero aver costituito un precedente – dal verso del libretto d'opera alla 'metrica barbara', passando per i versi isosillabici e isoritmici di Manzoni, Pascoli e D'Annunzio (Pinchera 1966, 114), per arrivare alle sperimentazioni novecentesche in cui versi di un testo anisosillabico si fondano sulla reiterazione di una stessa cellula ritmica (anapestica per il Pavese di *Lavorare stanca*, anfibrachica per Palazzeschi; cfr. Mengaldo 1991, 47; Menichetti 1993, 133–134). Parallelamente, l'esempio di Landolfi mostra come lo studio degli aspetti formali delle traduzioni poetiche possa far luce su alcuni fenomeni e tendenze della metrica italiana, contribuendo a descriverli e a individuarne l'origine<sup>22</sup>.

### Bibliografia

- AA.VV. 1948. *Narratori russi*, a cura di Tommaso Landolfi. Milano: Bompiani.
- Alighieri, Dante. 1983. *Opere minori: Vita Nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe* (I), a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi, Maria Gabriella Stassi. Torino: UTET.
- Alleva, Annelisa. 1999. "Tommaso Landolfi e Aleksandr Sergeevič Puškin." *Diario Perpetuo, Bollettino del Centro Studi Landolfiani* 4 (4): 9–23.
- Bachis, Riccardo. 1999. "Cenni di metrica landolfiana." *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari* 16 (53): 379–392.
- Beltrami, Pietro G. 2011. *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Bernardelli, Giuseppe. 1995. "Sul prestito metrico." *L'analisi linguistica e letteraria* 1: 51–71.
- Bertinetto, Pier Marco. 1973. *Ritmo e modelli ritmici*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Bertinetto, Pier Marco. 1978. "Strutture soprasedimentali e sistema metrico." *Metrica* 1: 1–54.
- Bo, Carlo. 1991. Prefazione a Tommaso Landolfi, *Opere I: 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, VII–XVII. Milano: Rizzoli.
- Bonola, Anna, Maurizia Calusio. 2021. "Note per uno studio comparato delle traduzioni poetiche." *Europa Orientalis* 40: 441–463.
- Bruni, Raoul. 2015. "Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia." *Tincontre. Teoria Testo Traduzione* 4: 125–138.
- Capovilla, Guido. 1989. "Appunti sul novenario." In *Tradizione / Traduzione / Società: saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Lupperini, 75–88. Roma: Editori Riuniti.
- Cavaion, Danilo. 2015. "Poeti italiani traduttori di poesia russa." In *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 107–127. Trento: Università degli studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia.

<sup>21</sup> Non mancano tuttavia passi in questa direzione negli ultimi anni. In proposito si veda l'appendice *Il verso di traduzione* del volume *La metrica italiana contemporanea* (Giovannetti, Lavezzi 2010).

<sup>22</sup> Si pensi ad esempio anche a ciò che scrisse Fortini a proposito di una delle sue 'traduzioni immaginarie': "Ebbi l'impulso di scrivere dei versi tradotti da un immaginario originale polacco. Non conoscevo neanche un verso, e neanche tradotto, di quella letteratura e lingua. Avevo nella mente bensì uno schema ritmico in quartine non rimate, con versi oscillanti fra le undici e le quattordici sillabe. (Mi veniva, credo di poter dire, da letture di versioni di poesia russa, probabilmente di Renato Poggioli, compiute su rivista nei miei anni fiorentini)" (Fortini 2011, 175–176).

- Colucci, Michele. 1993. "Del tradurre poeti russi (e non solo russi)." *Europa Orientalis* 12 (1): 107–127.
- Colucci, Michele. 2008. "Le traduzioni italiane del Novecento di poesia puškiniana." In *Tra Dante e Majakovskij: Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, 262–271. Roma: Carocci.
- Contini, Gianfranco. 1968. *Letteratura dell'Italia unita 1861–1968*. Firenze: Sansoni.
- Cortellessa, Andrea. 1996. "Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani." In *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, 77–106. Scandicci: La Nuova Italia.
- Dal Bianco, Stefano. 1997. *Tradire per amore: la metrica del primo Zanzotto (1938–1957)*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Dal Bianco, Stefano. 2007a. *L'endecasillabo del Furioso*. Pisa: Pacini.
- Dal Bianco, Stefano. 2007b. "Ictus ribattuti nel *Furioso*." In *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni, a cura degli allievi padovani*, 479–526. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Faccani, Remo. 1983. "Biagio Marin nel novenario giambico." *Belfagor* 38: 460–466.
- Fortini, Franco. 1940. "Tommaso Landolfi o la disperazione." *Ansedonia* 2 (4): 4–12.
- Fortini, Franco. 2011. *Lezioni sulla traduzione*. Macerata: Quodlibet.
- Gardoncini, Alice. 2022. *Tradurre la luna: i romantici tedeschi in Tommaso Landolfi (1933–1946)*. Macerata: Quodlibet.
- Garzonio, Stefano. 2006. "La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni." *Toronto Slavic Quarterly* 17. <http://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml#top> (ultima consultazione 30 novembre 2023).
- Garzonio, Stefano. 2021. "A proposito di Landolfi russista." *Diario perpetuo* 2 (2): 118–130.
- Gasparov, Michail L. 2003<sup>2</sup>. *Očerki istorii evropejskogo sticha*. Moskva: Fortuna Limited.
- Gauthier, Stanislas. 2013. "Les micro-récits d'une littérature-monde: Landolfi et Nabokov traducteurs de Pouchkine." *Essais* 3: 79–99.
- Ghini, Giuseppe. 2004. *Tradurre l'Onegin*. Urbino: QuattroVenti.
- Ghini, Giuseppe. 2005. "Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle 'versioni ritmiche' di Poggioli." *Studi Slavistici* 2: 81–96.
- Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi. 2010. *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
- Gogol', Nikolaj V. 1941. *Racconti da Pietroburgo*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Milano: Rizzoli.
- Hofmannsthal, Hugo von. 1959. *Le nozze di Sobeide. Il cavaliere della rosa*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Firenze: Vallecchi.
- Ippoliti, Francesca. 2021. "La metrica di Eugenio Montale: limiti e vantaggi del metodo statistico nello studio di poeti contemporanei." In *Letteratura e Scienze*, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, 2–16. Roma: Adi Editore.
- Kaluzio, Mauricija. 2016. "Problemy stichotvornogo perevoda s russkogo na ital'janskij." *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta* 6 (2): 115–123.
- Landolfi, Idolina. 1994. "Nota al testo." In Nikolaj Leskov, *Il viaggiatore incantato*. Traduzione di Tommaso Landolfi, 185–193. Milano: Adelphi.
- Landolfi, Idolina. 2015. *Il piccolo vascello solca i mari: Tommaso Landolfi e i suoi editori* (I). Fiesole: Cadmo.
- Landolfi, Tommaso. 1992. *Opere II: 1960–1971*, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.
- Landolfi, Tommaso. 2011. *Viola di morte*. Milano: Adelphi.
- Landolfi, Tommaso. 2014. *Il tradimento*. Milano: Adelphi.
- Landolfi, Tommaso. 2015. *I russi*, a cura di Giovanni Maccari. Milano: Adelphi.
- Lermontov, Michail Ju. 1963. *Liriche e poemi*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Maccari, Giovanni. 2007. "Il tempo della poesia." *Paragone* 72–73–74: 18–34.

- Macri, Oreste. 1990. *Tommaso Landolfi: narratore, poeta, critico, artefice della lingua*. Firenze: Le Lettere.
- Mancabelli, Jacopo. 2016. "Breve storia del novenario dalle Origini alle Avanguardie." *Horizonte* 1: 177–224.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1991. "Questioni metriche novecentesche." In *La tradizione del Novecento. Terza serie*, 27–74. Torino: Einaudi.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 2017. "Traduzioni moderne in italiano: qualche aspetto." In *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, 11–33. Roma: Carocci.
- Menichetti, Aldo. 1993. *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore.
- Niero, Alessandro. 2019. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.
- Pala, Valeria. 2009. *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*. Roma: Bulzoni.
- Parisi, Valentina. 2007. "Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov." In *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alizia Romanovic, Gloria Politi, 603–619. Lecce: Pensa Multimedia.
- Pazzaglia, Mario. 1974. *Teoria e analisi metrica*. Bologna: Pàtron.
- Pera, Pia. 1988. "Tommaso Landolfi nello specchio russo." In *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, 33–45. Alatri: Hetea.
- Pinchera, Antonio. 1966. "L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai "Novissimi")." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 1: 92–127.
- Poggioli, Renato. 1937. "Nota su alcune versioni italiane della poesia di Pushkin." *Letteratura* 4 (3): 131–140.
- Praloran, Marco. 1988. *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Praloran, Marco. 2003. "Figure ritmiche nell'endecasillabo." In *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, 125–190. Roma/Padova: Antenore.
- Praloran, Marco e Arnaldo Soldani. 2003. "Teoria e modelli di scansione." In *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, 3–123. Roma/Padova: Antenore.
- Puškin, Aleksandr S. 1960. *Poemi e liriche*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Puškin, Aleksandr S. 1961. *Teatro e favole*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Rabboni, Renzo. 1996. "Tommaso Landolfi traduttore di Puškin." In *Sequenze novecentesche: per Antonio De Lorenzi*, a cura di Giampaolo Borghello, 81–103. Modena: Mucchi.
- Sabbatini, Marco. 2007. "Traducere et dicere... *Silentium!* di Fëdor Tjutčëv. Note sull'analisi metrico-linguistica e sulla versione di T. Landolfi." In *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alizia Romanovic, Gloria Politi, 245–266. Lecce: Pensa Multimedia.
- Saburova, Ljudmila. 2016. "L'influenza di Landolfi traduttore di letteratura russa su Landolfi scrittore." In *I traduttori come mediatori interculturali*, a cura di Sergio Portelli, Bart Van den Bossche, Sidney Cardella, 97–101. Firenze: Franco Cesati.
- Stasi, Beatrice. 1992. "Landolfi e i formalisti russi." *Intersezioni* 12: 291–310.
- Taranovskij, Kirill F. 2010. *Russkie dvusložnye razmery: stat'i o sticbe*, pod red. V. Taranovskoj-Džons-on, Dž. Bejli, A. Prochorova. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Tjutčëv, Fëdor I. 1964. *Poesie*. Traduzione di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Zucco, Rodolfo. 2008. "Paradigmi metrici mariniani." *Stilistica e metrica italiana* 8: 253–286.
- Zucco, Rodolfo. 2010. "Due fonti russe per la metrica di Beniamino Dal Fabbro." *Russica Romana* 17: 141–155.
- Wrangel, Catherine de. 2008. "Viola di morte et Fiodor Ivanovitch Tioutchev: une poesie cosmique." *Chroniques italiennes* 81–82: 1–23.



## Appendice: tabelle

Tabella 1 - Scelta dei versi: Tjutčev-Landolfi

Metro russo	Metro italiano
Dipodia giambica	Quinario
Tripodia giambica	Settenario
Tetrapodia giambica	Endecasillabo, novenario
Pentapodia giambica	Endecasillabo
Esapodia giambica	Settenario doppio
Tetrapodia trocaica	Ottinario
Pentapodia trocaica	Decasillabo
Dipodia anfibrachica	Senario
Tetrapodia anfibrachica	Senario doppio

Tabella 2 - Percentuali dei versi nella traduzione

endec.	noven.	otton.	d. sett.	d. sen.	setten.	sen.	decas.	quin.	Totale
770	648	149	50	46	38	32	12	10	1755
43,9%	36,9%	8,5%	2,8%	2,6%	2,2%	1,8%	0,7%	0,6%	100%

Tabella 3 - Endecasillabi nella traduzione

giambici <sup>23</sup>		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		ictus dist.		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
522	<b>67,8</b>	202	<b>26,2</b>	33	<b>4,3</b>	7	<b>0,9</b>	6	<b>0,8</b>	770	<b>100</b>

Tabella 4 - Novenari nella traduzione

giambici <sup>24</sup>		2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		ictus dist.		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
630	<b>97,2</b>	8	<b>1,2</b>	5	<b>0,8</b>	2	<b>0,3</b>	3	<b>0,5</b>	648	<b>100</b>

Tabella 5 - Ottonari nella traduzione

trocaici		dattilici		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
145	<b>97,3</b>	4	<b>2,7</b>	149	<b>100</b>

<sup>23</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 14, consideriamo *giambici* i moduli di: 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>.

<sup>24</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 39, consideriamo *giambici* i moduli di: 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>; 1<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>.

Tabella 6 - *Doppi settenari nella traduzione*

giambici <sup>25</sup>		anapestici		misti		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
22	<b>44</b>	6	<b>12</b>	22	<b>44</b>	50	<b>100</b>

Tabella 7 - *Doppi senari nella traduzione*

anfibranchici		<i>alia</i>		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
44	<b>95,7</b>	2	<b>4,3</b>	46	<b>100</b>

Tabella 8 - *Settenari nella traduzione*

giambici <sup>26</sup>		anapestici		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
27	<b>71,1</b>	11	<b>28,9</b>	38	<b>100</b>

Tabella 9 - *Senari nella traduzione*

2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>		Totale	
n.	%	n.	%
32	<b>100</b>	32	<b>100</b>

Tabella 10 - *Decasillabi nella traduzione*

trocaici		anapestici		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
9	<b>75</b>	3	<b>25</b>	12	<b>100</b>

Tabella 11 - *Quinari nella traduzione*

2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup>		1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup>		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
5	<b>50</b>	3	<b>30</b>	2	<b>20</b>	10	<b>100</b>

<sup>25</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 30, consideriamo *giambico* anche il modulo di 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>.

<sup>26</sup> Oltre ai moduli previsti in Dal Bianco 1997, 30, consideriamo *giambico* anche il modulo di 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>.

Tabella 12 - *Percentuali dei versi in Viola di morte*

end.	sett.	nov.	ott.	dec.	quin.	sen.	v. corti	dod.	d. set.	v. lunghi	d. sen.	d. nov.	Tot.
1462	621	511	189	130	76	56	37	23	9	7	2	2	3125
46,8%	19,9%	16,3%	6%	4,1%	2,4%	1,8%	1,2%	0,8%	0,3%	0,2%	0,1%	0,1%	100%

Tabella 13 - *Endecasillabi in Viola di morte*

giambici		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		ictus dist.		5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
948	<b>64,8</b>	410	<b>28</b>	55	<b>3,8</b>	33	<b>2,3</b>	16	<b>1,1</b>	1462	<b>100</b>

Tabella 14 - *Settenari in Viola di morte*

giambici		anapestici		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%
388	<b>62,5</b>	233	<b>37,5</b>	621	<b>100</b>

Tabella 15 - *Novenari in Viola di morte*

giambici		2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		ictus dist.		Totale	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
400	<b>78,3</b>	48	<b>9,4</b>	24	<b>4,7</b>	15	<b>2,9</b>	24	<b>4,7</b>	511	<b>100</b>

## POESIA ORIGINALE E POESIA IN TRADUZIONE: QUALE RAPPORTO?

ALESSANDRO NIERO  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
alessandro.niero@unibo.it

Received October 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

In this article – which partially refers to the author's own experience as a translator – some examples of the dynamics that arise when a poet translates poetry are given; i.e. what relationship there is between writing as such and writing as a result of a translation. The examples concern: the use of rhymes in the poetry of Giovanni Giudici and in his Italian translation of Aleksandr Puškin's *Evgenij Onegin*; the amount of rhetorical instrumentation used by Angelo Maria Ripellino when translating Vladimir Majakovskij's *Lenin*; the way Mr. Cogito (a character created by the Polish poet Zbigniew Herbert) and the formal traditionalism of 20th century Russian poetry heavily influenced the poetry of the author of the article.

*Keywords:* Giovanni Giudici, Angelo Maria Ripellino, Alessandro Niero, Poetry Translated by Poets

### Premessa

Prima di tutto, una premessa. Che è anche una specie di giustificazione.

Questo scritto nasce in occasione di un felice convegno<sup>1</sup>, per il quale mi era stato chiesto un intervento da *keynote speaker* di carattere 'esperienziale' e collocato sul crinale fra poesia e traduzione. La richiesta è stata da me 'esaudita' con tutti gli imbarazzi del caso, primo fra tutti quello di dover parlare di me stesso, dividendomi tra il ruolo di traduttore (al quale, senza falsa modestia, mi sento abbastanza tranquillamente di poter ambire) e quello di poeta (se io lo sia lo diranno gli altri, qualsiasi cosa voglia dire questo ingombrante vocabolo). Nel passaggio alla parola da stampare l'imbarazzo si rinnova e, in un certo senso, si complica, dal momento che gli *scripta*, con il loro carattere di permanenza, rischiano ancor più di far scivolare, e arenare, il discorso nel pantano dell'autocelebrazione.

Un primo antidoto a cui intendo ricorrere per non cadere subito in una sorta di *trance* autobiografica, è quello di accennare ad altre figure dove si riscontri – non necessariamente in misura paritaria – una rilevante compresenza di attività poetica e attività traduttiva. Parlare di esperienze altrui non cancella del tutto la *hýbris* che immancabilmente si affaccia quando si parla di sé: 'tracotanti' un poco si diventa anche occupandosi di altri, specie nel momento in cui si suppone di averne decodificato procedure e movenze. Ma tant'è.

---

<sup>1</sup> "La traduzione poetica. Indagini stilistiche e metriche." Giornata internazionale di Studi, 3 marzo 2023. Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano.

Gli 'altri' di cui sto parlando sono, com'era forse prevedibile, figure saldamente attestate nel panorama della ricezione della poesia russa in Italia e sulle quali esistono numerosi (ma mai abbastanza) interventi che, per la loro mole, non mi sembra il caso di elencare qui. Le figure in questione sono, segnatamente, Giovanni Giudici (1924–2011), Tommaso Landolfi (1908–1979), Renato Poggioli (1907–1963) e Angelo Maria Ripellino (1923–1978). Il democratico ordine alfabetico che qui li allinea non mi esime da operare alcuni distinguo nelle loro rispettive 'carriere' e mi inviterà, conseguentemente, a sceglierne due su quattro.

Poggioli, almeno a oggi, non possiede uno status di autore di testi poetici e manifesta le sue qualità liriche direttamente nel campo della traduzione, soprattutto nel monumentale *Fiore del verso russo* (Poggioli 1949). Landolfi, pur vantando una produzione lirica di qualche rilievo, mi sembra più noto come prosatore che come poeta, e andrebbe quantomeno verificato se sia stata la sua abilità di letterato *lato sensu* o la sua personale scrittura poetica a innervare la sua vasta opera di traduttore di poesia russa ottocentesca (Puškin 1960; Lermontov 1963; Tjutčev 1964).

Dunque, mi sento di poter dire che solo Ripellino e Giudici – centrali, tra l'altro, per la mia formazione personale e accademica – possiedono una piena riconoscibilità sia nell'ambito della poesia russa tradotta in italiano, sia nell'ambito della poesia italiana del secondo Novecento. Sarà, quindi, da costoro che esordirà il mio discorso.

### 1. *Giudici: rimare in casa propria e altrui*

Non occorre fingersi italianisti per affermare che Giovanni Giudici sia un classico del secondo Novecento. Presente in ogni antologia italiana degna di questo nome, l'autore ligure si è visto, ancora in vita, degnato di un Meridiano (Giudici 2000) e di recente anche di una edizione *paperbacks* dell'intero corpus poetico (Giudici 2021).

Per quanto andrò dicendo, tuttavia, bisogna risalire alle prime raccolte di Giudici, ossia alla seconda metà degli anni '60 e ai primi anni '70 del secolo scorso, quando, in sequenza relativamente rapida, pubblica tre volumi per la nota collana "Lo Specchio" di Mondadori (Giudici 1965; 1969 e 1972). In meno di un decennio, quindi, Giudici si segnala come figura di spicco della sua generazione e, soprattutto, viene recepito dal pubblico della poesia come autore già affermato.

Meno scontato, invece, poteva apparire all'epoca il suo status di traduttore, tanto più di traduttore da lingue slave. Si ricordi, però, che già nel 1968 era apparso per i tipi raffinati di Vanni Scheiwiller un volumetto di testi personali, seguiti da versioni dal cecco (Giudici 1968), curato da Giudici e si stava intensificando il suo interesse per il romanzo in versi *Eugenij Onegin* di Aleksandr Puškin, di cui Giudici offrirà il primo capitolo tradotto già nei primissimi anni '70 (Puškin 1972).

In altre parole: in uno stesso torno di tempo Giudici va accreditandosi come poeta di primo valore nel panorama italiano e indirizza una non trascurabile quantità di forze a produrre versioni da lingue note e meno note. Circostanze del genere possono ragionevolmente far supporre, a vari livelli, un interscambio fra 'produzione propria' e – se mi è

consentito definirla così – ‘produzione derivata’. Va da sé che affrontare tale tema, contemplando l’intero corpus poetico e traduttivo di Giudici, deborda ampiamente dai confini del mio intervento, ma almeno su un punto, che si situa proprio all’incrocio fra comporre e tradurre, vorrei concentrare l’attenzione.

Giudici nella sua poesia si avvale con straordinaria disinvoltura di rime anche ineleganti (quelle grammaticali su tutte), le quali, però, fanno gioco all’interno della sua poetica, stabilendo quel suo inconfondibile stile che – citando dalla sovraccoperta (di Raboni? Di Sereni?) di *O Beatrice* (Giudici 1972) – è all’insegna di un “fraseggio sottilmente sardonico e ‘banale’”. Se ne può gustare un indicativo esempio in uno dei classici del primo Giudici, la poesia *Piazza Saint-Bon*, apparsa nella raccolta *La vita in versi* (1965, 65):

Sbràita decoro il creditore, infierisce  
sull’insolvente, gli minaccia galera,  
fa adunare la gente del passeggio serale:  
il giusto chiede giustizia al procuratore del re.

Gli è contro solo il bambino che trema  
di paura e vergogna, ma che finge  
di appartenere ad altri – non si stringe  
al genitore *maltrattato*.

Il figlio del debitore – *io*  
sono *stato*.

Per il mio padre pregavo al mio *Dio*  
una preghiera dal senso *strano*:  
rimetti a noi i nostri debiti  
come noi li *rimettiamo*.

Non mi avventuro in commenti su questo testo, rimandando, per una prima indagine, alle folte note di Rodolfo Zucco al Meridiano evocato *supra* (Giudici 2000, 1395), ma non posso tacere la mia sorpresa – che si rinnova anche oggi, pur se già metabolizzata nel mio percorso di formazione – al cospetto di un testo assemblato con materiale piano e talvolta ‘impoetico’ (“sbràita”, “insolvente”), dove ai vv. 13–14 si incastra mirabilmente, in apparente frizione tematica (e stilistica) con i versi precedenti, un frammento di *Padre nostro*; frammento tanto, troppo spesso ripetuto e qui restituito a una dimensione letterale e bassamente finanziaria. In questo contesto, anche le rime non freschissime (*maltrattato* : *stato*; *io* : *Dio*; *strano* : *rimettiamo*) contribuiscono, per una misteriosa alchimia della lingua italiana (altro modo per dire ‘talento?’), a rendere memorabile (e anche memorizzabile) il componimento, quotidianizzando lo strazio della scena, che ne acquista, così, in drammaticità.

Ora, a un simile corredo di risposdenze foniche Giudici indulge anche nella resa della cosiddetta ‘strofa oneghiniana’, ossia la compagine di quattordici versi su cui Puškin fonda il tessuto lirico-narrativo del suo capolavoro: quattordici versi – si ricordi – rinsaldati internamente da un sistema di rime, rispettivamente, alternate, bacciate e abbracciate, e sigillato

in chiusa da un distico, a sua volta, baciato (ABABCCDDEFFEGG). La storia dell'*Eugenio Oneghin di Puškin in versi italiani* (Puškin 1983) di Giudici è lunga e complessa ed è impossibile da riproporre qui (se ne trova, comunque, dovizia di particolari in Cerneaz 2018). Qui mi limito a riportare la prima strofa del primo capitolo dell'*Oneghin*, così come apparsa nel 1972 (18):

Mio zio era un uomo di carattere,  
 Quando sul serio si *ammalò*,  
 Seppe ben farsi rispettare,  
 Bella trovata *escogitò*!  
 Il suo esempio sia di lezione:  
 Ma, Dio mio, quale afflizione  
 Con un malato notte e giorno *stare*  
 Mai un passo potendo *fare*!  
 E quale perfidia meschina  
 Già mezzomorto vezzeggiarlo,  
 Sui cuscini sistemarlo,  
 Somministrargli la medicina,  
 Sospirando e pensando fra *te*:  
 Ma quando il diavolo ti prende con *sé*!

Già da questo esempio dovrebbe emergere come, una volta ricontestualizzate in ambito traduttivo, le rime di Giudici (qui, in particolare, le tronche *ammalò* : *escogitò* e *te* : *sé*, e i due infiniti *stare* : *fare*) non producano lo stesso effetto<sup>2</sup>.

Non è un caso che la strumentazione retorica adottata da Giudici per veicolare al fruitore italiano dell'epoca la sua personale lettura dell'*Oneghin* non sia stata accolta unanimemente, innescando un interessante dibattito, già sedimentato nella critica dedicata (Ghini 2003, 19–55; Cerneaz 2018, 43–78; Niero 2019, 37–53), al quale presero parte sensibilissimi utenti della lingua, slavisti e non, quali Giuseppe Paolo Samonà, Serena Vitale, Michele Colucci, Gianfranco Contini, Gianfranco Folena, Pier Vincenzo Mengaldo, Franco Fortini.

Quest'ultimo, in particolare, quando nel 1983 uscì la nuova edizione riveduta dell'*Oneghin*, fu il meno tenero con il 'collega di penna', andando a individuare il punto di tangenza

<sup>2</sup> La fedeltà al rispetto dell'impianto formale trova conferma, pur nelle variazioni, anche nelle versioni successive di questo *specimen*. Ecco quella del 1975 (prima versione integrale di Giudici del romanzo in versi puškiniano): "Mio zio, che uomo tutto d'un pezzo! / Quando davvero s'è *ammalato*, / Per farsi usare rispetto / Guarda cosa t'ha *escogitato*! / Il suo esempio sia di lezione: / Ma, Dio mio, quale afflizione / Notte e di un malato *vegliare* / Mai un passo potendo *fare*! / E quale perfidia meschina / Già mezzomorto vezzeggiarlo, / Sui cuscini accomodarlo, / Somministrargli la medicina, / Sospirando e pensando fra *te*: / Ti porti il diavolo con *sé*!". Così, invece, nel 1983: "Mio zio così preciso e retto, / Or che sul serio s'è *ammalato*, / Si è fatto portare rispetto / E proprio il meglio ha *escogitato*! / Il suo esempio sia di lezione: / Ma, Dio mio, quale afflizione / Notte e di un malato *vegliare* / Mai un passo potendo *fare*! / E quale perfidia meschina / Già mezzomorto vezzeggiarlo, / Sui cuscini accomodarlo, / Dargli mesto la medicina, / Sospirando e pensando fra *te*: / Ti porti il diavolo con *sé*!" (Giudici 1983, 5). Questa versione coincide con quanto poi pubblicato nel Meridiano del poeta russo (Puškin 1990, 343). Si noti come *ammalato* : *escogitato* vada sì a sostituire *ammalò* : *escogitò*, ma resta pur sempre nello scivoloso ambito delle rime verbali.

fra, appunto, le peculiarità del ‘testo poetico di traduzione’ e del ‘testo poetico in proprio’, ossia raffigurando plasticamente il suggestivo (e qui perigliosamente allargato) confine fra stile della traduzione poetica e stile poetico *tout court*. Fortini scrive che un buon terzo delle rime usate da Giudici nell’*Onegin*

è fatto di participi e di infiniti ossia delle più stanche rime grammaticali; e la percentuale crescerebbe e di molto se si considerassero tutte le rime di ogni strofa. Nulla vieta simili rime, naturalmente, e i classici lo sapevano; ma di fatto esse “dicono” qualcosa e *quel che dicono in una poesia di Giudici non è più la stessa cosa se la dicono nel reticolo metrico e narrativo dello “Onieghin”*. (Fortini 1983, corsivo mio – A.N.)

Condivisibile o meno che sia la posizione di Fortini, – e al di là del gusto personale (che pure, immancabilmente, condiziona quanto dico) – è la mutazione genetica dell’espedito tecnico impiegato da Giudici che va evidenziata. Il che porta a porsi alcune domande: può un artificio squisitamente organico a una determinata poetica venire olimpicamente sbalzato in un contesto diverso senza snaturarsi? E quello snaturarsi è perentorio e definitivo o, a sua volta, nel mutato e mutante contesto, viene sottoposto a nuove (e a loro volta storicizzabili) regole di decifrazione?

Insomma, nemmeno la voce autorevole (e puntuta) di Fortini può essere assolutizzata ed è soggetta, come molte altre, a un processo di relativizzazione<sup>3</sup>: sono, infatti, passati quattro decenni dall’esternazione fortiniana e, come muta la lingua della poesia, così muta la ricezione della stessa presso i lettori.

Sarebbe davvero interessante e utile conoscere la reazione alle rime di Giudici da parte di chi vorrà leggere queste mie osservazioni, ma, non potendo arrivare a tanto e non potendone dunque avvalere come indice di resistenza (od obsolescenza) dell’*Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, mi limito a segnalare come quest’ultimo sia stato ripreso recentissimamente dall’editore Scalpendi (Puškin 2021). Lascio, però, che sia il lettore a dirimere se questa ricomparsa – a quarantasei anni dall’*Onegin* di Giudici tradotto nella sua intrezza – dipenda dalla fama ormai indiscussa di Giudici o se sia stato il tempo, addolcendo le asperità, a sottoporre questa versione d’autore alla “salutare ‘stagionatura’ che tocca (e intacca) ogni prodotto della lingua, spingendolo nell’oblio o, viceversa, sospingendolo fra i ‘classici’ (della traduzione, in questo caso)” (Niero 2019, 52).

## 2. *Majakovskij ‘ripellinizzato’*

Per Angelo Maria Ripellino il pieno accreditamento come poeta italiano è stato sicuramente più sofferto. Nonostante la potente cassa di risonanza rappresentata da Einaudi, presso cui apparvero le raccolte centrali dello studioso palermitano, ossia *Notizie dal diluvio*, *Sinfonietta* e *Lo splendido violino verde* (Ripellino 1969; 1972; 1976), il suo ingresso nel *who is who* della lirica secondonovecentesca appare a tutt’oggi non del tutto compiuto.

<sup>3</sup> Lo stesso Fortini ritornerà sull’*Onegin* di Giudici, ampliando le sue considerazioni (Fortini 2011, 167–173), ma, per quanto riguarda il carattere delle rime, si rimanda all’articolo del 1983 qui citato.



Dati bibliografici relativamente vicini, però, suggeriscono una sempre maggior visibilità: prima di tutto l'assemblaggio dell'intero corpus della sua poesia in due volumi quasi sincronizzati fra loro (Ripellino 2006 e 2007); poi il privilegio di un'edizione del solo *Splendido violino verde* fittamente commentata (Ripellino 2021).

Fuori discussione, invece, la carriera di Ripellino come slavista, corredata e sostanziata da una serie di traduzioni entrate a pieno diritto nella storia della poesia russa (soprattutto primonovecentesca) in Italia: si tratta di antologie di vari autori (Ripellino 1954; 1960; 1961), di ampie scelte da singoli autori di primo livello quali Boris Pasternak (1957), Aleksandr Blok (1960) e Chlebnikov (Ripellino 1968), e dell'eccezione del poemetto *Lenin* di Vladimir Majakovskij, integralmente voltato in italiano nel 1967 (Majakovskij 1967).

Ciascuno di questi volumi, ma soprattutto ogni volume 'monografico', aspetta lo studioso che interroghi, comparativamente, le traduzioni e l'opera originale ripelliniane per individuare possibili nessi fra loro. Logica vorrebbe che tali nessi debbano balzare agli occhi soprattutto esplorando l'operato di Ripellino sui poeti d'elezione (Pasternak, Blok, Chlebnikov). Un mio parziale lavoro in questo senso (Niero 2021), incentrato su versioni particolarmente care a Ripellino, quelle da Chlebnikov, ancora non mi consente di offrire parole significative giacché circoscritto ai soli testi poi ri-tradotti da Paolo Nori in un volumetto di una quindicina di anni fa (Chlebnikov 2009), dove lo scrittore parmense presenta la sua interpretazione traduttiva di parte del lascito chlebnikoviano. Sul *Lenin* majakovskiano tradotto da Ripellino, invece, mi sento di avanzare considerazioni meno provvisorie, che sono frutto di una mia recente fatica in materia, a cui volentieri rimando (Niero 2019, 185–244)<sup>4</sup> e a cui mi riferirò, talora anche pedissequamente, piegandola alle esigenze di questo intervento.

Chi abbia anche minima contezza del percorso esistenziale e politico di Ripellino, e conosca, anche per sommi capi, l'aperta tendenziosità del poemetto majakovskiano, sarà subito incline – e a ragione – a scartare ogni sintonia tematico-ideologica fra traduttore e tradotto. Altri, quindi, sono i territori da esplorare per cogliere eventuali punti di tangenza tra il Ripellino-traduttore e il Ripellino-poeta. Impegnatomi in una lettura pressoché contemporanea del testo majakovskiano tradotto e della totalità del *corpus* poetico ripelliniano, ho potuto rilevare non poche intersezioni tra i due insiemi. Fra queste, particolarmente interessante mi era parso l'uso di termini ricercati (per es. 'colluvie', che sta sia in Majakovskij 1967, 131, sia in Ripellino 2007, 65), di parole con suffissi nominali deaggettivali (in *ia*) e deverbali (in *io*; per es. 'balenio', che sta sia in Majakovskij 1967, 159, sia in Ripellino 2007, 81) e di parole composte separate da un trattino (che abbondano nella poesia di Ripellino e di cui il traduttore si serve, ad esempio, per recuperare la compattezza di una lingua flessiva come il russo e così la coppia nominativo-genitivo *sosulki slëz* diventa "ghiaccioli-lacrime": cfr. Majakovskij 1967, 20–21). Queste tre movenze stilistiche, infatti, mi era sembrato che rimandassero ad altrettante peculiarità della scrittura ripelliniana (pur ovviamente non esaurendone la poetica) e fossero le meno provvisorie per sondare gli intrecci fra testi poetici nati 'direttamente' e testi generatisi 'indirettamente'. Lo spoglio così eseguito (per cui si veda

<sup>4</sup> Non nascondo che in parte l'argomento era già stato affrontato in un contributo attualmente *open access* (Niero 2018).

Niero 2019, 215–216 e 237–239) mi ha permesso di dire che, nelle sei ‘tappe’ del tragitto poetico di Ripellino, – oltre alle tre raccolte einaudiane del 1969, 1972 e 1976 si ricordino *Non un giorno ma adesso* (Ripellino 1960a), *“La fortezza d’Alvernia” e altre poesie* (Ripellino 1967a) e *Autunnale barocco* (Ripellino 1977) – la prima e la sesta raccolta sono le meno coinvolte nel processo di osmosi autore-traduttore, mentre le quattro centrali sono, ora più ora meno, fertili per quanto riguarda gli addentellati con il *Lenin*.

Tali espedienti stilistici si intrecciano con un sistematico uso di rime, rime imperfette, assonanze, consonanze e vari bisticci che, con le parole dello stesso Ripellino (il quale di rado ‘spiegava’ le sue scelte traduttive), intendevano, nel ‘*Lenin* italiano’, “riportare nella nostra lingua l’assordante fonetica del poema, pensando in specie agli effetti d’una lettura a voce spiegata, d’una dizione squillante da un podio, da una tribuna” (Ripellino 1967b, 7). Per Pasternak, Blok e, in seguito, per Chlebnikov, Ripellino non si era e non si sarebbe spinto a infittire così tanto le sue versioni di istituti retorici, il che instilla il sospetto che in questo lavoro, più che in altri, si sia attivato qualcosa di esterno alla pratica materiale del tradurre *scripto sensu*.

Ripellino – ci si intenda – era un professionista, ma il fatto che il traghettamento del *Lenin* dal russo in italiano sia stato effettuato non per ‘affinità elettive’, bensì su incarico editoriale<sup>5</sup>, può aver innescato comportamenti di tipo compensativo e latori di istanze personali. A differenza di Giudici, palesemente innamorato del suo inarrivabile originale puškiniano, lo slavista palermitano non faceva mistero delle sue perplessità sul *Lenin*, il “meno robusto” e il “più povero di invenzioni e metafore tra i poemi di Majakovskij” (Ripellino 1967b, 5) e, in una gustosa lettera a Guido Davico Bonino (8 settembre 1967), ribadendo l’insistita linea sonora imboccata, lamentava:

Ho fatto tutto ciò che ho potuto: è infatti una cosa terribilmente retorica, e non certo la più significativa di questo poeta. Se di lui solo questo fosse rimasto, egli ci apparirebbe un piccolo Monti della rivolta. Comunque, ho scelto la soluzione ‘fonica’, cioè ho pensato di renderne tutta la sostanza tamburesca e fanfarica, la trafelata gesticolazione. Nulla di meglio per i carmelibeni delle cellule di Comacchio e Salaparuta. Ma forse anche di questo c’è bisogno (Ripellino 2018, 97, nota 2).

La domanda, dunque, sorge spontanea: perché tutta questa pirotecnia verbale? Non sarà che essa mirava segretamente a stornare lo sguardo del lettore – e, chissà, anche quello di Ripellino stesso, magari impegnato a bilanciare il non eccezionale trasporto per l’opera con qualche giocoleria formale – dalle sacche ideologiche che si riscontrano nel poema majakovskiano, esplicitamente dedicato “al Partito Comunista Russo” (Majakovskij 1967, 9)? Talvolta, infatti, si ha l’impressione che l’attivazione in italiano di modalità non distanti da quelle del repertorio che contraddistingueva il primo Majakovskij (ossia quello accentuatamente futurista e al quale Ripellino apertamente riconduceva la parte migliore del

<sup>5</sup> Lo conferma il non folto carteggio con diverse figure della casa editrice Einaudi: cfr. in proposito Niero (2019, 192–197).

poeta russo proprio un anno prima<sup>6</sup>), invece di corroborare il vigore dei postulati politici, vada come a sovrapporsi a essi, celandone il gravame ideologico dietro la cortina fumogena di una forma particolarmente evoluta e sgargiante<sup>7</sup>. Se ciò è vero, mi sembra l'ennesimo *specimen* delle dinamiche che possono attivarsi nell'interrelazione fra 'proprio' e 'altrui' nell'ambito della 'poesia di traduzione'.

### 3. *Me stesso: metrica russa e maschere polacche*

Quali che siano le operazioni svolte da Giudici e da Ripellino, lo spessore di quest'ultimi le rende interessanti *in sé e per sé*. Apprestandomi ad affrontare l'ultima parte di questo intervento, quella autoesegetica e autoanalitica, e, per ciò stesso, inevitabilmente destinata a essere afflitta da una nota 'egoriferita', mi auguro comunque di riuscire, se non interessante *in quanto tale*, almeno *tipologicamente* interessante.

Non potendo contare sulla notorietà di Giudici e Ripellino, credo di dover fornire qualche dato. Il primo testo in versi che, tutto sommato, non smetto di considerare decen-te risale al 27 maggio 1990 e apre la mia plaquette d'esordio, *Tendente a I* (Niero 1996), la quale contiene una breve (ma per me cruciale) prefazione di Milo De Angelis (1996). I testi di *Tendente a I* andranno poi a confluire nel mio primo libro, *Il cuoio della voce* (Niero 2004), a cui seguiranno *A.B.C. Chievo* (Niero 2013a), *Poesie e traduzioni del signor Czarny* (Niero 2013b), *Versioni di me medesimo* (Niero 2014) e, ultimo ad aver visto la luce, *Residenza fittizia* (Niero 2019b).

Credo altresì che sia di qualche importanza specificare che, nel mio personale tragitto, il ruolo di autore precede quello di traduttore. Faccio, infatti, risalire al 1992 o al 1993 la mia prima traduzione di poesia (una versione da Nikolaj Zabolockij, forse *Portret*), ma posso dire di aver cominciato a tradurre con qualche consapevolezza solo nel 1997, spinto dall'incontro con la compianta studiosa Valentina Poluchina, che mi invitava a interessarmi di poesia russa contemporanea e a tentare di offrire qualche versione italiana da autori quali Dmitrij Prigov, Lev Rubiņštejn e Timur Kibirov (cosa poi concretizzatasi in Niero 1997). In altre parole, il lavoro di traduzione è nato (almeno inizialmente) come vicenda collaterale alla mia carriera di slavista, andando a innestarsi su una scrittura già protrattasi per qualche anno. Non si tratta, come potrebbe sembrare, di mera cronologia: stabilire cosa viene prima mi permette, con tutti i limiti del caso, di ravvisare se vi siano stati o meno nella mia scrittura cambiamenti dovuti all'affiancarsi di un lavoro sulla parola non più 'immediato', ma 'indotto'. Guardando indietro, riconosco – vorrei dire: sento – di essere passato da

<sup>6</sup> Così Ripellino nel suo *Rileggere Majakovskij!* (1966): "È tempo di affermare senza ripieghi che la parte più valida della poesia di Vladimir Majakovskij è quella del periodo precedente la rivoluzione e che, anche dopo, il meglio di lui è nei versi che si ricollegano ai moduli del cubo-futurismo [...], mentre sempre più impallidiscono i suoi testi assertivi, le sue ricette, i suoi articoli in rima, connessi col rituale della propaganda politica" (Ripellino 1968a, 269).

<sup>7</sup> Non escluderei che, vista la data di pubblicazione del *Lenin*, nato presumibilmente per il cinquantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, lo splendore della parola ripelliniana rappresentasse anche un posizionamento politico, critico, nei confronti del 1917 stesso, sotto le mentite spoglie della traduzione.

una scrittura sorgiva o ‘di getto’ (una scrittura in cui le componenti lessicali si adagiavano mentalmente nel verso in modo pressoché definitivo) a una meno irriflessa e più ponderata, spesso corroborata da una consistente rifinitura stilistica. Se non vado ingannandomi, questo sensibile passaggio si è verificato con la pratica del tradurre, la quale costringe – e ciò va accentuandosi qualora ci si imponga di rispettare figure metriche e/o rimiche – a muoversi nella delicata dimensione delle varianti, in omaggio a una tentata precisione di resa (o meglio: in omaggio al tentativo di intercettare il maggior spazio possibile del fascio semantico irradiato dall’originale)<sup>8</sup>.

Qualcuno – e talvolta io stesso – potrebbe osservarmi che, nel passaggio di cui sopra, rischia di farne le spese l’‘immediatezza d’espressione’. A quel qualcuno sono tentato di rispondere che tale ‘immediatezza’ non sempre fa gioco e spesso è *malintesa* e *mitizzata*.

*Malintesa* perché, salvo rari casi, scrivere ‘di getto’ può sortire cattivi versi; dove per ‘cattivi versi’ – binomio forse troppo valutativo e indeterminato – intendo amorfi (non necessariamente sul piano metrico o rimico), non torniti, sovrabbondanti.

*Mitizzata* perché l’idea di ‘immediatezza’ mi si profila come il residuo pseudoromantico di una concezione della poesia quale ispirazione divina o illuminazione geniale, che relega il *labor limae* in una posizione eccessivamente ancillare, se non la elimina addirittura *tout court*.

Questo insistere sulla ‘limatura’, invece, nel mio caso, ha avuto un ruolo essenziale nel superamento di un momento di crisi di scrittura, seguito alla pubblicazione del *Cuoio della voce* (che raccoglie versi scritti tra il 1990 e il 2001), volume che ricordo di aver finito con una netta sensazione di vicolo cieco, quasi di incapacità di scrivere oltre. Dichiaravo ciò, peraltro, espressamente nel testo posto in fondo al volume, “A un amico milanese”, dove mi chiedevo (Niero 2004, 125):

    dove provenga questo mio pudore  
    ostile che svisciva ogni discorso,  
    questo mio velo d’incisione irrotto  
    a separare cellulosa e sangue...

Il testo si concludeva con un invito a me stesso a

    trovare  
    una snudata forza che ripristini

<sup>8</sup> Per comodità, sto esasperando il diaframma fra scrittura personale e scrittura di traduzione ma, a dire il vero, in entrambe le procedure si resta in un ambito traduttivo. Mi piacerebbe, in proposito, scomodare Jakobson (1986, 57) e la sua celeberrima suddivisione in traduzione “intralinguistica”, “interlinguistica” e “intersemiotica”, e parlare della scrittura in proprio come, appunto, una variante della traduzione intersemiotica, ma collocata in uno spazio anteriore al segno quindi non più la jakobsoniana “trasmutazione” di “segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici” (Jakobson 1986, 57), bensì la trasmutazione del grumo psicologico-sentimentale che il poeta sente di dover dipanare in segni linguistici (traduzione intrapersonale?). Qualcosa di simile ha escogitato Iosif Brodskij, nel suo saggio-recensione su Eugenio Montale *In the Shadow of Dante*: “Poetry after all in itself is a translation; or, to put it another way, poetry is one of the aspects of the psyche rendered in language” (Brodsky 1986, 105).

la dettatura di una innata voglia,  
 dello sfocare il mondo-distrazione  
 spostando in primo piano il turgido  
 della parola, il cuoio della voce.  
 (Niero 2004, 126)

Con il beneficio del tempo e della prospettiva – “perspective brings significance”, scrive Philip Larkin nella poesia *Whatever happened* (Larkin 1988, 74) – posso dire di aver identificato cosa mi abbia soccorso in un simile frangente di smarrito *ubi consistam*. Di più, mi sembra di distinguerlo in modo così chiaro da riuscire persino a individuare la compresenza di due fattori, uno più ‘formale’, l’altro più ‘tematico-compositivo’: (1) l’attenzione alla metrica (e l’indulgere, senza accanimento, alle rime) e, in generale, all’‘artificio’ in poesia; (2) l’incontro con il poeta polacco Zbigniew Herbert (1924–1998), incrociato sia sul piano della mera lettura, sia su quello – più impegnativo e coinvolgente – della traduzione<sup>9</sup>.

In realtà, il punto (1) si lascia a sua volta suddividere in due sottofattori.

Il primo sottofattore (1a) è rappresentato dalla lettura di poeti italiani che siano stati letti *ex post* come vicini o non ostili al cosiddetto ‘neometricismo’, fenomeno che gli storici della letteratura italiana e gli antologizzatori della poesia del tardo Novecento hanno cominciato a sentire, da un certo punto in poi, come identificabile e rilevante. Non mi propongo di datare il momento in cui tale fenomeno ha assunto le prime forme codificate nella critica italiana. Mi limito a rilevare come in una fortunata antologia riferita alla lirica italiana 1965–2000, uscita in un contesto di ampia (ancorché seletta) diffusione come la “Collezione di Poesia” di Einaudi, Enrico Testa già nel 2005 precisasse: “ora la poesia tende a riacquistare una sua specificità, una pronuncia ben distinta dalle altre forme della lingua. [...] L’espressione più evidente di questa tendenza è la reviviscenza delle forme chiuse e dei metri tradizionali” (2005, XXIII). Di lì a poco Andrea Afribo, assemblando una delle rarissime antologie di poeti italiani contemporanei dotate di commento ai testi, parlava di “nuovo manierismo neometrico, che nasce e via via dilaga in Italia a partire dagli anni ottanta” (2007, 16). Qualche anno dopo Gianfranca Lavezzi certificava la portata del fenomeno parlando di “panorama neometrico dell’ultimo trentennio” (2010, 133–137); quindi, all’incirca, 1980–2010. I nomi che più coerentemente si intonano al fenomeno del “neometricismo” sono quelli di Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, ma forme chiuse (ri-) frequentate senza complessi di sorta si trovano anche, per esempio, in classici come Giovanni Raboni e Andrea Zanzotto (e altri ancora). Qualche anno fa lo stesso Afribo, segnalando come il fenomeno fosse ormai in fase calante, osservava altresì come esso continuasse

a irradiarsi anche al di fuori del seminato suo proprio, imprimendo un bisogno di pensare “metricamente” una poesia. E qui oso dire che il neometricismo, esaurendo

<sup>9</sup> Non credo sia compito mio avventurarmi in analisi particolareggiate delle mie traduzioni alla luce della mia esperienza di autore, anche perché non ravviso in me, a oggi, un sufficiente distacco per un lavoro così certosino. Scelgo pertanto di prendere in considerazione due fattori più ‘generici’, ma non meno importanti. Mi è anche parso importante che tali fattori si ricolleghino a due letterature e non soltanto a quella che mi vede impegnato per diretta competenza.

il suo picco e sedimentandosi, si pone ormai come un'esperienza non facilmente aggrabile, se non come una *nuova tradizione*. (2017, 91; corsivo dell'Autore)

Alla luce di tutto ciò posso dire che, senza averne spiccata coscienza (come, del resto, accade non infrequentemente), il mio 'cambio di passo' verso un uso più consapevole di certi presidi tecnici si inseriva in un contesto che ora si lascia decrittare con maggior chiarezza. Capitava anche prima – beninteso – che mi servissi di qualche forma metrica regolare, ma non ne facevo un elemento permeante e coesivo.

Vorrei, però, non essere frainteso su questo punto: non mi riferisco ad alcunché che ricordi la meccanica applicazione di regole scolastiche (sebbene la consultazione di qualche manuale di metrica non sia affatto disdicevole), bensì a uno 'scivolamento' naturale da una musica dettata dal senso di ciò che volevo esprimere a una musica più strutturata che contemperasse sia le esigenze 'contenutistiche', sia quelle 'formali', possibilmente soddisfacendo entrambe senza che vi fosse frizione tra loro. Nulla di forzato, dunque: solo un accodarsi a certe onde sonore della lingua italiana, con un poco di orecchio alla tradizione, fino a percepire come alcuni metri classici della letteratura italiana – endecasillabi e settenari *in primis* – fossero, non troppo ossimoricamente, degli 'artifici naturali', relativamente accessibili e, finanche, difficili da evitare *in toto* (altra questione, ovviamente, è quanto si sappia imprimere loro freschezza dopo secoli di impiego).

Il secondo – concomitante – sottofattore (1b) era legato alla frequentazione, altrettanto intensa (per motivi professionali e per interesse personale), della poesia russa del secondo Novecento (e non solo), a partire da Iosif Brodskij<sup>10</sup>, per finire con i poeti russi degli anni Sessanta e Settanta militanti nella sfera della cosiddetta letteratura *underground* o 'non-ufficiale' (o 'seconda cultura') di Leningrado (senza escludere anche alcuni importanti fenomeni di marca moscovita)<sup>11</sup>.

Con il tempo, infatti, mi sono reso conto di non essere rimasto insensibile alla palpabile asimmetria esistente fra le tradizioni liriche italiana e russa novecentesche: mentre, semplificando, sentimento comune e sfondo per chi praticava poesia in russo nel Novecento – sia in ambito ufficiale, sia in quello clandestino, sia in quello della folta diaspora – era affidarsi a componimenti in cui fossero riconoscibili determinati contrassegni formali, in italiano l'aspirante poeta si muoveva in una logica diversa, abituato a non sentire come propedeutici alla scrittura né il conteggio delle sillabe, né l'impiego di rispondenze foniche in fin di verso. In altre parole, la tradizione russa ha riservato al *vers libre* un ruolo decisamente minoritario rispetto al *mainstream*, che nella parola *stichi* [versi] tendeva a leggere qualcosa di organizzato metricamente e rimicamente.

Agendo insieme, questi due sottofattori (1a e 1b) non soltanto mi hanno spinto in più casi ad adottare (con risultati più o meno convincenti) espedienti metrici e rimici nelle mie versioni (cfr. Rejn 2008; Prigov 2011; Fet 2012; Cholin 2013), ma hanno anche conferito

<sup>10</sup> Dalle ricerche su Brodskij è emersa una monografia incentrata proprio sulla sua ipostasi di poeta-traduttore (Niero 2008b).

<sup>11</sup> Lo studio degli altri poeti – complice anche una borsa di studio a Harvard (Mass.) – ha sortito una scelta antologica di otto poeti russi (Niero 2005 e 2019b).

alla mia poesia una nota nuova, più sorvegliata e – se non viene considerato un difetto – tecnicamente evoluta.

A questo aspetto non è rimasto indifferente chi ha voluto accompagnare con uno scritto i miei tre volumi successivi.

Per *A.B.C. Chievo* – volume ‘atipico’ all’incrocio fra autobiografia e mondo calcistico – Massimo Raffaelli nella sua prefazione ha parlato di “dotti endecasillabi variati fino al virtuosismo” (2013, 8). Nella postfazione a *Versioni di me medesimo*, Afribo ha in modo fin troppo lusinghiero che “senza ansie neometriche Niero sa scrivere endecasillabi molto belli, fluenti e senza bisogno di troppi trucchi” (2014, 119). Più stringatamente, nel risguardo di sinistra di *Residenza fittizia*, Fabio Pusterla ha parlato di “densità della parola, forma della parola e del ritmo” (2019).

Per esplicitare anche editorialmente quanto per me significasse l’attività di traduttore, in *Versioni di me medesimo* – titolo che Evgenij Solonovič, decano dei traduttori della poesia italiana in russo, proponeva tra il serio e il faceto di rendere con *Perevodja sebja* [Traducendo me stesso] – includevo una sezione costituita da sole traduzioni e chiamata, appunto, “Versioni” (Niero 2014, 95–110); una sezione che ritenevo assolutamente paritaria rispetto alle altre parti del libro.

Più importante ancora, però, era che *Versioni di me medesimo* si aprisse con i ventitré testi del ciclo “Il signor Czarny”, personaggio che mi consente di accennare al secondo fattore (2: quello ‘tematico-compositivo’), che – come dicevo sopra – ha agevolato l’uscita dal *cul-de-sac* in cui avvertivo di essermi infilato dopo la pubblicazione del *Cuoio della voce*.

“Il signor Czarny”, in verità, aveva già fatto la sua comparsa con ventidue testi sulla rivista “In Forma di Parole” (Niero 2008a) e, con ventotto testi, nel volumetto *Poesie e traduzioni del signor Czarny* (Niero 2013b), dal titolo volutamente depistante che, per i venticinque lettori di manzoniana memoria, ero costretto a disambiguare così:

Il signor Czarny del presente volumetto (da *czarny*, ‘nero’ in polacco; pronuncia approssimativa: Ciàrni) ‘risente’ del personaggio del Signor Cogito, uscito dalla penna del grande Zbigniew Herbert [...]. Al signor Cogito [...] Czarny vorrebbe, nel segreto del cuore, assomigliare ma, com’è inevitabile, finisce per assomigliare a se stesso e, un poco, all’autore, malamente nascostosi dietro il dito di una ‘i’ mancante (Niero 2013c).

Accanto alle liriche di Niero/Czarny – iniziate a Varsavia e composte nell’arco di una dozzina d’anni (1999–2010)<sup>12</sup> – trovavano posto quattro delle dieci versioni herbertiane apparse qualche anno prima in un volume curato dal collega polonista Andrea Ceccherelli, che mi aveva molto generosamente coinvolto nella traduzione integrale del volume *Rovigo* (Herbert 2008). Ancora una volta, quindi, accostate: scrittura in proprio e scrittura ‘derivata’.

Cosa mi aveva particolarmente suggestionato nel “Signor Cogito” da indurmi a un tale, malcelato camuffamento?

<sup>12</sup> Nascondo in una nota che la genesi di alcuni testi è stata farraginoso. I primi a confluire nel ciclo di Czarny erano inizialmente nati in una prosa musicale che, in seguito, ho provveduto a ‘metricizzare’.

In primo luogo mi aveva sedotto la possibilità, per interposta persona (anzi: *persōna*), di rimettere in scena un inflazionatissimo ‘io’: il mondo del signor Czarny veniva sì spesso spiegato grazie a un ‘poetante onnisciente’, ma ogni tanto gli veniva affidata schiettamente la parola affinché si esprimesse con discorso diretto.

In secondo luogo, al signor Czarny venivano affidati interrogativi non sempre ‘alti’ e crucci non necessariamente nobili, che il pudore mi aveva invitato a consegnare a qualcun altro, pur se solo artatamente scisso da me medesimo. Il labile involucro del ‘personaggio’ Czarny era un diaframma sufficientemente spesso da farmi sentire ‘altro da lui’ e, tecnicamente, per sovrainporgli tratti caratteriali che gli conferissero una qualche autonomia e non lo rendessero smaccatamente autobiografico.

In terzo luogo, Herbert, con il Signor Cogito, mi offriva un modello di postura con margini d’azione, tutto sommato, non trascurabili. Pur richiamandosi ai modi razionali e distaccati da dissezionatore con cui il Signor Cogito osservava sé e il mondo, il signor Czarny poteva, tuttavia, applicare le sue facoltà percettive ad argomenti virtualmente infiniti, ritrovandosi, fra l’altro, in ottima compagnia: non è un caso che Afribo (2014, 116), per infoltire le analogie con il signor Czarny (e indirettamente con il Signor Cogito), rimontasse a personaggi più o meno noti, dal “monsieur Teste” di Paul Valéry, al “Palomar” di Italo Calvino, fino al “Signor Mopete” del poeta rumeno Mircea Ivănescu (1931–2011), che di lì a qualche anno avrebbe trovato meritatamente la via dell’editoria nostrana (Ivănescu 2020).

Ma forse, a questo punto, due esempi possono essere di non inutile illustrazione.

Prima riporto il personaggio di Herbert, tolto da un frammento della prima poesia del ‘dittico’ “Kalendarze Pana Cogito” [Le agendine del Signor Cogito], da me tradotto:

Il Signor Cogito  
a volte sfoglia  
le sue vecchie  
agendine

e allora salpa  
come su un bianco piroscifo  
per il tempo perfetto passato

per l’estremo limite dell’orizzonte  
del suo stesso incomprensibile essere  
vede se stesso

sullo sfondo lontano  
di un’immagine scura

il Signor Cogito  
prova la sensazione  
di chi incontri



qualcuno scomparso da tempo  
 o legga indiscreto  
 diari altrui  
 (Herbert 2008, 87)

Poi riproduco “Il signor Czarny definisce se stesso”, testo che apre il ciclo che porta il suo nome:

Il signor Czarny ha ritenuto a lungo  
 di essere infinito, illimitato.  
 L'errore era gradito e terapeutico.  
 Da un po' di tempo in qua, purtroppo,  
 incoccia di continuo contro limiti,  
 lo sgrezzano e precisano impietosi  
 gli urti contro il mondo, gli altri.  
 Il signor Czarny accoglie questo fatto  
 con dubbia pace, forse va facendo  
 di classica necessità virtù.  
 Perciò constata infine il bello di essere  
 qualcosa ed evita di discettare  
 su quanto se ne va via in schegge,  
 tessuti depennati. «È comodo – gorgheggia –  
 potersi dire: ecco, sono questo e questo».  
 Addiverrà a due possibili prodotti  
 (qui non *si illude* il signor Czarny: *sa*):  
 1) a essere contratto in una formula;  
 2) a essere sbizzato fino al nulla.  
 (Niero 2014, 5)

Non sta a me, ovviamente, giudicare gli esiti artistico-creativi di una tale, scoperta contaminazione; né, in generale, spetta al sottoscritto valutare se – come dichiaravo di recente – nella mia personale scrittura tutto questo lavoro artigianale risulti “rifuso, risolto nella dizione [...] e [...] non porti con sé le scorie della gestazione di testi italiani ‘dipendenti’ da testi altrui” (Niero 2020, 67); né in fondo, potrebbe esserci alcunché di male (la tentazione di contrabbandare quanto sopra come tratto specifico del mio stile è abbastanza forte).

Su un punto, invece, non ho dubbi: la traduzione ha rappresentato per me una palestra di estrema qualità, capace di arricchirmi molto sul piano delle possibilità (alcune insospettate) del mio italiano – lessico e sintassi *in primis* – e della gestione melica (e metrica) dello stesso.

#### 4. Conclusione

Potrei fermarmi qui, sperando che dagli esempi altrui e dal (macroscopico) mio si possa trarre qualche spunto per chi volesse abbozzare una classificazione delle potenziali invasioni reciproche di campo fra autore e traduttore. Ma mi sia consentita una coda problematizzante.

Stabilire se il tale o il talaltro siano poeti o non lo siano, fissare quale rilievo abbiano nel panorama culturale in cui si collocano e se possano ambire o meno a diventare dei *case study* non è sicuramente compito mio. Né, in materia, posso certo additare (per ovvi motivi) questo mio intervento come esempio di indagine spassionata. Mi piacerebbe, tuttavia, che – pure nella forma scomodamente autoanalitica (qualcuno potrebbe dire: schizofrenica) in cui è stato redatto – il presente contributo fungesse da lancia spezzata a favore di future rilevazioni ad ampio raggio sul tema – per riprendere il titolo – “poesia originale e poesia in traduzione” nell’ambito della poesia russa (senza escludere, ovviamente, quella degli altri paesi slavi).

A mia memoria non ricordo significative panoramiche in tal senso, se si esclude un intervento relativamente vicino e dal titolo promettente – *Poeti italiani traduttori di poesia russa* (Cavaion 2015) – che, tuttavia, avvicina ai ‘soliti’ Landolfi, Ripellino e Giudici ‘soltanto’ una figura di indubbio interesse sul piano traduttologico come quella di Michele Colucci, che aveva anche pubblicato un volume di versi, *Fine del millennio* (Colucci 2001).

Senza nulla togliere a Colucci, sicuramente avrebbero meritato qualche attenzione anche altre figure, sia lontane nel tempo, sia impegnate negli ultimi decenni, in modo non estemporaneo, a crearsi una immagine di autori o di autrici identificabili come tali indipendentemente dal ruolo di traduttori o traduttrici. Farei i nomi di Gigliola Venturi (1917–1991), Mario Socrate (1920–2012), Giuseppe Paolo Samonà (1934–1996), Annalisa Alleva, Valeria Ferraro (e di me stesso).

Il tema è pieno di prospettive e attende la pazienza e la passione di chi voglia scavare nelle pieghe biografiche e letterarie di cultori e studiosi di poesia russa, andando alla ricerca di un libro di poesie o anche di una qualche *plaquette*, che, per quanto defilate, stiano a testimoniare come – parafrasando un noto volume (Eco 2003) – scrivere e tradurre spesso siano “quasi la stessa cosa”.

### Bibliografia

- Afribo, Andrea. 2007. “Introduzione.” In *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, a cura di Andrea Afribo, 13–30. Roma: Carocci.
- Afribo, Andrea. 2014. “Il Signor N(i)ero e le sue versioni da sé medesimo.” In *Versioni di me medesimo*, Alessandro Niero, 15–19. Massa: Transeuropa.
- Afribo, Andrea. 2017. *Poesia italiana postrema*. Roma: Carocci.
- Blok, Aleksandr. 1960. *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino. Milano: Lerici.
- Brodsky, Joseph. 1987. *Less than One. Essays*. London: Penguin.
- Cavaion, Danilo. 2015. “Poeti italiani traduttori di poesia russa.” In *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 107–127. Trento: Dipartimento di Lettere e Filosofia.
- Cerneaz, Sara. 2018. *L’«Onegin» di Giovanni Giudici. Un’analisi metrico-variantistica*. Milano: Ledizioni.
- Chlebnikov, Velimir. 2009. *47 poesie facili e una difficile*, a cura di Paolo Nori. Macerata: Quodlibet.
- Cholin, Igor’. 2013. *Lirica senza lirica*, a cura di Alessandro Niero. Crocetta del Montello: Terra Ferma.
- Colucci, Michele. 2001. *La fine del millennio*. Lecce: Manni.
- De Angelis, Milo. 1996. “Prefazione.” In *Tendente a 1*, Alessandro Niero, [s.p., ma: 5]. Verona: Colpo di Fulmine Edizioni.

- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Fet, Afanasij. 2012. "Arduo è restituire la bellezza viva..." *Liriche*, a cura di Alessandro Niero. Milano: Edizioni Ariete.
- Fortini, Franco. 1983. "E così l'Onieghin s'è fatto italiano," *Corriere della Sera*, 6 dicembre.
- Fortini, Franco. 2011. *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini. Macerata: Quodlibet.
- Ghini, Giuseppe. 2003. *Tradurre l'«Onegin»*. Urbino: Quattroventi.
- Giudici, Giovanni. 1965. *La vita in versi*. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni, a cura di. 1968. *Omaggio a Praga / Hold Praze: cinque poesie e tre prose con una antologia di poeti cèchi del '900*. Milano: Scheiwiller.
- Giudici, Giovanni. 1969. *Autobiologia*. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni. 1972. *O Beatrice*. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni. 1983. *Eugenio Onegin di Puškin in versi italiani*. Milano: Garzanti.
- Giudici, Giovanni. 2000. *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, introduzione di Carlo Ossola. Milano: Mondadori.
- Giudici, Giovanni. 2021. *Tutte le poesie*, introduzione di Maurizio Cucchi. Milano: Mondadori.
- Herbert, Zbigniew. 2008. *Rovigo*, a cura di Andrea Ceccherelli, traduzioni di Andrea Ceccherelli e Alessandro Niero. Rovigo: Il Ponte del Sale.
- Ivănescu, Mircea. 2020. *Altre poesie scelte (1968–1976)*, a cura di Federico Donatiello. Milano: Criterion Editrice.
- Jakobson, Roman. 1986. *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi. Milano: Feltrinelli.
- Larkin, Philip. 1988. *Collected Poems*, edited by Anthony Thwaite. London/Boston: The Marvell Press and Faber and Faber.
- Lavezzi, Gianfranca. 2010. "Le forme metriche chiuse." In *Metrica italiana contemporanea*, Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, 107–172. Roma: Carocci.
- Lermontov, Michail. 1963. *Liriche e poemi*, versioni di Tommaso Landolfi, introduzione di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.
- Majakovskij, Vladimir. 1967. *Lenin*, a cura di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.
- Niero, Alessandro. 1996. *Tendente a 1*, prefazione di Milo De Angelis. Verona: Colpo di Fulmine Edizioni.
- Niero, Alessandro, a cura di. 1997. "Quattro poeti russi contemporanei." *Si scrive*, numero unico: 321–357.
- Niero, Alessandro. 2004. *Il cuoio della voce*. Roma: Voland.
- Niero, Alessandro, a cura di. 2005. "Otto poeti russi." *In forma di parole* 2.
- Niero, Alessandro. 2008a. "Il signor Czarny." *In forma di parole* 1: 275–302.
- Niero, Alessandro. 2008b. *L'arte del possibile: Isif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba*. Venezia: Cafoscarina.
- Niero, Alessandro. 2013a. *A.B.C. Chievo*, prefazione di Massimo Raffaeli. Firenze: Passigli.
- Niero, Alessandro. 2013b. *Poesie e traduzioni del signor Czarny*. Brescia: L'Obliquo.
- Niero, Alessandro. 2013c. "Nota." In *Poesie e traduzioni del signor Czarny*, Alessandro Niero, 44. Brescia: L'Obliquo.
- Niero, Alessandro. 2014. *Versioni di me medesimo*, postfazione di Andrea Afribo. Massa: Transeuropa.
- Niero, Alessandro. 2018. "Angelo Maria Ripellino e il 'suo' Lenin di Majakovskij." *Europa Orientalis* 37: 121–158, [http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2018/5.\\_niero\\_\(121-158\).pdf](http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2018/5._niero_(121-158).pdf), ultima consultazione 5 agosto 2023.
- Niero, Alessandro, a cura di. 2019b. *Otto poeti russi*. Roma: Lithos.

- Niero, Alessandro. 2019b. *Residenza fittizia*, nota di Fabio Pusterla. Milano: Marcos y Marcos.
- Niero, Alessandro. 2019c. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.
- Niero, Alessandro. 2020. "L'ispirazione indotta." In *I poeti e il tradurre*, a cura di Diogo Figueira Colossi, prefazione di Martina Daraio, 65–68. Osimo: Arcipelago Itaca Edizioni.
- Niero, Alessandro. 2021. "Due 'idee' di Chlebnikov: note su alcune traduzioni di Angelo Maria Ripellino e Paolo Nori." *Europa Orientalis* 40: 481–506.
- Pasternak, Boris. 1957. *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.
- Poggioli, Renato. 1949. *Il fiore del verso russo*. Torino: Einaudi.
- Prigov, Dmitrij. 2011. *Trentatré testi*, a cura di Alessandro Niero. Crocetta del Montello: Terra Ferma.
- Puškin, Aleksandr. 1960. *Poemi e liriche*, a cura di Tommaso Landolfi. Torino: Einaudi.
- Puškin, Aleksandr. 1972. "Evgenij Onegin, dedica e primo capitolo." traduzione di Giovanni Giudici. *Almanacco dello Specchio* 1: 17–45.
- Puškin, Aleksandr. 1975. *Evgenij Onegin (Eugenio Oneghin)*, traduzione di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti.
- Puškin, Aleksandr. 1990. *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli, Giovanni Spindel. Milano: Mondadori.
- Puškin, Aleksandr. 2021. *Eugenio Oneghin nei versi italiani di Giovanni Giudici*. Milano: Scalpendi.
- Pusterla, Fabio. 2019. [Risguardo]. In Alessandro Niero. *Residenza fittizia*. Milano: Marcos y Marcos.
- Raffaelli, Massimo. 2013. "La metafisica dei poveri." In *A.B.C. Chievo*, Alessandro Niero, 5–8. Firenze: Passigli.
- Rejn, Evgenij. 2008. *"Balcone" e altre poesie*, a cura di Alessandro Niero, prefazione di Iosif Brodskij. Reggio Emilia: Diabasis.
- Ripellino, Angelo Maria, a cura di. 1954. *Poesia russa del Novecento*. Parma: Guanda.
- Ripellino, Angelo Maria. 1960a. *Non un giorno ma adesso*. Roma: Grafica.
- Ripellino, Angelo Maria, a cura di. 1960b. *Poesia russa del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Ripellino, Angelo Maria, a cura di. 1961. *Nuovi poeti sovietici*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1967a. «*La fortezza d'Alvernia*» e altre poesie. Milano: Rizzoli.
- Ripellino, Angelo Maria. 1967b. "Prefazione." In *L'ènin*, Vladimir Majakovskij, 5–7. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1968. *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1977. *Autunnale barocco*. Parma: Guanda.
- Ripellino, Angelo Maria. 1969. *Notizie dal diluvio*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1972. *Sinfonietta*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 1976. *Lo splendido violino verde*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 2006. *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi, Antonio Pane, presentazione di Claudio Vela, introduzione di Alessandro Fo. Torino: Arago Editore.
- Ripellino, Angelo Maria. 2007. *Notizie dal diluvio – Sinfonietta – Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 2018. *Lettere e schede di lettura*, a cura di Antonio Pane. Torino: Einaudi.
- Ripellino, Angelo Maria. 2021. *Lo splendido violino verde*, a cura di Umberto Brunetti, con due scritti di Corrado Bologna e Alessandro Fo. Roma: Artemide.
- Testa, Enrico. 2005. "Introduzione." In *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa, V–XXXIII. Torino: Einaudi.
- Tjutčev, Fëdor. 1964. *Poesie*, traduzione di Tommaso Landolfi, prefazione di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi.



## TRADUCIBILITÀ DELLA POESIA ARABA IN ITALIANO: IMPOSSIBILITÀ PARZIALI

GASSID MOHAMMED HOSSEIN HOSEINI  
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA  
gassid.mohammed@yahoo.it, gassid.hoseini@unive.it

Received September 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

This article aims to address the theory of the impossibility of translating poetry, in particular, the translation of Arabic poetry into Italian. We will point to the fact that the supporters of this theory are based on the matter of form, specifically rhythm and rhyme, leaving content aside. In this article, we'll demonstrate that contemporary poetry does not assign the importance to metrics that it did in the past, therefore giving a greater margin to the translator's choices. We are trying to dismantle the theory of absolute impossibility, replacing it with partial impossibility, which consists of limited elements or specific difficulties in a poetry text. We are going to look at the types of partial impossibility and, through some examples of translation from the Arabic language, we will see how to find a potential solution.

*Keywords:* Arabic Poetry, Translation Problems, Impossibility of Translation

### 1. Introduzione

L'essere umano nasce traduttore/interprete. Ogni giorno interpretiamo chissà quante parole e frasi, quanti gesti, movimenti del corpo, sguardi, sospiri ecc. Tradurre e interpretare sono attività che risiedono nella nostra indole umana, le svolgiamo da bambini, già prima d'imparare a parlare. E anche quando impariamo a parlare e scrivere, facendolo, in realtà, traduciamo, poiché "ogni espressione, detta o scritta, è traduzione, e ogni traduzione è un tentativo per chiarirsi e spiegarsi, la quale viene dopo la comprensione" (Al Shaieb 2014, 59)<sup>1</sup>.

In verità non solo la traduzione è un tentativo, ma la vita umana nella sua complessità è basata sui tentativi. Le nostre scelte, le nostre decisioni, ma anche la scienza, le ricerche, la medicina e le varie attività umane sono basate su ipotesi, calcoli e probabilità che possono essere corrette o errate. Le nostre letture sono tentativi di comprensione, i cui risultati sono spesso diversi. Infatti, se sottoponiamo l'analisi di una poesia a soggetti differenti, avremo interpretazioni varie, probabilmente tante quanto il numero dei soggetti coinvolti.

Il testo stesso, qualsiasi testo sia, è sospeso in uno spazio aperto a infinite letture, pertanto non può essere interpretato secondo l'utopia di un senso autorizzato definito, originale

---

<sup>1</sup> La traduzione dall'arabo è mia. Così come lo saranno tutte le traduzioni dall'arabo nell'articolo, sia di prosa sia di poesia.

e finale (Eco 2016, 2). La comprensione e l'interpretazione di una poesia non è affatto un 'tradire', come non lo è neanche la traduzione, che non è una semplice interpretazione di un lettore, ma è un'approfondita e attenta operazione di un traduttore, munito dei mezzi necessari per comprendere, analizzare, lottare con le lingue e, quindi, tradurre.

E a proposito di 'tradire' vorrei avanzare una mia interpretazione alla famosa frase 'tradurre = tradire', da un non madrelingua che, pur conoscendo l'italiano, ha tuttavia uno sguardo esterno. Al di là delle questioni etimologiche, mi sono chiesto: cosa significa tradire? Ci sono diversi significati, ma quelli più consoni, a mio avviso, all'attività creativa del tradurre, sono, secondo il De Mauro<sup>2</sup>, i seguenti:

- fig., rivelare, costituire la prova di qcs. che si vorrebbe tenere nascosta: *il rumore del legno tradi la sua presenza.*
  - fig., rendere manifesto lo stato d'animo di qcn.: *il pallore tradiva la sua preoccupazione.*
- La scelta dei significati figurati del termine 'tradire' è giustificata dalla natura creativa, letteraria e poetica dell'attività della traduzione, ma anche dal senso vero e pratico del tradurre. Se un lettore italiano guarda a un testo in arabo, ciò che vede sono probabilmente dei segni affascinanti ma misteriosi e ignoti, ai quali non attribuisce nessun significato specifico. Il traduttore è come un oracolo: quando traduce 'rende manifesto' e 'rivela' agli altri qualcosa che è nascosto e celato nei segni misteriosi e ignoti di quella lingua. Per cui la mia preferenza sarebbe quella di intendere 'tradurre = tradire' nel senso di 'tradurre = rivelare'. E in questo senso 'tradire' non è venir meno a qualcosa, ma rivelare e completare qualcosa... E se Folena preferisce assumere il bisticcio 'traduzione = tradizione' (1994, 3), io prediligerei, invece, 'traduzione = rivelazione', forse anche nel senso poetico e profetico<sup>3</sup>.

Ora mi permetterei di invertire i canoni e dire che il miglior traduttore è il miglior 'traditore', nel senso di vero e proprio rivelatore. A questo punto porto l'esempio di un proverbio arabo che così recita:

القشة التي قصمت ظهر البعير

La traduzione di questo proverbio è: il filo di paglia che ha spezzato la schiena del cammello. Questa è una traduzione fedele. Fedele alle parole, non al senso, per cui è ancora incomprensibile, pur essendo in italiano, e io non ho 'rivelato' niente. Il senso è che il cammello era talmente carico che è bastato un solo filo di paglia in più a spezzare la sua schiena. Quindi cerco di 'tradire' al meglio, e scrivo al lettore italiano: la goccia che ha fatto traboccare il vaso.

Sarà per questo che nel vocabolario di Ibn Manzur (Lisan al arab s.d., 1603), uno dei più importanti vocabolari arabi, redatto intorno al 1291, tradurre è definito come "inter-

<sup>2</sup> <https://dizionario.internazionale.it/parola/tradire> (ultima consultazione 12 febbraio 2024).

<sup>3</sup> La rivelazione della poesia nella cultura araba preislamica è molto diffusa. Si narra che per ciascun poeta vi è un *Jinn* che gli rivela la poesia. Si tramandano molti miti d'incontri tra poeti e i propri Jinn. Esistevano anche dei luoghi specifici che i poeti frequentavano per ottenere le proprie rivelazioni (Hemidah 1956, 53–70). Per quanto riguarda la rivelazione profetica, ovvero religiosa, basti pensare al Corano e alla sua rivelazione al Profeta dell'Islam.

pretare in un'altra lingua". Non volgere né trasmutare, ma interpretare, ovvero riportare il senso, non i termini equivalenti.

## 2. Traducibilità della poesia

Si è parlato tanto, già dall'antichità, dell'impossibilità di tradurre poesia. Il primo a parlare della teoria della traduzione nella cultura araba è stato al-Jāḥiẓ<sup>4</sup> (776–868 d.C.), dopo l'avviarsi del processo di traduzione durante i califfati Umayyade e Abbaside. Al-Jāḥiẓ (1965, 75) sostiene che la poesia non si possa tradurre, poiché nel processo se ne perderebbero la forma e il ritmo, e quindi la bellezza e la capacità di stupire. Forma e ritmo sono difesi anche da Dante, che elabora, quasi quattro secoli dopo, un concetto simile a quello di al-Jāḥiẓ: "E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia" (Conv. I, VII). Il problema di base, dunque, è la metrica, sia per al-Jāḥiẓ sia per Dante. Infatti, al-Jāḥiẓ (1965, 75) sostiene che la saggezza araba, prodotta nella loro poesia, se viene tradotta in altre lingue non aggiunge nulla di nuovo, in quanto tutto è stato detto anche nelle altre lingue, ma ciò che si ottiene, invece, è la perdita della sua bellezza formale. E Dante conferma, in qualche modo, la stessa idea, quando sostiene che

[...] questa è la cagione per che i versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono trasmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno. (Conv. I, VII)

La questione del contenuto sembra non porsi, rispetto all'importanza che Dante assegna alla metrica, come afferma Folena (1994, 29), basandosi sull'interpretazione che Mengaldo (1969, 33–34) dà del 'legame musaico' in quanto musicale, ritmico e metrico. È comprensibile dare maggior enfasi alla metrica, perché era, fino al secolo scorso, la caratteristica principale della poesia, e ciò che la differenziava dalla prosa, sia nella cultura araba sia in quella italiana.

Sugli stessi passi di Dante e di al-Jāḥiẓ, anche Croce teorizza l'intraducibilità della poesia, perché perde la sua forma estetica. La traduzione secondo il suo parere è come travasare

[...] un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Possiamo elaborare logicamente ciò che prima abbiamo elaborato solo in forma estetica; ma non ridurre ciò, che ha avuto già la sua forma estetica, ad altra forma, anche estetica. (Croce 1908, 78)

<sup>4</sup> Nella sua teoria al-Jāḥiẓ si sofferma molto sulle caratteristiche del traduttore. Secondo lui il traduttore deve avere conoscenze perfette, sia nella propria lingua sia in quella da cui o a cui traduce, e deve essere specializzato nella materia in cui svolge le traduzioni, padroneggiando i termini specifici, esattamente come lo scrittore dello stesso testo. E deve avere un'ottima conoscenza della cultura della lingua d'arrivo, e delle tradizioni del suo popolo. Per quanto riguarda le due modalità della traduzione, ovvero quella parola per parola e quella libera, al-Jāḥiẓ predilige quest'ultima, focalizzandosi sull'importanza della resa della traduzione, in maniera simile, in qualche modo, alla teoria di *addomesticating* (al-Jāḥiẓ 1965, 75–78).



In queste righe la parola ‘forma’ si ripete quattro volte, così come ricorre anche nelle parole di al-Jāhiz. Si noti che la preoccupazione principale è la forma estetica, che è legata anche alla metrica e ai suoi elementi. Tant’è che quando Croce fa l’esempio del liquido travasato che cambia forma, non fa menzione alla sostanza invariabile dello stesso liquido. Notiamo che anche Eco (2012, 297–362) quando analizza la traduzione della poesia, si concentra maggiormente sulle poesie che rispettano i canoni della metrica.

Nel corso del ventesimo secolo ci sono state diatribe, nel mondo arabo, sulla traducibilità della poesia. Issa Fattuh, scrittore, critico e traduttore, si è interrogato sulla forma in cui si dovrebbe tradurre la poesia verso l’arabo: in prosa o in versi? Tradurla in versi, sostiene Fattuh, permette di conservare la musica, ma fa perdere gran parte del contenuto. Tradurla in prosa, invece, dà l’effetto contrario. La poesia, dunque, sarebbe intraducibile (Fattuh 1980, 93 ss.).

Mentre Ahmed S. al Ahmed, poeta, docente e critico, ritiene che la poesia possa essere tradotta, a condizione che non sia assolutamente in prosa (al Ahmed 1974, 216). L’oscillare tra tradurre la poesia in prosa o in forma poetica ha fatto sì che una rivista molto importante nel mondo arabo, al Ādāb al Ajnābiya [Le letterature straniere], pubblicasse la traduzione della famosa poesia di De Lamartine, *Le lac*, in due versioni, una in prosa e una in poesia, nello stesso articolo (Elias 1974, 234 ss.).

Questa teoria dell’impossibilità, in realtà, “[...] è così perentoria, e in pratica smentita da tante traduzioni eccellenti” (Zapurra 1963, 259) che hanno influito su generazioni di poeti e hanno cambiato lo scenario poetico in varie culture. Ma a smentirla è anche la continuità con cui i traduttori portano avanti, ancora oggi, il loro magnifico lavoro, e lo faranno per sempre (Khalil M. al Shaykh 1988, 186).

E, infatti, negli ultimi decenni, nelle diverse parti del mondo, è stato messo da parte il discorso dell’intraducibilità della poesia, che Buffoni vede come “un’espressione di un idealismo oggi particolarmente inattuale” (Buffoni 2007, 81). Ed è inattuale anche interrogarsi sulla *vexata quaestio* della traducibilità; bisogna invece cercare come vengano tradotti alcuni versi che esplorano i limiti del dicibile (Fava 2016, 151). Sono delle sfide di cui si è consapevoli, ma non sono difficoltà insormontabili, e sono anzi sfide che accendono l’ingegno del traduttore e alimentano la sua volontà (Hafiz 1984, 40). È interessante come Salman D. al Wāsiy non soltanto veda la traduzione come possibile, ma anzi la consideri una forza rinnovatrice nella cultura d’accoglienza, arricchendo la lingua poetica e fornendo elementi nuovi alla poesia, a livello di forme e di strutture (al Wāsiy 1985, 8–9).

Un altro aspetto importante è la trasformazione che ha subito la poesia stessa. Parlare di metrica e di forma, com’è stata intesa da chi ha formulato la teoria dell’impossibilità, è alquanto estraneo al lettore di oggi. Con la diffusione del verso libero è nata una grande varietà di forme poetiche, tale da far impegnare i critici nella ricerca di una possibile definizione. A partire da queste indagini si è iniziato a considerare, per esempio, l’*a capo* un fattore metrico, così come la segmentazione tipografica e il margine bianco (Esposito 2000, 149). Dopodiché arriva la poesia in prosa, e la prosa invade in molti casi, con il suo lessico e la sua cadenza, il dominio del verso strappandolo a quella compostezza e a quell’armonia che l’hanno caratterizzato per secoli (Esposito 2000, 155). Il gusto di leggere la poesia

contemporanea è totalmente diverso rispetto a quello di leggere poesia soggetta ai canoni della metrica, poiché la ‘libertà’ nella scrittura ha influito sulla libertà della lettura. Fiorenza Lipparini afferma che

Il passaggio alla poesia moderna comporta una progressiva dissoluzione delle forme poetiche tradizionali, e dunque un accrescimento dell’oscurità testuale, proprio perché la differenza tra prosa e poesia non viene più avvertita come quantitativa o tecnica, ma come qualitativa [...]. (Lipparini 2009, 293)

E infatti ci troviamo “[...] in una dimensione di convivenza caotica fra scritture assai diverse che si trovavano a condividere la dicitura ‘poesia’, pur ignorandosi una con l’altra” (Di Dio 2023, 13). Tuttavia la poesia, oggi, non è priva di canoni o di ritmo, e quando parliamo di varietà di forme e canoni non parliamo di un caos privo di regole. Non è mia intenzione affrontare questo tema, ma mi ritrovo nella posizione di affermare che questi nuovi canoni della poesia, tanto diversi dai canoni classici, sono vantaggiosi, in qualche modo, per il traduttore. Non credo che il lettore di oggi si scandalizzi nel leggere una poesia tradotta, priva dei canoni della metrica, pur sapendo che il testo originale li prevede. Inoltre, la poesia contemporanea, con i suoi canoni molto vari ed elastici, permette alla stessa poesia di essere accolta nell’altra lingua, persino quand’è sperimentale. Infatti, né il lettore arabo né quello italiano si stupiscono alla vista di un verso lungo, o uno talmente breve, da essere costituito da una sola parola, o addirittura da una preposizione.

Per cui mi sembra ragionevole e adeguato parlare di ‘impossibilità parziali’ della traduzione di poesia, e non d’impossibilità assoluta, cosa che implica un discorso del tutto differente. Allo stesso modo, non credo abbia neanche tanto senso continuare a parlare di ‘belle infedeli’ e ‘brutte fedeli’, che è un discorso

[...] costituito sull’equivoco di una dicotomia che, da una parte, consegna la poesia al regno dell’ineffabile e dell’intraducibile e dall’altra considera veicolabile soltanto un contenuto che è pura astrazione. (Mattioli 1999, 11)

Parlare del concetto di ‘impossibilità’ prevede associarlo a quello di ‘perfezione’, e quindi si arriva a dire che è impossibile rendere la traduzione di una poesia perfettamente com’è scritta in originale. Tuttavia, possiamo veramente parlare di perfezione nella vita e nelle attività umane? Non serve entrare in un discorso filosofico infinito per dimostrare che la perfezione non esiste. E se la perfezione non esiste, di conseguenza si annulla anche il concetto d’impossibilità assoluta.

Vi è, dunque, un’impossibilità parziale che il traduttore dovrebbe affrontare e, possibilmente, risolvere. Ciò consiste perlopiù in piccole parti nella poesia, frasi o parole: usi tipici, termini con rimandi culturali o metafore legate al contesto originale, dialettalismi, termini religiosi ecc. Queste parziali impossibilità non risiedono nella poesia stessa, poiché è universale, e nemmeno nella faticosa operazione della traduzione, ma nella lingua e nella cultura. La lingua è un insieme di suoni, di musica, di patrimonio culturale e storico, d’immagini legate alla tradizione locale, di percezione della lingua e di tanto altro, e il tutto si

differenza da una cultura a un'altra. Quello che si riesce a rendere nella traduzione, si fa, e laddove è necessario si può ricorrere alle note. Dobbiamo entrare, senza dubbio, in una negoziazione per arrivare a una ragionevole e reciproca soddisfazione per tutte le parti in gioco (Eco 2012, 16). Bisogna negoziare con queste impossibilità parziali, e il compito del traduttore è

[...] sforzarsi di raggiungere un'approssimazione quanto più è possibile adeguata o di fare una ricreazione che conservi il massimo dell'originale ed abbia di questo tutta la bellezza che gli è possibile trasferire nella sua ricreazione. (Zappulla 1963, 259)

Questa ricreazione risiede nel trasmettere il senso, e non le parole o il loro numero, perché al lettore, come asserisce Cicerone, importa di più il peso delle parole, non il loro numero, e quindi il senso pieno e l'espressione del contenuto originale (Guglielmi 2002, 157). Naturalmente bisognerebbe trasmettere, possibilmente, anche la forma, il ritmo e la rima, se queste sono presenti. E in questo compito, purtroppo, nessuno ci può aiutare, se non la nostra esperienza, che né i manuali né i libri tecnici possono sostituire (Anani 2003, 2). Tradurre è come camminare: possono esserti d'aiuto i consigli e i sostegni, ma se non trovi il tuo equilibrio interiore, non puoi riuscire.

Nella prossima sezione cercherò, tramite esempi di traduzioni effettuate dal sottoscritto, di affrontare alcune impossibilità parziali nella traduzione dall'arabo all'italiano, di individuare il tipo di difficoltà e trovare un possibile rimedio.

### 3. *Affrontare le impossibilità parziali: esempi*

Le impossibilità parziali in un testo, che sia di poesia o di prosa, si fondano su diversi fattori. Nida li chiama "translation-problems" e li divide in cinque categorie: ecologia, vita materiale, vita sociale, cultura religiosa e cultura linguistica (1945, 196). Questi aspetti costituiscono la cultura di un popolo. Le differenze tra le culture, opinione comune e diffusa, sono la ricchezza del mondo. Perché, dunque, fare della ricchezza un problema? Oggi, più che mai, è facile reperire una qualunque informazione: bastano un paio di clic (pratica a cui tutti noi, telefoni alla mano, siamo abituati). Per cui è sufficiente, laddove è necessario, una breve nota, giusto per accendere la miccia della curiosità e dare la possibilità al lettore di approfondire ed esplorare. Bisogna aggiungere che una buona parte delle categorie citate da Nida, in realtà, non sono limitate alla distanza tra due culture diverse. Tale distacco capita anche all'interno della stessa cultura, con il passare del tempo. Infatti, Steiner (2004, 23–31) mostra come alcuni testi di Shakespeare non possano essere pienamente compresi da un lettore contemporaneo, osservando come il curatore del *Cimbelino* J.M. Nosworthy, nell'edizione Arden, abbia effettuato tante e tali modifiche al testo da essere considerato creativo e interpretativo in senso assoluto. Poi s'interroga sull'uso del linguaggio in culture diverse e in epoche differenti. Per capire Steiner, immaginiamo un lettore medio de *La Divina Commedia*, e le sue difficoltà nell'affrontare il testo dantesco; lo stesso vale per un

lettore arabo con la poesia araba preislamica. La questione è analoga, in qualche modo, per un testo tradotto da un'altra cultura.

Tuttavia, è sicuramente più opportuno trovare una soluzione, se è possibile, per evitare la nota. Per questo il traduttore non deve solo conoscere la lingua da cui o nella quale traduce, ma occorre entrare in contatto con il suo spirito (Calvino 1995, 1827), conoscere il peso e la storia della parola, e anche la sua metamorfosi nel tempo.

Vediamo alcuni esempi d'impossibilità parziali, a cui ho cercato di trovare una soluzione possibilmente adatta. Le poesie sono di due poeti iracheni. La scelta di questi testi non è del tutto casuale. Se è vero che sono gli ultimi due poeti su cui ho lavorato, è anche vero che le difficoltà e i nodi nei loro testi mi hanno offerto una buona materia di studio.

La prima poesia è "Amarezze nazionali" (Jaraş 2017, 65). Ecco il testo, con la traduzione a fronte:

Quando eravamo bambini, gattonando  
passavamo per il nostro capostrada  
come un pensiero qualsiasi  
o un'idea fuggente

وحين كُنَّا أطفالًا، نحبو  
كُنَّا نمرُّ - في رأس شارعنا -  
كأيّة خاطرة  
أو فكرة عابرة.

L'impossibilità in questione è [رأس شارعنا], [ra's shari'ina], la cui traduzione letterale è "la testa della nostra strada"; il suo significato, invece, è "l'imbocco della nostra strada, da una parte o dall'altra". Su queste due parole si fonda tutta la poesia, e il suo intenso senso malinconico. Quest'uso, per giunta, non corrisponde all'arabo standard, 'fuṣḥā', ma all'espressione del dialetto iracheno usata per indicare l'ingresso o l'imbocco della strada. Mi sono consultato con colleghi italiani, arabisti, i quali mi hanno proposto "attraversare la strada da un capo all'altro" per dare l'idea. Ma dopo lunghe ricerche sono giunto alla parola 'capostrada'<sup>5</sup>, che secondo i dizionari Hoepli e la Repubblica è la parte iniziale o finale di una strada, esattamente come in dialetto iracheno. Bisogna considerare che la parola capostrada, in iracheno, non significa che sé stessa, esattamente come in italiano, senza aver nulla a che fare con il pensare o il formulare idee. È l'uso del verbo 'passare' e della parola iniziale 'capo' insieme a pensiero e idea, che danno al capostrada la facoltà d'essere pensante. Il verbo arabo [مرّ] [marra] ha il doppio senso di "andare da un punto a un altro attraversando uno spazio" e di attraversare la mente, esattamente come due dei significati del verbo passare in italiano<sup>6</sup>. Naturalmente l'uso comune e molto diffuso di [رأس الشارع] in iracheno rende l'immagine della poesia familiare, ma anche molto forte e viva. Non è proprio lo stesso in italiano, dato lo scarso uso attestato di capostrada. Probabilmente qualcosa è andato perso, come succede sempre, ma è il prezzo della traduzione. Per quanto riguarda l'aspetto fonetico, è interessante considerare la frase [كُنَّا نمرُّ في رأس شارعنا], [kunna namurru fi ra'si shari'ina]. Sono riuscito a trovare una compensazione, grazie anche al termine capostrada.

<sup>5</sup> Dizionario La Repubblica: <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/C/capostrada.html>; dizionario Hoepli: [https://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/c/capostrada.aspx?query=capostrada](https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/c/capostrada.aspx?query=capostrada) (ultima consultazione 12 febbraio 2024).

<sup>6</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/passare/> (ultima consultazione 12 febbraio 2024).

Infatti, vediamo nella frase araba l'alternarsi delle lettere (n) ed (r). Data l'immensa differenza tra due lingue come l'arabo e l'italiano, non è per nulla facile ricreare gli stessi suoni, ma l'effetto sì. Nella traduzione italiana le lettere (p) ed (s) si alternano, come le due lettere nel verso arabo: "passavamo per il nostro capostrada".

La seconda poesia che analizziamo porta il titolo "Discesa" (Kasid 1998, 15).

### Discesa

Nei miei inferi scenderò  
tremante  
i morti vedrò,  
i miei piccoli bambini  
senza rumore sulle mie spalle roteare  
le donne piangenti senza lacrimare  
quel soldato dalla tosse soffocato  
i lenzuoli degli assassinati  
di terra imbrattati  
le ossa dei miei cari,  
mio padre avanzare timido al vedermi,  
e gli altri morti vedrò  
poi uscirò, stenderò all'aria aperta  
i sudari della poesia  
e la mia morte.

### هبوط

سأهبطُ عالمي السفلي  
مرجعاً  
أرى موتاي  
أطفالي الصغار  
يحوّمون بلا ضجيج فوق أكتافي  
النساء الباقيات بلا دموع  
ذلك الجنديّ يخنقه السعال  
شرِشتُ القتلى يلطّخها التراب  
عظام أحبائي  
أبي  
مستحبياً منّي يجيء  
وسائر الموتى  
وأخرجُ  
ناشراً موتي  
وأكفانَ القصيدة في العراء.

L'impossibilità parziale in questa poesia è [أكفان], [akfān], plurale di [كفن], [kafan], ovvero sudario. Questa parola ha valenze diverse tra la cultura araba e quella italiana. Per un lettore arabo [كفن] suscita l'immagine crudele della morte, quell'aspetto terribile della salma accanto alla fossa avvolta in un telo, pronta per la sepoltura. Il sudario ricorda anche la vanità della vita (l'uomo se ne va con questo pezzo di stoffa in cui non può portare nulla, non essendoci neanche le tasche), e quindi ricorda il terribile giorno del giudizio. Per un lettore italiano la questione è diversa. Nel suo orizzonte, l'immagine della salma vestita, pulita e truccata è diversa da quella avvolta in un pezzo di stoffa, che copre persino il viso, e quindi rende anonima l'identità. Oltre ai vari significati, 'sudario' ricorda al lettore italiano, soprattutto, la Sindone o la Veronica, ovvero delle reliquie legate alla sfera religiosa e alla figura di Gesù Cristo<sup>7</sup>. E anche se nel dizionario italiano 'sudario' viene definito come 'lenzuolo funebre', resta assente quella visione abituale e familiare della stoffa bianca, in cui si avvolgono, dopo la morte, parenti, amici e persone care. In quell'immagine terrificante del sudario il lettore arabo arriva a intravedere persino la propria morte. Tale effetto non si verifica nell'animo del lettore italiano; tuttavia, il contesto della poesia e l'atmosfera generale rendono il senso agoscioso alla parola.

C'è anche il riferimento alla guerra, nei versi seguenti: "quel soldato dalla tosse soffocato/ i lenzuoli degli assassinati/ di terra imbrattati", che per un lettore iracheno rimandano

<sup>7</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/sudario/> (ultima consultazione 12 febbraio 2024).

all'immagine della guerra vissuta, la guerra che un italiano vede solo sui notiziari in tv. Ma questa è una questione relativa, poiché potrebbe variare per gli stessi lettori iracheni; difatti, la resa sarà differente a seconda che un lettore abbia fatto un'esperienza diretta sul fronte oppure no. Sono riuscito anche a mantenere una certa musicalità nella traduzione, e un numero quasi uguale di rime presenti nel testo originale. A livello fonetico, è interessante notare la parola [مرتجفاً], [murtajifan], ovvero 'tremante'. La (r), seconda lettera in entrambe le parole, riproduce il senso del tremolio, con il suo suono onomatopeico.

La terza poesia è "L'arca" (Kasid 1998, 44).

### L'arca

Uruk

L'arca proveniente dal cielo,  
 carica di stelle e uomini,  
 procedendo con mascelle feroci  
 divorando i montoni del mare.  
 L'arca che portò boschi e pianure  
 e non si ormeggiò in nessuna terra,  
 l'arca che la divinità elevò  
 fino al suo trono  
 poi alle acque restituì.  
 L'arca di Utanapištim  
 la guardiana delle tavolette  
 eccola, adesso, si frantuma in pezzi  
 sopra le onde,  
 ma il Signore le nega il soccorso.

### السَّفِينَةُ

أوروك

السَّفِينَةُ الْقَادِمَةُ مِنَ السَّمَاءِ  
 الْمَحْمَلَةُ بِالنَّجْمِ وَالْبَشَرِ  
 السَّائِرَةُ بِشِدْقِ كَاسِرٍ  
 وَهِيَ تَلْتَهُمْ خِرَافُ الْأَمْوَاجِ  
 السَّفِينَةُ الَّتِي حَمَلَتْ الْغَابَاتِ وَالسَّهُولِ  
 وَلَمْ تَرَسُ بِأَرْضٍ  
 السَّفِينَةُ الَّتِي رَفَعَهَا إِلَهُهُ  
 إِلَى عَرْشِهِ  
 وَأَعَادَهَا إِلَى الْمَاءِ  
 سَفِينَةُ أُوتَنْبِشْتِمِ  
 وَحَارِسَةُ الْأَلْوَابِ  
 هَاهِيَ الْآنَ تَنْتَانِرُ قِطْعًا  
 فَوْقَ الْمَوْجِ  
 وَلَا يَنْجِدُهَا الرَّبُّ

La prima cosa da sottolineare è che [سَفِينَةُ] [safinah] in arabo significa 'nave', in senso generico. La parola diventa arca solo con l'aggiunta del nome di Noè [سَفِينَةُ نُوْحٍ]; infatti, nella poesia si parla di [سَفِينَةُ], ma essa non è associata a Noè. Tuttavia, in italiano sarebbe stato incoerente non usare il termine 'arca', perché quella nave ha tutte le caratteristiche dell'Arca di Noè. In realtà è l'Arca di Noè, o la sua antenata, perché appartiene al Noè babilonese Utanapištim, citato nell'*Epopoea di Gilgamesh*, testo antecedente alla Genesi (*Epopoea di Gilgamesh* 1971, 5).

La poesia in arabo è divisa, per quanto riguarda i tempi verbali, in tre parti: la prima parte è costituita dai primi cinque versi, formati da frasi nominali. Uno dei due tipi della frase nominale in arabo non contiene un verbo, per cui non è soggetta al tempo verbale, ed è aperta. I cinque versi successivi, che costituiscono la seconda parte, sono formati da frasi nominali del secondo tipo, contenenti il verbo, che è al passato. La terza ed ultima parte è costituita da frasi verbali, al presente. Uruk, colonna portante della poesia, potrebbe essere intesa a partire da due chiavi di lettura: da un lato Uruk è la città mesopotamica dell'odierno Iraq, la città di Gilgamesh e del poeta, da cui proviene il nome del paese, Iraq. Dall'altro Uruk, l'arca del cielo, potrebbe anche simboleggiare il mondo. In ogni caso, nella prima parte della poesia l'arca proviene dal cielo, ma anche dall'eternità, da un tempo non

limitato, manifestato dall'uso della frase nominale. Nella seconda parte invece, l'arca ottiene, in un tempo passato, la grazia del cielo. Infine, nella terza, al presente, essa si frantuma, abbandonata dal Signore.

Comprendere questa divisione e ricrearla è, a mio avviso, fondamentale. Ho preferito perciò rendere la prima parte della traduzione con l'uso dei sostantivi, dei gerundi e dei participi. Infatti, il poeta ha adoperato questi ultimi, attivo e passivo, che in italiano equivalgono a volte al sostantivo e a volte al gerundio. Tale operazione mi ha consentito di lasciare i versi 'aperti', senza che fossero soggetti al tempo verbale. La seconda e la terza parte hanno seguito un flusso naturale e sono venute da sé.

Uno dei versi in questa poesia ha rappresentato per me, all'inizio, un'impossibilità parziale: [وهي تلتهم خراف الأمواج], [wa hia taltahimul amuaj], il cui significato letterale è 'divorando i montoni del mare'. Si tratta di un uso molto raro in lingua araba: ne ho trovato attestazione in un solo poeta, sempre iracheno. È evidente che questi montoni siano le onde; tuttavia come potevo non trasmettere quest'immagine affascinante che vede il susseguirsi delle onde come greggi di montoni? In italiano non mi ero mai imbattuto in un uso simile, e così è iniziata la mia ricerca. La traduzione è fatta di continua ricerca, di sfide e di lotta con le lingue, di navigazione senza meta in un mare sconosciuto. Per cui la mia soddisfazione è stata immensa quando ho trovato l'espressione 'mare a montoni'<sup>8</sup>, tanto quanto la mia sorpresa. Forse la frase non esprime l'immagine come è esattamente in arabo, ma d'altronde "in questo caso il traduttore deve ricorrere a una combinazione di elementi allo scopo di fornire un'equivalenza soddisfacente, anche se non totale" (Bassnett 2003, 30).

La quarta poesia è "Hikmat Abdul Rahim" (Jaraş 2017, 140).

### Hikmat Adul Rahim

Mio padre ha numerosi figli che avranno l'onere di portare il suo nome.  
Io, invece, nessun nome porterò  
– non svolgerò tali lavori forzati –  
nemmeno il mio nome che tanto cerco di eludere,  
il nome che mio padre sparò a me  
come proiettile.

### حكمت عبد الرحيم

لأبي أولاده العديدين الذين سيأخذون على  
عائقهم حمل اسمه  
أما أنا فلن أحمل اسماً  
لن أقوم بمثل هذه الأعمال الشاقة  
حتى اسمي الذي كم أحاول التملص منه  
اسمي الذي أطلقه أبي علي  
كما الرصاصة.

Il tema del figlio che ha la responsabilità di portare il nome del padre, come eredità patriarcale, potrebbe essere un tema universale, ma nella cultura araba assume un particolare rilievo. In Iraq, infatti, sono riportati nei documenti il proprio nome, seguito da quello del padre e del nonno nella stessa riga; nella riga successiva viene il cognome. In Italia ciascuno troverà soltanto il proprio nome, e, nella riga successiva, il cognome, senza menzione del nome del padre. Seppur diverso, si può forse evocare, come paragone che possa venirci in

<sup>8</sup> *Mare a montoni*, moto ondoso causato da forte vento, che, rompendo le cime delle onde, riempie il mare di chiazze di spuma, cosicché l'aspetto del mare stesso richiama quello di un gregge in movimento, <https://www.treccani.it/vocabolario/montone/> (ultima consultazione 12 febbraio 2024).

soccorso, una tradizione italiana del passato, e ancora viva in alcune regioni, che vuole che un uomo dia al figlio il nome del proprio padre.

L'impossibilità parziale, di tipo linguistico, in questa poesia è l'uso del verbo [أطلق], [aṭlaqa]. Il verbo [أطلق] ha diversi significati, ma sono due quelli che ci interessano maggiormente, e sui quali il poeta gioca. Il verbo, retto dalla preposizione [على], significa 'sparare', nel senso di aprire il fuoco, ma anche 'chiamare', nel senso di dare un nome. È una caratteristica di questo verbo in arabo, e non è possibile trovare un verbo in italiano con la stessa esatta doppia valenza. Tuttavia, il verbo 'sparare' è quello più vicino al senso del verbo arabo. Innanzitutto ha il significato di aprire il fuoco, ma ha anche quello di dare, assegnare e pronunciare, anche se in modo indiretto. Infatti, due dei significati di questo verbo, secondo il De Mauro<sup>9</sup>, sono:

- fig., tirare, sferrare, assestare con violenza: *sparare calci; sparare un pugno in faccia a qcn.*
- fig., dire con grande sicurezza cose esagerate o inventate: *sparare fandonie.*

Nel primo significato possiamo trovare sinonimi del verbo dare; nel secondo troviamo invece un sinonimo di 'pronunciare'. Qualcuno potrebbe pensare che questa sia una forzatura, e può darsi; tuttavia, se volessi dare un nome a una cosa di poco interesse, con noncuranza e quasi disprezzo, potrei rivolgermi a qualcuno dicendo: "spara un nome a questa cosa". Forse non è un uso comune, ma è facilmente comprensibile, e ben si adatta al senso che vuole trasmettere il poeta: il suo nome che è stato 'sparato' dal padre con disinteresse e noncuranza, ma che per lui è stato come un proiettile.

Infine, nel terzo penultimo verso vi è un'allitterazione. In arabo è la ricorrenza per quattro volte della lettera [م], la 'm' italiana. Nella traduzione italiana, con la formula "nemmeno il mio nome", sono riuscito a compensare tale effetto di allitterazione.

La quinta poesia che analizziamo è "Ahmed Abdullatif" (Jaraş 2017, 166).

### Ahmed Abdullatif

Tutte le strade portano...  
 dissero  
 ma  
 dov'è Roma?  
 Dove sei tu?  
 Come circuito in serie a me connesso  
 poi sei stato spento  
 quale Roma sei tu?  
 Sogni i pianeti, ma poi mi getti  
 nel pozzo del primo passo,  
 a sognare i lupi  
 e dai lupi ai pianeti.

### أحمد عبد اللطيف

كل الدروب مؤدية  
 قالوا  
 ولكن  
 أين روما؟  
 أين أنت؟  
 على التوالي كنتَ مربوطاً معي  
 ثم انطفأت  
 فأَيُّ روما أنت؟  
 تحلم بالكواكب ثم ترميني بجُنب الخطوة الأولى  
 لأحلم بالذئباب  
 ومن الذئباب إلى الكواكب.

Questa poesia è un ottimo esempio di come il fattore culturale giochi un ruolo fondamentale nella comprensione del testo. La poesia, per ciò che concerne il campo dei riferimenti

<sup>9</sup> <https://dizionario.internazionale.it/parola/sparare#:~:text=tentare%20di%20riuscire%20con%20tutti%20i%20mezzi%20a%20propria%20disposizione> (ultima consultazione 12 febbraio 2024).



culturali, si divide in due parti. I primi otto versi costituiscono la prima parte, e sono costruiti sul famoso detto ‘tutte le strade portano a Roma’, noto in italiano come anche in arabo. Sia il lettore arabo sia quello italiano riescono a entrare in connessione con la prima parte, grazie alla familiarità con l’espressione, cogliendo così la metafora usata dal poeta. Quando arriviamo, però, alla seconda parte, cioè agli ultimi versi – in cui sono presenti i verbi “sogni”, “getti” e i sostantivi “pianeti”, “pozzo” e “lupo” –, la maggior parte dei lettori italiani si perde, o quantomeno non riesce a cogliere la metafora usata dal poeta. In questa parte il lettore arabo, invece, si muove a proprio agio, poiché questi verbi e sostantivi lo rimandano immediatamente alla storia del profeta Yūsuf, ovvero il patriarca Giuseppe dell’Antico Testamento. La storia di Yūsuf appare nel Corano, in un capitolo che porta il suo nome (la Sura di Yūsuf, XII), ed è molto diffusa nella cultura arabo-musulmana, a livello popolare, letterario e cinematografico.

La prima parte del testo, dunque, è facilmente accessibile al lettore italiano, a differenza della seconda parte. Non si può rendere la traduzione accessibile in alcun modo, perché non è una questione linguistica che può essere elaborata in qualche maniera. L’unica soluzione è, appunto, inserire una nota a piè di pagina, e fornire al lettore alcune indicazioni per comprendere la metafora, invitandolo ad approfondire la questione.

La sesta poesia è “Pagnotta” (Jaraş 2017, 66).

### Pagnotta

Habemus panem  
dormiremo stanotte, sotto il cuscino di ciascuno  
due pezzi di pane,  
il pane che scuro divenne  
il pane non più bianco.  
Dormi, figlia mia  
– buona pagnotta  
– buona pagnotta, padre  
– buona pagnotta a tutti.

### خبز

لدبنا خبز  
سننام الليلة وتحت وسادة كل منا  
رغيفان من الخبز  
الخبز الذي صار اسود  
الخبز الذي لم يعد ابيض  
نامي يا ابنتي  
- تصبحين على خبز  
- تصبح على خبز ..... ابي  
- تصبحون على خبز جميعا.

Questo testo, per quanto possa essere facile da comprendere, può essere però percepito a livello viscerale solo da due categorie di persone: gli affamati, ai quali, tutt’oggi, capita di dormire senza aver consumato un pasto, e da una buona parte della popolazione irachena che ha vissuto gli anni Novanta, quando il paese veniva vessato da un embargo internazionale. In quel periodo buio, in cui questa poesia è stata scritta, si contarono mezzo milione di bambini morti per mancanza di cibo e di medicinali. Il pane scuro, ad esempio, non è una metafora: era proprio così, essendo il risultato della macinazione di un pessimo grano, con il granoturco, e il suo tutolo, e la terra e molte altre cose su cui sono nate delle leggende. Il pane scuro era simbolo della povertà e della miseria, come i giorni bui che vivevano gli iracheni, mentre il pane bianco rappresentava il benessere. Per questi motivi ho preferito la scelta del latino, anziché il semplice ‘abbiamo del pane’, per sottolineare la magnifica e gioiosa notizia, e al tempo stesso per trasmettere la frequente amara ironia del poeta.

Tutto quello che ho detto finora potrebbe essere inserito in una nota, per dare al lettore italiano un'idea completa sul contesto della poesia. Ma potrebbe anche risultare superfluo, in quanto la poesia è universale. La fame non è solo quella che è stata patita in Iraq in quel periodo, ma è quella che può patire chiunque, se non ha a sua disposizione il pane.

La vera impossibilità parziale in questo testo consiste nelle ultime tre frasi, che ripetono l'augurio della buona notte. Il poeta adopera un gioco di parole, basandosi sulla forma del vocabolo, e non sulla sua pronuncia. L'augurio della buona notte in arabo è [تصبح على خير], [tuspih 'lakhair]. Il senso preciso di quest'augurio è, in realtà, buon risveglio, o meglio ancora 'che tu trovi il bene quando viene il mattino'; l'espressione sottintende naturalmente l'augurio di passare una buona notte, per avere il buon risveglio. L'equivalente sarebbe dunque 'buona notte'. Il poeta gioca però con la parola [خير] [khair], ovvero bene o buono, sostituendola con la parola [خبز] [khubz], pane. Le due parole si distinguono a livello fonetico, come abbiamo visto nella traslitterazione, ma le loro forme grafiche, in arabo, sono pressoché identiche. L'augurio diventa così [تصبح على خبز], ovvero 'che tu trovi il pane quando viene il mattino'. Per creare questa somiglianza di forma ho sostituito pane con pagnotta, che in italiano ricrea un po'anche la somiglianza di suono: 'buona pagnotta' anziché 'buona notte'. Non sempre si perde qualcosa nella traduzione, a volte si guadagna. E in questa frase, oltre alla somiglianza di forma, si è guadagnato anche l'effetto fonetico.

### Conclusione

L'aspetto magnifico della poesia è che non è di nessuno. Tutti ricordiamo la famosa frase di Troisi, nel film *Il postino*: "La poesia non è di chi la scrive, è di chi gli serve". Prevedere un'interpretazione assoluta di una poesia equivarrebbe alla sua morte. La poesia prende una vita diversa con ogni lettore e ogni lettura, così come prende una nuova vita con ogni traduzione. E, detta con Magrelli (2016, 9–10) "[...] ogni traduzione implica di per sé una scelta di carattere esegetico, sia essa cosciente o meno". La poesia è come una luna piena in cui ciascuno vede un'immagine, e nessuna di queste immagini esclude le altre. Supporre l'intraducibilità della poesia è come condannarla a morte, a una reclusione eterna nei confini della propria lingua.

Quello che cerchiamo di fare, noi traduttori, è avvicinare possibilmente il testo tradotto a quello originale. Siamo consci che non riusciamo a ricreare perfettamente quello che esprime l'autore, per cui i nostri sono tentativi, che possono anche variare da un traduttore a un altro. Ha ragione, dunque, De Cervantes quando afferma che

Tutti quelli che pretendono di tradurre in altra lingua i libri in poesia [...] per quanto cura ci mettano e per quanta abilità dimostrino, non arriveranno mai alla perfezione che quei libri hanno nell'originale. (De Cervantes 1985, 58)

Tornando tuttavia all'idea di perfezione, possiamo veramente supporre che l'originale abbia una sua perfezione? Nella mia personale esperienza di poeta, non riesco mai a trasmettere il concetto pensato nel testo scritto. L'autore non può, spesso, esprimere l'idea come l'ha

percepita esattamente, o trasmettere una sensazione come l'ha provata in modo preciso (Almani 2014, 138). Pensiamo al concetto filosofico che esprime Baricco a proposito delle idee (2007, 162–163): L'idea è come un infinito perfetto nella mente, è apparizione provvisoria d'infinito. Quando si esprime un'idea, questa viene limata ed elaborata fino a non essere più quell'infinito perfetto che si aveva nella mente. L'autore è un traduttore delle proprie idee perfette e infinite, ma l'idea scritta non rispecchia mai quella pensata; ne sono testimoni le cancellazioni, le rielaborazioni che facciamo noi poeti, tentando di avvicinare le immagini nel nostro pensiero. Cerchiamo di 'tradire' – ovvero rivelare – al meglio le nostre idee, ma il risultato non è mai uguale. Di conseguenza, il testo finale non è mai perfetto. E non avendo un'interpretazione unica e assoluta, esso perde ancora parti della sua già parziale perfezione. Se il testo non è perfetto come l'ha immaginato l'autore, e non è perfetto come l'ha compreso il lettore, perché esigiamo una traduzione perfetta? Credo che questo sia un fardello troppo pesante, che si aggiunge ai già numerosi fardelli del traduttore, ovvero: chiedergli una cosa che nessuno, in realtà, possiede.

Ci saranno sempre voci che proclamano l'intraducibilità della poesia, come il poeta Nizar Qabbani che diceva: "La poesia è fiamma, mentre la traduzione è cenere" (Feld 2001, 151). Tuttavia, la maggior parte dei più grandi poeti arabi ha tradotto poesie da diverse lingue europee (Wefaq 2017, 92). C'è ancora, e ci sarà sempre, qualche critico che è nella posizione di rifiutare la traduzione della poesia, preferendo leggerla nella lingua originale. Invece ci sono altri – fortunatamente sono la maggioranza – che la difendono e vedono in essa una necessità essenziale (Fakhuri 2005, 206). Questo contributo vuole mostrare, con i suoi esempi, che la traduzione non solo è possibile, ma anche fondamentale. È una sorta di dialogo e di confronto tra le culture, nonché un elemento di ricchezza e di bellezza.

Ho voluto, inoltre, contestare vari interrogativi sulla traducibilità della poesia. Dire che "lo scoglio non è l'impossibile, è la difficoltà" (Salmon 2017, 23); mettere in discussione il verbo 'riprodurre', nella domanda 'come riprodurre lo stile?', considerando la traduzione non come un'operazione di riproduzione, ma un processo che fornisce al testo tradotto una sua dignità artistica (Buffoni 2007, 82). E ancora, invitare a mettere più in risalto le problematiche traduttive e le soluzioni per risolverle, anziché discutere di intraducibilità (Diadori 2012, 3). Insomma, guardare al magnifico lavoro della traduzione dall'angolazione giusta, da un punto di vista diverso, rispetto ad alcuni punti di vista abbastanza rigidi che tendono a svalutare questo immenso sforzo artistico.

Concludiamo dicendo che se tradurre è dire 'quasi' la stessa cosa, secondo la teoria di Eco (2012, 316–317), questo 'quasi', in realtà, è lo spazio delle possibilità umane, dei nostri tentativi e delle nostre imperfezioni. È lo spazio in cui galleggia la nostra umanità, anzi è proprio l'emblema della nostra umanità. E non sembra giusto escludere la traduzione dal resto delle attività umane, le quali sono tutte soggette a mancanze e imperfezioni, e che tuttavia non ne pregiudicano il valore.

Del resto, l'autore riesce 'quasi' a esprimere al meglio la sua opera. E ciascun lettore interpreta con i propri mezzi l'opera, riuscendo 'quasi' a capirla. Il traduttore, a sua volta, traduce 'quasi' la stessa cosa che ha scritto l'autore. Nello spazio di quel 'quasi' galleggiamo tutti quanti: autori, traduttori e lettori.

*Riferimenti bibliografici*

- Al Ahmed, Ahmed S. 1974. "Al tarğama al shi'ria" [La traduzione poetica]. *al Ādāb al Ajnābiā* 1: 216–233.
- Al Shaykh, Khalil M. 1988. "Tarğamat al shi'r al arabī al mu'aşir fī al luğat al aġnābiā" [La traduzione della poesia araba moderna nelle lingue straniere]. *al Ādāb* 12: 186–191.
- Al-Jāhiz, Amr bin Ba. 1965. *Kitāb al Haiiawan* [Il libro degli animali]. Vol. 1. Cairo: Mustafa al Babi al Halabi.
- Almani, Saleh. 2014. "Al tarğamah al adābiāh. Muhimmah shaqqah lakinnaha mumti'ah" [La traduzione letteraria. Una missione faticosa ma divertente]. In *Al tarğamah wa isbkalat al muthaqafah* [La traduzione e le problematiche interculturali], a cura di M. al Imam, M. abdil Aziz, 135–144. Doha: Muntada al Alaqt al Arabyya wal Dualyya.
- Al Shaieb, Tal'at. 2014. "Al mutarğim taliqan" [Il traduttore libero]. In *Al tarğamah wa isbkalat al muthaqafah* [La traduzione e le problematiche interculturali], a cura di M. al Imam, M. abdil Aziz, 59–84. Doha: Muntada al Alaqt al Arabyya wal Dualyya.
- Al Wāsiy, Salman D. 1985. "Tarğamat al shi'r" [La traduzione della poesia]. *Aklam* 6: 4–14.
- Anani, Mohammed. 2003. *Fan al tarğamah* [L'arte di tradurre]. Giza: al Sharika al Misryya Longman.
- Baricco, Alessandro. 2007. *City*. Milano: Feltrinelli.
- Bassnett, Susan. 2003. *La Traduzione. Teorie e Pratica*. Milano: Bompiani.
- Buffoni, Franco. 2007. "Traduttologia come scienza e traduzione come genere letterario." In *La soglia sull'altro. I nuovi compiti del traduttore*, 81–84. Bologna: Bottega dell'Elefante.
- Calvino, Italo. 1995. "Tradurre è il vero modo di leggere un testo." In *Saggi*, a cura di M. Barengi, 1825–1831. Milano: Mondadori.
- Croce, Benedetto. 1908. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Bari: Laterza.
- De Cervantes, Miguel. 1985. *Don Chisciotte della Mancia*. Milano: Mondadori.
- Di Dio, Tommaso. 2023. *Poesie dell'Italia contemporanea*. Milano: il Saggiatore.
- Diadori, Pierangela. 2012. *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*. Milano: Mondadori Education.
- Eco, Umberto. 2012. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienza di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2016. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: La nave di Teseo.
- Elias, Neddur. 1974. "Tarğamat al shi'r" [Intorno alla traduzione poetica]. *al Ādāb al Ajnābiā* 1: 233–243.
- Esposito, Edoardo. 2000. "La regola metrica e il 'Découpage.'" *Belfagor* 55 (2): 149–160.
- Fakhuri, Mamduh. 2005. "Tarğamat al shi'r" [La traduzione della poesia]. *Āfaq al Ma'rifa* 507: 203–212.
- Fattuh, Issa. 1980. "Tarğamat al shi'r" [La traduzione della poesia]. *Aklam* 5: 93–98.
- Fava, Francesco. 2016. "Un no sé quéquequedanbalbuciendo': l'inesprimibile, l'intraducibile." *Testo a fronte* 54: 149–159.
- Feld, Stefan. 2001. "Al mutarğm ṭahin. 'n tarğamat al shi'r al arabī fī al luğa al almanīah" [Il traduttore come cuoco. Intorno alla traduzione della poesia araba in lingua tedesca]. *Al bait* 2: 151.
- Folena, Gianfranco. 1994. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Hafiz, Taha Yasin. 1984. "Ishkaliat al tarğamah al shi'riah" [Le problematiche della traduzione poetica]. *Aklam* 7: 38–45.
- Guglielmi, Marina. 2002. "La traduzione letteraria." In *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, 155–184. Milano: Mondadori.

- Hemidah, Abdul Razzaq. 1956. *Shaiatīn al shu'arā'a* [Gli spiriti dei poeti]. Cairo: Dar al Ulum.
- Ibn Manzur, Mohammed. [s.d.]. *Lisan al arab* [La lingua degli arabi]. Cairo: Dar al Ma'arif.
- Jaraş, Abdul Amir. 2017. *Ḥatta wa in muttu* [Anche se morissi]. Gerusalemme: Dar al Fil.
- Kasid, Abdulkareem. 1998. *Sarabad*. Beirut: Dar al Kunuz al Adabyya.
- Malḥamat Ġilġamish* [L'epopea di Gilgamesh]. 1971. A cura di Baqir Taha. Baghdad: Muduriat al Thakafa al 'Amma.
- Lipparini, Fiorenza. 2009. "L'oscurità nella poesia moderna. A proposito di due libri." *Lettere italiane* 61 (2): 291–312.
- Magrelli, Valerio. 2016. "Problemi e poemi. La traduzione come aggregato sfarfallante." *Testo a fronte* 54: 9–16.
- Mattioli, Emilio. 1999. "La traduzione letteraria." *Testo a fronte* 1: 1–22.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1969. "Parole di Dante: mosaico." *Lingua nostra* 30 (2): 33–34.
- Nida, Eugene. 1945. "Linguistics and Ethnology in Translation-Problems." *Word* 1 (2): 194–208.
- Steiner, George. 2004. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*. Milano: Garzanti.
- Wefaq, Abdulkhaleq. 2017. "Al nashaṭ al tarġamī li al shi'r al inglizi al ḥadith li al arabiah" [L'attività traduttiva della poesia inglese moderna in arabo]. *Rasa'il ashi'r* 9: 90–93.
- Zappulla, Giuseppe. 1963. "Problemi e metodi di traduzione di poesia." *Italica* 40 (3): 259–270.

NEL LABORATORIO DI GIGLIOLA VENTURI.  
ANALISI DELLE TRADUZIONI POETICHE DEL VOLUME  
*POESIA SOVIETICA DEGLI ANNI 60*

MARTA MANCINI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI CHIETI-PESCARA  
marta.mancini@unich.it

Received October 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

This paper is aimed at analyzing Gigliola Venturi's poetic translations within the volume *Poesia sovietica degli anni 60* (ed. by Cesare G. De Michelis; Milano: Mondadori 1971). The study is built on the metric-stylistic analysis of the Italian verses and has the purpose of tracing translation methods and tendencies. The translations exhibit a special focus on rhymes and expressiveness rendering, deviating from the general tendency to prefer blank verses, and moving away from the least common choice of metric or rhythmic versions. Hence, Gigliola Venturi's strategy differs from the Russian into Italian translation tradition for the unusual choices and experiments performed, with more or less happy outcomes.

*Keywords:* Gigliola Venturi, Poetic Translation, Rhyme, Soviet Poetry

### 1. *Gigliola Venturi e il volume Poesia sovietica degli anni 60*

Nonostante il contributo non trascurabile che Gigliola Venturi (1917–1991) ha dato alla ricezione della letteratura russa in Italia, il suo nome rimane ancora poco conosciuto, spesso anche tra gli addetti ai lavori, e quindi ingiustamente poco apprezzato. Il merito di aver portato l'attenzione su questa traduttrice *sui generis* è di Aldo Agosti, che con il suo articolo “‘Quel mare di locuzioni tempestose.’ Vita e traduzioni di Gigliola Venturi” ne ha sbizzato il profilo personale e professionale.

Gigliola Spinelli nasce a Roma nel 1917, settima di nove figli si allontana dalla famiglia di origine fino a perdere quasi ogni contatto anche con i fratelli. Partecipa attivamente alla lotta di liberazione con un coraggio tale da alimentare l'aura, quasi leggendaria, che andava addensandosi attorno alla sua figura di donna *engagée*. Dopo la fine della guerra sposa lo storico Franco Venturi e si stabilisce a Torino. Nel 1947, insieme al marito, che era stato nominato addetto culturale dell'ambasciata italiana a Mosca, si trasferisce nella capitale sovietica senza conoscere la lingua russa. Al termine del soggiorno in URSS nel 1950, Gigliola avrà maturato una passione e un interesse tutt'altro che ingenui verso la cultura russa, oltre a notevoli competenze linguistiche. La sua formazione tardiva (quando Gigliola è a Mosca ha già trentatré anni) e da russista 'sul campo', ne ha decretato la posizione appartata,

a lato dell'ambiente accademico ufficiale della slavistica e dello studio della traduzione dal russo all'italiano.

Dai primi anni Cinquanta comincia la sua instancabile attività di traduttrice di prosa, collaborando con le maggiori case editrici italiane (Einaudi, Mondadori, Adelphi), talvolta svolgendo per loro anche attività di *scouting*. Alla fine della sua carriera avrà tradotto oltre 30 romanzi (senza contare le fatiche inedite), per i quali spesso aveva ricevuto il plauso di figure di rilievo della slavistica-russistica italiana come Renato Poggioli, Giovanni Maver e Vittorio Strada.

Gigliola Venturi, dunque, è nota principalmente come traduttrice di prosa, ma nel 1969 non manca il suo appuntamento con i versi e accetta con entusiasmo la proposta di Cesare De Michelis di partecipare alla pubblicazione per Mondadori di un volume di poesia russa sovietica, affiancando come traduttrice Joanna Spendel e Giovanni Giudici.

Contrariamente a quanto suggerito dalla sua opera edita, Gigliola è interessata alla poesia. Traduce dall'inglese Katherine Mansfield e anche, dal francese, un'antologia di versi vietnamiti<sup>1</sup>. Inoltre, lei stessa scrive poesie fin dagli anni Quaranta, ma solo nel 1969 esordisce come autrice con la pubblicazione di *Lunes*, a cui seguiranno *Come un albero sono* (1977), *Manate di colombi sembravano* (1981), e infine *Paglia a paglia* (1991). Le raccolte, uscite in tiratura molto limitata, non sono mai state ristampate e sono oggi, purtroppo, quasi introvabili.

Nel 1969, quindi, Gigliola Venturi riceve ufficialmente l'incarico da parte di Mondadori per il volume in cui sono antologizzati i testi di dieci poeti. Ai colleghi Giudici e Spendel spettano E.M. Vinokurov, R.I.V. Roždestvenskij, G.V. Sapgir, E.A. Evtušenko e A.L. Chvostenko; a lei vengono affidati B.S. Okudžava, A.A. Voznesenskij, A.S. Kušner, B.A. Achmadulina e I.A. Brodskij, per un totale di 31 componimenti e circa 2000 versi<sup>2</sup>.

Di fronte alla varietà delle voci proposte, il lavoro della traduttrice non si prospetta certo semplice. L'unica scuola, soprattutto nel periodo della gestazione dei *Translation Studies*, è la prassi traduttiva, la costruzione di una norma personale che venga dall'esperienza ripetuta della traduzione.

## 2. Il laboratorio di Gigliola Venturi

Nel Fondo Gigliola Spinelli-Venturi (FGV) dell'archivio dell'Unione Femminile Nazionale (UFN) a Milano è conservato, insieme a molto altro, il materiale relativo all'uscita del volume di *Poesia sovietica degli anni 60*. A causa della mancanza di minute relative ai testi che le erano stati affidati, non è stato purtroppo possibile ripercorrere le varie fasi del lavoro della traduttrice. Ciononostante, il materiale fornisce importanti informazioni sul progetto dell'edizione, così come sull'etica traduttiva e gli strumenti di Venturi che, nel 1971, in riferimento alle traduzioni di Giudici e Spendel contenute proprio nel volume

<sup>1</sup> Queste traduzioni, mai pubblicate, sono conservate nel Fondo Gigliola Venturi (FGV) della Biblioteca dell'Unione Femminile Nazionale (UFN) a Milano.

<sup>2</sup> Per un approfondimento circa le poetiche di questi autori si rimanda ai contributi di Vinokurova (1995), Zubova (2015), Stepanov (2014), Rodnjanskaja (1999).

*Poesia sovietica degli anni 60*, scriveva: “a questo punto non capisco a cosa serva ‘tradurre’, visto che per principio di modernità, e sovente per impossibilità di resa, si sono lasciate da parte la metrica, la rima, le assonanze, i giochi di parole”<sup>3</sup>.

Venturi, quindi, ritiene auspicabile che un traduttore non si fermi alla trasmissione dei contenuti, ma si cimenti anche nella resa degli elementi formali del testo, dimostrandosi così consapevole della complessità della lingua poetica russa e dell’importanza che rivestono la rima e le strutture metriche (Salmon 2018).

Da una prima lettura delle prove di Venturi, alcuni elementi si impongono inevitabilmente all’attenzione del lettore poiché ricorrenti nelle traduzioni da tutti e cinque gli autori, come il frequente ricorso al lessico alterato (in particolare ai diminutivi) e la mescolanza di registri stilistici diversi. Una traduzione in doppi quinari, tra le altre in versi liberi ed endecasillabi, si fa notare, invece, per la sua unicità. Questa analisi ha dunque lo scopo di indagare gli aspetti più spiccati delle traduzioni di Gigliola Venturi e di provare a darne ragione.

## 2.1 Note sul lessico

### 2.1.1 I diminutivi

Le traduzioni di Venturi sono ricche di diminutivi: se ne contano complessivamente 59 nelle versioni italiane a fronte dei 25 riscontrabili nel complesso dei testi originali. Nella tabella seguente si forniscono i dati relativi alla loro distribuzione:

Tabella 1

	<i>Originali russi</i>	<i>Traduzioni</i>
Voznesenskij	14	27
Okudžava	3	9
Achmadulina	2	11
Brodskij	2	5
Kušner	4	7

L’analisi puntuale delle occorrenze dei diminutivi nei testi italiani ha rivelato che nell’80% dei casi l’uso del lessico alterato permette alla traduttrice di ottenere delle rime, assonanze, consonanze, o di cucire un tessuto di richiami fonici tra versi vicini<sup>4</sup>. Si pensi ad esempio a:

Обманувши сады, огороды,  
их ничтожный размер одолев  
возымела значенье природы  
невеликая сумма дерев.

Illudendo giardini, *orticelli*  
soverchiandone l’infima misura  
assegnato ha valore di natura  
ad una somma esigua *d'alberelli*.

(De Michelis 1971, 283)

Oppure:

<sup>3</sup> Gigliola Venturi a un corrispondente non identificato, 1971, FGV, b. 1, fasc. 9.3, UFN, Milano.

<sup>4</sup> Nei versi tratti dalle traduzioni di Venturi e dalle sue raccolte poetiche, qui e altrove, il corsivo è di chi scrive.



Вдоль стекол Зимнего дворца,  
 То фиолетовых, то синих,  
 Мелькает тень на черных клиньях  
 Не то стрижа, не то скворца.

Al palazzo d'Inverno, lungo i vetri  
 quale violaceo, qual *cilestrino*  
 saetta un'ombra negli angoli tetri  
 non sai se rondine o altro *uccellino*  
 (De Michelis 1971, 319)

Questa apertura all'uso del diminutivo e a certe rime 'facili' veniva notata anche da Carlo Dionisotti, che scriveva, a proposito del volume di Propp<sup>5</sup> tradotto da Venturi qualche anno prima: "Ci sono questioni di lingua e di metrica italiana in cui non possiamo e forse non potremmo essere d'accordo. [...] Riconosco che la mia insofferenza dei troncamenti e dei diminutivi, ad esempio, è irrazionale ed eccessiva, ma così è"<sup>6</sup>. Dionisotti esprimeva così, in realtà, un sentire piuttosto comune. La poesia italiana mal tollera diminutivi, rime 'facili' e tronche, tipiche piuttosto della letteratura per bambini, che peraltro Venturi frequentava<sup>7</sup>. Non si dimentichi, inoltre, che il russo, come altre lingue slave, è estremamente produttivo in termini di diminutivi e vezzeggiativi, sebbene il loro impiego non possa dirsi analogo a quello che ne viene fatto in italiano (Salmon 2007, 128). Non è da escludere, perciò, che Venturi, durante il suo lungo soggiorno in Unione Sovietica, abbia in qualche modo (o almeno in parte) assimilato quel modello di produzione dei diminutivi che non impedisce a un adulto di chiedere 'dell'acquetta' [водички], senza che suoni ironico o giocoso. Segnaliamo, peraltro, come apocopi, rime 'facili' e tronche ricorrano anche nella poesia di Gigliola, in cui l'effetto filastrocca' viene smorzato dalla naturalezza della scrittura di prima mano:

Bella  
 la tua mano guantata di bianco  
 sul fianco vestito di *blu*.  
 Moschettiere della pittura  
 di te m'hanno parlato persone che ho amato  
 e non ci sono *più*.

(Venturi 1991, 26)

Oppure:

Quell'*arietta* ti fa voglia di *cantare*  
 se ti resta un mozzicon di sigaretta  
 te la fumi a *boccatine* senza fretta  
 seguitando allegramente a *camminare*.

(FGV, b.5 fas.24, 11, UFN)

<sup>5</sup> Dionisotti si riferisce al volume di Propp *I canti popolari russi* (1966).

<sup>6</sup> Lettera di Carlo Dionisotti a Gigliola Venturi, citata da Aldo Agosti (2018).

<sup>7</sup> Venturi molto ha dato anche al mondo per l'infanzia. Oltre a impegnarsi in prima persona nell'ambito dell'istruzione dei bambini dopo la guerra, aveva curato per Einaudi nel 1959 e nel 1963 *I Quaderni di San Gersolè*, riguardanti l'esperienza della maestra Maria Maltoni nella scuola del piccolo comune vicino a Firenze. Inoltre compare come traduttrice, insieme a molti altri, tra cui Gianni Rodari, del *Libro viola della fiaba* (1988).

Diminutivi e vezzeggiativi non vengono collocati solo in fine verso, e non concorrono con didascalica costanza alla formazione delle rime:

Quand'ero *bimbetta*  
 pensavo che i grandi avessero in testa  
 sol gravi pensieri  
 (FGV, b. 5 fasc. 24, 15, UFN)

O ancora:

Il primo giorno che la primavera  
 mette le dita sulla terra brulla  
 ricerca i boschi dove gli *alberelli*  
 stanno raccolti, e stenditi per terra.  
 (FGV, b. 5 fasc. 24, 17, UFN)

Il lessico alterato nelle poesie di Venturi denota tenerezza e complicità con certi elementi naturali – alberi e animali – completando e arricchendo così il significato del testo.

### 2.1.2 Mescolanza di registri

L'arsenale linguistico di Venturi ha argini spaziali e temporali ampi, è ricco e contiene vocaboli preziosi, colloquiali, espressioni desuete, letterarie, regionali o tipiche del parlato, che vengono impiegati senza imbarazzo con effetti icastici, espressivi e stranianti.

Una tale ricchezza comporta, talvolta, lo slittamento da un registro all'altro nel passaggio dall'originale alla traduzione, oltre che repentini salti tra registri diversi nel contesto di uno stesso testo tradotto. Nelle versioni da Brodskij, lo spettro stilistico va dall'espressivo "babbucce" (De Michelis 1971, 369) per "туфля" [scarpe, calzature] a "serotino" (355) per "вечерний" [serale]. Tuttavia, la poesia filosofica di Brodskij, la varietà e la ricchezza del suo lessico rendono lo scarto di registro più tenue, episodico (a eccezione delle numerosissime apocopi, copiose anche nelle versioni da Achmadulina). Nel caso di Brodskij, Venturi adotta soluzioni più prudenti, e anche il ricorso alla rima è meno frequente, fino alla completa rinuncia in alcuni casi:

Да будут метели,  
 снега, дожди  
 и бешеный рёв огня,  
 да будет удач у тебя впереди  
 больше, чем у меня.  
 Да будет могуч и прекрасен  
 бой,  
 гремящий в твоей груди.  
 Я счастлив за тех,  
 которым с тобой,  
 может быть,  
 по пути.

Saran piogge, saran nevi, tempeste  
 E il ruggire del fuoco, scatenato  
 – Batta il successo alla tua porta  
 Più che alla *mia*.  
 E sia possente e bella  
 la battaglia  
 furente nel tuo petto.  
 Felice mi sento per quelli  
 che t'accompagneranno  
 forse  
 nella *via*.

(De Michelis 1971, 349)

Non mancano tuttavia rime ‘facili’, come nel caso, ad esempio, di “Elegia grande” [Большая элегия]:

спят склоны гор, ручьи на склонах, тропы.  
 Лисица, волк, залез медведь в постель.  
 Наносит снег у входов нор сугробы.  
 И птицы спят. Не слышно пенья их.

L'ègual sulle pendici, monti e *ruscelli*  
 la volpe, il lupo, l'orso nel suo letto;  
 proprio avanti la tana, a *monticelli*  
 s'ammucchia la neve. Anche gli *uccelli*  
 dormono. Il loro canto tace.

(De Michelis 1971, 370–372)

Come si può notare anche dal solo confronto grafico, non c'è corrispondenza nel numero dei versi tra i passaggi in russo e quelli in italiano<sup>8</sup>.

Le tendenze traduttive di Venturi si rivelano affini alla lingua di Voznesenskij, che non è parco nell'uso di diminutivi e di espressioni colloquiali:

Спи, башку свою гениальную  
 уронив на дощатый стол.

Dormi, lascia cadere sul tavolo  
 il tuo geniale *capoccione*.

(De Michelis 1971, 229)

Чтоб от виселицы в трех метрах  
 в микроскопном желтом глазке  
 жизнь искать в волосочке смерти –  
 сам от смерти на волоске?!

Per cercare, a tre metri dalla forca  
 sotto la gialla lente del microscopio  
 entro un *peluzzo* della morte – la vita:  
 voi stessi a un pelo dalla morte?!

(De Michelis 1971, 229)

<sup>8</sup> Non si tratta di un caso isolato, accade di frequente nelle traduzioni da Okudžava e Voznesenskij, in cui l'irregolarità e la resa grafica dei versi in russo rende l'aggiunta, o il taglio, quasi impercettibili. Si tratta di pochi versi, generalmente da 1 a 5. Il caso più eclatante, però, è senz'altro quello della traduzione di “Elegia grande” [Большая элегия] di Brodskij, in cui a fronte dei 124 versi dell'originale, Venturi ne propone 181. Questo esubero, che si traduce nell'impiego di circa il 40% di sillabe in più, non può essere totalmente spiegato con il fisiologico allungamento del discorso poetico nel passaggio dal russo all'italiano (Colucci 1993); dunque, le domande sull'origine di questa versione ‘allungata’ rimangono aperte.

Я ведь тоже не всем дово́льный  
(вспомните эпизодик с Фаустом)

Anch'io non sono del tutto soddisfatto  
(rammenti del Faust *l'episodietto*)  
(De Michelis 1971, 231)

Nel caso delle versioni da Kušner non si riscontrano particolari derive stilistiche. Si vedano i versi di “Che farne della prima impressione?” [Что делать с первым впечатленьем?]:

Что делать с первым впечатленьем  
Оно смущает и томит.

Che farne della prima impressione?  
essa appéna e confonde.  
(De Michelis 1971, 301)

Il recupero di forme preziose o dismesse come “appenare”, di dannunziana memoria<sup>9</sup>, per “томить” [affliggere], o “foro-setta” (De Michelis 1971, 308) per “поселянка” [contadina], si adatta allo stile equilibrato dell'autore.

Quanto a Okudžava, la *prjamota* della sua lingua – la sua schiettezza – soffre di alcune scelte orientate verso un registro alto. Si trovano “donde” (De Michelis 1971, 33) “olezza” (47), “ignote alture” (37), “modulare” e “rimiro” (51). Mentre in Achmadulina convivono le voci “spettacol di miti fantasie”, “bimbetti”, “visetti”, “acciacchi” (273–275), “disfiora”, “zufoleggia” (277), “cilestre” (275), “secolar segreto” (271), “pondo” (255), con effetto disorientante.

A ben guardare però, la parola marcata forza, da un lato, il registro dell'originale e, dall'altro, viene utilizzata per reinventare nel testo di arrivo rime e suggestioni foniche.

Qui di seguito sono riportati alcuni esempi da Okudžava, in particolare da “Magnanimo Marzo” [Март великодушный]:

У отворенных  
у ворот лесных,  
откуда пахнет сыростью,  
где звуки  
стекают по стволам,  
стоит лесник,  
и у него —  
мои глаза и руки.  
А лесу пласть старые тесны.  
Лесник качается  
на качкой кочке

Presso le *porte*  
Presso le *porte* spalancate della foresta,  
*donde* l'umido alita,  
dove i suoni  
fluiscono dai tronchi  
sta  
il guardaboschi. Suoi  
sono i miei occhi e le mani.  
Ma ai boschi il vecchio abito è angusto.  
Vacilla il guardiano  
Su un traballante fusto.

(De Michelis 1971, 33)

Da “Continua la musica a me attorno” [Продолжается музыка возле меня]:

<sup>9</sup> Si pensi in particolare ad *Alcyone* (1903).

Вот тарелки, серебряным звоном звеня,  
на большом барабане качаются тонко.  
Вот валторны

восторженно  
в пальцы вплеклись.

Вот фаготы с каких-то высот пролились,  
и тромбонов трудна тарабарская речь

Ecco i piatti squillare con voce d'argento  
lievi ondulando sul grande *tamburo*.

Ecco i corni da caccia  
alle dita intrecciarsi  
entusiasti.

Da *ignote alture* ecco i fagotti espandersi  
e dei tromboni i discorsi enigmatici

(De Michelis 1971, 37)

Da “Questa stanza” [Эта комната]:

где остро пахнет веком  
четырнацатым  
с веком  
двадцатым пополам.  
Люблю я эту комнату  
без драм и без расчета...

dove acuto *olezza* – passato,  
il secolo *decimoquarto*  
col *ventesimo* a *mezzo* mischiato.  
Amo questa *stanza*  
senza drammi né *reticenza*...

(De Michelis 1971, 47)

Nel primo esempio “*donde*” è in assonanza con “*porte*” del verso precedente, “*angusto*” in rima con “*fusto*”. L’allitterazione della “o” è anche del testo russo. La paronomasia “Лесник качается на качкой кочке” non viene recuperata in questo componimento, ma la figura è frequente in Okudžava e, secondo il meccanismo tipico della traduzione di ‘perdita-compensazione’, Venturi la introduce nel contesto di altri componimenti, come in “Nel giardino pubblico” [В городском саду] sotto forma di figura etimologica:

Не все ль равно: какой земли касаются  
[подовшы?

Ha importanza quale *suolo* calpestando  
le *suole*?

(De Michelis 1971, 43)

Nel secondo esempio “*ignote alture*” richiama “*tamburo*” a cui è avvicinato dalla resa grafica del testo e dalla brevità del materiale interposto. Non di rado l’eco di alcuni termini si spinge oltre i due versi, e a risponderci sono parole distanti ma disposte in modo tale che il richiamo non sia equivocabile<sup>10</sup>. Nel terzo esempio “*olezza*” è in consonanza con “*mezzo*” e “*stanza*”, e in rima imperfetta con “*reticenza*”. Si noti anche come Venturi ha mantenuto la relazione tra “*четырнацатым*” e “*двадцатым*” con “*decimoquarto*” e “*ventesimo*”, che si richiamano tramite il suffisso dei numeri ordinali. La sequenza di rime incatenate che percorre tutto il testo russo, con una sola interruzione nei versi centrali, viene reinventata in una sequenza irregolare di rime bacciate e alternate, assonanze e consonanze che rimandano alla compattezza del testo originale.

Ancora alcuni esempi dalla traduzione di Achmadulina di “Essere ospiti di un artista” [Гостить у художника]:

<sup>10</sup> Si veda anche “Addio” [Прощай] di Brodskij (De Michelis 1971, 349).

И я, притаившись в тени голубой,  
застыв перед тем невесомым весельем,  
смотрю на суровый их танец, на бой  
младенческих мышц с тяготеньем  
[вселенным

Ed io nascosta nell'ombra *cilestre*  
M'eclisso a quella gioia malinconica  
Mirando il ballo *agreste*, e dei muscoli  
La lotta contro l'attrazion *terrestre*.  
(De Michelis 1971, 275)

[...] подставив горячие лбы под свирель,  
под ивовый дождь ее частых отверстий!  
Художник на бочке высокой сидит,  
как Пан, в свою хитрую дуку дудит

le fronti ardenti sotto lo zufolo  
esposte alla *pioggia* di note cadenti  
dai buchi come salici *piangenti*.  
L'artista appollaiato su una botte  
come Pan, ingegnoso *zufoleggia*.  
(De Michelis 1971, 277)

E da “Capitoli da un poema (su Pasternak)” [Главы из поэмы (о Пастернаке)]:

Когда же им оставленный пробел  
возник над миром, около восхода,  
толчком заторможенная природа  
переместила тяжесть наших тел.

Ma quando l'aurora spuntò sul *mondo*  
Con quel gran vuoto al posto del sole  
La natura, frenando il volo,  
dei nostri corpi trasferì il *pondo*.  
(De Michelis 1971, 255)

Nel primo esempio “cilestre” rima con “terrestre” e si trova in rima al mezzo con “agreste”. Nel frammento in russo non ci sono rime al mezzo, ma queste si trovano spesso in Achmadulina. Per esempio in “Lezioni di musica” [Уроки музыки]:

не ладили две равны темноты  
Рояль и ты- два совершенных круга

(De Michelis 1971, 264)

Nel secondo passaggio “zufoleggia” richiama “pioggia”, di due versi precedente, e anche – etimologicamente – “zufolo”. Venturi ripropone così la figura etimologica “дуку дудит” [suona il piffero]. L'allitterazione della ‘д’ dell'originale è compensata da quella della ‘g’.

Infine, nel terzo estratto, in cui Venturi ha disposto le rime secondo lo schema del testo russo, il letterario “pondo” è in rima con “mondo”.

### 2.1.3 I *realia*

Di fronte a un vocabolo che non ha un preciso traduttore nella lingua di arrivo il traduttore può scegliere di neutralizzare i segni della diversità con un termine che abbia un referente simile a quello dell'originale (es. “bollitore” per “самовар”) oppure lasciarlo invariato (“*samovar*” per “самовар”) incoraggiando implicitamente il lettore a documentarsi. In questo ambito, Venturi adotta soluzioni ibride e di compromesso, e non rinuncia alla possibilità di ‘appaesamento’ (Mengaldo 1982) di alcuni *realia*.

Di seguito vengono riportati due esempi, il primo da “Dottor autunno” [Доктор осень] e il secondo da “Il bar ‘La capanna del pescatore’” [Бар “рыбарска хижа”], entrambe di Voznesenskij:

Ваш проступок осудят гордо  
Непорочные медики *мира*,  
Встав в халатах по горло,  
Как бутылки с *кефиром*.

Vi condannano con *foga*  
Del mondo gli impeccabili medici  
Sino al collo infilati nei camici  
Quasi bottiglie di *yogurt*.

(De Michelis 1971, 231)

Нас любят жены  
В чулках узорных,  
Они – русалки.

Le donne ci amano  
Nelle loro *calze* traforate  
Sono *rusalke*.

(De Michelis 1971, 215)

Nel primo esempio troviamo “yogurt” che traduce “кефир” [kefir] in rima imperfetta con “foga”. Si noti anche che l’originale russo presenta una rima alternata, mentre Venturi ne propone una incrociata. Nel secondo esempio, la parola russa “русалки” [sirene] viene mantenuta in traduzione con una sola variazione nella desinenza che viene addomesticata, e diventa -e, come nei femminili plurali italiani (mentre in russo sarebbe stato -и). La traduttrice ottiene così una rima imperfetta e al mezzo con “calze” del verso precedente. La soluzione di Venturi è particolarmente interessante per due ragioni: il mantenimento della radice russa mette il lettore davanti a un testo che rivela la sua natura di traduzione. D’altro canto, la desinenza addomesticata permette di comprendere la funzione logica del vocabolo all’interno della frase e suggerisce il genere del referente. Questa soluzione offre anche l’occasione di riproporre, con una sola piccola variazione, il gioco di ripetizione consonantica in ‘лк’ di “чулках” [calze] e “русалки” [sirene] nel testo russo, con un analogo gioco questa volta in ‘lz’ e ‘lk’ tra i rispettivi traduttori “calze” e “rusalke”.

### 3. *Qualche nota metrica*

Sui dattiloscritti degli esercizi di traduzione condotti da Venturi su testi di Evtušenko e Roždestvenskij, conservati nel Fondo Gigliola Venturi, si trovano delle note che riferiscono della lunghezza dei versi russi in termini sillabici (la pentapodia giambica, per esempio, è indicata come endecasillabo). Venturi non ignora la questione della metrica in traduzione, ma non istituisce per le sue versioni corrispondenze univoche tra forme versali russe e italiane, dando la preferenza al verso libero e all’endecasillabo, senza tuttavia rinunciare a qualche esperimento.

Okudžava, Voznesenskij e Brodskij vengono resi in versi liberi<sup>11</sup>, e le loro poesie tradotte sono caratterizzate, come è stato detto, da un tessuto irregolare di rime e richiami fonici interni. Nelle traduzioni di Achmadulina e Kušner si ravvisa un maggiore sforzo di resa in forme chiuse. L’endecasillabo, anche nelle sue varianti non canoniche ipometre o ipermetre, rimane il verso prediletto e viene usato per rendere testi russi dalla natura metrica diversa. In endecasillabi sono tradotte tetrapodie, pentapodie giambiche e tripodie anapestiche. Il verso *princeps* della versificazione italiana viene poi usato in combinazione

<sup>11</sup> Con una sola eccezione: “Без фонаря” [Senza lampione] di Brodskij che è tradotta in endecasillabi (De Michelis 1971, 393).

con altre misure per rendere la tetrapodia anfibrachica, e con il doppio settenario nella traduzione della pentapodia giambica, in cui il verso composto traduce il primo di ogni strofa che si ripete in anafora.

A volte, tuttavia, anche nella scelta della misura si riscontrano episodiche deroghe, come nell'interessante caso della traduzione di "In difesa del sentimentalismo" [В защиту сентиментализма] di Kušner:

Где кончаются ромашки,  
Начинаются замашки.  
Я признаюсь по секрету,  
Мне не нравится бензин.  
Дальновидней всех поэтов  
Был историк Карамзин.  
Он открыл среди полянок  
Много милых поселюнок,  
Он заметил средь полян  
Много милых поселян.  
Что они любить умеют, —  
Обнаружил тоже он.  
Пастушки, когда стемнеет,  
Ходят к милым на поклон.  
Так проходят дни недели...  
Что ж имеем в самом деле?  
Люди лижут валидол,  
На язык кладут лекарства,  
А полезней вол и дол,  
Деревенское лукавство.  
Там и ста не встретишь лиц,  
Под окном не чинят кабель.  
Пребывание вне столиц  
Здоровей сердечных капель

Dove finiscono le camomille  
steli di malva spuntano a mille.  
Benché in segreto, io riconosco  
4 che la benzina no, non mi piace.  
D'ogni poeta più perspicace  
fu Karamzin, storico noto.  
Fu lui a scoprire tra i campicelli  
8 oh! Quante amabili forosette,  
e in mezzo ai campi egli vedette  
tanti pacifici contadinelli.  
E che sapessero fare l'amore  
12 a scoprire fu ancora lui  
– vanno i pastori, quando fa buio  
a riverire l'amica del cuore.  
Così corrono giorni, settimane.  
16 Ed a noi, invece, cosa rimane?  
Di *validol* la gente s'ingozza  
giù medicine, a goccia a goccia.  
Ma il buon senso contadino  
20 vuole che ai campi si resti vicino.  
Là non incontri cento persone  
né i cavi aggiustano sotto il balcone.  
Vivere fuori dalle metropoli  
è più salubre dei cardiotonici.<sup>12</sup>

(De Michelis 1971, 308)

Per la resa della tetrapodia trocaica è stato scelto un doppio quinario (fatta eccezione, come si anticipava, per alcuni versi: il 14, 15 e 20, endecasillabi e il 19, ottonario). Si tratta di una scelta inusuale che, se analizzata tenendo conto della sua genesi, potrebbe rivelarsi niente affatto arbitraria, ma anzi complessa e originale.

Il quinario, in particolare nella sua forma doppia, appartiene a una tradizione minoritaria della storia letteraria italiana (Beltrami 2011, 202). Viene utilizzato dagli autori siciliani nella poesia religiosa medievale (ne fa largo uso Jacopone da Todi), è poi riproposto da Chiabrera (anche se con minore frequenza) e più tardi impiegato in esperimenti di metrica

<sup>12</sup> Il corsivo, in questo passaggio, è di Venturi.



barbara, in virtù della sua riconducibilità agli endecasillabi falecio e alcaico (Menichetti 1993, 134–135). La sua diffusione, quindi, è limitata e il suo impiego discontinuo. Al contrario, nella poesia russa la tetrapodia trocaica è stata fino alla fine del XIX secolo uno dei versi più usati dopo la tetrapodia e l'esapodia giambica (Gasparov 1974, 46–47). A seguito di una prima fase in cui il modello latino di “Stabat Mater dolorosa” esercita un’influenza sulla poesia religiosa antico-slava, il verso trocaico scivola infatti nella poesia di argomento leggero e nel verso della poesia popolare (Gasparov 2003, 169–186). Il ruolo che le due forme versali assumono nelle rispettive tradizioni letterarie è così diverso che non possono dirsi equivalenti ‘funzionali’ (Colucci 1993); e neanche equivalenti ‘ritmici’ (Ghini 2003; 2005), dato che la tetrapodia trocaica ammette accenti solo sulle sillabe dispari, mentre il quinario prevede l’obbligo d’accento sulla quarta e varie, anche se limitate, possibilità prosodiche all’interno del verso.

La prima ipotesi è che Venturi intuisca già quanto è stato teorizzato all’inizio degli anni Novanta da Michele Colucci, ovvero che il verso italiano ha bisogno di più sillabe (tra il 15–20% in più) per contenere l’informazione di quello russo, e che per questo ne abbia scelto uno che ne conta in media dieci, salvo rare chiuse sdruciole o bisdruciole degli emistichi. In questo caso, solo il gusto per la sperimentazione spiegherebbe la preferenza accordata a questo verso composto rispetto all’endecasillabo. La seconda ipotesi nasce da considerazioni di carattere ritmico; nell’originale russo il secondo e il quarto piede sono sempre trochei, sono quindi accentati in corrispondenza della terza e settima sillaba: chiameremo quindi ‘forti’ la seconda e la quarta posizione del verso. Con la sua traduzione in doppi quinari G. Venturi propone un verso con un numero di sillabe maggiore rispetto a quello russo (capace, quindi, di mantenerne l’informazione), e che conta due accenti in posizioni forti: la quarta del primo e la quarta del secondo emistichio, che ospitano sillabe sempre accentate e che si trovano tra di loro, lungo tutto il componimento, a distanza costante di quattro posizioni atone – o che portano accenti secondari (Esposito 2003) –, con poche eccezioni che dipendono dal tipo di chiusa del primo emistichio oppure dall’attacco del secondo. La poesia russa e la sua traduzione, anche nella diversità del ritmo, risultano affini: entrambe presentano due accenti a una distanza costante (tre posizioni atone nel russo e quattro nell’italiano) in tutti i versi del componimento. Venturi, in qualche modo, ripropone in una forma che potremmo definire ‘diluata’ se non il ritmo, l’andamento ritmico dell’originale.

#### 4. Conclusioni

Venturi attinge all’intera gamma di possibilità stilistiche offerte dalla lingua e si mostra interessata soprattutto a fuggire il traducevole banale e scontato, e per questo sceglie “linguacciuto” (De Micheli 1971, 41) per “сплетник” [pettegolo], “ciaramella” (277) per “дулочка” [zufolo], “carognetta” (247) per “шпана” [terpista, ragazzaccia], “pondo” (255) per “тяжесть” [pesantezza], “zazzera” (281) per “чёлка” [frangetta], “babbucce” (369) per “туфля” [scarpe], fino al raro e più diffuso al Nord “ciurlare nel manico” (225) – che



E ancora più audace da “Sulla Neva, verso sera, rinfresca” [Свежеет к вечеру Нева] di Kušner, ma con evidenti conseguenze sulla fluidità della sintassi:

Известный, в сущности, наряд,  
чужая мета.  
У Пастернака вроде взят,  
А им – у Фета.

Ma la giubba t'è nota, in *realtà*:  
d'estraneo solo la marca c'è:  
sottratta, poniamo, a *Pasternak*  
che la prese, lui, a *Fet*.

(De Michelis 1971, 315)

Da questi brevi estratti si può osservare come Gigliola Venturi formi delle rime e assonanze tronche in consonante servendosi dell'onomastica straniera, coraggiosamente collocata alla fine del verso.

Sembra quindi che la ricerca della rima e dell'espressività possa spiegare, almeno in parte, la frequenza di diminutivi, vezzeggiativi e variazioni stilistiche nel lessico. In questo modo, la traduttrice si pone completamente in controtendenza rispetto alla tradizione della traduzione dal russo all'italiano, in cui la via più battuta è quella del verso libero e in cui, salvo casi eccezionali (si pensi alle traduzioni di Renato Poggioli), si rinuncia per prima cosa proprio alla resa della rima (Niero 2017). Con la scelta di non abbandonarne la resa, Venturi appare decisamente orientata alla letteratura russa, la cui poesia in rima ha una tradizione lunga, solida e che non può dirsi sorpassata, a differenza di quella italiana. Le sue versioni si pongono controcorrente anche rispetto alla poesia italiana degli anni Sessanta e Settanta, che era ormai apertamente insofferente verso gli istituti metrici formali e impegnata a proseguire la decostruzione, iniziata dalle avanguardie, del concetto di lirica tradizionalmente inteso (Afribo 2018).

In conclusione, la varietà delle soluzioni proposte e anche delle scelte ricorrenti (che non assurgono mai a norma) spinge a parlare di 'laboratorio', di tendenze traduttive e sperimentazioni. La coerenza del progetto di traduzione è garantita dall'indirizzo costante delle versioni, sempre tese all'espressività e alla re-invenzione delle rime, che porta Venturi a elaborare testi coraggiosi, per i quali adotta soluzioni originali e inedite; tuttavia le differenze di tono e di stile dei cinque autori risultano sfumate in ragione della sua tendenza, più volte riscontrata, ad aggiungere un tocco di ironia e di espressività.

La poesia accompagna Venturi per tutta la vita, e la possibilità di tradurre versi, del resto, si presenta come valida alternativa alle 'lungaggini' della prosa, quando la lettura era diventata più faticosa. Così scrive infatti in una lettera a L. Foà:

sono ancor sempre in grado (ti prego di tenerlo presente) di applicarmi a traduzioni di mole ridotta, in cui dar sfogo alla mia voglia di rendere in italiano un bel testo, elegante e preciso, ma che non esiga uno sforzo troppo prolungato (anche i miei occhi non sono più quelli di una volta). Qualcosa del tipo del bellissimo libricino della Berberova, *Il giunco mormorante*, o *La scheggia* di Zazubrin, così pieno di trovate linguistiche, o tante altre belle cose apparse nella “Piccola biblioteca”. Mi piacerebbe anche tradurre poesie [...]; non dimenticare che ne scrivo di mie. (FGV, cart. 7, UFN)

Con queste parole Gigliola Venturi ribadisce, nel 1990, la sua passione per la letteratura russa, l'interesse per la cultura sovietica e per la poesia.

Questa inaugurale analisi del lavoro di Venturi, degli aspetti più marcati, della superficie delle sue traduzioni aspetta il suo seguito. Molto altro meriterebbe un approfondimento: l'uso della punteggiatura, la questione della resa strofica (cui si è solo brevemente accennato), il rapporto delle traduzioni di Venturi con i testi di ogni singolo autore (e non solo con la loro collettività), le soluzioni proposte per i giochi di parole. Inoltre, uno studio comparato delle traduzioni dal russo, con quelle dal francese e dall'inglese, rimaste inedite, potrebbe essere davvero proficuo per delineare con maggiore precisione il profilo della traduttrice di versi. Non si dimentichino, infine, le traduzioni di grandi romanzi russi: del resto Gigliola Venturi è stata, prima di tutto, una traduttrice di prosa. Si rimanda tutto questo a studi futuri.

### Bibliografia

- Afribo, Andrea. 2018. *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi: storia linguistica italiana*. Milano: Corriere della Sera.
- Agosti, Aldo. 2018. "Quel mare di locuzioni tempestose." Vita e traduzioni di Gigliola Venturi." *Tradurre* 14. <https://rivistatradurre.it/quel-mare-di-locuzioni-tempestose/> ultima consultazione 4 febbraio 2024.
- Agosti, Aldo, Giulia Baselica. 2018. "Opere di Gigliola Spinelli-Venturi." *Tradurre* 14. <https://rivistatradurre.it/opere-di-gigliola-spinelli-venturi> ultima consultazione 4 febbraio 2024.
- Beltrami, G. Pietro. 2001. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Bykov, Dmitrij L. 2009. *Bulat Okudžava*. Moskva: Molodaja Gvardija.
- Colucci, Michele. 1993. "Del tradurre poeti russi (e non solo russi)." *Europa Orientalis* 12 (1): 107–128.
- D'Annunzio, Gabriele. 1966. *Alcyone*. Milano: Mondadori.
- De Michelis, Cesare G., a cura di. 1971. *Poesia sovietica degli anni 60*. Milano: Mondadori.
- Esposito, Edoardo. 2003. *Il verso: forme e teoria*. Roma: Carocci.
- Garzonio, Stefano. 2006. "La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni." *Toronto Slavic Quarterly* 17. <https://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml> ultima consultazione 18 settembre 2023.
- Gasparov, Michail L. 1974. *Sovremennyj russkij stich*. Moskva: Nauka.
- Gasparov, Michail L. 2003. *Očerki istorii evropejskogo sticha*. Moskva: Fortuna Limited.
- Ghini, Giuseppe. 2003. *Tradurre l'Onegin*. Urbino: Quattroventi.
- Ghini, Giuseppe. 2005. "Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle 'versioni ritmiche' di Poggioli." *Studi Slavistici* 2 (1): 81–96.
- Kotlarek, Magdalena. 2011. "Mir poezii Bulata Okudžavy." *Folia Litteraria Rossica* 4: 105–113
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1982. "Aspetti delle versioni poetiche di Solmi." *Studi novecenteschi* 9 (23): 45–96.
- Menichetti, Aldo. 1993. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Editrice Antenore.
- Michajlov, Aleksandr. 1970. *Andrej Voznesenskij: ètjudy*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Niero, Alessandro. 2019. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.

- Propp, Vladimir J. 1966. *I Canti popolari russi*. Torino: Einaudi.
- Rodnjanskaja, Irina B. 1999. "I Kušner stal nam skučen." *Novyj Mir* 10. <https://nm1925.ru/journal-archive/1999/10-1999/> ultima consultazione 4 febbraio 2024.
- Salmon, Laura. 2018. "Il progetto, le note, il commento." In *E così via...*, Boris Ryžij, traduzione di Laura Salmon. Rovigo: Il Ponte del Sale.
- Salmon, Laura. 2007. "Diminutivi e vezzeggiativi russi nella ricezione interlinguistica. Dal 'culture shift' alla traduzione." In *Atti del convegno: Multilinguismo e interculturalità: confronto, identità, arricchimento*, a cura di Giuliana Garzone, Laura Salmon, Luciana T. Soliman, 125–143. Milano: LED.
- Stepanov, Evgenij V. 2014. *Žanrovye stilističeskie i profetičeskie osobennosti russkoj poëzii serediny XX-načala XXI vekov. Organizacija sovremennogo poëtičeskogo processa*. Moskva: Kommentarij.
- Venturi, Gigliola. 1969. *Lunes*. Milano: Scheiwiller.
- Venturi, Gigliola. 1977. *Come un albero sono*. Torino: Toso.
- Venturi, Gigliola. 1981. *Manate di colombi sembravano*. Torino: Toso.
- Venturi, Gigliola. 1991. *Paglia a Paglia*. Milano: Scheiwiller.
- Vinokurova, Irina E. 1995. "Tema i variacii. Zаметki o poëzii Belly Achmadulinoj." *Voprosy Literatury* 4: 37–50.
- Zubova, Ljudmila V. 2015. *Poëtičeskij jazyk Iosifa Brodskogo*. Sankt Peterburg: Lema.

#### *Fonti archivistiche*

Fondo Gigliola Venturi, Unione femminile nazionale (UFN), Milano.

# YVES BONNEFOY E FABIO SCOTTO: IMMAGINARI DEL TRADURRE A CONFRONTO<sup>1</sup>

RICCARDO RAIMONDO  
UNIVERSITÀ DI CATANIA  
riccardo.raimondo@unict.it

Received September 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

Building on the theory of the imaginaries of translation, the article aims to outline the main features of a semiological comparison between two poet-translators who are deeply interconnected in their literary and personal lives: Yves Bonnefoy and Fabio Scotto. Bonnefoy-translator manipulates the translation through a personal rewriting that magnifies and enhances his personal poetics. At the same time, Bonnefoy-poet prefers for his works a translator who can be in tune with his practice of writing and reading. Scotto, his main Italian translator, proves to have these attributes: the 'sense of sound' – as Scotto defines it – is shaped as the experience of a wholeness which implies a profound understanding between the translator and the author.

*Keywords:* Yves Bonnefoy, Fabio Scotto, *Imaginaries of Translation*, Semiology of Translation

## 1. Introduzione

Un numero tematico dedicato alla traduzione della poesia in lingua italiana merita uno spazio riservato agli immaginari del tradurre. In aggiunta alle analisi sulle pratiche traduttive e sulle interpretazioni dei traduttori, s'impone ormai nel panorama contemporaneo una *koïnè* analitica sempre più attenta, da un lato, alle concezioni e rappresentazioni del tradurre, dall'altro, alle implicazioni che tali concezioni e rappresentazioni hanno nel processo traduttivo.

Almeno a partire dal congresso internazionale *Les imaginaires de la traduction / The imaginaries of translation* (Parigi, Università Sorbonne Paris Cité 2017), molti studiosi si sono dedicati a un'indagine – per così dire – olistica sul testo tradotto, con una particolare attenzione al potenziale epistemologico di una teoria dell'immaginario applicata alla traduttologia (es. Bezari et al. 2018; Lavieri 2023). Attraverso questo prisma teorico, che

---

<sup>1</sup> La ricerca presentata nel contributo è stata resa possibile grazie ai seguenti programmi di ricerca dell'Università di Catania: 2020/2022 (PIACERI Linea 2) "*Mediterranean Tour: viaggi, circuiti politici, rappresentazioni e turismo tra età moderna e contemporanea*"; Starting Grant "*Crossing Borders via Translation(s) in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries*".

è stato definito come la “teoria degli immaginari della traduzione”<sup>2</sup> (es. Raimondo 2022, 99–106), si distinguerebbero:

- a. gli immaginari dei traduttori e delle traduttrici (ossia la psiche del soggetto traduce e la sua relazione al testo d’origine);
- b. gli immaginari del tradurre (cioè, come anticipato, l’insieme di concezioni, rappresentazioni e miti del tradurre insieme al loro impatto sulla pratica traduttiva).

In un recente volume collettivo, Antonio Lavieri ha sottolineato la ‘funzione epistemica’ propria alle pratiche discorsive della traduzione e ha raccolto una serie di contributi che concepiscono la traduzione come “opération cognitive essentielle dans le processus de signification symbolique du monde” (Lavieri 2023, 10). Condividendo la posizione di Lavieri nel voler valorizzare “l’imaginaire du traduire dans l’histoire de ses pratiques théoriques et discursives” (Lavieri 2023, 8), desidero dedicare un articolo alla seconda declinazione (*b*) del paradigma descritto più in alto, e che costituisce ad oggi la forma più aggiornata della teoria degli immaginari della traduzione.

La scelta del corpus primario deriva da una selezione qualitativa che considero emblematica al fine di delineare i tratti principali di una comparazione semiologica fra due poeti-traduttori, profondamente interconnessi nella vita letteraria come in quella personale: Yves Bonnefoy e Fabio Scotti. Della loro vastissima opera come delle loro numerose traduzioni e riflessioni, ho selezionato il materiale che mi è parso più esemplificativo al fine di osservare, in una prospettiva semio-comparatistica, la scaturigine e le implicazioni dei loro rispettivi immaginari del tradurre.

## 2. *Yves Bonnefoy: un atto nello spazio del poetico*

Il nome stesso d’Yves Bonnefoy è capace di evocare una serie di connotazioni che ci raccontano una storia fondamentale per capire il ruolo della traduzione a cavallo fra i secoli XX e XXI. Si pensi alle prime *affiches* teatrali francesi che pubblicizzavano, negli anni Sessanta e Settanta, gli spettacoli di William Shakespeare nelle traduzioni di Bonnefoy. O ancora si ricordino le copertine delle edizioni tradotte da Bonnefoy – pubblicate, per fare un esempio fra i più celebri, dall’editore Gallimard. Cos’hanno in comune questi ‘oggetti culturali’ (Rastier 2011)? Cosa ci raccontano semioticamente del rapporto fra traduttore e autore? Cos’altro, invece, della relazione fra il traduttore e il suo pubblico, fra il *passer* e i suoi contemporanei?

<sup>2</sup> Tutte le traduzioni in lingua italiana sono mie ove non indicato in bibliografia il nome del traduttore o della traduttrice.

Figura 1

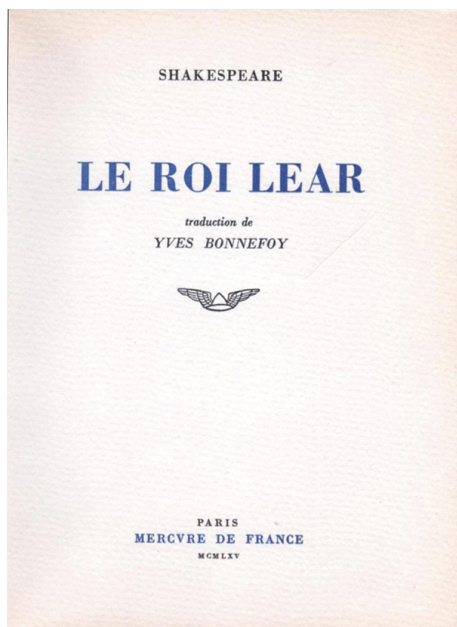
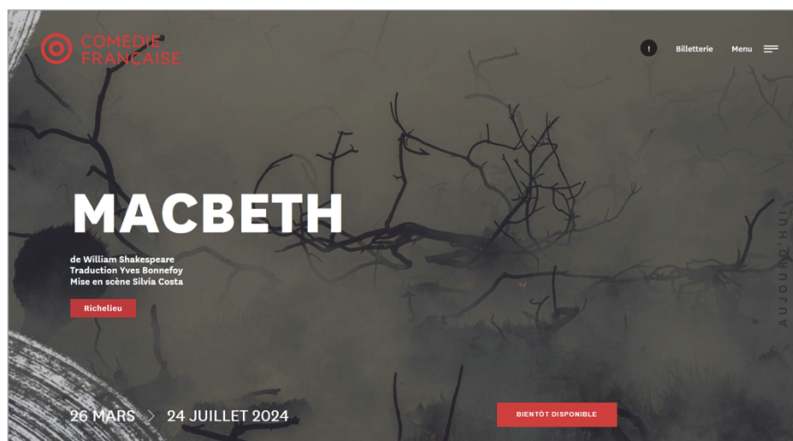


Figura 2



Figura 3



Il ‘nome’ di Bonnefoy-traduttore è stato uno dei primi a rivaleggiare – sulle copertine editoriali come sulle *affiches* teatrali – con il nome dell’autore, in un’epoca in cui non era raro che il nome del traduttore fosse difficilmente reperibile persino sulla terza di copertina. In questa tenzone tipografica è persino capitato che i caratteri “YVES BONNEFOY” eguagliassero in dimensione il nome dell’autore (figure 1–3). Il nome di Bonnefoy costituirebbe allora ‘oggetto semiotico’ di per sé, meritevole di essere analizzato nei paratesti e nelle più svariate creazioni grafiche. Questo rappresenterebbe già un dato eccezionale, ma che sareb-



be facile giustificare appellandosi alla notorietà del poeta e del critico, prima ancora che del traduttore. Tale giustificazione non costituirebbe un torto a quel poeta e a quel critico, ma sarebbe certo riduttiva qualora si trattasse di parlare del traduttore.

Non è solo, dunque, la sua notorietà di letterato ad aver fatto di Bonnefoy uno dei traduttori più interessanti della nostra contemporaneità. Il suo stile traduttivo, la sua disinvoltata pratica del tradurre, la sua postura diffidente nei confronti dei molti *turns* traduttologici, infine ma non meno importante, il suo multilinguismo hanno reso Bonnefoy un cittadino d'onore nella *communauté des traducteurs* (Bonnefoy 2000).

Forse il saggio più interessante per capire il suo immaginario del tradurre è “La traduction de la poésie” (2004)<sup>3</sup>, nelle cui dense pagine l'autore riflette su una “questione del tutto diversa” da quelle che aveva affrontato precedentemente: la questione “della natura e degli effetti di questo atto – tradurre, tradurre la poesia – su coloro che si dedicano a questa impresa e talvolta la vivono perfino come una vera ossessione” (Bonnefoy 2010, 1342, trad. Scotto). Sarà facile dedurre da queste pagine, anche per un lettore meno avvertito, non certo che tradurre equivale a tradurre la poesia – come la proposizione incidentale succitata vuole provocatoriamente far balenare (“– tradurre, tradurre la poesia –”, Bonnefoy 2010, 1342) – quanto più che nella traduzione della poesia vi è forse l'anima stessa del tradurre, di ogni atto traduttivo.

Tradurre quindi per Bonnefoy è soprattutto tradurre versi, ovvero tradurre “un'esperienza poetica” (Bonnefoy 2010, 1369), o ancor meglio, ritagliarsi uno “spazio del poetico” (Bonnefoy 2010, 1346) attraverso l'opera di un altro autore. Da quest'assunto, qui brevemente sintetizzato, derivano diverse implicazioni che ci accompagnano al cuore della sua teoria e della sua pratica traduttologiche.

Les significations qui s'entrecroisent dans un poème sont-elles le plus clair de la poésie, et ce que le traducteur doit donc restituer en toute priorité ? Ou toutes ensemble ne constituent-elles pas qu'un seul plan dans l'espace du poétique, lequel pourrait même valoir de leur opposer un acte tout autre de la conscience ? (Bonnefoy 2004, 62–80)

In queste poche righe Bonnefoy riassume tutti quei tratti che delineano il suo immaginario del tradurre e che possiamo così elencare, prima di commentarli:

- la sua poetica del tradurre;
- la sua concezione dell'atto traduttivo;
- la sua tecnica traduttiva.

Rispettando l'ordine di questo paradigma, possiamo dedurre che per Bonnefoy il senso, anzi ‘i significati’, non sono una ‘priorità assoluta’ (poetica del tradurre). Il suo argomento procede quindi verso la traduzione di uno ‘spazio del poetico’ piuttosto che di un testo

<sup>3</sup> Si fa qui riferimento a un saggio pubblicato nel 2004 nel numero speciale “*Gli specchi di Bonnefoy e altre rifrazioni*” (*Semicerchio* 30–31) con traduzione a fronte e note di Michela Landi. Fabio Scotto in *L'opera poetica* (2010) ricorda che originariamente Bonnefoy aveva elaborato questo testo per il convegno di Arezzo del 2002 e lo aveva successivamente ripreso per delle conferenze a Bordeaux e Lione. Nondimeno, si noterà che “La Traduction de la poésie” ritorna anche nei titoli di altri saggi pubblicati da Bonnefoy nel 1976, 1996, 2007 e 2012.

vero e proprio: un immaginario per così dire topologico della traduzione (concezione dell'atto traduttivo). Ne consegue una pratica che risponde a un 'atto completamente diverso della coscienza' ("un acte tout autre de la conscience") rispetto – sottinteso – alla translazione dei suddetti 'significati' (tecnica traduttiva). Ma in cosa consiste *de facto* questo 'atto completamente diverso della coscienza'? In che tipo di pratica s'incarna il suo immaginario del tradurre?

Un esempio lampante – emblematico di tutta la sua produzione traduttiva – può esser ben rappresentato dalle sue versioni di testi scelti dai *Rerum vulgarium fragmenta* [*Rvf*] di Petrarca<sup>4</sup>. Il suo gesto traduttivo oscilla fra interpretazione e riscrittura seguendo quella che potremmo ben considerare come una "pratica del contrasto" (Raimondo 2022, 303–314). Commentiamo brevemente un estratto: la sua traduzione di *Rvf* 1.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore  
Quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì sono,

**del vario stile in ch'io piango et ragiono,  
fra le vane speranze, e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, non che perdono.**

Ma ben veggio or sí come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente,  
di me medesimo meco mi vergogno;

e del mio **vaneggiar** vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
**che quanto piace al mondo è breve sogno.**

*endecasillabi*

ABBA ABBA CDE CDE

[Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi 1964, *Rvf* 1]

De vous qui entendez, en mes rimes éparses,  
Tous ces gémissements dont j'abreuvais mon cœur  
Dans les égarements de ma prime jeunesse,  
Quand j'étais autre qu'à présent, au moins un peu.

**Pour ces écrits, plaintes, ressassements  
Ballottés entre vains espoirs, vaine douleur,  
J'espère compassion si ce n'est excuse :  
N'avez-vous pas souffert l'épreuve de l'amour?**

Mais maintenant je vois bien que je fus  
De tous la longue fable, et souvent j'ai honte  
De moi, quand je médite sur moi-même.

Et de ma **frénésie**, c'est le **fruit**, cette honte,  
Avec le repentir, et savoir, clairement,  
**Qu'ici-bas ce qui plaît, c'est bref, ce n'est  
qu'un songe.**

*versi liberi*

-----

[Petrarca, *Je vois sans yeux et sans bouche, je crie, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy, accompagné de dessins originaux de Gérard Titus-Carmel*, edizione bilingue. Parigi: Galilée 2011, *Rvf* 1]

La seconda quartina stravolge e riscrive, non solo la "materia semantica" (Raimondo 2022, 46–59) del testo d'origine, ma anche la sua intenzione sottostante, trasformando semiolo-

<sup>4</sup> Bonnefoy ha tradotto Petrarca per la prima volta nel 2005. Ha ripubblicato le sue traduzioni in un libretto illustrato da Gérard Titus-Carmel nel 2011. Il testo di partenza è l'edizione di Gianfranco Contini (Einaudi, 1964).

gicamente un discorso indiretto in un interrogativo direttamente rivolto ai lettori: “N’avez-vous pas souffert l’épreuve de l’amour ?” (v. 8). Una tendenza all’amplificazione retorica (es. v. 14) si coniuga con una risemantizzazione di parole chiave come “vaneggiar” che, nella sua traduzione in *frénésie* (v. 12), perde quasi tutto lo spettro delle sue connotazioni per lasciare nel testo d’arrivo solo il riflesso di un’interpretazione corporea, persino patologica<sup>5</sup>. Prestiamo attenzione, infine, alla trasposizione di alcune sonorità. Come dimostra, ad esempio, la traduzione dell’allitterazione nella seconda terzina: “Et de ma **fr**énésie, c’est le **fr**uit, cette honte” che traduce “E del mio **vaneggiar** **vergogna** è ‘l frutto” (v. 12). Bonnefoy trasforma il testo di partenza piuttosto che cercare di riprodurlo esattamente e la sua trasposizione si accompagna a un cambiamento radicale della forma del discorso e della sequenza dei concetti (proprio come nel v. 14).

Questo esempio testuale mostra come l’attenzione di Bonnefoy-traduttore sia principalmente rivolta verso:

- i. la conservazione della ‘forma generica’ (sonetto);
- ii. la rielaborazione del materiale sonoro;
- iii. la risemantizzazione di alcuni passaggi e parole chiave.

Più specificatamente, il suo obiettivo è quello di far emergere “l’inexploré de la pulsion érotique” (Bonnefoy 2005, 372) della poesia petrarchesca, “une pensée plus charnelle” (Bonnefoy 2005, 375). Come ha notato Scotto, il Petrarca di Bonnefoy si mostra “érotiquement plus proche de la terre et de ses désirs que du dualisme platonicien” (Scotto 2008, 82) – un dualismo peraltro distintivo del pensiero petrarchesco.

Dopo queste premesse, possiamo tentare di definire più dettagliatamente l’immaginario del tradurre di Bonnefoy come il risultato di tre categorie principali, così come sono state descritte nel paradigma precedentemente menzionato:

- la sua poetica del tradurre è rivolta soprattutto alla materia sonora del linguaggio e a quelle tematiche che riecheggiano, anche parzialmente, nella poetica personale del Bonnefoy-poeta;
- la sua concezione dell’atto traduttivo consiste in uno ‘spazio’ (metafora topologica del tradurre) – per così dire – personale (nell’accezione più alta del termine ‘persona’) in cui il poeta-traduttore esercita la sua poetica dialogando con un autore di riferimento;
- la sua tecnica traduttiva si apparenta a una riscrittura e si avvera in una serie di soluzioni che agiscono, da un lato, sulla materia semantica (es. modifica del ‘discorso’, selezione, risemantizzazione), dall’altro, sulla materia sonora (in particolare nel caso in cui quest’ultima produca degli ‘effetti di senso’ e allorquando possa servire a sottolineare ed esaltare alcune parole chiave e concetti).

<sup>5</sup> A tal proposito, si noterà che il termine francese *frénésie* deriva dal latino *phrenesis* e dal greco φρενησις (fr. “frénésie, délire frénétique” secondo il CNRTL, cnrtl.fr). Il significato corporeo di questo termine è confermato dall’etimologia stessa della parola greca: φρεν significa spirito, anima, pensiero e diaframma, poiché secondo la fisiologia antica la sede delle passioni, degli istinti e del pensiero era il diaframma (cfr. *Vocabolario etimologico Pianigiani*, etimo.it). Abbiamo così perso tutti gli altri significati di questo termine: ‘vagare con la mente’, ‘fantasticare’, ‘perdersi in vane attività’, ‘dire o fare cose vane’, o ‘scrivere versi’.

In margine a questo breve commento, si potrebbe aggiungere un'ulteriore considerazione sulle implicazioni interpretative del suo immaginario del tradurre. Attraverso una riscrittura dello stile, Bonnefoy mira ad imprimere sul testo d'arrivo un'interpretazione teleologica dell'opera che sta traducendo, un'interpretazione che potremmo persino considerare militante o provocatoria quand'essa si spingesse fino all'ardito parossismo – come nel caso in cui Bonnefoy dichiara di ricercare l'impulso erotico inesplorato nella poesia di Petrarca (Bonnefoy 2005, 372).

Nello spazio teorico di questo articolo, queste rapide riflessioni non resteranno senza conseguenze. In particolare, ci serviranno a definire – per contrasto, analogia e/o comparazione – i tratti salienti dell'immaginario traduttivo del più notevole fra i traduttori di Bonnefoy in lingua italiana: Fabio Scotto.

### 3. *Fabio Scotto: tradurre-respirare*

Fra i più prolifici traduttori di Bonnefoy in lingua italiana, Scotto merita di certo il primo posto, distinguendosi per solerzia, passione e conoscenza. Non è certo questa la sede per analizzare il suo vasto corpus traduttivo e i suoi numerosi scritti sulla traduzione. Ci limiteremo quindi ad abbozzare un paradigma che sia il più rappresentativo possibile del suo immaginario del tradurre, cercando al tempo stesso d'interrogarci sull'influenza di Bonnefoy in questo specifico frangente.

Discutendo della sua traduzione di Bonnefoy in un recente saggio che introduce alcune sue inedite traduzioni italiane, Scotto si definisce come un traduttore della 'trasparenza'. Non si tratta qui di opporre la 'trasparenza/visibilità' ad una supposta 'invisibilità' (Venuti 1995), ma di concepire l'atto traduttivo come il ricettacolo di un'esperienza umana prima ancora che letteraria. Tradurre sarebbe per Scotto il cercare di ottenere "quella 'trasparenza' – intesa come immediatezza sensibile, certo non come calco –, che in un suo saggio [Bonnefoy] ha chiamato 'un'esperienza felice'" (Scotto 2021, 36; citando Bonnefoy 2013, 199). Una trasparenza, quindi, che si oppone al calco: un'immediatezza sensibile posta come condizione per un'esperienza 'felice' del tradurre.

Ma cosa s'intende esattamente per 'immediatezza sensibile'? Proviamo brevemente a rispondere a questa domanda commentando un estratto da due volumi di traduzioni realizzate da Grange Fiori (1990) e da Fabio Scotto (2021) a partire da *Dans le leurre du seuil* di Bonnefoy (1975).

Heurte, Heurte à jamais.	Urta, Urta per sempre.	Urta, Urta per sempre.
Dans le <b>leurre</b> du seuil.	Nell' <b>insidia</b> della soglia.	Nell' <b>inganno</b> della soglia.
<u>À la porte</u> , scellée. <u>À la phrase</u> , vide. Dans le fer, n'éveillant Que ces mots, le fer.	<b>Contro la porta</b> , sigillata, <b>Contro la frase</b> , vuota. Nel ferro, ridestando Solo queste parole il ferro.	<b>Alla porta</b> , sigillata, <b>Alla frase</b> , vuota. Nel ferro, ridestando Solo queste parole, il ferro.
Dans le langage, noir.	Nel linguaggio, nero.	Nel linguaggio, nero.
Dans celui qui est là Immobile, à veiller À sa table, <b>chargée</b> De signes, de lueurs. Et qui est appelé	In colui che è qui Immobile, vegliando Su tavolo <b>carico</b> Di bagliori, di segni. E che tre volte	In chi è qui Immobile, desto Al suo tavolo, <b>ricolmo</b> Di segni, di bagliori. E che è chiamato
<b>Trois fois, mais ne se lève.</b>	<b>Viene chiamato, ma non si alza.</b>	<b>Tre volte, ma non s'alza.</b>

.....  
[Yves Bonnefoy.  
*Dans le leurre du seuil*, 1975]

.....  
[Diana Grange Fiori.  
*Nell'insidia della soglia*, 1990]

.....  
[Fabio Scotto.  
*Nell'inganno della soglia*, 2021]

Notiamo innanzitutto come la prima traduzione di Grange Fiori, apparsa per Einaudi nel 1990, sembri porsi nella prospettiva di un acclimatemento della poesia di Bonnefoy: la traduttrice manipola la frase italiana alla ricerca di una naturalezza idiomatica – per certi versi un po' estetizzante – forse per non 'disturbare' il suo lettore. Scotto, a differenza di Grange Fiori, è particolarmente attento alla riproduzione della materia sonora del linguaggio: la minuziosa attenzione alla punteggiatura va sempre di pari passo con il tentativo di riproporre analogicamente delle sonorità e delle lunghezze ritmiche simili a quelle del testo d'origine (es. vv. 5–6, 13), senza mediazioni a favore del testo di arrivo. Coerentemente con la mia prospettiva semio-comparatistica, notiamo inoltre come questa attenzione al suono non diventi mai l'occasione per avventurarsi fino alla riscrittura creativa (come in Bonnefoy) o all'acclimatemento (come in Grange Fiori), ma si coniughi con il desiderio di preservare per quanto possibile l'estensione (o la specializzazione) semantica del testo d'origine. Un esempio lampante è rappresentato dalla traduzione di *leurre* (v. 3) con "inganno" (Scotto) invece che con "insidia" (Grange Fiori) – soluzione, quest'ultima, che riduce notevolmente il ventaglio di connotazioni contenute nel sostantivo usato da Bonnefoy. Più nello specifico, la traduzione di *leurre* con "insidia" priverebbe il primo sostantivo di quelle accezioni che lo apparentano al campo semantico dell'illusione, dell'apparenza ingannevole e seducente, del miraggio (vedi gli strumenti *Lexicographie* e *Synonymie* sul sito cnrtl.fr) – accezioni, certo,

meno frequenti, ma più coerenti con la poetica di Bonnefoy (es. Scotto 2013, 120–123; Scotto 2021, 7–37).

Proprio come per Bonnefoy, la manipolazione della materia sonora del verso non è per Scotto puro artigianato di maniera, ma si sposa con una concezione più ampia del tradurre e con una volontà di far trasparire i tratti del testo originario nella sua completezza corporea, esperienziale, spazio-temporale.

[I]o opto per una costante aderenza alla riproduzione del verso, che, benché consapevole che si traducano testi e non versi, considero pur sempre un evento spazio-temporale, un momento della respirazione che indica un fiato, una durata, un tempo. Quindi non cerco l'effetto, non altero la sintassi per adattarla al mio stile, semplicemente ne parlo in italiano *quello* stile, con le *sue* fratture metriche e le *sue* inarcature, anche perché Bonnefoy usa il magico, ma anche la ruvidità minerale della pietra e i cromatismi in successione. (Scotto 2013, 122)

Possiamo già abbozzare, a partire da queste brevi considerazioni, il paradigma che descrive l'immaginario del tradurre di Scotto, servendoci delle categorie già emerse nella sezione dedicata a Bonnefoy.

- la sua poetica del tradurre si definisce soprattutto rispetto alla materia sonora del verso;
- la sua concezione dell'atto traduttivo si modella intorno al concetto di esperienza attraverso la metafora della respirazione e della trasparenza. Queste metafore articolano insieme una metaforologia spazio-temporale che mette l'accento sull'esperire un evento piuttosto che sul tradurre un testo, secondo uno schema semantico di elementi complementari: 'respirazione' (fiato, durata, ritmo tempo) e 'trasparenza' (immediatezza, sensazione, sensibilità, percezione).
- la sua tecnica traduttiva si configura intorno alla ricerca costante di sonorità e ritmi analoghi a quelli del testo originario (per ciò che riguarda la forma), e infine, rispetto al tentativo di conservare il più ampio spettro di connotazioni semantiche presenti nel testo d'origine (per quanto riguarda la traduzione del senso).

Se le prime due categorie sono assimilabili a quelle che riguardano Bonnefoy-traduttore, l'ultima si discosta molto dalla pratica traduttiva di quest'ultimo. Mentre Bonnefoy-traduttore cerca uno 'spazio del poetico' per esercitare la libertà e lo stile del Bonnefoy-poeta, Scotto assume invece una postura cauta, umilmente rispettosa del suo modello.

Come illustrato in diversi scritti che riflettono sulla sua esperienza poetica (es. Scotto 2013, 69–79, 93–103, 105–123), il suo approccio alla traduzione come "scrittura poetica 'seconda'" (la 'prima' essendo quella dell'autore originale o del modello) lo ha sempre condotto a modulare la lingua "sul dettato dell'originale, cercando quanto più possibile di riprodurre la ritmica versale e la sintassi, come il lessico, senza alcun intento dilatatorio o prosaicamente esplicativo" (Scotto 2021, 36).

Quest'ultima caratteristica della tecnica traduttiva di Scotto – insieme alla complementarità con la sua concezione del tradurre e la sua poetica della traduzione – potrebbe essere la ragione principale per cui Bonnefoy ha espresso a più riprese, se non una certa predilezione, un'affinità elettiva con il suo principale traduttore italiano. È possibile, in questo sen-

so, che Bonnefoy-poeta abbia trovato nel gesto traduttivo di Scotto-traduttore la perfetta cassa di risonanza per esprimere la sua poetica in un'altra lingua. Se Bonnefoy-traduttore non esita nello sperimentare il polimorfismo della riscrittura traduttiva, Bonnefoy-poeta sembra essere di un altro avviso.

#### 4. *Il senso del suono: un sapere al di fuori del mondo*

Per capire meglio la rete di affinità fra Bonnefoy-poeta e Scotto-traduttore, sembra opportuno sondare altri aspetti della loro relazione letteraria. In attesa che la loro ricca corrispondenza di missive e bozze venga resa pubblica, non possiamo che accontentarci dei pochi documenti a disposizione. Degna di nota è sicuramente l'introduzione di Bonnefoy a un'edizione francese che accoglie un florilegio di poesie di Scotto tradotte da Patrice Dyerval Angelini (2011), già noto per le sue versioni – fra gli altri – di Eugenio Montale.

Bonnefoy, nel suo scritto introduttivo, apprezza di Scotto-poeta una propensione – direi quasi, una predilezione – per l'*inachevé*, l'irrisolto, l'incompiuto. Non si tratta certamente della condanna d'un pensiero negativo; al contrario, Bonnefoy esalta lo "inachèvement radical de toutes les entreprises qui veulent plus que les réalisations quantifiables, autrement dit se faire présence à présence dans le rapport à autrui" (Bonnefoy in Scotto 2011, 14). Facendosi prefatore, Bonnefoy-poeta mette in risalto qui la sua considerazione per una 'poetica della presenza', ossia per una poetica dell'esperienza e della relazione contrapposta a un'altra per così dire quantitativa e utilitaristica: una poetica dell'essere *versus* una pseudo-poetica dell'avere e del misurare.

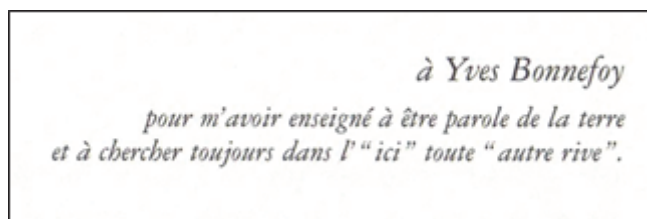
Parrebbe di scorgere in questa asserzione una dicotomia neo-platoneggiante che dovrebbe indurci a distinguere tutti gli elementi appartenenti al dominio dell'immanenza rispetto a quelli che invece esprimono una trascendenza. Tale prospettiva sembrerebbe quindi in contraddizione con quanto detto sull'attenzione di Bonnefoy per la materia sonora del verso, al corpo vivo e materico del linguaggio poetico o persino alla sua volontà di far emergere la pulsione erotica celata dietro i versi di Petrarca. Pur tuttavia, questa contraddizione è solo apparente, poiché Bonnefoy non concepisce un'immanenza che non abbia già *dentro* la sua dimensione trascendente.

N'y a-t-il pas dans cette immanence une composante qui ne lui est pas réductible ? En filigrane à ce livre de réflexions et de rêveries ne peut-on discerner sinon la "paura" de Dante, du moins une ombre d'inquiétude qui signifie soit le début d'un saisissement de l'esprit soit ce qu'il en reste dans la pensée quand ce désarroi a été franchi par une décision qui pour être résolue n'en laisse pas moins un sillage, quelque chose comme un savoir du dehors du monde, comme un souvenir de la nuit ? (Bonnefoy in Scotto 2011, 14)

Come è stato notato da Jean-Claude Pinson, Bonnefoy "se déclare 'athée' et sa poétique de la 'présence', insiste, contre la tentation de l'excarnation, sur la considération de l'existence en sa contingence" (Pinson 2004, par. 8). Secondo l'orizzonte cosmologico-teologico della sua poesia, per Bonnefoy il Divino si manifesta in una "épiphanie de la présence" che si apre

all'Uno (Pinson 2004, par. 8). Il Dio di Bonnefoy è un "Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don" (Bonnefoy 1978, 281), un "Dieu à naître qui n'est personne, ne sera rien, brillant pourtant là-bas sur le toit transfiguré d'une grange, ici dans quelques mots rédimés" (Bonnefoy 1977, 73). Questo Dio 'negativo' – forse vicino al nulla della mistica apofatica – è, secondo Jérôme Thélot, una "altérité imprononçable", un "Dieu au-delà de l'être, au-delà de l'Un" (Thélot 1997, 119). La lirica di Bonnefoy cercherebbe così di esprimere la presenza di un Divino incarnato e spogliato di ogni trascendenza, o meglio la presenza di una *parola* divina che si manifesta nella "propension du langage à fabriquer du religieux" (Werley 2017, 376).

La dedica di Scotto-poeta al suo prefatore (fig. 4) conferma questa tensione verso la ricerca di una sintesi fra un'immanenza percepita in tutta la sua concretezza e una componente che pur trascendente (un *dehors du monde*) dimora ben ancorata all'esperienza sensibile, quand'anche ne sia persino un elemento costitutivo, tale il contenuto rispetto al suo contenitore: "à Yves Bonnefoy / per avermi insegnato ad essere parola della terra / e a cercare sempre nel "qui" tutta 'altra riva'".



Siamo quindi arrivati, non solo al cuore della poetica di Scotto-poeta, ma forse anche della sua personale ispirazione nel tradurre Bonnefoy-poeta. Lo zelo del traduttore nel registrare la materia sonora del testo d'origine, come nel centellinare la punteggiatura e la prosodia del testo di arrivo, non esprime solo una scelta di 'fedeltà' nei confronti di un eminente autore straniero. Il 'senso del suono' – come lo definisce Scotto – si configura come l'esperienza di una totalità, di un'intesa profonda fra traduttore e autore.

Leggere-intendere-tradurre il suono significa quindi illuminarne altri possibili sensi, esservi sensibili, seguire da vicino il dipanarsi del tessuto testuale e le sue intensità e intonazioni, mostrarne forse l'*altro* senso [...] Il *senso* del *suono* è allora, a ben vedere, anche il registratore sensibile e percettivo dell'identità di sé: del *senso* del *sono*. (Scotto 2013, XI)

La ragione principale della predilezione di Bonnefoy-poeta nei confronti di Scotto-traduttore potrebbe quindi risiedere in una profonda intesa nel modo di concepire, non tanto la traduzione, quanto più la lettura e la scrittura. Bonnefoy-traduttore, infatti, come abbiamo avuto modo di far notare, plasma la traduzione attraverso una riscrittura che magnifica ed esalta la poetica del Bonnefoy-poeta. Al contrario, quest'ultimo predilige per le sue opere un traduttore capace di entrare in sintonia con la sua pratica della scrittura e della lettura, con il senso immanente del suo 'suono/sono', con la trama tangibile (es. prosodia, metrica, punteggiatura) di quel 'sapere al di fuori del mondo'.



### Bibliografia

- Bezari, Christina, Riccardo Raimondo, Thomas Vuong, dir. 2018. “*Les imaginaires de la traduction – The imaginaries of translation.*” Special Issue, *Itinéraires* (2/3). <https://journals.openedition.org/itineraires/4504> ultima consultazione 29 gennaio 2024.
- Bonnefoy, Yves. 1975. *Poèmes*. Paris: Mercure de France.
- Bonnefoy, Yves. 1976. “La Traduction de la poésie.” *Bulletin de l’Association des traducteurs littéraires de France* 7.
- Bonnefoy, Yves. 1977. *Le Nuage rouge*. Paris: Mercure de France.
- Bonnefoy, Yves. 1990. *Nell’insidia della soglia*, traduzione di Diana Grange Fiori. Torino: Einaudi.
- Bonnefoy, Yves. 1996. “Traduction de la poésie. Une interview d’Yves Bonnefoy.” *La Tribune Internationale des Langues Vivantes* 19: 30–32.
- Bonnefoy, Yves. 2004. “La traduction de la poésie / La traduzione della poesia.” traduzione di Michela Landi. *Semicerchio* 30–31: 62–80.
- Bonnefoy, Yves. 2005. “Le *Canzoniere* en sa traduction.” *Conférence* 20: 361–377.
- Bonnefoy, Yves. 2007. “La Traduction de la poésie.” *Revue SEPTET* 1: 16–48.
- Bonnefoy, Yves. 2010. *L’opera poetica*, a cura di Fabio Scotto, traduzione di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto. Milano: Mondadori (“Meridiani”).
- Bonnefoy, Yves. 2012. “La Traduction de la poésie et l’Université.” *Revue Alsacienne de Littérature, Elsässische Literaturzeitschrift* 117: 126–137.
- Bonnefoy, Yves. 2013. *L’Autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*. Paris: Seuil.
- Bonnefoy, Yves. 2021. *Nell’inganno della soglia*, a cura di Fabio Scotto. Milano: Il Saggiatore.
- Lavieri, Antonio, dir. 2023. *L’imaginaire du traduire*. Paris: Garnier.
- Petrarca. 2011. *Je vois sans yeux et sans bouche je crie, vingt-quatre sonnets de Pétrarque traduits par Yves Bonnefoy, accompagnés de dessins originaux de Gérard Titus-Carmel*. Paris: Galilée.
- Pinson, Jean-Claude. 2002. *Sentimentale et Naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon.
- Pinson, Jean-Claude. 2002. “Du spéculatif au dialogique: philosophie et poésie selon Yves Bonnefoy.” *Dalhousie French Studies* 60: 11–16.
- Pinson, Jean-Claude. 2004. “De l’athéisme poétique aujourd’hui.” *Noesis* 7. <https://journals.openedition.org/noesis/34> ultima consultazione 29 gennaio 2024.
- Raimondo, Riccardo. 2022. *Le ‘Phenix Poète’ et les ‘Alouètes’. Traduire les ‘Rerum vulgarium fragmenta’ de Pétrarque en langue française (XVI-XXI<sup>e</sup> siècle): histoires, traditions et imaginaires*. Bruxelles: Peter Lang.
- Rastier, François. 2011. “Objets culturels et performances sémiotiques. L’objectivation critique dans les sciences de la culture.” In *Performances et objets culturels*, dir. par Louis Hebert, Lucie Guillemette, 15–58. Quebec: PU Laval.
- Scotto, Fabio. 2008. “Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque.” *Littérature* 150: 70–82.
- Scotto, Fabio. 2011. *Sur cette rive*, traduction par Patrice Dyerval Angelini. Coaraze: L’Amourier.
- Scotto, Fabio. 2013. *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*. Roma: Donzelli.
- Thélot, Jérôme. 1997. *La poésie précaire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Werly, Patrick. 2017. *Yves Bonnefoy et l’avenir du divin*. Paris: Hermann.

## TRADUCTION POÉTIQUE ET PONCTUATION D'AUTEUR : LE CAS DE JULES LAFORGUE

MONICA LUCIONI

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE / SORBONNE UNIVERSITÉ

monica.lucioni@unicatt.it

Received September 2023; Accepted February 2023; Published online April 2024

This article is concerned with *punctuation d'auteur* in relation to poetic translation. Through the study of the Italian translations of two emblematic poems from Jules Laforgue's collection *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, we will analyze a series of trends and issues related to the transposition of punctuation in the context of 'style'. At the same time, we will question the very concept of 'translating' punctuation, as well as the notion of "quasi universality" of punctuation marks, highlighting the importance of imaginaries of punctuation at an interlinguistic level.

*Keywords* : Jules Laforgue, punctuation d'auteur, Poetic Translation, Translating Punctuation

### 1. Introduction

Jules Laforgue est un « poète langagier » (Bertrand, Scepi 2012), « un amant de la langue, qu'il interroge sans cesse » (Grojnowski 2000, 11). Après un premier recueil de « vers philo » (Marchal 2012), il fait le choix du « dilettantisme » et de l'ironie, visant à l'élaboration d'un langage « original à tout prix »<sup>1</sup>. Les recueils *Les Complaintes* (1885) et *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886) illustrent ainsi le projet de « possède[r] [s]a langue d'une manière plus minutieuse, plus clownesque » (Lettre à sa sœur Marie, *OC I*, 821).

Plusieurs critiques se sont intéressés à l'« écriture clownesque » de Laforgue (Sakari 1983 ; Bertrand 1997 ; Grojnowski 2000 ; Scepi 2000a), montrant que le poète met en œuvre son dessein à tous les niveaux, de la distorsion syntaxique aux néologismes et aux mots-valises, de l'introduction des rythmes des comptines et des chansonnettes de rue aux « perles curieusement taillées » (Lettre à Mme Mültzer, *OC I*, 763) de ses figures de style. Le but de Laforgue est double : d'une part, « faire de l'original » – à une époque qui se révèle être un tournant dans l'histoire de la poésie française – et, de l'autre, exercer un contrôle à la fois contestataire et auto-ironique sur la parole poétique, dont le modèle expressif devient le clown lunaire fin-de-siècle, avec ses gestes railleurs, calculés et parfois cruels.

<sup>1</sup> Jules Laforgue, Lettre à sa sœur Marie du 14 mai 1883, dans *Œuvres Complètes de Jules Laforgue*, L'Âge d'Homme, 1995–2000, tomes I–III, ici t. I, p. 821. Dorénavant, nous ferons référence à cette édition pour toutes les citations des notes et des lettres de Laforgue, abrégée *OC*, suivi de l'indication du tome et de la page.

Or, de ce travail « minutieux et clownesque » la ponctuation n'est pas exclue, et Jean-Pierre Bertrand estime même que « les marques les plus visibles du travail sur la langue sont assurément les signes de ponctuation » (Bertrand 1997, 326). Dans la fin de siècle, Laforgue se sert de la typographie comme d'un moyen pour questionner et renouveler la parole poétique : les signes, d'un côté, « fissurent » (Scepi 2000b, 128) et fragilisent la profération, suggérant, de l'autre, un modèle expressif qui fuit l'assertion et conteste la « sacro-sainte "clarté française" » (Bertrand, Scepi 2012, 127). Notamment, à l'époque où le blanchiment de la page poétique s'opère, Laforgue choisit de multiplier les ponctuants « noirs »<sup>2</sup>. En effet,

[...] plusieurs critiques ont remarqué leur usage surabondant et disruptif : la ponctuation de Laforgue est « si particulière » (Debauve 1964, 665), « vigoureuse » (Sakari 1983, 38), « contestataire » (Rault 2015, 146) ; le poète a « un goût prononcé pour la surcharge ponctuante » (146) et les signes « essaient » dans ses recueils (Bertrand 1997, 326). (Lucioni 2023)<sup>3</sup>

Les ponctuants apparaissent donc comme une présence marquée dans les recueils laforguiens, aussi bien du point de vue des rythmes « tapageurs et indociles » qu'ils établissent (Scepi 2000b, 128) que de la « gesticulation typographique » (Hamon 1996) qu'ils dessinent. Dans cette perspective, les poèmes des *Complaintes* et de *L'Imitation* s'offrent à la fois comme des « numéros » à écouter et des « scènes » à voir ; la ponctuation – de mot, de phrase et de page – y joue un rôle expressif, participant de l'écriture « clownesque » du poète.

Ainsi, le cas de Laforgue se révèle être particulièrement intéressant pour s'interroger sur la « traduction poétique de la ponctuation d'auteur ». Au niveau linguistique, quels sont les enjeux liés au traitement en traduction d'un système de signes délibérément marqués, outils d'un (dés)ordre calculé ? Au niveau sémantique et poétique, quels effets impliquent les transformations – élisions, ajouts, variations – aux ponctuants d'un poème ? Ou encore, peut-on concevoir la ponctuation comme un outil créatif à disposition des traducteurs de poésie, qui contribue à la transposition d'un *style* ? Pour donner quelques éléments de réponse, nous analyserons deux cas exemplaires : les poèmes « Un mot au Soleil pour commencer » et « Les linges, le cygne », tirés du recueil *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. Dans ces deux textes en effet, nous pouvons repérer plusieurs usages des signes qui

<sup>2</sup> Voir le chapitre « La ponctuation » dans la *Grande Grammaire historique du français*, (Berlin : De Gruyter 2020, p. 592–595). La notion de « ponctuation noire » se définit en opposition au concept de « ponctuation blanche ». La première inclut les graphèmes non alphabétiques (les « signes de ponctuation » au sens restreint du terme) ; la seconde se réfère aux « graphèmes formés par la régulation de l'espace » (entre les mots, les énoncés, les strophes ou les paragraphes ; l'alinéa).

<sup>3</sup> Au sujet de la ponctuation laforguienne, nous signalons l'analyse de Jean-Pierre Bertrand dans *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement* (1997), ainsi que le commentaire d'Henri Scepi aux *Complaintes* (2000b). Nous nous permettons de renvoyer également à notre thèse *Lire et traduire la « ponctuation clownesque » de Jules Laforgue* (2024, à paraître).

correspondent à des mécanismes ponctuants récurrents dans l'écriture de Laforgue, et qui demandent l'attention des traducteurs.

Dans le cadre d'une plus vaste étude portant sur la « ponctuation clownesque » du poète, nous nous sommes intéressée au corpus des anthologies italiennes des *Poésies* de Laforgue. Dans le présent essai, nous choisissons d'analyser d'une manière pointue les versions de deux des quatre traducteurs des *Poesie* du Français : Luciana Frezza (1965) et Enrico Guaraldo (1986)<sup>4</sup>. Le choix est motivé par le fait que Frezza et Guaraldo manifestent leur conscience du rôle que la ponctuation et la typographie peuvent jouer au sein d'une écriture auctoriale. Des données paratextuelles en témoignent : dans le cas de Luciana Frezza, par exemple, la traductrice souligne, dans son introduction, l'« esigenza tipografica » de Laforgue d'abolir les majuscules conventionnelles en début de vers, 'ignorée' par les éditions du Mercure de France<sup>5</sup> ; Frezza observe : « ci vantiamo perciò di essere i primi, con questa antologia, ad averlo accontentato a questo riguardo » (*LF*, XVI). Encore plus intéressante, cependant, est une deuxième remarque de la traductrice au sujet de l'aspect visuel des recueils de Laforgue, qui nous montre la sensibilité de Frezza par rapport à l'« image textuelle » du poème, pour emprunter l'expression de Franck Neveu (2000). Dans l'introduction du volume Lericci, Frezza observe : « Laforgue aggrega con versatile e disinvolta abilità versi di varia lunghezza, di varia disposizione grafica, come tagliasse, seguendo un suo estroso disegno, e stipandovi dentro il suo pensiero, gli alberi di un parco » (*LF*, XXV). D'ailleurs, à l'époque de son travail pour l'édition Lericci des *Poesie di Laforgue*, Frezza – qui traduira, entre autres, Mallarmé, Verlaine, Baudelaire et Apollinaire – venait de faire ses débuts aussi bien dans le monde des traductions que de la poésie : son premier recueil de vers (*Cefalù e altre poesie*) est publié en 1958, suivi, en 1962, de *La farfalla e la rosa* ; dans ces deux recueils, on peut observer la présence marquée – voire quasi iconique – de certains ponctuants (tout particulièrement du tiret simple), ainsi qu'un usage expressif de l'espace de page.

Pour sa part, Enrico Guaraldo rétablit, dans l'édition BUR, les suites de quatre points présentes dans les éditions originales des *Complaintes* et de *L'Imitation* (ainsi que dans le manuscrit autographe des *Fleurs de Bonne Volonté*), normalisées en [...] à partir de l'édition des *Poésies Complètes* de Laforgue de 1891. De plus, Guaraldo, professeur de littérature française, s'est longuement occupé de Laforgue comme critique ; dans un chapitre de son

<sup>4</sup> Dorénavant, abrégés en *LF* et *EG*, suivis du numéro de page. Les deux autres traducteurs des anthologies italiennes des poésies de Laforgue sont Paolo Samarani (1945) et Ivos Margoni (1971). En 1972 la maison d'édition Accademia publie une sélection des traductions de Laforgue éditée par Luciana Frezza (*Un cervello a tre emisferi*) ; en 1997, les traductions de Frezza de 1965, revues et corrigées sur la base de l'édition des *Poésies complètes* de Laforgue présentée par Pascal Pia (1971), sont republiées par Newton Compton. Il convient de préciser que nous prenons en considération seulement les anthologies des poésies de Laforgue ; cependant, il existe également des traductions de poèmes en revue ou dans des volumes anthologiques consacrés à la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle, ou bien au Symbolisme (voir sur ce point De Giovine 1962). Signalons également la très récente traduction des *Derniers Vers* de Laforgue par Francesca dal Moro (2020).

<sup>5</sup> Les majuscules « conventionnelles » seraient en contraste avec les usages « expressifs » de la capitalisation au sein de l'écriture de Laforgue. Citons par exemple, avec Henri Scepi (2000b, 124–125), le rôle de « renforcement sémantique » des majuscules, ainsi que leur « pouvoir de personnification » ; pensons encore au fait que les majuscules « répertorie[nt] les termes fondateurs du dogme de l'Inconscient ».

volume *L'Atmosfera di Laforgue*, consacré aux « idiosyncrasies » du style laforguien, le critique cite l'usage « stylisé » des [:] dans la prose *gaddiana* : « Ricordo, se penso alla punteggiatura, l'uso martellante dei due punti in Carlo Emilio Gadda » (2011, 55). Décrivant un « style » – défini comme le « luogo [linguistico] in cui si manifesta una visione del mondo » (56) –, Guaraldo prend en compte le rôle des ponctuants.

Ainsi, dans le cadre restreint de la présente enquête nous pourrions nous approcher des textes traduits à partir du constat que la ponctuation, comme un élément du « style », fait partie de l'imaginaire des deux auteurs des traductions analysées. Rappelons, à ce propos, la juste remarque de Jean Boase-Beier, qui, dans son ouvrage *Stylistic Approaches to Translation*, observe que le traducteur, tout comme le lecteur, peut être plus ou moins « stylistically aware » (2006, 29), à savoir conscient des fonctions « stylisées » de certains éléments langagiers. Assurément, dans le cadre de l'étude de la traduction de la ponctuation « aller au traducteur » (Berman 1995, 74) nous permet de mieux explorer les différences existant au sein d'un système de signes dont la matière graphique inchangée décourage parfois d'en analyser les variations – d'une écriture à l'autre, d'une époque à l'autre et d'une langue à l'autre.

## 2. Des signes « quasi universels »

Avant d'analyser les traductions des deux poèmes de Laforgue, il convient de s'attarder sur le concept même de « traduction » de la ponctuation. Que signifie, au juste, « traduire » les ponctuants ? Il existe au moins trois niveaux auxquels le concept de « traduction de la ponctuation » peut être conçu<sup>6</sup>. À un premier et plus évident niveau, « traduire » les signes de ponctuation signifierait les adapter aux normes syntactico-grammaticales de la langue d'arrivée. On peut considérer, en effet, que les ponctuants possèdent une série d'*usages virtuels* qui ne sont pas activés dans toutes les langues. C'est le cas, par exemple, de l'*oxford comma* anglo-saxon, ou bien du tiret copulatif russe : en français, les fonctions « virgule avant le dernier élément d'une liste » et « tiret comme copule d'un PN » ne sont pas activées, et la présence de ces ponctuants dans un texte à traduire demanderait une transformation. Dans ce contexte, il convient de prendre en compte également les variations aux signes liées aux différences de formulation syntaxique entre deux langues, « a different syntax requiring different punctuation » comme le remarque Christopher Taylor (1987, 228).

À un deuxième niveau, considérons ce que Rachel May (1997) définit comme la « tendance éditoriale » des traducteurs face à la ponctuation. May observe que « in published translations the clarifying uses of punctuation outweigh its interpretative or creative ones. In other words, as far as punctuation is concerned, translators assume the role of the editor more than that of the reader or writer » (1). D'une part, ce mécanisme pourrait se com-

<sup>6</sup> Considérons, sur ce point, la fondamentale étude de Claude Demanueli au sujet de l'*Approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais* (1987). Voir également l'essai de Rachel May sur « How Translation Works in and upon Punctuation » (1997) et l'article de Myriam Ponge sur la « Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction » (2011). Voir aussi Taylor (1987), Berman (1999), Meschonnic (2000), Scott (2018).

prendre à l'aune d'une plus large tendance à l'explicitation – voire à la 'rationalisation' – en traduction, que déjà Antoine Berman signalait (1999, 53) et dont la nature inhérente ou non à l'acte de traduction fait encore aujourd'hui l'objet de débats (cf. Zufferey, Cartoni 2014). D'autre part, il convient de souligner, avec Julien Rault et Stéphane Bikialo, l'imaginaire « primordial » de la ponctuation lié à sa nature indicielle et à sa fonction d'agencement syntaxique (cf. Dürrenmatt 2015, 23, 107) : « elle [la ponctuation] structure, elle organise, elle ordonne. Ces fonctions participent d'un imaginaire qui peut renvoyer à la procédure de contrôle d'un ordre du discours » (Bikialo, Rault 2015). De ce point de vue, la « tendance éditoriale » au traitement des signes serait liée, au moins en partie, à la conception des ponctuants comme des outils 'auxiliaires', qui contribuent à la traduction *d'autres* éléments de la textualité, ainsi qu'à la mise en forme du texte traduit.

Cependant, il existe également des exemples d'usages *créatifs* des ponctuants en traduction, déliés des nécessités normatives de la langue d'arrivée ainsi que des besoins d'agencement logico-syntaxique du texte. Ces choix ponctuants – qui concernent souvent les signes de modalisation – se révèlent être parfois un indice de l'« horizon » du traducteur, ainsi que de l'état de la réception de l'œuvre à traduire qui sous-tend le projet d'un volume.

Assurément, le traitement des ponctuants dans le cadre des pratiques des traductions nous amène à une question essentielle, qui est en relation avec le problème de la prétendue « universalité » des signes. Les ponctuants s'offrent, en effet, comme un système d'éléments « paragraphématiques » (Mortara Garavelli 2008, 441), des signaux porteurs d'indications liées aussi bien au *tempo* qu'à l'agencement logico-syntaxique des phrases, compréhensibles au niveau interlinguistique. À ce propos, dans un article au sujet de la *Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction* Myriam Ponge remarque : « Participant d'une forme d'écriture quasi universelle, ils [les signes] constituent ainsi, lors du déchiffrement d'une langue étrangère, les repères stables sur lesquels le lecteur peut s'appuyer pour formuler ses premières hypothèses interprétatives » (2011, 123–124).

Cependant, comme le rappelle Umberto Eco, « il problema del *quasi* diventa ovviamente centrale nella traduzione poetica » (2003, 277). Or, en quoi consiste ce « *quasi* » ? Il convient de s'intéresser tout d'abord, et d'une manière contrastive, à l'encadrement normatif des ponctuants dans deux langues-cultures différentes, au-delà des cas emblématiques d'*usages virtuels* non-universels susmentionnés. En effet, dans les cas des signes dont l'usage syntactico-grammatical serait 'équivalent' dans les deux langues, on peut remarquer parfois des différences dans la description normative de leurs fonctions, ce qui n'est pas sans conséquences au niveau de la sensibilité (inter)linguistique.

Considérons, pour ce qui est du cas français-italien, l'exemple du deux-points. Dans les deux langues, le ponctuant sert d'outil d'agencement logico-syntaxique, introduisant une explication, une expansion ou bien une énumération (en plus de son rôle d'introduction d'une citation). Du point de vue de la « valeur » grammaticale – définie comme « expression générale et commune [...] dont la grammaire décrirait les réalisations normalisées » (Bordas 2017) –, le deux-points et *i due punti* seraient donc « quasi identiques ». Toutefois, dans les grammaires et les *Prontuari* de « bon usage » italiens le [:] est souvent explicitement lié à l'usage « présentatif » et, en particulier, à l'introduction des subordon-

nées causales et consécutives<sup>7</sup>. Si, naturellement, le signe a ces fonctions en français, les descriptions normatives de ses usages n'isolent pas, en particulier, son rôle d'indice de « la conseguenza logica di un fatto, l'effetto prodotto da una causa » (Serianni 2003, 53), décrivant la valeur grammaticale du signe comme plus généralement d'« explication »<sup>8</sup>.

En italien, l'encadrement normatif du deux-points distingue plus nettement les deux fonctions 'causale' et 'consécutive' du signe, ce qui semble avoir des implications au niveau de la perception du ponctuant. Dans ces positions syntactico-grammaticales, en effet, le *due punti* apparaît comme quasi automatique, ce qui implique une 'dévalorisation' de sa présence en termes de choix expressifs ou rhétoriques du scripteur. En français en revanche, le deux-points s'offre volontiers comme un acte scriptural et argumentatif marqué.

Dans le cas des recueils « clownesques » de Laforgue d'ailleurs, le deux-points est souvent utilisé à des fins burlesques, précisément en raison du fait qu'il se présente comme un élément marqué, qui annonce et imite un discours logico-argumentatif, aboutissant toutefois à des conclusions apparemment incohérentes ou ouvertement sarcastiques.

Analysant les anthologies italiennes des *Poésies* de Laforgue, on peut remarquer que le nombre d'occurrences du signe augmente dans les quatre traductions du corpus susmentionné :

Table 1 - *Nombre d'occurrences du [:] dans le corpus des anthologies italiennes des Poésies de Jules Laforgue (1945–1986)*

Volume	Texte source	Texte traduit
PS	9	43
LF	33	40
IM	11	18
EG	24	34

Or, ces données s'expliquent, en partie, en raison de la tendance 'éditoriale' des traducteurs face à la ponctuation. Le deux-points s'offre, en effet, comme un outil d'explicitation logique et d'agencement syntaxique. Cependant, ce fait ne semble pas saisir le phénomène dans sa complexité : la dévalorisation de la présence du [:] dans sa fonction présentative – causale et consécutive – amène à un traitement plus libre du signe dans les textes italiens, où, dans ces positions, la perception de sa présence comme un outil argumentatif marqué semble être

<sup>7</sup> Citons, par exemple: « i due punti [...] si trovano quindi a introdurre: una dimostrazione, la conseguenza logica di un fatto, l'effetto di una causa » (Enciclopedia Treccani online, entrée « Due punti », dernière consultation le 21 février 2024, [https://www.treccani.it/enciclopedia/due-punti\\_\(La-grammatica-italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/due-punti_(La-grammatica-italiana)/)) ; « [il due punti] può sostituire congiunzioni causali, dichiarative e consecutive [...] la funzione primaria dei due punti è quella presentativa » (Mortara Garavelli 2003, 99) ; « Funzione argomentativa [...] indicando la conseguenza logica di un fatto, l'effetto prodotto da una causa » (Serianni 2003, 53).

<sup>8</sup> Citons, par exemple : « Signe de ponctuation [...] qui précède une énumération, une explication, une citation » (Dictionnaire de l'Académie française en ligne, entrée « deux-points », dernière consultation le 21 février 2024, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D2169>) ; « [les deux-points] suppléent l'absence de conjonction de coordination ou de subordination entre deux propositions [...] ou sous-phrases fortement liées du point de vue logique » (Narjoux 2010, 84) ; « Il joue un rôle d'organisateur, de pivot de la phrase, le thème et le rhème se répartissant de part et de l'autre des deux-points » (Houdart, Prioul 2009, 80)

atténuée. D'une manière parallèle et opposée, on pourrait, par exemple, citer le cas du [!] « impératif-interjectif » (Dürrenmatt 2015, 89) entre français et italien.

À côté de ces remarques liées au « sentiment linguistique » de la ponctuation (cf. Siouffi 2017), il convient de considérer deux autres volets de la « quasi-universalité » des signes : les usages littéraires des ponctuations propres à l'histoire d'une langue-culture et, nécessairement, le niveau des pratiques, des goûts et de l'« awareness » (Boase-Beier 2006) individuels (à l'occasion, du traducteur ou de la traductrice). D'une part, en effet, les usages marqués et *marquants* de la typographie dans l'histoire littéraire participent de l'« imaginaire » lié à certains signes, comme le suggérait déjà Adorno parlant de l'« histoire qui s'est sédimentée dans les signes de ponctuation » (2004, 43). À partir de cette observation en effet, Bikialo et Rault (2015 ; 2017) réfléchissent à la notion d'« imaginaires de la ponctuation », qui se construisent « à partir des représentations que véhiculent (explicitement ou non) les textes, les œuvres, les auteurs convoqués ». Si l'enquête des deux critiques a montré l'intérêt de cette approche pour l'étude d'une « ponctuation d'auteur », il nous semble utile de convoquer ce concept également dans le cadre comparatif de la traduction. En effet, pensons, par exemple, à l'association existant dans l'imaginaire français entre les suites de points multiples et l'usage « à la Sarraute ou à la Céline » (Lorceau 1980, 96) ; inversement, considérons l'association déjà citée des *due punti* (et, notamment, de la double occurrence des [:]) à la « prosa gaddiana ». En plus de constituer des cas exemplaires d'usages « littéraires » d'un signe, ces pratiques ponctuantes « d'auteur » – liées à l'histoire d'une langue-culture – marquent la conception même d'un signe du point de vue symbolique et poétique.

Pensons au cas du tiret simple entre français et italien : dans leur volume sur *L'Art de la ponctuation*, Houdart et Prioul nous signalent que le ponctuant « connaît son heure de gloire au XIX<sup>e</sup> siècle », et même qu'il « évoque le geste de la main faisant glisser la plume sur le papier » (2007, 183). Considérons seulement, de ce point de vue, les tirets simples de Nerval, Rimbaud, Baudelaire ou Flaubert. Pour ce qui est de la poésie en particulier, au début du XX<sup>e</sup> siècle nous assistons au 'blanchiment' radical de la page poétique en France (cf. Serça 2012 ; Tonani 2012). Or, si en Italie aussi les signes « noirs » « hanno come destino comune di scomparire [...] soppiantati dal bianco » – comme l'observe Elisa Tonani (2012, 227) –, le tiret simple demeure présent dans les pages de plusieurs poètes italiens : la *lineetta* « sopravvive, come traccia residuale della *ponctuation noire*, anche alla pressoché totale abolizione degli altri puntuanti » (227), et « è sentita come il segno più moderno e attuale » (246).

Notamment, le ponctuant est lié – dans l'« imaginaire » de la littérature italienne du XX<sup>e</sup> siècle – à l'usage qu'en fait Eugenio Montale, dont l'œuvre marque la « modernité » poétique en Italie. Dans cette perspective, force est de constater qu'en raison de l'histoire « sédimentée » dans le [-] entre France et Italie, une distance se creuse entre le tiret simple et la *lineetta*. Cela est vrai aussi bien pour ce qui est des imaginaires textuels évoqués par le signe que pour les implications suggestives (cf. Dürrenmatt 2022) qu'il déclenche dans l'espace de la page poétique.



L'exemple du 'tiret montalien' nous conduit d'ailleurs à prendre en compte le niveau individuel, du lecteur ou du traducteur, au sein du complexe réseau symbolique qui constitue les « imaginaires » des ponctuants. Le cas de Luciana Frezza, traductrice de l'anthologie Lericci des *Poésies* de Laforgue, nous servira d'exemple. L'œuvre de Montale a, en effet, une place significative dans l'horizon de Frezza : rappelons, tout d'abord, que la traductrice obtient un diplôme de Master en Lettres Modernes avec un mémoire sur la poésie de Montale, écrit sous la direction de Giuseppe Ungaretti. Dans son introduction aux *Poesie* de Laforgue (1965), Frezza rapproche l'« estetica dei *Derniers Vers* » à l'œuvre du poète des *Ossi di seppia* : « Di qui siamo vicinissimi a Montale » (*LF*, XXXVII)<sup>9</sup>. Surtout, on peut observer que l'usage que Frezza fait des *lineette* dans ses poésies de 1958–1962 est souvent proche des pratiques ponctuantes 'montaliennes'<sup>10</sup>. Dans ses traductions des poésies de Laforgue, la poétesse reproduit avec soin les occurrences des tirets simples laforguiens, notamment dans les cas où le signe joue un rôle macro-structurel et « vi-lisible » (Anis 1983).

Ainsi, dans le cadre de la traduction poétique, il est utile de prendre en compte les 'imaginaires' des ponctuants, à penser comme un réseau symbolique complexe, qui comprend aussi bien le niveau de la sensibilité linguistique que celui de l'histoire littéraire d'une langue-culture, en plus du point de vue individuel du lecteur-traducteur. Tous ces éléments nous aident à interroger les tendances et les enjeux liés à la 'traduction' de ces signes « *quasi universels* ».

### 3. L'Imitazione di Nostra Signora la Luna: « *Un mot au Soleil pour commencer* », « *Les linges, le cygne* »

Comme un nombre certes encore restreint de travaux le montre, il serait difficile – voire imprudent – d'avancer des remarques d'ordre général au sujet de la traduction de la ponctuation, en raison des usages autoriaux des signes, ainsi que de leur interaction singulière avec les autres éléments de la textualité au sein d'une écriture poétique. À partir de ce constat, notre analyse se veut plutôt comme une proposition de méthode d'enquête, visant à mettre en lumière des mécanismes de traduction liés aux signes laforguiens, qui pourraient être significatifs dans d'autres cas de « ponctuation d'auteur ».

#### 3.1 Rationalisation et explicitation

Dans cette perspective, intéressons-nous aux deux poèmes de *L'Imitation*, à partir d'une strophe de « Una parola al Sole per cominciare » (*LF*), ou « Due parole al Sole per cominciare » (*EG*).

<sup>9</sup> Comme c'est le cas pour une série d'autres remarques, l'observation est éliminée lors de la révision du texte pour la réédition de 1997, parue chez Newton Compton.

<sup>10</sup> Au sujet des fonctions poétiques des tirets d'Eugenio Montale, nous renvoyons à la belle étude d'Elisa Tonani, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento ad oggi* (2012).

Pour aujourd'hui, vieux beau, nous nous contenterons  
 De mettre sous le nez de Ta Badauderie  
 Le mot dont l'Homme t'a déjà marqué au front ;  
 Tu ne t'en étais jamais douté, je parie ? (v. 25–28)

Per oggi, vecchio adone, sotto il naso  
 ci accontenteremo di mettere  
 alla Tua Balordaggine, quel detto  
 con cui l'uomo t'ha in fronte già bollato;  
 tu non lo sospettavi, ci scommetto! (LF)

Per oggi, vecchio Adone, noi ci contenteremo  
 Di mettere sotto il naso di Tua Stupidità  
 La parola con cui l'Uomo ti ha già marchiato;  
 Tu non te n'eri mai accorto, scommettiamo?  
 (EG)

Dans ce poème liminaire de *L'Imitation*, le parleur, membre de la « secte du Blême » (« Pierrots I », v. 25) attaque le Soleil, représentant abhorré du vitalisme naturel. Comme l'écrit Guaraldo dans une note en bas de page à sa traduction : « i pallidi esseri raffinati che lo disprezzano, nei loro consessi tramano contro di lui » (EG, 195). Dans les vers cités, nous pouvons remarquer la présence d'un ponctuant qui – comme c'est le cas ailleurs dans les recueils de Laforgue – « fissure » (Scepi 2000b, 128) la profération, remettant en cause la force assertive de la parole : « Tu ne t'en étais jamais douté, je parie ? ».

Le point d'interrogation du vers 28 se trouve associé, en effet, à une structure à priori affirmative ; la formule serait, en absence du ponctuant, un exemple de ce type de situations énonciatives où « parler » signifie « agir » : « je parie ». Dans les recueils de Laforgue cependant, comme l'observe Jean-Pierre Bertrand, « entre l'exclamation et l'interrogation, le point final ne fait pas le poids. Dire, parler, c'est avant tout se mettre en tension par rapport à l'objet de parole [...] C'est enfin signaler sa propre inadéquation » (1997, 335). Or, comme nous pouvons le voir, en traduction l'« incohérence » apparente existant entre la structure assertive et le [?] est annulée. D'une part, Frezza transforme le [?] en [!], adaptant ainsi la ponctuation au mode perçu de l'énoncé ; de l'autre, Guaraldo replace la structure assertive « ci scommetto » par l'exhortation, volontiers interrogative en italien, « scommettiamo ? ». Dans les deux cas, le court-circuit que le [?] établit dans le poème est 'normalisé'.

Du reste, lors de son analyse des « déformations » possibles en traduction, Antoine Berman remarquait : « la rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est sa ponctuation » (1999, 53). Si le critique s'intéresse notamment aux « structures en arborescence » (53) de la prose, il est possible de repérer des « retour[s] à la linéarité » (53) également dans le cadre de la parole poétique.

Considérons, à ce propos, un deuxième exemple textuel, tiré de « Les linges, le cygne » (« I lini, il cigno », LF ; « La biancheria, il cigno », EG) :

Vos linges pollués, Noël's de Bethléem !  
 De la lessive des linceuls des requiems  
 De nos touchantes personnalités, aux langes  
 Des berceaux, vite à bas, sans doubles de rechange,  
 Qui nous suivent, transfigurés (fatals vauriens  
 Que nous sommes) ainsi que des Langes gardiens. (v. 5–10)

I vostri lini profanati, o Natali di Betlemme!  
 Dalla lisciva dei sudari dei requiem  
 delle nostre personalità commoventi,  
 alle fasce delle culle, presto cadute, senza  
 ricambio, che, trasfigurate, ci seguono  
 (fatali perdigiorno che siamo) come Fasce custodi.  
 (LF)

I vostri panni sozzi, Natali di Betlemme!  
 Dalla lisciva dei sudari dei requiem  
 Delle nostre toccanti personalità,  
 Alle fasce per culle, presto buttate via,  
 Senza ricambi, che trasformate ci seguono  
 (Noi, fatali inetti) come Angeli custodi. (EG)

Le poème « Les linges, le cygne » se présente comme une « divagation raisonneuse » (Marchal 2017) au sujet des « linges » et des « langes » qui marquent le ‘mécanisme’ de l’existence humaine. Un quatrain-refrain ouvre et clôt le texte, dont la partie centrale se compose d’un long ‘bloc’ de 42 alexandrins, qui donnent forme au flux de la pensée du parleur, qui va des « draps d’occasion » de Phèdre (v. 20) à la « Nappe qui drape la Sainte-Table » (v. 22), des « bas blancs bien tirés » (v. 36) à « la province et ses armoires » (v. 39).

Dans les vers cités, nous avons affaire au pitoyable « carrousel » de la vie humaine, qui se répète « *idem* » de la naissance à la mort (« Et l’histoire va toujours raturant ses Tables criblées de piteux *idem* », « Grande plainte de la ville de Paris »), des « langes des berceaux » aux « linceuls des requiems » qui, malgré « nos touchantes personnalités », sont « passés à la lessive ». Aux vers 9–10, des parenthèses apparaissent, ajoutant une remarque sarcastique et amère : « (fatals vauriens que nous sommes) ». La position de l’insertion parenthétique dans la ligne syntaxique est cependant problématique : la précision, en effet, se réfère à « nous », dans « qui nous suivent » : « \*Nous, les humains, fatals vauriens que nous sommes » ; toutefois, elle se trouve insérée après le participe « transfigurés », dont le sujet sont les « Langes gardiens ».

Cette parenthèse apparaît donc comme ‘mal placée’, créant un court-circuit référentiel et s’insérant au sein de la structure comparative « \*transfigurés comme ». Le ponctuant, dans ces vers, « malmène la linéarité » du discours, pour le dire avec Isabelle Serça (2012, 152) ; ce faisant, le signe contribue à créer l’effet d’une profération en cours de déroulement, rendant compte des « soubresauts » de la pensée, qui avance par corrections et ajouts<sup>11</sup>.

Aussi bien Frezza que Guaraldo déplacent la parenthèse dans leurs traductions, la rapprochant de son référent logique : « che, trasfigurate, ci seguono / (fatali perdigiorno che siamo) » ; « che trasformate ci seguono / (Noi, fatali inetti) ». La transformation semble être motivée par un souci de clarté ; cependant, la variation affaiblit l’« *illusion* de spontanéité » que plusieurs critiques reconnaissent à l’écriture laforguienne (Holmes 1993 ; Bootle 2011 ; Marchal 2017).

Naturellement, le déplacement de la parenthèse n’est pas sans modifier le « mouvement de la parole » (Meschonnic 2000) au niveau rythmique : considérons, par exemple, l’accent majeur que la première des deux virgules insérées dans la traduction Lerici attribue à la conjonction « che » – « che, trasfigurate, ci seguono » –, ou bien la disparition, dans la

<sup>11</sup> Déjà Baudelaire demandait : « Qui est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique [...] assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la psyché ? » (« À Arsène Houssaye », 1869, t. 4, p. 1–3).

version de Guaraldo, du temps binaire qu'établit la virgule dans « qui nous suivent, transfigurés » (« che trasformate ci seguono »)<sup>12</sup>.

Cependant, à côté du rôle que jouent les ponctuants dans la traduction du mouvement rythmique de la parole – question prise en compte par plusieurs études de valeur<sup>13</sup> – il nous semble utile de considérer ce qu'on appellerait volontiers la « graphie de la pensée » : le tracé des ponctuants inscrit, dans la page, les mouvements qui accompagnent l'avancement « singulier » des réflexions d'un parleur – plus ou moins basées sur la juxtaposition, les détours parenthétiques, la subordination insistante ou bien l'enchaînement séquentiel.

Or, nous avons mentionné l'« illusion de spontanéité » qui marque les « divagations » laforguiniennes ; comme l'observe Claude Demanueli, parfois les transformations aux ponctuants créent l'effet d'une structure phrastique plus « réfléchie » (1987, 112), mécanisme qui n'est pas sans relation à la tendance à se servir des signes en traduction comme des outils d'explicitation. Certains choix ponctuants en traduction suggèrent, en effet, « une reconstruction à froid, donc plus abstraite et plus intellectuelle » du discours (112). Il sera aisé de voir les implications d'un tel phénomène dans le cadre d'une parole poétique qui vise, en revanche, « à produire de façon très consciente un effet d'inconscient » (Marchal 2017, 297).

### 3.2 La portée des signes

L'analyse d'un autre cas de ponctuant apparemment 'incohérent' nous invite à prendre en considération un deuxième phénomène d'intérêt, lié à la traduction de la « ponctuation d'auteur » : la portée des signes. Jacques Anis définit la « portée » d'un ponctuant comme le segment de texte que le signe affecte (1988), dont l'action est délimitée par un autre ponctuant de « même niveau ou de niveau supérieur » (121).

Dans le cadre spatialisé de la page poétique, les effets de portée peuvent contribuer à l'activation d'effets de sens, participant du niveau sémantique et poétique de la parole. En traduction – en raison des transformations à la syntaxe, à l'ordre des mots et, parfois, aux frontières des vers –, la portée des ponctuants peut se transformer, ce qui n'est pas toujours sans conséquences.

Considérons le quatrain final de « Un mot au Soleil » :

<sup>12</sup> Dans les deux poèmes qui font l'objet de notre analyse, il est possible de repérer d'autres transformations qui affectent le « mouvement de la parole ». Il convient de citer, par exemple, les vers 7–8 de « Un mot au Soleil » dans la version de Frezza – « Et tous les bienheureux qui pâturent l'Eden / toujours printanier des renoncements, [...] » / « [...] e quanti l'Eden / delle rinunzie, eterna primavera, / pascolano beati » – ou le vers 18 de ce même texte dans la traduction de Guaraldo : « Regarde un peu parfois ce Port-Royal d'esthètes » / « Guarda un po', a volte, questo Port-Royal d'esteti ». Pensons encore à « Mais, Dèva, dieu des réveils cabrés, » / « Va Febo ! Deva, dio degl'impennati risvegli » (LF).

<sup>13</sup> Voir à ce sujet l'essai d'Henri Meschonnic « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », ainsi que *Poétique du traduire* (1999). Voir également l'ouvrage de Fabio Scotto *Il senso del suono* (2013) ; les analyses de Antonella Tajani dans son récent ouvrage *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires* (2021) ; l'étude de Clive Scott *The Work of Literary Translation* (2018).

Ô vision du temps où l'être trop puni,  
 D'un : « Eh ! Va donc, Phœbus ! » te rentrera ton prêche  
 De vieux *Crescite et multiplicamini*,  
 Pour s'inoculer à jamais la Lune fraîche ! (v. 33–36)

Ce quatrain s'offre comme un exemple d'une des deux opérations présidant à l'« éclatement » de la phrase laforguienne et signalées par Jean-Pierre Bertrand (1997) ; en effet, le poète « hypertrophi[e] l'espace phrastique », « pratiqu[ant] une forme généralisée d'expansion » (312). Dans le cas présent, l'« hypertrophie » de la dernière strophe de « Un mot au Soleil » éloigne de quatre vers le [!] du vocatif auquel le signe serait, à priori, associé (« \*Ô vision du temps ! »). L'exclamation se trouve ainsi rapprochée, d'une manière peu 'claire', de la structure assertive-narrative du vers 36 : « Pour s'inoculer à jamais la Lune fraîche ! ».

Le ponctuant semble poser problème aussi bien à Frezza qu'à Guaraldo : la traductrice des *Poesie* Lerici choisit d'éliminer le signe exclamatif, le « traduisant » en un point rond :

O Visione del dì che, stanco, l'essere  
 con un: « Eh basta, Febo ! » la tua predica  
 del vecchio *Crescite et multiplicamini*  
 ti ricaccerà in gola, e inocularsi  
 in eterno vorrà la Luna fresca. (LF)

La normalisation que Frezza opère n'est pas sans transformer l'effet de « clownerie » de l'énoncé : cette occurrence du point d'exclamation se révèle être, en effet, un exemple du rôle de « miroir » du signe, « où se réfléchit l'usage singulier qui vient d'être fait de la langue » (Bertrand 1997, 328). D'une manière clownesque, le parleur des *Complaintes* et de *L'Imitation* souligne souvent ses formules et ses « trouvailles » par la marque de l'« exclamation ! ». Naturellement, dans la traduction de Frezza, l'inversion lyrisante des éléments du phrasé contribue à l'affaiblissement de l'effet nonchalamment burlesque de ces vers : « e inocularsi / in eterno vorrà la Luna fresca »<sup>14</sup>.

Dans la traduction BUR en revanche, Guaraldo choisit d'insérer une virgule dans le vers final du poème :

O visione del tempo in cui l'essere troppo punito,  
 Con un: « Piantala, Febo! » ti farà ringoiare  
 La tua predica del vecchio *Crescite et multiplicamini*,  
 Per iniettare la Luna fresca, in eterno!

<sup>14</sup> Il est possible de repérer d'autres exemples, dans la traduction de Frezza, de ce genre d'inversion : « Est la rosace de l'Unique Cathédrale » / « dell'Unica Cattedrale è il rosone » (v. 4) ; « Continue à fournir de couchants avinés » / « Tu continua a fornire avvinazzati / tramonti » (v. 13) ; « [...] ces vieilles pratiques / de l'A QUOI BON ? qui vont rêvant l'art et l'amour » / « [...] quelle antiche / pratiche dell'A CHE PRO ? che sognando / vanno l'arte e l'amore » (v. 22–23).

Le traducteur déplace le segment temporel « in eterno » (« à jamais »), le rapprochant du [!] en fin de vers. De plus, Guaraldo insère une virgule, signe qui suggère la possibilité d'une portée limitée de l'exclamation : « Per iniettarsi la Luna fresca, {in eterno} ! ». Le [!] établit ainsi une exclamation admirative 'in extremis', centrée sur la possibilité admirable de « s'inoculer la Lune » « in eterno ! ». S'il aurait été significatif de maintenir, en traduction, la structure « hypertrophiée » des vers laforguiens, il est intéressant de souligner l'usage « créatif » que fait Guaraldo des signes, modifiant leur action pour résoudre un 'nœud' de traduction.

Dans la version BUR de « Les linges, le cygne », il est d'ailleurs possible de repérer un cas encore plus évident d'usage « créatif » d'un ponctuant. Considérons les vers 11–12 du poème :

C'est la guimpe qui dit, même aux trois-quarts meurtrie :  
« Ah ! Pas de ces familiarités, je vous prie... »

È il soggolo che dice (a tre quarti ammaccato):  
« Ah ! Ve ne prego, niente confidenze... »

Dans ce passage, Guaraldo insère des parenthèses, choix qui apparaît comme délié des nécessités logico-syntaxiques du texte (rappelons, avec Dürrenmatt [2015, 81], que dans la majorité des cas le ponctuant n'est pas un signe syntaxiquement nécessaire : des doubles virgules ou des doubles tirets pourraient être choisis à sa place). Si le ponctuant permet donc une hiérarchisation plus nette au niveau informationnel, sa présence s'offre assurément comme un choix de traduction.

Pourquoi Guaraldo choisit-il d'ajouter le signe, alors qu'il aurait pu opter pour une 'simple' virgule (« È il soggolo che dice, a tre quarti ammaccato ») ? Il convient de remarquer que, dans le contexte de la page laforguienne, la parenthèse s'offre volontiers comme un « point d'ironie » (Sakari 1983, 79). À partir de ce constat, il est intéressant de souligner que Guaraldo traduit le mot « guimpe » par « soggolo », choix opéré également par Frezza<sup>15</sup>. Or, si le mot *a*, naturellement, le sens de « pièce de toile blanche [...] faisant partie du costume de certaines religieuses » (Tlfi), à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le terme dénote tout particulièrement la « chemisette de tulle ou d'autre étoffe légère » en vogue à l'époque dans la mode féminine, et « destinée à couvrir les robes largement ouvertes »<sup>16</sup>.

Le couplet du poème de Laforgue, à travers l'image de la « guimpe à trois quarts meurtrie », pointe du doigt (comme il advient ailleurs dans les recueils du poète) la fausse pudeur des jeunes filles bourgeoises « *comme il faut* », qui déclarent ne pas vouloir « de ces familiarités je vous prie... », tout en s'engageant dans des « vendanges sexiproques » (« Complainte à Notre-Dame des Soirs », v. 18). En effet, la figure féminine ici évoquée est métaphorisée par un ornement qui devrait garantir la modestie, mais dont l'étoffe légère

<sup>15</sup> Voir l'entrée « soggolo » dans le Vocabolario Treccani en ligne : « Striscia di velo o di tela che fascia il collo e, circondando il viso, si ricongiunge alla sommità della testa: è stato un elemento caratteristico dell'abbigliamento femminile dell'ultimo Medioevo e del Rinascimento, e fa parte tuttora, in forme diverse, dell'abito monacale. »

<sup>16</sup> Voir sur ce point Boucher F., *Histoire du costume en Occident* (1996). Nous tenons à remercier Madame Maria Teresa Zanola pour ces conseils de lecture à ce sujet.

et quasi transparente laisse entrevoir la peau. En traduction, l'interprétation du mot comme le « *soggolo* » des religieuses rend bien plus sombre l'image évoquée par le couplet, suggérant même la possibilité d'une violence. L'insertion des parenthèses semble alors s'offrir comme un outil qui contribue à la transposition du ton burlesque et nonchalant du passage, servant de contrepoint à l'image de la « *monaca* » (*EG*, 227).

Les vers qui suivent ce couplet dans le poème « *Les linges, le cygne* » (v. 13–16) nous donnent d'ailleurs un deuxième exemple des enjeux liés à la portée des ponctuants en traduction :

C'est la peine avalée aux édredons d'eider;  
C'est le mouchoir laissé, parlant d'âme et de chair  
Et de scènes ! (je vous pris la main sous la table,  
J'eus même des accents vraiment inimitables)

È la pena inghiottita dai cuscini d'oca;  
il fazzoletto abbandonato, che parla d'anima  
e di carne e di scene! (sotto il tavolo vi presi  
la mano, ebbi perfino accenti veramente  
inimitabili), ma questi malintesi! (*LF*)

È la pena inghiottita sopra i piumini d'oca;  
Il fazzoletto che, scordato, parla d'anima,  
Di carne e di scenate! (La mano sotto il tavolo  
Vi presi, ed ebbi accentuati davvero inimitabili)  
(*EG*)

Au cours de son énumération de « *les linges, les linges* » (v. 1), le parleur laforguien mentionne plusieurs types de « *linges amoureux* », dont fait partie le « *mouchoir laissé* ». Au vers 14 du poème, ce dernier est décrit à travers une structure double à forte cohésion interne : « *parlant d'âme et de chair* ». Au vers suivant, d'une manière 'imprévue', un troisième élément est ajouté, ce qui contribue aussi bien à l'« *effet de spontanéité* » de la profération qu'au ton burlesque et désenchanté de la réflexion. En effet, le « *mouchoir* » de la femme parle d'amour – à la fois de sensualité et de complicité –, mais aussi « *de scènes !* ».

Dans le poème, l'espace blanc de l'alinéa limite la portée de l'exclamation au seul segment « *et de scènes !* », redoublant l'effet de surprise (et d'ironie) lié à l'expression. En traduction, aussi bien Frezza que Guaraldo modifient les frontières des vers 14–15 ; par conséquent, le segment « *et de scènes* » ne se trouve plus isolé en début de vers, et la portée du point d'exclamation s'étend : « *[...] che parla d'anima / e di carne e di scene !* », « *[...] parla d'anima, / di carne e di scenate !* ». La transformation à la portée du ponctuant affecte ainsi le « *mouvement de la parole* », son « *dérapiage* » imprévu (Scepi 2000a, 198) qui, dans le poème, trouble le rythme binaire et remet en cause d'une manière ironique l'imaginaire dualiste de « *l'âme et la chair* ».

### 3.3 L'image textuelle

Il convient à présent d'« *ouvrir l'approche du signe ponctuant au texte et non à la seule phrase* » (Neveu 2000). Comme l'avance Franck Neveu, les ponctuants contribuent à la construction de l'« *image textuelle* » du poème ; en particulier, la ponctuation de phrase peut établir des « *zones de localité* » (Neveu 2000) qui ont des implications au niveau paginal. Cela n'est que plus évident dans l'espace 'sémantisé' de la page poétique, qui est susceptible de se transformer en traduction.

Les deux premières strophes de « Un mot au Soleil » (v. 1–8) nous offrent un exemple emblématique des enjeux poétiques liés à l'image textuelle.

Soleil ! soudard plaqué d'ordres et de crachats,  
 Planteur mal élevé, sache que les Vestales  
 À qui la lune, en son équivoque œil-de-chat,  
 Est la rosace de l'Unique Cathédrale,

Sache que les Pierrots, phalènes des dolmens  
 Et des nymphéas blancs des lacs où dort Gomorrhe,  
 Et tous les bienheureux qui pâturent l'Éden  
 Toujours printanier des renoncements, — t'abhorrent.

Considérons le rôle du tiret simple : le ponctuant sert ici d'outil d'agencement strophique, distanciant le long sujet de la subordonnée introduite par « sache que » – formule répétée d'ailleurs deux fois – de son verbe, « t'abhorrent ». Nous nous trouvons, à nouveau, face à une structure « hypertrophiée », où le parleur de *L'Imitation* liste les membres de la « secte du Blême » – les « vestales », la Lune, les Pierrots, les « bienheureux qui pâturent » –, rangés en bataille contre le « planteur mal élevé ».

Dans ce cadre, le tiret simple du vers 8 assume un rôle quasi iconique, renforcé par sa position hors-norme entre sujet et verbe, ce qui ramène le signe à l'avant-plan dans « la matérialité de sa forme graphique » (Anis 1983). Le ponctuant s'offre, en effet, comme un élément qui éloigne les « viveurs lunaires » du Soleil, rejeté et isolé au-delà de ce « tiret-barricade ».

Considérons les deux traductions de ces vers :

Sole! vecchio soldato impataccato  
 di gradi e sputi, zotico colono,  
 sappi che le Vestali, cui la Luna  
 nel suo equivoco occhio minerale  
 dell'Unica Cattedrale è il rosone,

e che i Pierrot, dei dolmen le falene  
 e dei laghi, giacigli di Gomorra  
 dalle bianche ninfee, e quanti l'Eden  
 delle rinunzie, eterna primavera,  
 pascolano beati — ti aborriscono. (LF)

O Sole! Soldataccio pieno di croci e di patacche,  
 Piantatore villano, sappi che le Vestali  
 Per le quali la Luna, occhio-di-gatto equivoco,  
 È il rosone dell'Unica Cattedrale,

Ed i Pierrot, falene di dolmen e di ninfee  
 Bianche dei laghi ove dorme Gomorra,  
 Ed i beati che pascolano quell'Eden di rinunce  
 Sempre primaverile, — ti detestano tutti. (EG)

Dans sa version du poème, Guaraldo ajoute, au vers 8, la précision « tutti » dans « — ti detestano tutti ». L'insertion semble être fonctionnelle à la reprise du sujet long et complexe ; cependant, sa présence transforme l'action du tiret simple. Au niveau phrastique, le ponctuant se transforme en un signal d'interruption de l'énumération, introduisant par juxtaposition une conclusion qui synthétise la question : « — ti detestano tutti ». D'autre part, au niveau paginal et graphique le Soleil (le « toi » dans « t'abhorrent ») n'est plus syntaxiquement et symboliquement rejeté, seul, au-delà de la barricade du tiret.



Dans le cadre de l'‘image textuelle’ en traduction, il conviendrait d'ailleurs de prendre en considération un deuxième fait : la présence graphiquement marquée de certains signes au niveau paginal. Au sein de l'écriture laforguienne, le tiret simple de « Un mot au soleil » s'offre comme un outil « vi-lisible » et marqué, un ponctuant qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, était considéré comme un signe « étranger » et une « vogue nouvelle » (Dessons 1992). Il en est de même, dans « Les linges, le cygne », pour les deux occurrences des parenthèses, insérées dans le long bloc de 42 vers dont se compose la partie centrale du poème. En effet, en plus de sa forme graphique, qui dessine un espace « autre » (Petillon-Boucheron 2003, 2), le ponctuant est lié – dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle – à une tradition excentrique, et il apparaît comme un élément troublant dans la page, en contraste avec la conception traditionnelle de « mot poétique ».

D'un point de vue diachronique, on pourrait se demander dans quelle mesure la « vi-lisibilité » de ces ponctuants comme des outils marqués et ‘perturbateurs’ se transforme avec l'évolution des « imaginaires » de la ponctuation, ainsi qu'en raison de l'histoire des expérimentations typographiques ‘sédimentées’ dans l'espace de page au cours du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le statut graphique de certains signes, apparemment inchangés, subit parfois des transformations, qu'il serait fructueux de prendre en considération en traduction.

#### 4. Conclusion

Le cas de la « ponctuation clownesque » de Jules Laforgue montre bien l'intérêt d'une analyse approfondie du traitement des ponctuants au sein des pratiques de la traduction poétique. Dans ce cadre, il est utile de questionner le statut des signes au niveau interlinguistique, tout particulièrement en s'approchant de leurs usages au sein d'une écriture ‘singulière’. Cependant, il convient de souligner qu'une telle enquête ne peut pas faire abstraction du contexte historique et littéraire d'un volume, ni du point de vue de son traducteur. Ainsi, la notion d'« imaginaires » des ponctuants nous permet, dans une perspective comparative, d'explorer la réception et la traduction d'une ‘ponctuation d'auteur’, en plus de contribuer à donner forme au « quasi » qui caractérise la « *quasi*-universalité » des signes.

De plus, l'exemple laforguien témoigne du fait que la ponctuation peut être pensée, au niveau des pratiques de la traduction, comme un système de signes souples, qui se révèlent être même des outils créatifs dans les mains des traducteurs. Assurément, l'« épreuve de l'étranger » (Ricoeur 2016, 47) témoigne du fait que les ponctuants, loin d'être des outils ‘auxiliaires’, « [...] participent de la textualité » (Neveu 2000). Dans le cas des traductions des poèmes de Laforgue, en particulier, la ponctuation apparaît comme une composante importante de son langage « clownesque », et certains des gestes typographiques du poète – ses détours, ses ‘dérapages’ et ses signaux burlesques – demandent une véritable ‘traduction’.

## Références

## Corpus

- Laforge, Jules. 1885. *Les Complaintes*. Paris : Léon Vanier.
- Laforge, Jules. 1886. *L'imitation de Notre-Dame la Lune*. Paris : Léon Vanier.
- Laforge, Jules. 1995–2000. *Œuvres Complètes*. Lausanne : L'Âge d'Homme (t. I–III).
- Laforge, Jules. 1965. *Poesie*. Traduzione di Luciana Frezza. Milano : Lerici.
- Laforge, Jules. 1986. *Le Poesie*. Traduzione di Enrico Guaraldo. Milano : BUR.

## Ouvrages critiques

- Adorno, Theodor W. 2004. *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Anis, Jacques. 1983. « Vi-lisibilité du texte poétique. » *Langue française* 59 : 88–102.
- Anis, Jacques. 1988. *L'écriture. Théories et descriptions*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael.
- Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berman, Antoine. 1999. *La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Bertrand, Jean-Pierre. 1997. *Les Complaintes de Jules Laforge. Ironie et désenchantement*. Paris : Klincksieck.
- Bertrand, Jean-Pierre, Henri Scepti. 2012. « “Le rêve d'une langue bornée, mais infinie”. Laforge poète langagier. » In *La Littérature symboliste et la Langue*, dir. par Olivier Bivort, 121–138. Paris : Classiques Garnier.
- Bikialo, Stéphane, Julien Rault. 2015. Introduction à *Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX<sup>e</sup>–début XXI<sup>e</sup> siècle)*. *Littératures* 72. <https://doi.org/10.4000/litteratures.363>
- Bikialo, Stéphane, Julien Rault. 2017. Introduction à *Imaginaires de la ponctuation. Ordre et inquiétude du discours*. *Linx* 75. <https://doi.org/10.4000/linx.1846>.
- Boase-Beier, Jean. 2006. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester : San Jerome.
- Bootle, Samuel. 2011. « Jules Laforge and the illusion of spontaneity. » *Dix-Neuf* 15 : 166–79.
- Bordas, Éric. 2017. « Qu'est-ce que la “valeur expressive” en grammaire ? Le cas de la ponctuation. » *Linx* 75. <https://doi.org/10.4000/linx.1908>.
- Boucher, François. 1996. *Histoire du costume en occident*. Paris : Flammarion.
- Demaneuelli, Claude. 1987. *Points de repère. Approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais*. Saint Etienne : CIEREC.
- Dessons, Georges. 1992. « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture. » *La Licorne Visible/Lisible*. En ligne : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=336>. Dernière consultation le 8 janvier 2024.
- Dürrenmatt, Jacques. 2015. *La ponctuation en français*. Paris : Ophrys.
- Dürrenmatt, Jacques. 2022. « Ponctuation et suggestion. » In *La suggestion*, dir. par Éric Benoit, Joelle Serment. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano : Bompiani.
- Grojnowski, Daniel. 2000. *Jules Laforge, les voix de la « Complainte »*. La Rochelle : Rumeur des âges.
- Guaraldo, Enrico. 2011. *L'atmosfera di Laforge*. Pisa : Pacini.
- Hamon, Philippe. 1996. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette.
- Houdart, Olivier, Sylvie Prioul. 2009. *L'art de la ponctuation*. Paris : Seuil.
- Lorenceanu, Annette. 1980. « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui. » *Langue française* 45 : 88–97.

- Lucioni, Monica. 2023. « La gesticulation typographique du Pierrot fin-de-siècle : Jules Laforgue et la ponctuation. » *Dix-Neuf* 27 (4). <https://doi.org/10.1080/14787318.2023.2222024>.
- Lucioni, Monica. 2024. *Lire et traduire la « ponctuation clownesque » de Jules Laforgue*, Thèse de Doctorat, Università Cattolica del Sacro Cuore/Sorbonne Université.
- May, Rachel. 1997. « Sensible elocution. How Translation Works in and upon Punctuation. » *The Translator* 3 : 1–20.
- Marchal, Bertrand. 2017. « Laforgue et Hartmann. Quelques remarques sur les “vers philo”. » *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 117 (2) : 283–298.
- Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, Henri. 2000. « La ponctuation, graphie du temps et de la voix. » *La Licorne* 52 : 289–293.
- Mortara Garavelli, Bice. 2007. *Prontuario di punteggiatura*. Roma : Laterza.
- Mortara Garavelli, Bice. 2008. *Storia della punteggiatura in Europa*. Roma : Laterza.
- Narjoux, Cécile. 2010. *La ponctuation*. Paris : Duculot.
- Neveu, Franck. 2000. « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveaux d'analyse linguistique. » *La Licorne* 52 : 289–293.
- Pétillon-Boucheron, Sabine. 2003. *Les détours de la langue. Etude sur la parenthèse et le tiret double*. Leuven : Peeters.
- Ponge, Myriam. 2011. « Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction. » *La linguistique* 47 : 121–136.
- Ricoeur, Paul. 2016. *Sur la traduction*. Paris : Les Belles Lettres.
- Sakari, Ellen. 1983. *L'écriture clownesque de Jules Laforgue*. Jyväskylä : Université de Jyväskylä.
- Scepi, Henri. 2000a. *Poétique de Jules Laforgue*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Scepi, Henri. 2000b. *Les Complaintes de Jules Laforgue*. Paris : Gallimard.
- Serça, Isabelle. 2012. *Esthétique de la ponctuation*. Paris : Gallimard.
- Serianni, Luca. 2003. *Italiani scritti*. Bologna : Il Mulino.
- Scott, Clive. 2018. *The Work of Literary Translation*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Siouffi, Gilles. 2017. « La ponctuation entre imaginaire et sentiment de la langue. » *Linx* 75. <https://doi.org/10.4000/linx.1867>.
- Tajani, Antonella. 2021. *Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires*. Pisa : ETS.
- Taylor, Christopher. 1987. « Translating punctuation: English-Italian/Italian-English. » In *SSLM – Annuario 1987*. Trieste : EUT.
- Tonani, Elisa. 2012. *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento ad oggi*. Firenze : Franco Cesati.
- Zufferey, Sandrine, Bruno Cartoni. 2014. « A Multifactorial Analysis of Explicitation in Translation. » *Target* 26: 361–384.



DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
**L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA**

ANNO XXXII - 1/2024

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)  
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)  
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 791255 352310