

a cura di

Vincenzo Salerno **Con il verso
a fronte**

*Poeti-traduttori:
tradurre poesia,
scrivere di poesia
tradotta*



2 - Quaderni della **Società Italiana di Traduttologia**

Direzione

Antonio Lavieri, Franco Nasi, Edoardo Zuccato

Coordinamento redazionale

Angela Albanese, Simone Giusti, Giuseppe Sofò

Redazione

Salvatore Azzarello, Paola Cadeddu, Erika Raniolo

Comitato scientifico

Chiara Elefante, Maria Teresa Giaveri, Francesco Fava, Charles Le Blanc, Florence Lautel-Ribstein, Christopher Rundle, Paolo Tamassia, Ornella Tajani

Con il verso a fronte
Poeti-traduttori: tradurre poesia,
scrivere di poesia tradotta

a cura di
Vincenzo Salerno

Mucchi Editore

Stampato con fondi di ricerca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno

ISBN 9791281716179

Per l'immagine di Emilio Isgrò, Courtesy Claudio Lucchesi - Studio UFO e Archivio Emilio Isgrò (Milano)

© STEM Mucchi Editore
Via Jugoslavia, 14 - 41122 Modena
e-mail: info@mucchieditore.it
web: www.mucchieditore.it
facebook.com/mucchieditore
twitter.com/mucchieditore
instagram.com/mucchi_editore

Impaginazione e progetto grafico di copertina STEM Mucchi Editore (MO)

I edizione, pubblicata in Modena nel mese di luglio 2024



Emilio Isgrò, *Odissea cancellata*

Indice

Vincenzo Salerno, <i>Introduzione</i>	9
MARIANO BÀINO	17
ALBERTO BERTONI.....	25
FRANCO BUFFONI	35
ANNA MARIA CARPI.....	43
MAURIZIO CUCCHI.....	49
ROBERTO DEIDIER	53
CARMEN GALLO.....	63
NICOLA GARDINI	71
EMILIO ISGRÒ.....	75
VALERIO MAGRELLI	81
GIUSEPPE MONTESANO.....	87
VALERIO NARDONI	103
ROBERTO PIUMINI.....	113
ANTONIO PRETE	121
ELEONORA RIMOLO	129
EDOARDO ZUCCATO.....	143
<i>Recensioni</i>	151
<i>Il curatore, gli autori e le autrici</i>	167

Vincenzo Salerno

Introduzione

La traduzione del testo poetico – volume collettaneo curato da Franco Buffoni – ha la sua prima edizione a stampa nel 1989. Nel libro si raccolgono gli atti di un convegno nel quale oltre sessanta relatori si alternarono per tre intere giornate, “affrontando l'affascinante tema da più punti di vista e con differenti metodologie. Immediato fu subito lo scontro tra i sostenitori di un approccio ermeneutico al testo e i fautori di quello sistemico; tra gli squisiti teorizzatori della nuova disciplina – la traduttologia – e i grandi poeti traduttori, increduli circa la possibilità di “dettare norme”; tra filologi e filosofi del tradurre; tra ritmo e metrica”¹.

Nel 2004 la seconda pubblicazione: una versione di poco alleggerita nell'indice (cinquantotto *contributors*) rispetto al precedente volume (che ne contava invece sessantaquattro) ma con un importante saggio, a mo' di premessa, del curatore. Nello scritto d'apertura – che non a caso condivideva il tito-

¹ F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 11.

lo del libro – Buffoni discuteva la pratica traduttiva del testo poetico contestualizzandola, storicamente e teoricamente, nel novero delle funzioni della ‘traduttologia’, approccio metodologico che – soltanto in Italia – trovava ancora resistenze ad essere accettata.

Il termine traduttologia non è ancora uscito dal gergo specialistico in Italia, mentre sono d'uso corrente *translation studies* nel mondo di lingua inglese, *traductologie* in Francia e *Übersetzungswissenschaft* in Germania. La reticenza ad accettare il termine la spia in Italia di un rifiuto più grave e radicale, quello che si possa concepire l'esistenza di una scienza della traduzione².

La cornice cronotopica nella quale Buffoni inquadrava il suo ragionamento muoveva dalla Francia, nel 1963 seguendo la traccia storico-linguistica segnata ne *Les problèmes théoriques de la traduction* da George Mounin³ e, successivamente, da Maurice

² F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 11.

³ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963. Di Mounin, nel 1965, compare *Teoria e storia della traduzione* (Einaudi, Torino, trad. it. di S. Morganti). Il testo – scritto in francese con il titolo *Traductions et Traducteurs* – era stato commissionato appositamente per la collana “Piccola biblioteca Einaudi”.

Blachot nel saggio *Traduire*⁴; proseguendo, negli anni '80, in ragione della motivazione 'etica' della traduzione formulata da Antoine Berman ne *L'épreuve de l'étranger*⁵. Fino a tempi più recenti, con la riconosciuta polarità di due "processi letterari" dinamici sostenuta da Henri Meschonnic in *Poétique du Traduire*⁶; e giungendo

⁴ Il saggio era comparso nel volume *L'Amitié* (Gallimard, Paris 1971) ed era dedicato, specificamente, "*La Tache du traducteur*" (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 'il compito del traduttore') di Walter Benjamin.

⁵ A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984. (trad. it. A. Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura e con un saggio di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 1997). Ma per Berman si veda anche *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1991 (trad. it. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura e con un saggio di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 2022).

⁶ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999. "Non mi pare che la situazione dicotomica di *impasse* muti analizzando la *quérelle* francese – nominalmente molto affascinante – tra Henri Meschonnic e Jean-René Ladmiral, *alias* tra *sourciers* (da *langue-source*, lingua fonte, ma con una inquietante assonanza con l'ambito stregonesco) e *ciblistes* (da *langue-cible*, o d'arrivo, coniata sulla sigla *CB* che in inglese indica la *citizen's band*, la frequenza radio riservata al pubblico). In altri termini, tra una tendenza naturalizzante – *target-oriented* – che spinge il testo verso il lettore straniero 'naturalizzandoglielo' nel contesto linguistico e culturale di arrivo,

alla piena legittimazione della traduttologia – soprattutto attraverso l'approccio filosofico di Jean-René Ladmiral – un vero e proprio "dispositivo" d'indagine teorica che "dalla metafisica della traduzione alla traduzione filosofica, dall'estetica all'epistemologia, ci consente di ripensare il nostro rapporto ai testi sacri e alla religione, di comprendere il legame che unisce tradizione, modernità e multiculturalità, fino a trasformarsi in un paradigma filosofico per la comunicazione e per la filosofia in generale"⁷. Ancora, al 1963 Buffoni rimandava citando *Umění překladu*⁸ dello strutturalista Jiří

fino a non fargli capire che si tratta di un testo tradotto; e una tendenza estraniante – *source-oriented* – che trascina il lettore straniero verso il testo, cercando costantemente di accendergli spie relative alla fonte, affinché non dimentichi mai che quel testo è tradotto. (Per fare un solo esempio, è tradizionalmente *source-oriented* il modo di presentare gli autori stranieri negli Stati Uniti; ma è certamente *target-oriented* il modo in cui Pound tradusse Leopardi o Cavalcanti). Secondo questa impostazione, lo scontro tra scuole traduttologiche somiglierebbe a quello in atto nel mondo del restauro: farlo vedere il più possibile, o nascondere il più possibile". F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 16.

⁷ J.-R. Ladmiral, *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a cura di A. Lavieri, Mucchi, Modena 2009, p. 10.

⁸ *Umění překladu* ('L'arte della traduzione'), pubblicata in ceco nel 1963, ebbe il suo successo grazie alla traduzione in tedesco nel 1969, con un titolo però diver-

Levý – teorico e traduttore formatosi nel circolo di Praga – che in questo saggio epocale affrontava questioni “pratiche” di traduzione: le periodizzazioni storico-letterarie, la funzione della versione estetica, dello stile “artistico”, le opzioni di resa del verso tra morfologia e ritmo. In quegli stessi anni la teoria della traduzione letteraria – ancora da una prospettiva metodologica linguistica, ma più marcatamente “intertestuale” e “dialogica”, negli scritti di Julia Kristeva e di Michail Bachtin – partecipava al “mosaico di citazioni”, al processo di “assorbimento e di trasformazione” di un testo letterario in un’altra opera⁹. Nella mappatura metodologica eseguita da Buffoni l’*hotspot* anglofono a cavallo dei due secoli è *After Babel* di George Steiner. Pur muovendo, in premessa, ancora da assunti marcatamente storico-

so: *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Athenäum-Verl, 1969 (*La traduzione letteraria. Teoria di un genere artistico*).

⁹ Su tale aspetto, Buffoni rimanda alla prima comparsa del termine “intertestualità – ad opera della Kristeva – in un saggio del 1966 (poi ripubblicato su *Tel Quel* nel 1969); al concetto bachtiniano di “dialogicità” tra opere appartenenti a tradizioni letterarie diverse; e a generi differenti, nel caso di Cesare Segre (qui rimandando al saggio “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia”, in *Teoria e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984).

linguistici, nel libro steineriano il processo di resa non si limitava a rappresentare un mero trasferimento di parole da una lingua a quelle equivalenti in un’altra. La traduzione veniva invece dichiaratamente intesa nella misura di un atto creativo, a sua volta ‘ricreativo’ della scrittura dell’originale. Appare evidente, in tale operazione, la posizione assolutamente privilegiata del poeta-lettore-traduttore. La lettura – così come l’ascolto – corrispondeva per Steiner a una modalità di traduzione. Perciò, “interpretare” – “decodificando” anche per il tramite della scrittura, in un atteggiamento di “sintesi” che verrà successivamente ripreso da Willis Barnstone¹⁰ – implicava una naturale “reinvenzione” dell’originale, che prende forma definitiva nella “ri-scrittura” del testo tradotto. Sempre nell’ultimo ventennio dello scorso secolo, un uguale rilievo d’interesse critico si riscontrava nelle modalità d’in-

¹⁰ “L’essenza stessa dell’attività della scrittura sta nel fatto che in ogni millesimo di secondo del processo della scrittura lo scrittore sta simultaneamente interpretando, trasformando, codificando e traducendo dei dati in lettere e parole significanti, e in ogni millesimo di secondo del processo della traduzione, il traduttore è lo scrittore, che compie le stesse azioni”. Cfr. W. Barnstone, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*, Yale University Press, Yale 1993.

dagine scientifica dei *descriptive and theoretical translation studies* (ancora in area anglofona, con il volume-manifesto *Translation Studies*, del 1980, di Susan Bassnett¹¹); con l'imprescindibile coinvolgimento della teoria e della pratica traduttiva nei processi della *Polysystem Theory* formulata da Itamar Even-Zohar¹² (di nuovo, a sostegno della funzione dialettico-strutturalista della traduzione nel 'sistema' letterario); nel modello interpretativo ermeneutico – di stampo schleiermacheriano – dello studioso statunitense Lawrence Venuti e, soprattutto, nella nuova proposta dello *status* identitario del traduttore, presentata in *The Translator's Invisibility*¹³.

In Italia – prendendo le mosse dalle due edizioni del fondamentale *Volgarizzare e*

tradurre di Gianfranco Folena¹⁴ e, in parallelo, seguendo la ragione 'estetica' sulle pagine de *il verri* di Luciano Anceschi poi teoricamente continuata negli scritti del suo allievo Emilio Mattioli¹⁵ – un originalissimo *tertium comparationis* veniva proposto dalla riflessione teorica di Umberto Eco. Lo

¹⁴ La prima stampa del saggio di Folena apparve nel 1973, tra gli atti di un convegno – tenutosi all'università di Trieste – sulla traduzione (*La traduzione. Saggi e studi*). Nel 1991 il testo prese la forma di volumetto autonomo per Einaudi (e in seguito fu tradotto in francese); nel 2021 *Volgarizzare e tradurre* è stato riproposto dall'editore Gianfranco Cesati – a cura di Gianfelice Peron – insieme ad altri scritti sulla traduzione dello studioso italiano.

¹⁵ Una ripresa di "tensione teorica" negli studi di traduttologia si rendeva necessaria per Mattioli, soprattutto in riferimento alla traduzione di poesia: "[...] la complessità della poesia, la sua polisemia, la sua positiva ambiguità sollecitano questa ripresa di tensione teorica. Bisogna probabilmente ripartire da Novalis, dall'idea che la traduzione della poesia è poesia della poesia. Se Novalis ha ragione, la traduzione risulta essere una forma irrinunciabile della poesia, costitutivamente presente in essa. Risposta storica e risposta teorica vanno alla pari. Non si può rinunciare alle traduzioni che Catullo e Quasimodo hanno dato di Saffo, non solo perché sono testi poetici di altissima qualità, ma anche perché si riverberano sulla poesia originaria con l'efficacia euristica dell'interpretazione creativa. La traduzione di poesia è fra i modi dell'intertestualità uno dei più complessi e anche uno dei punti di tensione più alta fra le culture in contatto". E. Mattioli, *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di A. Lavieri, postfazione di F. Buffoni, Mucchi, Modena 2017, p. 128.

¹¹ S. Bassnett-Mc Guire, *Translation Studies*, Routledge, London 1980 (*La traduzione. Teoria e pratica*, a cura di D. Portolano; traduzione di G. Bandini, Bompiani, Milano 1993).

¹² Cfr. M. Shuttleworth 2001, "Polysystem Theory", in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker, Routledge, New York-London, pp. 176-179.

¹³ Cfr. L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 2008 (trad. it. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, a cura di M. Guglielmi, Armando Editore, Roma 1999).

studioso piemontese aveva dedicato al linguaggio della traduzione – inteso come atto di “mediazione” conseguente a un processo interpretativo – uno dei suoi ultimi libri. In *Dire quasi la stessa cosa* Eco aveva raccolto testi di lezioni seminariali e conferenze tenute – nei venti anni precedenti la pubblicazione del volume (l’edizione è del 2003) – tra gli atenei di Bologna, Oxford e Toronto. Di fatto, il libro continuava anche il discorso teorico sui problemi della traduzione che lo studioso aveva iniziato nel 1983 con le considerazioni sulla sua versione italiana degli *Esercizi di stile* di Queneau e successivamente, nel saggio *Ricerca della lingua perfetta* (1993), ne *I limiti dell’interpretazione* (1995) e nelle osservazioni a commento della sua traduzione di *Sylvie* di Nerval (1999). Un posto di primo piano nella bibliografia ‘traduttologica’ di Eco occupa sicuramente il saggio “La traduzione da un punto di vista semiotico”¹⁶, soprattutto per la teorizzazione di una possibile opzione di resa offerta dalla “semiotica della fedeltà”. Tale scelta metodologica può, forse, avvicinarsi all’*intentio operis* esclusivamente

in virtù della funzione mediatrice resa dal “traduttore-negoziatore” e dalla ricezione del testo da parte del “lettore-modello”. In aggiunta, in *Dire quasi la stessa cosa* Eco sosteneva la “necessità” teorica di aver fatto almeno una di queste tre esperienze pratiche: il controllo di una traduzione altrui; essere traduttore o essere stato tradotto; avere interagito con il proprio traduttore.

Ritengo pertanto che, per fare osservazioni teoriche sul tradurre, non sia inutile aver avuto esperienza attiva o passiva della traduzione. D’altra parte, quando una teoria della traduzione non esisteva ancora, da san Gerolamo al nostro secolo, le uniche osservazioni interessanti in argomento erano state fatte proprio da chi traduceva, e sono noti gli imbarazzi ermeneutici di sant’Agostino, che di traduzioni corrette intendeva parlare, ma avendo limitatissime conoscenze di lingue straniere¹⁷.

Per concludere, Buffoni rilevava una sintonia privilegiata tra “l’estetica neofenomenologica italiana” e le posizioni del traduttologo e comparatista tedesco Friedmar Apel. Questi, nel tentativo – scientemente irrealizzabile – di giungere a una defini-

¹⁶ Il saggio è posto ad introduzione del volume curato da S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.

¹⁷ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003 p. 29.

zione, “normativa e ideale”, della traduzione letteraria rilevava in prima battuta che “[...] è una forma che insieme comprende e dà corpo all’esperienza di opere in un’altra lingua”¹⁸. Nello specifico dell’“unicità dialettica” – sintesi equilibrata nella forma e nel contenuto – lo studioso tedesco evidenziava soprattutto il rapporto che, di volta in volta, andava instaurandosi fra la singola opera e un determinato “orizzonte di ricezione”. Necessariamente, su una comune linea prospettica andavano, inoltre, collocati il contesto storico-culturale, lo stadio della lingua, la tradizione letteraria e la poetica dominante. In aggiunta a questa ‘cornice’, la proposta di sistemazione teorica formulata da Apel rilevava altri due aspetti ricorrenti con frequenza nei tentativi di definizione normativa della *Literarische Übersetzung*: la prevalenza del carattere sostanzialmente ‘mimetico’ – nell’accezione più classica del termine, cioè per Aristotele come idea generale della “rappresentazione”¹⁹ – ed endogeno in ogni

processo traduttivo. Al contempo, la necessaria consapevolezza – di fronte ad un testo tradotto – di non poter comunque prescindere dal contributo, “originale e creativo”, di chi traduceva. Tale ultima riflessione sembrava valere maggiormente per le versioni poetiche – e di nuovo la ‘matrice’ teorica aristotelica appare rilevante – e, ancora di più, per l’esercizio peculiare dei poeti-traduttori; che, considerando “la traduzione come arte” – in parte espressiva della

do di coinvolgere lo spettatore inducendo immedesimazione. La nozione di emulazione non esprime allora la *mimesis* in quanto tale, ma i suoi effetti: la *mimesis* non è imitazione, ma può generare imitazione in chi la osserva, in chi osserva la rappresentazione e ne è coinvolto. In quanto arte figurativa o poetica, la rappresentazione mimetica non è imitativa ma può essere imitata. Si tratta di una differenza sottile ma cruciale. È confondendo il movimento produttivo della rappresentazione creativa che si è potuta ridurre l’intera sfera della *mimesis* ad un’imitazione. La *mimesis* (rappresentazione) non è imitativa del mondo, è piuttosto il mondo che, rappresentato in un certo modo dalla *mimesis*, può trasformarsi e somigliare alla sua immagine: può diventare come è stato rappresentato. Le opere d’arte non copiano affatto la realtà, ma la rappresentano, e per effetto di tale rappresentazione la realtà può avviare una propria trasformazione in direzione di quella possibilità formale che la *mimesis* ha suggerito, ha evocato, ha creato. Cfr. L. Palumbo, *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo, Napoli 2009, pp. 235-236, n. 249.

¹⁸ F. Apel, *Il movimento del linguaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1997, p. 28.

¹⁹ La *mimesis* non è dunque imitazione, ma è la rappresentazione di un mondo e di una possibilità di vita. Tale rappresentazione è mimetica in quanto è in gra-

propria personalissima personalità poetica, in parte di una riconoscibile tradizione culturale – pure si sentivano *naturaliter* portati a proporre definizioni “normative o ideali” a corredo (o a giustificazione) delle opere da loro rese.

Infine, nel 2021, la terza edizione de *La traduzione del testo poetico*. Un sottotitolo – mancante nelle prime due versioni a stampa – che registrava il passaggio di testimone a cavallo “tra XX e XXI secolo”; l’indice ancora ridotto rispetto al numero dei precedenti contributi (cinquantuno in questa terza edizione) ma significativamente tripartito, indicando così le linee metodologiche di lettura: la prima sezione dedicata ai “Maestri”; la seconda agli “Interpreti del Novecento”; la terza che presentava “Le nuove generazioni”.

Per lo specifico di tale ultima sezione – nella linea tradizionale dei poeti-traduttori della letteratura italiana contemporanea e, dunque, con uno spostamento dell’asse cronotopico rispetto allo *Sprachbewegung* dello studioso tedesco, localizzato prevalentemente nei tempi e nei modi del Classicismo, del Romanticismo e fino alla Modernità letteraria tedesca – la definizione di “movimento del linguaggio” di Friedmar Apel pare ri-

scontrare un autorevolissimo modello antesignano nell’idea d’“incastro poetico” formulata da Luciano Anceschi. Definizione anch’essa duplice – per la gemellare funzione normativa della “poetica del tradotto” e della “poetica del traduttore” – riconosciuta da Anceschi soprattutto nella “riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul proprio fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali”²⁰.

All’ombra di tale riflessione ‘poetica’ – ancora validissima dopo trentacinque anni, nella sua speculare funzione normativa e applicata – sembrano muoversi i poeti traduttori contemporanei selezionati in questo volume (*in primis* Franco Buffoni insieme con alcuni altri pure presenti nel terzo capitolo della ultima edizione de *La traduzione del testo poetico*)²¹. Di nuovo – o ancora – seguendo una traccia metodologica necessa-

²⁰ Su questo aspetto cfr. quanto scrive F. Buffoni in *La traduzione del testo poetico. Tra XX e XXI secolo*, Interlinea, Novara 2021, p. 16.

²¹ Le interviste – qui aggiornate nelle note e nelle notizie biografiche degli autori – a Mariano Bairo, Franco Buffoni, Roberto Deidier, Roberto Piumini ed Eduardo Zuccato sono precedentemente comparse nel numero monografico dedicato alla traduzione letteraria della rivista *Testi e Linguaggi*, Carocci editore, Roma 2021, XV, a cura di V. Salerno e G. Sica.

riamente duplice: da un lato il “bisticcio” teorico *traduzione = tradizione* che per Gianfranco Folena ricreava, dialetticamente, “il logos storico delle lingue”; offrendo al contempo, alla tradizione la possibilità di apparire, “nella sua varia e molteplice vita millenaria, come la manifestazione più tangibile e per me più certa dei cosiddetti universali linguistici”. Dall’altro, una piena e ragionata consapevolezza d’autonomia nella

‘pratica’ di resa del poeta-traduttore: ormai definitivamente ‘fissata’ negli studi e nei repertori bibliografici dedicati alla teoria e alla storia della traduzione letteraria; e *de facto* già ‘poieticamente’ realizzata nell’assunto di Novalis allorché – ritornando alla popolarità ‘poesia’-‘traduzione’ – in maniera perentoria dichiarava: “*Am Ende ist jede Poesie Übersetzung*”.

Mariano Bàino

o sembrano in cerca () sei parole () in cerca
di traducete identità () sembrano attendere
dalla tua fibra () o solo sembra () se sai aggirare
l'inaggirabile () se
sei () sei parole () e pulsione

a tradurre () sempre () una voce () lì sembra
smarrita mentre traslano
traslemi () se sarà () come guardare
arazzi andalusi a rovescio () se un cero

a un deluso san girolamo è acceso () se accesa
di vera () spontanea maestria la traducete
identità se è cera () della più tecnica delle cre-
azioni

se avrà funzione () l'aleatorio
se torna se () ritorna
fedele l'originale alla traduzione

() per fallimenti migliori () riprovando
minuzie
da formica o il bandolo () è in scatti da cavallo
() la sua mossa
negli scacchi () quando
ma quando () se non
sa ancora () in nulla ancora lasciarsi
la lingua violare da lingua ()
sparsi nonnulla e a mancare è quel po' () di ca-
lore di pelle () all'*antiguo*

autor si va a svellere () solo un cuore imballato
infinità degli agguati in incroci () di senso an-
che intrichi

di suoni () il più esiguo ti annichila () quando
non sei restato nell'ombra

() una parola sa d'ombra () della parola non
detta ()

e sai () che quiddità l'incanto () vicario di un
sinonimo () o il falso

dei silenzi dell'altro () hai un cifrario che non
va non è l'atlante () del testo () quel celeste *I*
Ching che in inclemenze

di gong

a domande raminghe risponde () non c'è ri-
sposta¹.

V.S. Più volte ti è stato chiesto di in-
dicare, anche sommariamente, un tuo ca-
none poetico, di tracciare una linea tradi-
zionale nella quale ti riconosci e che possa
confermare l'incontro 'poietico' – attraver-
so la mediazione fondamentale della lettura
– con altri autori lontani, nel tempo, nello
spazio e nella lingua.² A tale quesito sei so-

¹ La poesia, inedita, è stata pensata e composta da Maria-
no Bàino a corredo di questo testo.

² Su tale questione cfr. <https://www.alfabeta2.it/2017/12/03/cinque-voci-dal-contemporaneo-mariano-baino/>“Lingua...accordo all'interno di ciascuna

lito rispondere citando la *Lettre sur Mallarmé* di Paul Valéry, il quale sosteneva che: “sempre *ciò che si fa* ripete *ciò che fu fatto* o lo confuta, lo ripete su un altro livello, lo depura, l’amplifica, lo semplifica, lo carica o lo sovraccarica di significati, oppure lo distorce, lo sconfigge, lo sconvolge, lo nega: in ogni caso l’ha usato”. E dunque – diacronicamente muovendoti dentro quei testi che possono trasformarsi in “un intrico entro cui ci perdiamo” – rimandi alla lettura di Giacomo Leopardi, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Dino Campana, Aldo Palazzeschi, Eugenio Montale e Giorgio Caproni, tra gli italiani; Luis Góngora, de Quevedo e Antonio Machado per gli spagnoli; i francesi François Villon, Isidore Lucien Ducasse (Lautrémont), Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Henri Michaux; Paul Celan in lingua tedesca; John Donne, William Blake e T.S. Eliot tra gli inglesi. Attingendo dalla ‘sincronia’ della tua contemporaneità – anzi, provocatoriamente – dalla tua postmodernità letteraria, quali nomi di poeti affiancheresti al tuo?

comunità. Conversazione con Mariano Bàino”, a cura di Patricia Peterle ed Elena Santi.

M.B. Quel lungo elenco, e il ricorso alla *Lettre sur Mallarmé* di Valéry, nella conversazione con Patricia Peterle ed Elena Santi che riporti in nota alla tua domanda, volevano tener conto della questione che mi veniva posta circa il modo in cui i rapporti di lettura si costruiscono e come operano nella scrittura. Dicevo lì che mi sarebbe piaciuto, in tema di relazione con l’anteriorità, nominare quegli autori, ma li avrei nominati “da lettore”. Le pagine, gli autori letti, il loro rimescolio, come dice Valéry, non possono non avere una funzione su chi scrive. Da qui l’immagine dell’intrico dentro il quale possiamo perderci, le trasformazioni nascoste, le fonti segrete d’ispirazione e così via. Un bisogno di tenere aperta la questione, di non circoscriverla restando chiusi e riparati nell’ambito delle scelte di poetica (e relativo canone) teoricamente e intenzionalmente derivate, e che restano ben attestate, direi. A voler attingere da lì, ovviamente i nomi sono quelli degli autori della neoavanguardia e della sperimentazione degli anni Sessanta; sono quelli dei miei sodali degli anni Novanta, fra Gruppo 93 e Terza ondata, con i quali si è operata una rilettura critica dei Novissimi e del Gruppo 63, e si è parlato di postmoderno critico, ossimori-

ca espressione che voleva incominciare a distinguere tra postmodernità come condizione storica e postmodernismo come ideologia. Come ebbe modo di scrivere Ceserani a proposito dei nostri testi, “se di postmodernismo si tratta, si tratta anche di un postmodernismo critico, corrosivo, di sinistra”. Fra i nomi della contemporaneità poetica che affiancherei al mio ci sono anche quelli dei poeti più giovani, che ho ospitato nella collana “i megamicri” (edizioni Oédipus), con la materialità della loro scrittura, la lontananza da mitizzazioni della figura del poeta, il bisogno di competenza tecnica. Se fosse concessa anche all’intervistato una modica quantità di *provocatio*, la userei per non farmi cingere le spalle dalla cappamagna della postmodernità impreteribile e indeclinabile, che finisce con l’assorbire altri temi, miei e non solo miei. Magari annunciando, per eventuali prossime interviste, il ricorso esclusivo a una frase di Hopper: “Sono la sola persona che mi ha influenzato”.

V.S. Poesia verbo-visiva, poesia neo-dialettale, esercizio poetico nelle forme tradizionali della letteratura italiana e di generi derivati da quelle straniere, *pastiche*, riscritture per ‘travestimenti’ e/o adattamenti,

montaggi narratologici poggiati su ‘materie’ differenti nelle architetture dei romanzi. Questa sperimentale *ars combinatoria* – restando nella ‘traccia’ del già citato Paul Valéry – si conserva anche nella teoria traduttologica – e di riflesso – nella pratica di resa del poeta-traduttore Mariano Bàino?

M.B. In termini di poetica della traduzione, e segnatamente della traduzione di poesia, viene in mente Valéry (anche nella riformulazione di Etkind), per il quale tradurre il testo poetico è possibile per il fatto stesso che è possibile la creazione verbale, ovvero il superamento della difficoltà di “tradurre” nella materia data dalla parola un “principe spirituel”. La traduzione seconda, quella che va da una lingua all’altra, deve però trovare, per rendere la “realtà spirituale” contenuta nel testo originale, “une autre enveloppe de mots”. E senza cadere nell’errore di considerare l’atto di scrittura come il fluire di una cornucopiale, ininterrotta e romantica parola interiore. Si tratta quindi, per il traduttore-ricreatore, di vedere nel testo poetico, accanto alle realtà psicologiche ed esistenziali, la struttura verbale, la misura compositiva, il contesto epocale e quello relativo all’autore, le peculiarità dello stile.

Per ottenere “une autre enveloppe de mots” può forse essere d’aiuto un’idea del linguaggio come macchina combinatoria, l’uso di una lingua come “uso infinito di mezzi finiti”, per dirla con von Humboldt. In questo senso, mi pare utile tenere accostati il concetto di struttura verbale richiamato da Etkind (con Valéry) e quello di *ars combinatoria*. Sempre in riferimento a una poetica della traduzione di poesia, l’implicito richiamo alla pazienza delle combinazioni possibili è un buon antidoto, direi – magari fra gli altri, ma è quello che sento di più – all’obiezione pregiudiziale sulla traducibilità. Se l’intraducibile (ancora sulla scia di Etkind, con Meschonnic) non è metafisico, ma storico e sociale, l’approccio è quello laborioso dei grammatici di Port-Royal e della “meravigliosa invenzione” di quei venticinque o trenta suoni che è il linguaggio. Non penso, è appena il caso di dirlo, ad algoritmi, fenomeni digitali, forme apparentabili con l’*uncreative writing*. A una poetica della traduzione di poesia semmai servono gli “effetti imprevisti” del gioco combinatorio (allorché sviluppa le occasioni implicite nelle proprie materie, e che affascinarono Calvino), gli “austeri estri combinatori del linguaggio” (nei quali Manganelli voleva

intenti gli scrittori) che si possono produrre restando al di qua della linea che divide l’autorialità dall’automazione, vicini al mondo ambiguo e paradossale della traduzione.

V.S. Nella nota in chiusura di *Ônne ‘e terra* Clelia Martignoni avverte il lettore che la terza e ultima sezione del libro – quella che raccoglie i testi tradotti – è l’unica a passare del tutto indenne attraverso la revisione dell’autore. “Il genere della traduzione (caro a Bàino) segnala un polo in più della sua attività: il massimo di avvicinamento al testo e alla parola d’altri, tra rispetto storico-filologico-culturale dell’originale (che non manca) e margini di ripensamento e appropriazione. Da questo estremo, che vede la più piena adesione all’oggetto in sé, il testo e la parola d’altri penetrano in mille rivoli nell’opera di Bàino, secondo la pluriprospectica tecnica del citazionismo, del *pastiche*, dell’inglobamento vorace di tessere, dell’allusione cifrata o diretta, della riscrittura, dell’omaggio”³. Riconosci alla tua pratica traduttiva questa prerogativa stilistica di mescolanza linguistica e una funzione intertestuale?

³ M. Bàino, *Ônne ‘e terra* (1988-2002), con una nota di Clelia Martignoni, Editrice Zona, Arezzo 2003, p. 79.

M.B. Ô *ne 'e terra* è un testo di poesia in dialetto, articolato in tre sezioni. La prima si compone di frammenti, brevi lampi percettivi. La seconda ha un andamento poematico, annovera citazioni, sperimenta il *pastiche*. La terza si compone di traduzioni, unite dal tema del lutto. La revisione che ho operato con la ristampa del 2003 (la prima edizione è del 1994, ma i testi risalgono al 1988-89) ha riguardato la parte centrale del libro, rispondendo a un bisogno di asciugatura, pur nel rispetto della struttura di partenza e del suo variforme montaggio. Pochi interventi nella prima sezione, nessuno nella terza. Approssimandomi alla tua domanda, vorrei fare riferimento, *in primis*, alla dialogicità di Bachtin, all'ascolto della parola dell'altro. La polifonia che Bachtin attribuiva al romanzo, si è tentato di portarla, di "tradurla" – con le elaborazioni svolte negli anni Novanta con altri poeti, in particolare nella rivista *Baldus* – nel genere tradizionalmente monodico della poesia. Passando dalla poetica della poesia alla poetica della traduzione (due qualità della stessa sostanza, spinozianamente detto), condivido l'idea di quanti vedono nell'azione traduttiva lo svolgersi di un dialogo e il suo configurarsi come rapporto intertestuale, an-

che liberato dalla missione impossibile della riproducibilità assoluta. Rapporto sicuramente molto complesso, ma che conferma l'incontro *poietico* prospettato da Valéry. In ogni caso, vi è un equilibrio da conservare, una specificità da non smarrire, per cui il testo-traduzione e la lingua d'arrivo non devono deprimere quanto attiene al campo della lingua di partenza e alla dimensione linguistica propria della pratica traduttiva.

V.S. "Per interposta persona" oppure "per allusione intertestuale". Così Remo Ceserani, ha interpretato – ricorrendo a una motivazione 'astutamente' postmoderna – la tua scelta di resa del tema della morte nel sonetto di Góngora *A la memoria de la muerte y del infierno*.

Pe' ricordo d' 'a morte e d' o 'nfierno

Povere nicchie, sebbùrco reale,
jate, scrizióne meje, senza cchiù scuórno,
addó jette 'o carnefice d' 'e juórne
c' 'o père 'o stesso e mai c' 'o passo uguale.

Revistate dint' 'e segne d' 'e muorte,
fredda cénner e ossa spullicate,
pure si so' 'nfasciate e' nprufumate:
senz' a' pietà 'nguento e ffasce so' tuorte.
Scennìte po' ll'abbisso, 'int' 'o dolore

'e ll'aneme ca suspiranno forte
soffrono 'o chiuôvo d' 'o turmiénto eterno,
si vulite, scrizióne meje 'nzudore,
d' 'a morte 'e ve fa libbere c' 'a morte
e vvéncere ll'inferno cu ll'inferno⁴.

Un testo poetico che, ricorda sempre Ceserani, aveva già prima di te sollecitato e tormentato titolatissimi poeti-traduttori italiani: Leone Traverso, Giuseppe Ungaretti, Franco Fortini. Lo studioso sostiene che la tua scelta traduttiva fosse l'unica possibile, per forza di disperazione: la sola via di salvezza per "l'aspirante traduttore d'oggi" (l'oggi della contemporaneità degli anni Novanta del critico Ceserani e del poeta-traduttore Bàino) che correva il rischio di essere stritolato "da una parte dalla troppa superbia e artificiosità del grande stile e dall'altra dall'usura e stanchezza di un linguaggio consumato dalla chiacchiera vana dei media". Di qui deriva la scelta del "coltissimo poeta postmoderno" di non "misurarsi corpo a corpo proprio con il grande stile, tradurlo non nel linguaggio quoti-

⁴ Il testo segue la versione contenuta nella prima edizione di *Õnne 'e terra (Terra con onde). Poesie 1988-89*, con una prefazione di C. Martignoni, Pironti Editore, Napoli 1994, p. 79.

diano che tutti parliamo ma in quello carico di materialità e stratificazioni storiche e antropologiche del dialetto"⁵. A quasi venticinque anni da quella traduzione – e da quell'autorevolissimo giudizio – ritieni ancora attuale la tua versione 'postmoderna' del sonetto di Góngora?

M.B. La tua domanda, e quel sonetto di Góngora tradotto nel, dirò così, 'dialettolingua' di Napoli, riportano la memoria a situazioni luttuose reali (il *tombó*, il *tombéau* che chiude il libro, quel piccolo fascio di traduzioni, indica anche il nome delle due destinatarie). Nel contempo, viene in mente la difficoltà riguardante la resa traduttiva. Ceserani mi ha attribuito correttamente la scelta "per interposta persona", "per allusione intertestuale". Nell'introdurre il lettore a questo passaggio, egli ha citato Eco allorché descrive l'innamorato che alla persona amata non può più dire, data l'epoca, un consunto "ti amo", ma deve ricorrere all'ironia, all'intertestualità, all'astuzia postmoderna di una citazione: "Se io fossi un personaggio di Barba-

⁵ R. Ceserani, L. De Federicis, *Letture esemplari. Il materiale e l'immaginario (Novecento. Dal 1960 a oggi)*, cit., p. 89-90.

ra Cartland, a questo punto ti direi che ti amo”. Con la morte, dopo tanta morte in diretta, la situazione non poteva che farsi più difficile, addirittura impossibile. A questo scenario, antropologico e culturale, era da aggiungere, credo – ma questo il critico non poteva saperlo – un intoppare mio personale, che dura ancora oggi, di fronte all’idea di scrivere una poesia per chi ci lascia. Troppo poca la sensibilità. O troppo scorticata. Direi che il rapporto fra la postmodernità e quella traduzione è nel bisogno di aggirare l’incomunicabilità sopravvenuta del grande stile e l’inerzia del linguaggio veicolare. Il primo termine, la postmodernità, in tandem con la scelta dialettale, riguarda il processo di formazione, qualcosa di imparentabile con un avantesto. Il rimanente credo si snodi e sia rintracciabile fra le tipologie della traduzione-ricreazione e della traduzione-interpretazione. I tremori della scommessa, i tormenti già patiti da illustri poeti-traduttori a proposito di quel sonetto gongorino, della sua parola-chiave, autentico “gliommero”, che è *memorias*, la sua ripetizione in apertura e chiusura del componimento, pertengono tutti, drammaticamente, alla dimensione interpretativa. È stato sicuramente con-

fortante, in questo ambito, l’avallo di Ceserani, così come quello di Giulia Poggi che collocava la mia resa di *memorias* con *scrizione* (iscrizioni) in un’ipotesi di scritte “ultime” e di “celebrazione concreta” della morte, e condivideva il non aver ridotto quella parola-chiave dal plurale al singolare, come nella generale scelta dei traduttori, che a parere della studiosa non rende ragione “dei controversi pensieri sulla morte che animano il testo”⁶. Traduzione-interpretazione, dicevo, e quindi obbligo di scegliere, di palesare l’immagine che ci si è fatta del testo. La mia immagine, circa quel tratto di un poeta della *dificultad* come Góngora, riguarda lo *scritto in memoria*, il protagonismo delle *iscriptiones*, delle sculture, delle epigrafi attraverso la storia umana. Iscrizioni sia come testo, parole scelte per l’epigrafe, sia come atto materiale dell’incisione. Il poeta come figura che, quando tratta della morte, elabora, nella sua “officina lapidaria”, sia i modelli formali che una società intende tramandare nel tempo come segni propri, sia le storie e il ricordo degli uo-

⁶ G. Poggi, “La forza del pensiero e i ‘remotos ruiseñores’: in margine a una recente traduzione dei sonetti di Góngora”, in *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, a cura di Giovanna Calabrò, Liguori, Napoli 2001.

mini. Il tempo è un gioco al massacro anche per i testi e le relative traduzioni. Ogni generazione ha da ritradurre tutto, lo si sa, dal momento che le lingue, di partenza e di

arrivo, non sono in uno stato di quiete, si trasformano. Per una legge che si dà *a priori* quella mia versione di *A la memoria de la muerte y del infierno* è del tutto inattuale.

Alberto Bertoni

L'ipotesi di un circo

No, non può essere lui, Luciano Erba,
poeta e tifoso nerazzurro
morto nel Dieci
quel sosia preciso che cammina
in giacca blu sulla sagoma smilza
e in cima ai capelli
bianchi con la riga
la montatura d'acciaio
la faccia un po' tonda
piena di rughe, decisa

Ma che resti l'ipotesi di un circo
Tutt'attorno tenda chiara nel celeste
e Fata Morgana dell'infanzia
a salvarci dal muro che sovrasta
la nostra breve, intensa passeggiata
questo invece è sicuro

Ragnatela d'acrobata che filtra
una luce schermata, quasi d'alba
prima dell'ultima svolta, prima
delle briciole sulla tovaglia
a svanirti leggera fra le dita
senza che segno di luce o di danza
riaversi la strada¹.

¹ A. Bertoni, *L'isola dei topi*, Einaudi, Torino 2023.

V.S. “Sosia” e “acrobata”. A mo’ di chiasmo, poesia e traduzione sembrano adattarsi perfettamente alle due ‘funzioni’ identitarie di chi somiglia – anche inconsapevolmente – a qualcun altro o di chi, camminando sulla corda, deve trovare il giusto equilibrio senza correre il rischio di sbilanciarsi troppo. Luciano Erba è stato poeta- professore-traduttore; Maurizio Cucchi è poeta-critico-traduttore; Alberto Bertoni è poeta-critico-professore-traduttore. Alberto Bertoni si conosce nella tradizione novecentesca – marcatamente italiana – dei poeti-traduttori? E in che misura la ‘doppia’ anima di chi scrive poesia e di chi traduce ha influenzato le riflessioni critiche dello studioso in materia di scrittura poetica e di teoria della traduzione?

A.B. Tutto quello che ho assorbito di positivo, di intimo e di vitale in campo letterario, mi è stato donato dal mio maestro universitario di Letteratura italiana, Ezio Raimondi. Raimondi ci ha persuaso subito, dall’inizio, cioè fin da quando noi trecento e più matricole dell’anno accademico 1974-’75 assistemmo alla sua prima, “mitica” lezione su Svevo, il 23 dicembre 1974, che la letteratura è ontologicamente internazionale e non limitabile all’epiteto di “ita-

liana”. E dunque, se si partiva dalla letteratura italiana perché ci si rifaceva a un canone storico-geografico, a una tradizione di testi scritti in lingua italiana, bisognava immediatamente rompere questi confini. E occorreva allargarli il prima possibile ai territori talvolta accidentati e imperivi (per un endemico *manque* culturale legato all'intrapresa della traduzione) delle letterature mondiali. Il principio della *Weltliteratur*, la letteratura-mondo su cui ragionava Goethe, era uno dei principi cardinali anche del pensiero letterario raimondiano e quindi l'apertura automatica a quella che poi è stata chiamata, come disciplina a parte, Letteratura comparata coincideva con la letteratura pensata, letta, studiata e soprattutto ogni giorno vissuta, nelle sue lezioni non meno che nei suoi scritti, da Ezio Raimondi. Insomma, noi che lo abbiamo seguito fin dall'inizio del suo percorso a Lettere eravamo automaticamente dei comparatisti e io ho dovuto imparare il francese perché lui ha cominciato a farmi leggere, per la mia tesi di laurea su Lucini e il Simbolismo, dei testi francesi e non era neanche lontanamente immaginabile che io potessi ribattergli, come in effetti timidamente feci: «Ma guardi, io il francese non l'ho mai studiato,

quindi non lo conosco e non potrò leggere quei libri». Per reazione, adesso, il francese è la lingua che conosco meglio, anche se non ne ho mai aperto una grammatica. L'ho imparata a orecchio, in virtù di quella semplice ingiunzione di Raimondi: e questo è solo il minore dei suoi tanti doni. Il mio percorso poetico, per un ritegno accresciuto da un pizzico di vergogna, però per lunghi anni non ha avuto nulla che vedere con Raimondi, che dalla poesia contemporanea era attratto il giusto. In poesia, il mio modello principale – fin da ragazzino – era incarnato da Montale e uno dei miei primi acquisti in libreria (anni '70, probabilmente) fu proprio quel *Quaderno di traduzioni* col quale, nel 1948, Montale aveva intercalato il lungo periodo di passaggio fra il secondo e il terzo libro, fra *Le occasioni* e *La bufera e altro*. Molto in sintesi: da allora, a) ho sempre considerato l'atto del tradurre come consustanziale alla scrittura poetica in prima persona; b) ho atteso lunghi anni, prima di intraprenderne direttamente la pratica (sintomo di insicurezza, non c'è dubbio); c) aggiungo subito che la teoria della traduzione non mi ha mai attratto più di tanto, come tutte le teorie, mentre una passione cui però – per pudore e insicurezza – stentavo ad ab-

bandonarmi la provo da sempre per il lavoro – duro, faticoso, spesso infruttuoso – della traduzione; d) finalmente ho ceduto all'istinto traduttivo per noia e per caso a quasi quarant'anni d'età, nel novembre 1994, durante la lunghissima attesa di una coincidenza all'aeroporto Kennedy di New York: per ingannare il tempo, avevo acquistato una rivista radical chic allora molto in voga, *The New Yorker*, alla fine della quale spiccava una poesia che trovai magnifica, *Dust and Memory*, *Polvere e memoria*, di un per me allora sconosciuto Philip Levine, poesia che cominciai a tradurre in modo inizialmente impetuoso e istintivo, poi con attenzione sempre più accurata; e) da quel giorno non ho più smesso, ponendomi il vincolo strettissimo di tradurre soltanto dall'inglese, l'unica lingua “moderna” della quale io abbia mai studiato la grammatica, nonostante che per mancanza di pratica la parli malissimo e ancor peggio la intenda faccia a faccia, per ragioni di una *phonè* resa ancor più impervia dal mio udito piuttosto fragile; f) ma a rendere meno grave questa *impasse* era appena intervenuto il mio maestro di poesia contemporanea, il grande ligure-romano-milanese Giovanni Giudici, che ho avuto la fortuna di frequentare da vicino

negli anni '90, il quale mi persuase col suo fruttuosissimo e spesso geniale che per tradurre bene la poesia è necessario conoscere la lingua poetica di arrivo (l'italiano) meglio di quella straniera di partenza; g) da questa che, fra il '94 e oggi, è diventata per me una pratica costante, una palestra decisiva per il mio miglioramento (almeno lo spero) come poeta in prima persona, sono nati due libri cui tengo molto – anche se sono passati editorialmente quasi inosservati – *Blue and Blue (Un'antologia di poeti anglo-irlandesi-americani)*, Editoriale Sometti, Mantova 2000, e *Irlandesi*, Corsiero Editore, Reggio Emilia 2020; h) nel frattempo, non è uscito quasi alcuno mio libro di poesia che non abbia visto inserita nel *corpus* testuale una qualche poesia tradotta, a testimonianza di come per me l'atto del tradurre coincida in modo sempre più convinto con quello del creare in prima persona; k) il culmine in questo senso l'ho toccato grazie ai due lockdown causati dal contagio di Covid-19 occorso fra il 2020 e il 2021: ebbene, confesso di aver trascorso gran parte di quell'enorme tempo assieme libero e prigioniero traducendo dall'inglese il poema di Wystan H. Auden *The Age of Anxiety, L'età dell'ansia* (1947), la cui unica traduzione italiana risa-

liva al 1966 e non mi soddisfaceva per niente. Posso ora anticipare che il frutto di questi quattro anni di impegno matto e talora disperatissimo stanno per arrivare a compimento, poiché nel febbraio 2024 uscirà per un editore con quale mi trovo particolarmente a mio agio – Massimo Scrignòli (*alias* Book Editore) – un volumetto comprensivo di questo lavoro su Auden e della IV edizione *ne varietur* del mio libro di poesia più amato, per ragioni non letterarie ma personali, *Ricordi di Alzheimer*.

PÒST BASTÈRD ZITÈE CINA
a Francesco Guccini

Mèdra o pèder, la léngua,
èlber o smèinta,
àmm c'al cmànda e al bacàia
o dánna c'a-t insèigna a cantèr?

Alóra, gh-àla colpa Mòdna
s'l'a-s ciòca tòtt i dè
in fànd a la bácca
fin a la punta di stivài
perché nuèter a sàmm sól
el paròli c'a bia|gàmm
tramèç ai dèint
e brì|a la ca' ind-va stàmm,
el prédi, al fióm, chi dû fónç
dabàs ai sintèr...

Post bastèrd, sé, zitèe cina
mo anch la zitèe d'la prémma mina,
d'la prémma canzòn,
d'la prémma psiga
svudèda in un purtòun.

PICCOLA CITTÀ BASTARDO POSTO
a Francesco Guccini

*Madre o padre, la lingua,
albero o seme,
uomo che a voce alta comanda*
o donna che t'insegna cantare?*

Allora, che colpa ha Modena
se ci batte tutti i giorni
in fondo alla bocca,
fino alla punta delle scarpe,
perché noi siamo solo
le parole che ruminiamo
fra i denti
e non la casa dove abitiamo,
le pietre, il fiume, quei due funghi
là sotto nei sentieri...
Sì, piccola città bastardo posto,
ma anche città della prima ragazza,
della prima canzone,
della prima vescica
svuotata in un portone².*

² A. Bertoni, *Zàndri (Versi modenesi)*, Book Editore, Ferrara 2018.

V.S. Il “parlar materno”: la *lèngua mèdra* delle prime composizioni poetiche di Alberto Bertoni non è, per sua esplicita ammissione, il modenese. Alla poesia in vernacolo Bertoni arriva più tardi, lui stesso definendola come un esercizio di scrittura in *lèngua pèder* (lingua paterna, di ‘comunicazione’ con il genitore affetto da Alzheimer e che così parla al figlio, ma in parte pure ‘materna’ perché insegnatagli di nascosto dal padre della madre). E tuttavia, anche la versificazione di testi poetici scanditi dal ritmo e dalla musica del *vérs mudnéf* può essere letta come la consapevole affiliazione di Bertoni ad una autorevolissima ‘tradizione’ poetica italiana di poeti dialettali: Tolmino Baldassari, Raffaello Baldini, Paolo Bertolani, Franco Loi ed Emilio Rentocchini. Rispetto alla poesia in dialetto, l’opzione del testo a fronte funge da traduzione di servizio o diventa testimonianza di una autonomia compositiva rispetto all’ ‘originale’, nella misura classica dell’*imitatio*?

A.B. La mia modeneseità di ascendenza celtico-longobarda è testimoniata nell’albero genealogico da cognomi quali Galli, Silvestri o il Sighinolfi del nonno materno; ma soprattutto – ovviamente – dal pa-

tronimico, probabilmente derivato da un *Bert* altotedesco, mentre io preferisco pensare invece alla metatesi di un Brètoni chissà come e chissà quando migrato dall’amata Bretagna. Altotedesco o brètone, l’effetto complessivo però non cambia. Devo anche precisare che, se risalgo ai miei otto bisnonni, sette di loro sono originari del capoluogo geminiano o dei suoi immediati dintorni (non oltre Castelnuovo Rangone, posto che le informazioni in mio possesso siano esatte), mentre una sola – Maria Vai in Sighinolfi – si era trasferita adolescente dal Ghetonòvo di Venezia per lavorare come *paltadóra*³ alla Manifattura Tabacchi di Modena. Probabilmente questa Maria sbarcò alla Darsena (oggi Corso Vittorio Emanuele II) della “piccola città bastardo posto” già convertita dall’ebraismo della sua famiglia d’origine al cattolicesimo, tanto da diventare – come tutti i convertiti – molto osservante e perfino bigotta: e al volo dovette imparare l’idioma modenese (giocoforza, se voleva comunicare col marito Geminiano e con le compagne di lavoro!), diventando una dialettofona presso-

³ *Paltadóra*, vale a dire *appaltatrice*, è il termine specifico che il dialetto modenese assegna alle maestre sigaraie della Manifattura Tabacchi, oggi chiusa da anni.

ché integrale. Così almeno raccontava mio nonno Mario Sighinolfi (uno dei suoi sette figli), cui le mie *Zàndri/Ceneri* – un libro edito sempre da Book nel 2018, che temerariamente raccoglie tutta la mia produzione poetica in dialetto modenese – sono dedicate. Questo nonno ebbe la ventura di produrre un'unica figlia (avrebbe dato un occhio per avere invece un maschio), nata in una strada del centro di Modena, via Ruggera, il 22 novembre del 1928, in pieno fascismo, poche settimane prima dell'esiziale Concordato fra Stato e Chiesa, sottoscritto l'11 febbraio del '29. Questa figlia, cioè mia madre Luciana, andava molto bene a scuola, ma per le ritrosie e contorsioni psicologiche cui ho accennato prima si fermò al diploma di Istituto magistrale, divenendo così – nell'immediato dopoguerra – maestra elementare. Figlia unica e nevrotica acclarata (come poi sarei stato anch'io), esercitava una certa influenza "culturale" sui suoi genitori e su suo marito Gilberto: un'influenza concentrata in particolare sull'unica lingua che si poteva parlare con lei e con me, l'italiano. Posso quasi giurare di non aver mai sentito mia madre pronunciare una sola sillaba in dialetto, nonostante che i suoi genitori Mario e Au-

gusta fra loro si esprimessero solo ed esclusivamente in modenese: idioma che parlavano anche quando entravano in un negozio e in quasi tutte le circostanze pubbliche, parentali o amicali in cui si trovassero ad aprire bocca – fatta eccezione, forse, per quando andavano dal *dutór*, vale a dire dal medico. Ebbene, io nacqui e crebbi in questo *milieu* come il provinciale di classe subalterna che anche oggi sono, vivendo nella stessa casa coi genitori e coi nonni materni nonché accompagnando mio padre tutte le domeniche mattina al suo circolo incastonato fra lo Stadio Braglia e il vecchio ippodromo cittadino. Tuttavia, e la cosa può sembrare incredibile, mia madre è riuscita nella titanica impresa di impedirmi d'imparare il mio dialetto: l'unica riuscita, in fondo, perché sul resto le ho tenuto testa piuttosto bene, capovolgendo sistematicamente tutti i consigli, gusti, pareri, diktat che ha cercato d'impartirmi e d'imporli nel corso dei quasi sei decenni in cui ci siamo frequentati. Ovviamente, lo comprendo alla perfezione, il modenese, anche se non ho mai avuto una grande inclinazione per le lingue straniere: però per parlarlo devo tradurre mentalmente dal volgare illustre (ma pur sempre fiorentino) di sì

che è la mia vera lingua materna. Il dialetto – insomma – lo biascico come quegli straccetti d’inglese e di francese che mi passano per la bocca quando mi trovo in un ippodromo o in un ristorante all’estero, producendo cioè non più di qualche penoso borborigma, ma facendomi intendere quel tanto che basta per evitare i piatti cucinati con l’olio o le scommesse su brocchi integralmente “fuori corsa”. Quella di mia madre per l’italiano grammaticale e letterario, cioè per il toscano della sua acculturazione di maestra ai tempi del fascismo, era una vera e propria ossessione e io ne sono stato la vittima predestinata. Cosa le costava lasciarmi imparare una lingua in più? Invece, niente, e inoltre – per una ragione tutta culturale – quando nel 1974 mi sono iscritto a Lettere a Bologna, mi son trovato immerso in un ambiente che più antidialettale non si sarebbe potuto, tra la polifonia coltissima e fredda delle neoavanguardie sostenute da miei effettivi ed efficaci *patrons* letterari quali Anceschi, Curi, Niva Lorenzini, Guido Guglielmi e gli approdi astrattivi di un’ideologia pervasivamente “francofortese” e dunque eretico-marxista, a dominante linguistica anglo-tedesca. Nato il 23 marzo del ’55, per di più, ho fatto parte a pieno ti-

tolo della prima generazione coinvolta nel *milieu* di pedagogia “borghese” che considerava il dialetto rozzo e arcaico, soprattutto se il dialetto era un semplice idioma locale e non una vera lingua parlata da tutte le generazioni e da tutti i ceti: come per esempio in Veneto, in Romagna o in Sicilia (ma non solo). Quindi, io non annoveravo alcun compagno e alcuna compagna di classe (al Liceo Classico “L. A. Muratori” di via dei Servi a Modena, poi!) coi quali poter parlare modenese senza dare nell’occhio o suscitare risatine di finta simpatia. Trovarmi in fuorigioco anche solo a biascicarlo, il dialetto, è diventato dunque quasi automatico, nella mia esperienza esistenziale ed espressiva, al di fuori di certe veementi ma isolate esclamazioni di sorpresa o di maledizione (le cosiddette “madonne”, infatti, le ho sempre pensate e pronunciate in dialetto), negli stadi e negli ippodromi. Va da sé che i grandi dialettali da lei menzionati m’intrigano moltissimo e che – infatti – ho dedicato alle loro opere molti approfondimenti critici, al di là del fatto che tutti sono stati per me (Rentocchini, l’unico vivo, lo è ancora) amici veri.

Gospel

The new grass rising in the hills,
the cows loitering in the morning chill,
a dozen or more old browns hidden
in the shadows of the cottonwoods
beside the streambed. I go higher
to where the road gives up and there's
only a faint path strewn with lupine
between the mountain oaks. I don't
ask myself what I'm looking for.
I didn't come for answers
to a place like this, I came to walk
on the earth, still cold, still silent.
Still un giving, I've said to myself,
although it greets me with last year's
dead thistles and this year's
hard spines, early blooming
wild onions, the curling remains
of spider's cloth. What did I bring
to the dance? In my back pocket
a crushed letter from a woman
I've never met bearing bad news
I can do nothing about. So I wander
these woods half sightless while
a west wind picks up in the trees
clustered above. The pines make
a music like no other, rising and
falling like a distant surf at night
that calms the darkness before
first light. "Souging" we call it, from
Old English, no less. How weightless
words are when nothing will do.

Gospel

L'erba nuova che cresce sui colli,
le mucche ruminanti al freddo del mattino
e all'ombra dei campi di cotone
una dozzina o più di vecchi neri
rannicchiati nel letto del fiume.
Io mi sposto più in alto
fin dove la strada s'interrompe
e resta solo un sentiero stretto
cosparso fra le querce di lupini.
Non mi chiedo
cosa sto cercando, non sono venuto
in un posto come questo
a caccia di risposte, ma sono venuto solo
per camminare sulla terra ancora fredda, ancora
silenziosa. E ancora ingenerosa, mi son detto,
benché mi accolga coi cardi morti
dell'anno scorso e con le dure spine di questo,
le precoci cipolle selvatiche
e il residuo di una tela di ragno
che mi danza davanti. Ma io,
per questa danza, cos'ho fatto?
Tengo in tasca la lettera sgualcita
di una donna mai incontrata
che porta cattive notizie sulle quali
non ho potere d'intervento. Così vado in giro
per il quasi buio di questi boschi
mentre un vento d'occidente
scuote gli alberi in alto.
La musica dei pini
risuona inimitabile, coi suoi alti e bassi

che assomigliano al frangersi lontano
dell'onda notturna in cui si placa
l'oscuro che precede il primo raggio.
Addirittura *Soughing*, Mormorio,
in inglese antico lo chiamiamo.
E come sono senza peso le parole
quando niente va più⁴.

V.S. Alberto Bertoni potrebbe essere definito un traduttore 'monolingue' in riferimento alla scelta di rendere, in italiano, soltanto testi poetici dall'inglese (tenendo bene in mente le sue molteplici sfumature della lingua di Shakespeare: il *British* e l'*American*

⁴ In *Blue and Blue (Un'antologia di poeti anglo-irlandesi-americani)*, Sometti, Mantova 2000.

English, l'inglese parlato in Irlanda). Perché questa opzione di resa 'monoglossa'?

A.B. Sì, l'ho già annunciato prima e lo confermo qui: in poesia sono un traduttore monolingua. Non per attrazione verso la lingua angloamericana che anzi – non fosse per Shakespeare, Bob Dylan, i Beatles e i poeti che ho tradotto e tradurrò – addirittura detesterei, ma per la dignità di base offerta da quel po' di conoscenza grammaticale che, fra le scuole medie inferiori e il ginnasio, mi è stata impartita. Una piccola, non so se innocente, mania, come molte altre che attraversano il mio fare e soprattutto leggere poesia.

Franco Buffoni

Invito a Napoli

E in questo golfo attraversato stamattina
Da quattro jet sopra Posillipo e due cargo
Verso molo Beverello,
Io rivedo insieme a tre gabbiani
Da un balcone del Royal
La mia relazione
Per il convegno sulla traduzione.
In Cappella Pappacoda oggi all'Orientale
Saremo in tanti figli di navigatori
Santi e poeti, mi viene in mente ora
Tutti già un tempo anche traduttori.
Come i piloti quattro dei jet militari
E dei cargo i dieci marinai.
Lasciami Napoli
Nelle loro scie
E dolcemente strangolami in cielo
O in mare
Da questo ottavo piano.
Non mi tradurre altrove¹.

V.S. La seconda edizione de *La traduzione del testo poetico*, curato da Franco Buffoni – il cui titolo è ‘tradotto’ dalle giornate con-

¹ F. Buffoni, *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018, p. 27.

vegnistiche svoltesi nel 1989 all'Università di Bergamo – si apre con un saggio introduttivo che replica il nome del libro e del convegno. Di fatto, nella nuova premessa al volume viene ribadito che quel convegno rappresentava la prima presa di coscienza – da parte dell'accademia italiana, di critici militanti, di poeti-traduttori – della ormai “vera presenza” di una disciplina: la traduttologia.

Stobia Caldara Beltramelli
È rimasto nella cartelletta
Del convegno dell'88 sulla
Traduzione del testo poetico
Il foglietto coi turni dei bidelli.
Ma non lo sapevo che era deperibile.
Che ogni generazione lo rivuole
Il suo Keats nuovo di zecca,
Mentre lo traducevo?
E allora perché quello stupore
Al nuovo Endimione stamattina
E all'Endimione che me lo porgeva?
Stobia Buffoni Caldara Beltramelli²

F.B. Anche grazie all'opportunità che, nel 1988, mi fu data dall'Università di Bergamo – di organizzare il convegno “La tra-

² F. Buffoni, *Del Maestro in bottega*, Empiria, Roma 2002.

duzione del testo poetico” – l’anno successivo nacque il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria *Testo a fronte*, che oggi ha superato i sessanta numeri. Ricordo che, in quel momento storico, sentivo la mancanza di un denominatore che fosse comune da un lato al mio lavoro di ricercatore e, dall’altro, a quello di traduttore di poesia. Trovai una sintesi felice nella scienza della traduzione. Durante quel convegno molti autorevoli ospiti ancora irridevano il termine “traduttologia”. Non perché lo ritenessero ‘brutto’ o, almeno, non soltanto per questo (ci fu chi, per esempio, propose “transaltica” come termine sostitutivo). Il rifiuto era, invece, ancora più grave e radicale: a giudizio di alcuni, infatti, non poteva esistere una scienza della traduzione. A trentadue anni di distanza, sento di poter dire che questa ‘diatriba’ è ormai alle spalle ma è altrettanto palese – leggendo opere rese in italiano da giovani poeti-traduttori – che non esiste oggi un’applicazione pedissequa di teorie elaborate a freddo. La traduzione letteraria, e quella di poesia in particolare, risultano un’attività naturalmente empirica.

V.S. E, dunque, il 1989 rappresenta l’*annus mirabilis* nella vicenda biografica del po-

eta-traduttore Franco Buffoni; aggiungendo, con un contributo altrettanto significativo e ‘caratterizzante’, l’intuizione innovativa – e oggi confermata dalla longevità delle pubblicazioni – della rivista *Testo a fronte*. Un semestrale che, fin dai primi numeri, alla saggistica teorica affianca anche sezioni di esercizi di versioni poetiche e di prosa letteraria.

F.B. Mai avrei immaginato, nel lontano 1989, che avremmo raggiunto i trentacinque anni di *Testo a fronte*, con più di sessanta numeri pubblicati. Convegno e nascita della rivista sono inscindibilmente legati: le giornate di Bergamo mi diedero la possibilità di coinvolgere, nel comitato direttivo studiosi internazionali e poeti-traduttori, italiani e stranieri. Allen Mandelbaum ed Emilio Mattioli, allievo prediletto di Luciano Anceschi. Lo stesso Anceschi compariva tra i nomi del comitato scientifico, insieme con Maria Corti, Gianfranco Folena, Michael Hamburger, Cesare Segre e George Steiner. E tra i poeti-traduttori, come non ricordare Mario Luzi, Franco Fortini, Giovanni Giudici, Evgenij Solonovič e Valerio Magrelli. Iniziò, così, un articolato progetto editoriale di riflessione teorica che – coinvolgendo nel corso degli anni specialisti del calibro di Antoine Ber-

man, di Jean René Ladmiraal, di Efim Etkind e di Friedmar Apel – ha ‘tradotto’ nella cultura italiana il concetto di “traduttologia”. Con molto lavoro teorico e, sempre, tenendo accanto la ‘mano’ dei poeti-traduttori. Parlare di “traduttologia” – nell’accademia italiana agli inizi degli anni Novanta – non fu, affatto, cosa facile. Esisteva una resistenza oggettiva che testimoniava il disagio ad accettare l’esistenza di una nuova disciplina; anzi di una ‘scienza’ della traduzione.

V.S. Nella collana “I Saggi di Testo a fronte” – aperta da *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, di Giuseppe E. Sansone – compagno, in versione italiana, due fondamentali testi teorici di Friedmar Apel, entrambi curati da Emilio Mattioli: *Il manuale del traduttore letterario* e *Il movimento del linguaggio*³. Nel primo dei due volumi la “proposta di definizione” dello studioso tedesco rappresenta, per Emilio Mattioli, un’innovativa ipotesi di lavoro che “mette da parte tutta una serie di luoghi co-

muni e questioni male impostate che hanno afflitto e affliggono il campo della traduzione”; proponendo di contro la ricerca sulla traduzione in tutta la sua complessità, “evitando ogni riduttivismo”.

F.B. Se dovessi ridurre a un principio fondamentale il senso delle argomentazioni teoriche formulate da Apel ne *Il manuale del traduttore letterario*, direi che lo si può identificare nel categorico rifiuto di qualsiasi posizione normativa. Non è possibile ‘costringere’ in regole ferree la traduzione letteraria così come non lo si può fare per l’atto creativo dell’opera d’arte. Se però il ‘tramonto’ delle poetiche normative è ormai un dato acclarato nel campo dell’attività creativa artistica, lo stesso non può dirsi per la traduzione che, ancora, corre il rischio delle costrizioni in regole. Concordo pienamente con Mattioli quando sostiene che “il genio e la soggettività assoluta sono elementi dell’estetica romantica oggi improponibili come tali. E un fatto rilevato da molti studiosi è che a queste categorie tardo-romantiche ricorrono anche i linguisti che formalizzano il discorso sulla traduzione, e poi – di fronte alla traduzione letteraria – non sanno far altro che riprendere queste vecchie idee”. Un problema che si palesa in tutta la sua con-

³ F. Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Guerini e Associati, Milano 1993; F. Apel, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli e R. Novello, Marcos y Marcos, Milano 1997.

traddittorietà soprattutto quando si pone il problema della resa di poesia. La traduzione poetica – come del resto qualsiasi altra forma di traduzione letteraria – deve essere còlta attraverso il suo ‘movimento’ nel tempo; deve rappresentare l’insita capacità di ‘fiore’ e ‘rifiore’, nei fatti abolendo la dicotomia – o la distanza – tra originale e copia con l’ambizione di giungere, infine, a due testi forniti di pari dignità artistica. E, in tal senso, può essere citato il secondo dei libri di Apel, *Il movimento del linguaggio* (il cui sottotitolo significativamente recita, nell’originale tedesco, *Un’indagine storico-poetologica sul problema del tradurre*). Il concetto di “movimento” del linguaggio diventa una necessaria pregiudiziale allorché si indagano le profondità della lingua di partenza mentre si dà per scontato in riferimento alla lingua del testo d’arrivo. I classici, ad esempio, necessitano di essere ritradotti perché soggetti alle inevitabili trasformazioni – del tempo, della letteratura, della cultura – espressa dalla lingua d’arrivo. L’originale (l’opera da cui si parte) è interpretato come un ‘monumento’: immobile nella sua fissità temporale, marmoreo e inossidabile. Purtuttavia, anche quel testo ha un suo movimento nel tempo poiché nel tempo si muovono le parole che lo ‘costruiscono’; in movimen-

to – e in mutamento – sono le sue strutture sintattiche e le regole grammaticali. Perciò, la dignità estetica di un’opera tradotta – e nel caso specifico di una traduzione poetica – risulta, infine, essere un incontro *inter pares*. Più di ogni altra forma traduttiva, la versione poetica testimonia il superamento delle storiche coppie dicotomiche – *ut interpret/ ut orator; sensus/verbum*; fedeltà/infedeltà; *sourciers/ciblistes*; *source-oriented/target-oriented*; visibilità/invisibilità – liberando l’atto (e il senso) traduttivo dalle costrizioni di anguste categorizzazioni terminologiche e attribuendo all’opera tradotta un’intrinseca dignità autonoma di testo.

V.S. La resistenza – anzi, per meglio dire, la reticenza – ad accettare il termine “traduttologia” sembra ripetersi quando – a quattordici anni di distanza dal convegno di Bergamo – all’università di Cassino studiosi italiani e stranieri si incontrano per discutere di “ritmologia”; che è definita – nell’introduzione al volume ancora una volta ‘tradotto’ dalle sessioni convegnistiche – “scienza con tre anime”⁴. Di queste *tria cor-*

⁴ Cfr. Il volume *Ritmologia, Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002. Nel libro si raccolgono gli atti del Conve-

da, una in particolare s'incarna nella poesia e, specularmente, nella traduzione poetica.

F.B. Confesso di percepire ancora oggi – seppure in misura leggermente attenuata – simili reazioni di diletto e di opposizione, parlando di “ritmologia” come scienza autonoma. Continuo invece a pensare – e il mio pensiero è, d'altronde, ribadito dall'uso sempre più frequente del termine nel linguaggio corrente – che una scienza del ritmo sia ormai riconosciuta come opzione teorica e strumento di ‘ricerca’, applicabile anche alla traduzione di poesia. In tal senso, riconosco tre indirizzi caratterizzanti la ritmologia: una prima tendenza filosofica, riconducibile alla ritmicità dei testi letterari *lato sensu* e ricercandola nella funzione che il ritmo ha nel mondo. Un secondo indirizzo, d'ambito filologico-linguistico che – da Beda il Venerabile a Meschonnic e Dessons – intende configurare e definire gli ambiti, formali e contenutistici, delle espressioni ritmiche. Infine, l'approccio poetico che identifica il ritmo con il suo ‘farsi’ parola. Diventare linguaggio e realizzarsi per il tra-

gno “Il ritmo del linguaggio, poesia e traduzione”, svoltosi presso l'Università degli studi di Cassino, dal 22 al 24 marzo 2001.

mite di una particolare intonazione. Il ritmo è, infatti, soggetto e solo quando il poeta trova il ritmo riconosce, veramente, il soggetto. Non trovandolo, i versi non creano – o rappresentano – un'opera d'arte. Pertanto, in un'ottica poetico-traduttiva, penso che la riflessione ritmologica debba essere indirizzata al tentativo di definizione di “armonia del verso”. L'armonia del verso implica, a sua volta, il concetto di “melodia” che – inscindibilmente – poggia sulla natura della lingua e sulla sintassi del linguaggio propria di un autore. Evitando, allo stesso tempo, di cadere in un equivoco storico: la consapevolezza di non dover distinguere tra ritmo prosastico e ritmo poetico (appartenendo il ritmo a entrambi le misure di linguaggio e ricordando, invece, che la distinzione è storica: non esiste, ad esempio, nella Bibbia). Una simile presa di coscienza permette di ribadire che – anche grazie al contributo teorico della ritmologia – poesia e traduzione poetica possono rivendicare la loro modernità senza però dover necessariamente essere sperimentali o “d'avanguardia”. Un'*ars combinatoria* di parole che, per quanto intelligente e raffinata, non necessita, dunque, di essere intesa come frontiera, ultima e inevitabile, della poesia – e, di ri-

flesso, della traduzione di versi – moderna e contemporanea. In definitiva, penso che sia banale e concettualmente insulso il tentativo di replicare il ritmo poetico dell'originale. Bisogna, di converso, cercare di far venire fuori – dall'incontro poetico fra testo di partenza e traduzione – un respiro nuovo, confacente alla lingua d'arrivo ed espressivo di quel dato momento della sua evoluzione.

V.S. La realizzazione dell'incontro poetico – il raggiungimento del punto di sintesi 'ideale' tra originale e opera tradotta – è quello che testimonia la tua attività di poeta-traduttore; ed è quanto, in sede teorica, hai sempre ribadito, promovendo, difendendo a spada tratta, e contribuendo alla diffusione – in ambito accademico oppure tra critici e traduttori militanti – della traduttologia, come scienza e come disciplina. *Last, but not least*, il *tertium comparationis* della riflessione del poeta-traduttore-tradotto.

F.B. Conosco un unico modo che mi consente di incontrare un altro poeta: è l'incontro-incastro fra due poetiche, la poetica del tradotto e quella del traduttore, che si riassumono nella connotazione sostanziale del 'poietico'. Non è casuale che io ten-

ga ben in mente l'etimologia del *poiein* greco, il 'fare' artigianale e 'spirituale', che portò gli antichi bardi scozzesi a chiamarsi *Ma-kar*, 'fattore', ma anche 'creatori'. Un poeta è – simultaneamente – costruttore e divoratore di linguaggi. Entrambe le operazioni sono portate avanti con un metodo consapevole quando il poeta agisce da poeta-traduttore. Nel mio caso specifico, la traduzione del testo poetico non può prescindere dalle tre opzioni – o distinzioni – che Ezra Pound aveva indicato come prevalenti nel processo di composizione di poesia. Di fronte a un originale da 'rendere' in italiano, cerco di riconoscere – e dunque di 'trasportare' – il tratto peculiare e irrinunciabile. L'intarsio ritmico-melodico ("me-lopea"); il pensiero nitidamente formulato ("logoepa"); il senso più intimo del testo, l'epifania ("fanopea"). Consapevole di dover, necessariamente, compiere una scelta 'sacrificale', ritengo che, in traduzione, mai si debba parlare di fedeltà ma piuttosto di 'lealtà'. Il termine 'fedeltà' connota guanciali, lenzuola, sotterfugi; il termine lealtà due occhi che, fissando altri occhi dichiarano amore ammettendo un momentaneo 'tradimento'. Sono stato, traducendoti, leale alla tua altezza poetica e ti ho 'tradito' qui

e qui e qui. È stato un tradimento necessario per restare, il più lealmente possibile, vicino alla tua altezza. Racconto questo ai poeti vivi e morti quando, di sera intreccio con loro il mio dialogo ‘poietico’. Un dialogo che essi proseguono anche tra di loro e non senza polemiche o insofferenze verso le mie scelte: la mia idea di macrotesto, gli accostamenti che impongo, le sequenze argomentative che ricostruisco. Lo stesso, però, vale per me poeta-traduttore-tradotto. Mi accadde, per esempio, di essere tradotto in tedesco e in inglese con il poemetto *Suora Carmelitana*⁵. I due traduttori, anche poeti in proprio, l’austriaco Hans Raimund e lo statunitense Dave Smith, manifestarono due atteggiamenti traduttivi contrastanti – però utilissimi didatticamente – se volti alla esemplificazione della dicotomia di resa *target-oriented* e *source-oriented*. L’ultima lassa del poemetto (che vede agire tre personaggi, un io narrante protagonista adulto, un nipote di tre anni, una vecchia zia suora) recita in questo modo:

⁵ Il testo apparve per la prima volta nell’“Almanacco” dello Specchio Mondadori (n. 14) nel 1993 e, successivamente, stampato da Guanda con il titolo *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, nel 1997.

Stefano parlando della zia
Dice che è stato da una suora americana

A un lettore italiano risulta scontato e fin troppo comprensibile il *pun* “carmelitana-americana”. Per i due traduttori, invece, si pone il problema di un’inevitabile scelta di campo perché né in inglese né tantomeno in tedesco le due parole possono essere affiancate in rima baciata rendendo così il “passaggio” – sonoro e dell’equivoco semantico – espresso dal *pun*. E, dunque, da un lato l’americano Smith traduce “fedelmente” (ma chiedo: quanto “lealmente”?):

Whenever he talks about our aunt
He’s been to see the nun from America.

La versione inglese è chiaramente ‘orientata’ verso la “fonte” originale – malgrado qualche omissione (il nome proprio) e qualche ‘adattamento – concedendosi soltanto un’evocazione, in forma di rimando, all’espressione “lo zio d’America”.

In tedesco, Raimund riesce a ricreare un *pun* che sortisce un ‘effetto’ – di nuovo omettendo e adattando – uguale; però lealmente orientando la sua traduzione verso il *target* (con un *modus vertendi* che non può, di certo, dirsi, “fedele”).

Wenn er von der Tante redet, sagt er,
er war bei enier Karamellen-Nonne.

Nessun giudizio di merito sull'indiscutibile – e qualitativamente alto – livello di resa raggiunto in entrambe le traduzioni. Ma va rilevato che, per tutte due le versioni, l'esito conseguito è testimonianza speculare della diversa mentalità d'approccio – in ogni caso autonoma e consapevole – da parte dei poeti-traduttori. Giudico assolutamente fecondo l'incontro 'poietico' con i 'miei' poeti-traduttori; riconoscendo nel loro lavoro la medesima funzione 'didattica' che posso aver ricavato, ad esempio, dal già citato Ezra Pound, a mio giudizio il massimo poeta epico del Novecento. Da lui ho appreso, direttamente, l'uso del grottesco con riferimenti epici. E potrei, in tal senso, citare il bruciante attacco di *The Lake Isle*:

O God, O Venus, O Mercury, patron of
thieves.

Give me in due time, I beseech you a little tobacco-shop

Pound aveva saputo trasformare quei versi d'attacco in stilema, con una dichiarata finalità didattica ("Datemi un letto, una

scodella di zuppa e un microfono). Ho ripensato a quella piccola tabaccheria – e a un altro celebre negozio di tabacchi, cantato da Pessoa – quando ho dato un titolo poetico al mio ultimo quaderno di traduzioni⁶. Intendendo, in questo modo, dare un'ulteriore conferma della nostra affinità 'poietica' (in materia di versioni poetiche); che però trova pure riscontro, andando indietro nel tempo, se si legge l'invocazione incipitaria a Mercurio – dio patrono dei traduttori nel mondo classico – di *Quaranta a quindici*, la mia seconda raccolta di poesia, nel 1987:

Oh Mercurio dio della truffa
Dammi un tavolo e un'antologia
E venti ragazzi davanti⁷.

⁶ "L'uomo esce dalla tabaccheria/ Infilandosi il resto nella tasca dei calzoni/ Ah, so chi è: è Esteves senza metafisica./ Il padrone della tabaccheria si affaccia all'ingresso./ Per istinto divino Esteves si volta e mi vede. / Mi saluta con un cenno, gli grido: arrivederci Esteves, e l'universo/ Mi si ricostruisce senza ideali né speranza. / Sorride il padrone della tabaccheria". Cit. in F. Buffoni, *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 2012, p. 15.

⁷ F. Buffoni, *Quaranta a quindici*, Crocetti, Milano 1987, p. 7.

Anna Maria Carpi

Rilke che scrive lettere
a migliaia, a poeti
e a nobildonne primo '900,
e le sue oscure e splendide elegie
e i suoi inni ad Orfeo
il padre d'ogni canto, canto umano.
Ma ogni momento supplica
in prosa e in versi:
vi prego non mi amate,
è un inganno l'amore,
chi m'ama mi sfigura,
sta a me di amare,
a me questa violenza che mi salva.

“Lascia suonare”, dice, “ciò che in te fa strazio”
e cerca le parole e poi le trova
questo genio-fanciulla d'altri tempi
e nel suo strazio invoca un altro mondo
fra le braccia degli angeli,
e non solo per sé. Per tutti noi.

Invocare, e se fosse
questo la poesia?
Ci proviamo: con minimi
travasi di dolore e di speranza.¹

¹ A.M. Carpi, *L'aria è una*, Einaudi, Torino 2022, p. 67.

V.S. La produzione poetica di Anna Maria Carpi comincia in ritardo rispetto alla pubblicazione della narrativa in prosa. Tutt'e due queste forme di scrittura sembrano risentire fortemente – attraverso citazioni esplicite, riscritture, digressioni a ‘commento’ – in una prima fase della formazione di germanista; e, successivamente, seguendo una chiara linea di narrazione autobiografica e intenzionalmente calata nelle vicende storiche della contemporaneità. Perché – ad un certo punto della vita – Anna Maria Carpi decide di usare la voce della poesia, “sorella pazza della prosa”?

A.M.C. I miei primi esercizi di scrittura nascono da una richiesta esplicita di mio padre. Frequentavo la seconda media e lui – attore, autore di teatro e di libri per ragazzi, nato alla fine dell'altro-altro secolo – mi disse perentoriamente: “Comincia a tenere un diario, s'intende curando la forma, bando alla sciattezza, è un buon esercizio, imparerai due cose che sono il punto di partenza per ogni scrittore, a esprimerti e a dire la verità”. Confesso che sul “dire verità” permangono ancora oggi dei dubbi da parte mia. Confermo, invece, l'utilità dell'esercizio pratico della scrittura dia-

ristica, che mi ha accompagnato per anni (fino al 2002, più di diecimila pagine. Al liceo iniziai a scrivere i miei primi racconti, che non esiterei a giudicare visioni senza sviluppo nel tempo. Devo, però, anche aggiungere che per la prosa io ero sciaguratamente ancorata a una vecchia idea realistica del narrare; combattuta dal fatto che, di questo mondo, a me piaceva l'aspetto fantastico: avrei voluto piuttosto ricreare un 'incantesimo'. Intanto col passare del tempo, accanto al diario – e alla pubblicazione dei miei racconti e romanzi – avevo cominciato a scrivere poesie. Forse più della narrativa in prosa, credo che è che il "poetare" somigli, in qualche modo, a 'fare' il diario. In tal senso chiamo in causa Stéphane Mallarmé: il 'poeta' Mallarmé pronto a giurare che far poesia è più facile che fare prosa. La gente non ci crede, ma è proprio così. Ci siamo in tanti a svolazzare bellamente in versi ma, messi a terra nel "tuttodiseguito" della prosa, si svela tutta la nostra debolezza di gambe. E forse, la scelta della poesia deriva anche dallo scarso successo del mio primo romanzo: una esperienza intellettualmente dolorosa che mi ha spinto verso l'altra lingua del mio 'poietare'. Se dovessi arrivare a una semplificazione teorica,

distingueri perciò in due indirizzi sostanziali la mia scrittura poetica: una direzione 'comunicativa' e – su di un piano diverso, ma senza antagonismi – un esercizio critico-sperimentale che lavora maggiormente sulla lingua al di là delle cose. In tutta onestà, ancora oggi non ho la piena consapevolezza di cosa s'intenda ricorrendo alla parola "la lingua". Credo, piuttosto, alla fortuita coincidenza fra le parole e le cose. Di qui la motivazione – fortemente autobiografica – che pone la maggior parte delle mie poesie accanto alla vita vissuta nel quotidiano. La mia poesia scaturisce naturalmente quando anche io subisco il montaliano "male di vivere". Nella contrapposizione – concettualmente manichea – dell'americano Robert Coover tra "apologeti" e "iconoclasti" io mi riconosco assolutamente fra i primi. Oppure, nella più tradizionale bipartizione generazionale di Claudio Magris – che distingue gli "scrittori padri" dagli "scrittori figli" – io mi colloca fra i secondi. Di qui sgorgano le mie "lacrime autunnali", le ironie e i sarcasmi, le note nichiliste su di me e su tutti gli altri. E però – come "un'aliena inspiegabile", all'improvviso nei miei versi fa capolino pure la gioia. È semplice la sua improvvisa epifania: io credo. Credo in una perennità.

Per questo – ancora ringraziando mio padre che mi convinse anche a studiare il russo – rimando a Izaak Babel: “Lavoro con tutte le mie forze”, diceva, “perché voglio aver parte alla festa degli dèi e non venirme scacciato”. Gli dèi o un unico Dio? Un dio così grande da essere solidale col nostro non essere mai interamente, ma sempre a metà fra miseria e superbia? In questa ricerca mi aiuta la poesia che è il lampo illuminante, un *aperçu*. E dalla poesia si palesa il bambino, il ‘talibano’, il mio piatto bisogno di calore umano, i miei dubbi sia sui bigotti credenti sia sugli altrettanto bigotti darwiniani. Nulla sappiamo e sull’inconoscibile mi si lasci fantasticare e stare con Pascal; perché la fede è solo una questione del cuore. La *conditio*, per me irrinunciabile, diventa una soltanto: con l’auspicio dell’ultimo Roland Barthes – ormai non più decostruzionista nelle pagine di *Préparation du roman* – di saper comporre versi con voce (tradotta in scrittura) “simple, filiale, désirable!”.

Così si chiama,
poesia, e mai,
le daranno altro nome.
Pochi sanno che viene
da un verbo greco che diceva “fare”.

ma perché ci esalta
perché ci dà speranza
questo modo d’esprimerci traslato
questo parlar diverso dal parlato?
Poi anche i bravi vanno nell’oblio
ma bravi che vuol dire?
Quel che fa un pesce: un attimo la testa
fuori dal mare,
schiuma rimbombo d’onde
ansar di branchie,
un guizzo e risprofonda²

V.S. Prosa e poesia ritornano anche nella ‘terza’ mano di scrittura di Anna Maria Carpi: la traduzione letteraria. Il traslato – prosastico e poetico – diventa così anche traslato traduttivo. Quanto pesa nella pratica della traduzione letteraria di Anna Maria Carpi l’esperienza del narratore in prosa e del poeta?

A.M.C. Per metafora, intendo la traduzione come il “terzo tipo di combattimento, dopo quello solitario del cecchino e quello socializzato dell’esercito regolare”. Tradurre rappresenta il combattimento corpo a corpo con un autore. Ancora mio primo *exploit* traduttorio, al liceo, rendendo la pri-

² A.M. Carpi, *L’aria è una*, op. cit., p. 56.

ma egloga delle *Bucoliche* di Virgilio. Il secondo, invece, all'università traducendo delle liriche della mistica medioevale tedesca Mechthild von Magdeburg di cui m'incantava il comandamento "tu devi cercare il nulla e fuggire il qualcosa". Da anni, ormai, traduco solo poesia. Ho per esempio tradotto Rilke che non amo; tre libri di Gottfried Benn che amo; l'intera lirica di Nietzsche, antesignana del '900 da noi così poco nota; le lampanti, brutali liriche del drammaturgo Heiner Mueller, col titolo *Ende der Handschrift*, (*Fine della scrittura a mano*); e tre viventi con cui sono anche in affettuosa corrispondenza: Hans Magnus Enzensberger, Durs Gruenbein e Michael Krueger che emerge sui tanti poeti che pubblicava – nella veste di editor – sulla sua rivista *Akzente*. Ho sempre pensato che la traduzione poetica implichi un sostanziale capovolgimento della prospettiva teorica rispetto alle versioni prosastiche. Tradurre poesia è, infatti, più difficile che tradurre prosa: lo considero un puro reinventare, fuori e dentro i nessi sintattici quelli che tanti poeti trascurano, sebbene anche in poesia la costruzione sintattica, magari sotto traccia, ci voglia al pari delle ossa in un corpo. Ma con davanti un testo altrui non mi sento mai sola: c'è un 'altro', ed è lui il responsabile e con lui

ho un corpo a corpo che mi corrobora come la ginnastica mattutina che dovremmo tutti fare e non facciamo, per inerzia, o scoraggiati dalla solitudine. Non ho mai 'osato' la traduzione di poesia dal russo ma sono solita ripetere questa battuta: "il tedesco è mio marito, il russo il mio amante".

Un romanzo:

chi non lo vuole scrivere?

È andare con passione nella vita

girare il mondo

tutto il mondo è storia.

Anch'io osservo, anch'io guardo,

anch'io ci sono e c'ero.

Il fatto è che del vero non m'importa. Allora

inventa,

dice qualcuno, pensa ad una trama.

Ma perché io non posso?

Ciò che invento è da ridere.

Mie care poesie,

mie piccole arroganti,

come i gechi nella notte estiva,

le dita aperte, in agguato sui muri,

preistoria

in attesa di sbadate prede³.

³ A.M. Carpi, *L'aria è una*, op. cit., p. 62.

V.S. La lunga – e diversificata – pratica della traduzione letteraria di Anna Maria Carpi ha prodotto una sua linea teorica autonoma o si ispira a qualche scuola di pensiero traduttologica? Nello specifico, c'è qualche passo – da versioni in prosa o in versi – che può essere letto come un “campione di stile” del traduttore?

A.M.C. Io non ho seguito, per scelta, alcuna teoria o scuola di pensiero traduttologico. Ho invece tradotto soprattutto i poeti che amavo di più (anche se non è accaduto sempre, come per Thomas Bernhard che non mi piace granché). Ho sempre voluto ascoltare l'eco dei loro messaggi dentro di me e tenendomi – dopo tutto e per quanto possibile – al nostro italiano del settenario-endecasillabo. Misure tradizionali che funzionano pur sempre; ma se occorre non esito al trabocco nel verso successivo. Credo che un testo tratto dal mio ultimo lavoro di resa dal tedesco – tratto da, *Schiuma di quanti* del poeta-filosofo Durs Grünbein – possa essere indicativo della mia cifra stilistica traduttoria.

Transparenz in Blau

Das ist die Stadt: ein Inventar unserer Tage,
Der Ort, wo die Toten die Lebenden streifen,
Nicht nur in Friedhofsnähe, nein überall,
Wo Mieter sich folgen in wohnlicher Enge.

Dies sind die Wege, zu Fuß ausgemessen,
So oft, daß man sie blind noch gehen könnte –
Ein Traumspiel, das schon die Kinder mögen.
Löwenzahn kämpft da mit Staub und Regen,
Klee schluckt die Gase am Straßenrand.
Sieh nur das Kleeblatt: unter Tarnfarben grün.

Solange die Augen übergehen, glaubt keiner
An Leere, die uns sicherer ist als das Amen,
Das unter Kuppeln und Kirchenbänken verhallt.
Unfaßbar die Leere, du findest sie überall.
Vorläufig ist sie, aus Glas, dort die Häuser-
flucht.

Sieh nur den Kiosk, die Menschheit abgedichtet –
Zumindest für heute. Alles ist gut, sie klagen

...

Und vergessen dabei, wie durchsichtig sie sind
Einer dem andern und alle zusammen der
Zeit.

Fang jetzt schon an zu trainieren. Üb dich
In Abwesenheit. Dieser physischen Welt
Wird nichts fehlen, wenn bis zum letzten
Atom
Luft bezeugt, was du immer schon warst: Luft.

Trasparenza in azzurro

Questa è la città: un inventario dei nostri giorni,
il luogo dove i morti sfiorano i vivi,
non solo nei pressi dei cimiteri, no, ovunque
dove gli inquilini stanno stretti fra loro.

Queste sono le strade, misurate a piedi,
tante volte che si potrebbe avanzare alla cieca –
si gioca al sogno come piace ai bimbi.
Il dente di leone combatte con la pioggia e la
polvere,
il trifoglio ingoia i gas sul bordo della strada.
Basta che guardi il trifoglio: un verde mascherato.

Finché gli occhi procedono, nessuno crede
al vuoto, per noi più sicuro di ogni amen
che echeggia sotto cupole e banchi di chiesa,
inafferrabile il vuoto, lo trovi dappertutto.

Momentaneo, di vetro, là già una fuga di case.

Guarda solo il chiosco, pieno zeppo di umanità –
almeno per oggi. Tutto bene, lamentano...
e dimenticano come sono trasparenti
uno per l'altro e tutti quanti per il tempo.

Comincia subito a far esercizio. Esercitati
nell'assenza. A questo mondo fisico
nulla mancherà finché sino all'ultimo atomo
l'aria attesta ciò che sei sempre stato: aria⁴.

⁴ D. Grünbein, *Schiuma di quanti*, Einaudi, Torino 2021.

Maurizio Cucchi

L'ospite bilanciato

Prima persona o terza ben confuse
e le due teste sovrapposte ai vetri verdi:
le due figure sono forse una.
Disteso lunghissimo di legno
il capo nell'erba, il cappello caduto
nel verde spalmato, bagnato,
il pino, il cielo lilla e il tetto dell'infanzia,
le braccia al cuore a croce,
lo steccato:
ma forse è un pretesto di narciso.

Di casa eppure estraneo,
provvisorio e centrale aspirato
in un risucchio di luce
dietro la piccola folla delle damigelle,
i sovrani, il cane, i nani,
l'artefice, l'ospite bilanciato.
Eccomi, sono lui,
i piedi sui gradini
della porta a un passo
dalla luce bianca del mondo
che c'è fuori.¹

¹ M. Cucchi, *Il sonno del mattino*, in *Poesie 1963-2015*, Mondadori, Milano 2016.

V.S. La tua poesia è convenzionalmente collocata in quella “linea tradizionale” della letteratura italiana che Luciano Anceschi aveva tracciato nell'antologia *Linea lombarda* (nello specifico, la “quarta sezione” insieme con Vittorio Sereni, Giorgio Orelli, Giovanni Testori, Franco Loi, Giancarlo Majorino, Luciano Erba e Giovanni Raboni). Tratto comune e caratterizzante e anche la pratica traduttiva rivolta soprattutto alla lingua e alla letteratura francese. Il poeta-“artefice” Maurizio Cucchi (e il suo alter ego del traduttore-“ospite equilibrato”) si riconosce, “tra le rovine dell'ospite”, nella traccia di questa linea tradizionale oppure ci sono aspetti della sua poesia che si allontanano – in misura significativa o di poco – dalla ‘famiglia’ poetica lombarda, spingendolo invece alla ricerca di una “fonte” solo tua?

M.C. In effetti l'appartenenza alla linea lombarda l'ho sempre vissuta come una forzatura. E la trovo tale anche rispetto ad autori che a quel tempo, quello del libro di Anceschi, non potevano esservi inclusi, come buona parte di quelli citati. Si trattava di un'antologia che copriva una parte di una tendenza ben più estesa e che va comunque oltre dimensioni regionali, anche

se gli autori che vi erano compresi realmente nel 1952 sono sicuramente importanti e in genere sono andati ben oltre quella stagione, evidenziando soprattutto una tensione morale (a partire dal precedente esempio di Clemente Rebora) e un'apertura linguistica di tendenza inclusiva, come chiaramente espresso e dichiarato da Giovanni Raboni. E si tratta di tendenze che risalgono a secoli precedenti, già a partire da Bonvesin de la Riva. Ognuno, comunque, non può non cercare una fonte solo sua, muovendosi nel tentativo di un proprio personale raccordo etico ed estetico con molteplici esperienze che lo hanno preceduto e coinvolto.

Forse la fonte è una frase,
una domanda spaccata, una figura
che copre un'altra figura
e un'altra ancora.
Ma non all'infinito².

V.S. Il poeta Maurizio Cucchi ha più volte “bussato” – per il tramite della traduzione – alla casa dei poeti francesi: il volume *Meditazioni e altre poesie* di Alphonse de Lamartine;

² M. Cucchi, *Poesie della fonte*, A. Mondadori, Milano 1993.

Jacques Prévert (tradotto nel 1987 in un volume che conteneva anche le versioni di Giovanni Raboni e uno scritto introduttivo di Vittorio Sereni³) e Stéphane Mallarmé⁴; senza però dimenticare anche la considerevole produzione di traduttore in prosa: i romanzi e i racconti di Stendhal⁵ e i *Contes cruels* di Villiers De L'Isle-Adam⁶. “Una figura/che copre un'altra figura”: quanto pesa la figura del poeta nel ‘mestiere’ di traduttore? E quanto può influenzare, al contrario, l'esercizio del traduttore il processo creativo del poeta-“artefice” Cucchi?

M.C. Sinceramente non saprei. Ho tradotto per amore e per dovere, con passione personale diversa rispetto ai diversi tipi di autori tradotti. Ho sempre amato la letteratura francese e ho dunque cercato di di-

³ J. Prévert, *Poesie*, traduzione di M. Cucchi e G. Raboni con uno scritto di V. Sereni, Guanda, Parma 1987.

⁴ La plaquette dedicata a Mallarmé ha per titolo *Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, Libri Scheiwiller, Milano 2003.

⁵ Stendhal, *Romanzi e Racconti*, (volume secondo), introduzione e note ai testi di M. Di Maio, cronologia di M. Crouzet, traduzioni di M. Cucchi, Mondadori, Milano 2001 (“I Meridiani”).

⁶ J.-M.-P.-A.-M. de Villiers De L'Isle-Adam, *Racconti crudeli*, prefazione di M. Luzi, Editori Riuniti, Milano 1987.

mostrarlo applicandomi ad alcuni illustri esempi della sua straordinaria vicenda storica. Non so quanto di questi scrittori sia rimasto in me, e a volte ho anche cercato di tradurre autori che sentivo lontani, proprio per avere la possibilità di entrare meglio nei loro percorsi, per averne dunque una nozione meno approssimativa e impressionistica. Il caso più rilevante, in questo senso, è quello di Paul Valéry, e in parte anche di Stéphane Mallarmé.

Qui parlo per me
 senza schermo o figura
 e mi basto com'ero
 questa sola radice ricoperta di terra.⁷

V.S. “Senza schermo o figura”: esiste, nella pratica traduttologica di Maurizio Cucchi, una posizione teorica – un atteggiamento prevalente, una dichiarazione di appartenenza ad una ‘scuola’ di pensiero – che influenza il traduttore nei suoi esercizi di resa?

⁷ M. Cucchi, *Poesie della fonte*, A. Mondadori, Milano 1993.

M.C. Anche in questo caso non saprei, ma direi di no. Non ho mai tentato di impormi legami con teorie della traduzione, ma ho sempre cercato di attenermi al maggior rispetto possibile dell'originale, provandomi a renderlo in versioni che potessero onorarlo in testi leggibili anche come testi letterari nella nostra lingua.

Mi muovo verso strati
 sempre più occulti, come
 un archeologo, o un operaio
 che manovra, nell'ignoranza
 senza fine delle tenebre,
 verso residui fossili, e rivoli
 nascosti, mentre trabocca
 la sua realtà geografica
 di intrecci collettivi, emblemi

o approssimazioni di altri
 molteplici intrecci sconosciuti.⁸

V.S. In conclusione, tra le migliaia di pagine di letteratura da te tradotte – in prosa e in versi – può proporre qualche esempio di resa che giudica una valida testimonianza oppure – per dirla con Eric Auerbach – un

⁸ M. Cucchi, *Malaspina*, Mondadori, Milano 2013.

“campione di stile” della sua identità – e della sua cifra stilistica – di poeta-traduttore?

M.C. Non ho vere e proprie preferenze. Mi è anche capitato di tradurre su precisa richiesta editoriale, come nel caso di Villiers de l'Isle Adam, e di trarne un considerevole, imprevisto beneficio personale. Certo, il lavoro così ampio e impegnativo su Stendhal è quello di cui sono più contento e, mi si permetta, orgoglioso. Anche perché oggi la conoscenza della lingua francese in Italia è ormai minima e avere la possibilità, se il mio impegno ha dato un buon risul-

tato, di accostarsi nella nostra lingua a un grandissimo come questo autore credo che sia importante.

Sul tetto di roccia strapiombano
le rovine dell'ospite.

Io mi incammino tra i passeggeri e i vigili
in nulla differente da visibile.

Però cerco una fonte che sia solo mia⁹

⁹ M. Cucchi, *Poesie della fonte*, A. Mondadori, Milano 1993.

Roberto Deidier

Partire

C'è una sera che avanza
Tra i campi, una sera mai vista prima,
Che non accende luci.

Di seta sembra a distanza, ma
Come s'accosta alle ginocchia e al petto
Non porta conforto.

Dov'è più l'albero che stringeva
La terra al cielo? Cosa c'è sotto le mie mani,
Che non riesco a sentire?
Cosa fa pesanti le mie mani?

(Philip Larkin)¹

V.S. Durante il tuo intervento alle giornate di studio salernitane², dedicate alla traduzione letteraria, hai proposto una tua interessante idea di traduzione come “cerimonia di accoglienza”. Contestualmente, hai presentato il traduttore nelle vesti di chi, mettendosi ad aspettare sulla “soglia”, rie-

sce infine ad accogliere l'altro; di certo aiutato dalla sua naturale sensibilità di “ospite” e, allo stesso tempo, conscio del suo *status* di “esule”. “Sono condizioni opposte”, scrivi nella premessa a *Gabbie per nuvole*, “ma entrambe stimolanti per chiunque abbia fatto della parola una ragione di vita. Quando questo territorio coincide con la poesia, infatti, siamo sempre invitati: invitati a uscire da noi stessi, anzitutto. Forse ci si ritrova come degli ospiti spaesati, o esuli che si sentono a loro agio in modo imprevedibile”.³ Si realizza, così, l'equivalenza chiasmatica traduttore/esule/ospite = traduzione/esilio/ospitalità. Per le versioni poetiche, il lavoro del poeta-traduttore costituisce, a tuo giudizio, un “esercizio ri-poietico”: un ritorno dall'esilio con il quale chi traduce – di fatto, ricreando la lingua di partenza – ritorna e si connota come “re-inventore” della lingua d'arrivo. L'*alter ego* del traduttore – il poeta – interviene e contribuisce sul piano semantico; consapevole di dover compiere delle scelte – nella garanzia di ‘tradizionate’ del senso originale – e non rinunciando nemmeno a una certa dose di “cinismo e di

¹ R. Deidier, *Gabbie per nuvole*, Empiria, Roma 2011.

² Il riferimento è al convegno “Portare all'altra riva. Tradurre la letteratura contemporanea”, svoltosi presso l'Università degli Studi di Salerno, l'11 e il 12 novembre del 2019.

³ R. Deidier, *Gabbie per nuvole*, cit., p. 5.

furbizia”, se necessarie per la realizzazione del processo traduttivo.

R.D. Hai toccato alcuni punti essenziali di una rete tematica vasta, che abbraccia metaforicamente vita, scrittura, traduzione. L’esilio, l’ospitalità, la migrazione sono concetti chiave di tutti questi ambiti e si riconducono a una stessa matrice che non è soltanto immaginativa, ovvero quella del viaggio. Vengo nello specifico alla traduzione: ogni testo rappresenta indubbiamente una sfida, una vera e propria avventura del senso. Per un poeta che traduce, a questo livello si accompagna sempre, come è giusto che sia, quello del ritmo. Quando mi è accaduto di incontrare di persona poeti stranieri, dei quali magari non conoscevo la lingua, ho sempre chiesto loro di leggere a voce alta, di farmi ascoltare “come suona” la loro lingua. Quindi la traduzione è per me anche e soprattutto un fatto di orecchio, come lo è, del resto, la mia scrittura: uno strano ronzio musicale prende pian piano forma nella mia testa. Ecco, comincia così una poesia, per me. Naturalmente mi rendo conto che quell’orecchio non potrà riprodurre esattamente quel ritmo, quelle cadenze, quei suoni. Aggiungo di più: non dovrà. Non

solo perché quella riproduzione è impossibile, ma anche perché ci sono delle ragioni di intervento poetico alle quali il poeta che traduce un altro poeta non sa sottrarsi. Per questo ritengo che l’esercizio traduttivo sia sempre un esercizio di libere scelte, sulle quali si può o non si può concordare, ma quello del tradurre resta comunque un atto di profonda democrazia. Possiamo discutere se una traduzione sia più bella, più riuscita rispetto a un’altra, ma anche qui, in verità, mi sfuggono le categorie di riferimento. Insomma, a ciascuno il “suo” poeta: perché è chiaro che insieme alla ricerca sul ritmo procede l’interpretazione. Senza interpretazione il ritmo resta qualcosa di sterile; resta, insomma, un problema. L’interpretazione ci consente di ricorrere a quegli espedienti che ciascuno di noi ha ben forgiato nella propria officina per assecondare o superare gli ostacoli della lingua, sia quella di partenza che quella di arrivo. Ci consente, in definitiva, di appropriarci del testo originale per poterlo plasmare, con tutti i nostri strumenti, in che cosa? Nella nostra lingua, o piuttosto nella nostra *parole*? E quanto può essere densa e stratificata, quella *parole*, per un poeta? Quanto, quella *parole*, incarna una visione del mondo che deve di forza

incontrarsi con un'altra visione? Ecco che qui i termini dell'accoglienza e dell'ospitalità si rivelano in tutta la loro problematicità e si fanno territori flessibili, stupendamente ambigui, in cui tutto può accadere. "Ospite", in italiano, è sia chi accoglie sia chi è accolto: le due entità si ritrovano su uno stesso piano, si sovrappongono. Quello che ne viene, per tornare al testo, è un meraviglioso ibrido che contiene caratteri dell'uno e dell'altro, caratteri che ancora possiamo riconoscere, ma in un sistema diverso: quello in cui qualcosa si perde e qualcosa si acquista. In ogni caso, sempre una dinamica di metamorfosi: il rapporto tra i due poeti è come un processo alchemico, che porta a creare un fatto nuovo. Si lavora a quattro mani, esattamente come avviene tra autore e lettore: perché è di questo che si tratta, di un canale che torna nuovamente a chiudersi sull'autore, che è però una trasformazione del lettore, questa volta. Ogni lettura, ma di fatto ogni ascolto, come sostiene Steiner, risponde a una traduzione e quindi a un'interpretazione; ogni decodifica è, di fatto, una re-invenzione, una ri-scrittura. Prendiamo il primo verso da *Les fiançailles* di Apollinaire: "Le printemps laisse errer les fiancés parjures". Quell'"errer" è tradotto alla lette-

ra da Zoppi, Paris e Raboni, «errare» (non ho a portata di mano, mentre scrivo, la traduzione di Caproni). Il verbo italiano è ambiguo, e ha qualcosa di arcaico. Qualcosa di medievale, tra Dante e Petrarca. Nell'accezione in cui l'intende Apollinaire, è inoltre un po' antiquato. La perifrasi «in giro», che avevo utilizzato per una prima prova di traduzione apparsa in un lontano numero di «Riga» mi lasciava perplesso e scontento, aveva qualcosa di gergale, di trito. Ci voleva un'invenzione. In *Gabbie per nuvole* "laisse errer" è divenuto così «apre l'aria», un'immagine coerente con la primavera. Mi soddisfa di più ma so bene che non è ancora la soluzione che possa convincermi del tutto. Del resto, come sosteneva Valéry...

V.S. La "responsabilità" del traduttore letterario rappresenta una questione ineludibile sia nella riflessione teorica sia nell'esercizio pratico delle versioni poetiche. In merito a tale problema, riconosci una duplice opzione – terminologica e già storicamente 'attestata' – che è *in nuce* già contenuta nei due verbi latini *trans-ferre* ('tradurre', 'trasferire quasi inconsapevolmente') e *trans-ducere* ('tradurre', 'trasferire con responsabilità'). Facendo riferimento alla mo-

dernità e alla contemporaneità letteraria – e alla traduttologia, come disciplina d’indirizzo nell’esercizio della traduzione – individui il responsabile atteggiamento del traduttore in ciò che Lawrence Venuti definisce la “consapevole invisibilità” di chi traduce. Invisibilità del traduttore che, per lo studioso statunitense si realizza, comunque, scegliendo tra le due categorie – già largamente ‘elaborate’ in età romantica – di *domestication* (addomesticamento) e *foreignization* (estraniamiento)⁴. Ritieni che una scelta simile possa essere ‘consapevolmente’ compiuta anche dal poeta-traduttore?

R.D. Certo, ma a condizione di riconoscere che quella della responsabilità è anche una questione a monte, nel senso che tocca ancora una volta la cerimonia dell’accoglienza e come intendiamo predisporla. La traduzione letteraria non è un fatto meccanico, “di servizio”; coinvolge problemi che affondano nell’identità stessa che il testo porta e veicola dentro di sé, identità autoriale e collettiva; entra nel vivo di un processo espressivo, lo interpreta e lo plasma,

giocando sulla stessa duttilità dell’originale. Quindi, come ogni atto poetico comporta una responsabilità verso il pubblico a cui è rivolto, anche la traduzione non può mancare ad alcuni principi. Non sto contraddicendo ciò che ho detto sopra a proposito di libertà e democrazia; devo aggiungere, però, che quella libertà e quella democrazia rispondono qui a un fine, che è quello di una responsabilità estetica e civile (per me queste due categorie coincidono). In particolare la poesia, che non tollera aggettivi né diktat, e dunque non può essere incasellata in un’estetica aprioristica, è chiamata a conservare i suoi tratti distintivi. Questo vuol dire, per il traduttore, impegnarsi sul ritmo e sulle forme. Non amo, per esempio, le traduzioni di un sonetto che in italiano finiscono per avere venti o più versi; ancora meno amo le traduzioni di grandi opere di poesia in prosa. Ci sono eccezioni felici, come le splendide versioni omeriche di Maria Grazia Ciani, ma lì c’è un chiaro intento di fruibilità narrativa, che può piacere o meno, ma che resta una scelta legittima. Mi rendo conto anche della enorme difficoltà nell’allestire il cantiere traduttivo di grandi poemi classici o moderni, eppure resta vivo per me il senso della sfida. Per Venuti, che riprende

⁴ Cfr. L. Venuti *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (trad. it. di M. Guglielmi), Armando, Roma 1999.

categorie già note a Schleiermacher, il poeta che traduce un altro poeta sa misurarsi bene con l'altrui officina, perché è ben consapevole del funzionamento di entrambe, dunque si muove in un'ottica di estraniamento. Io non ne sono così certo; credo, piuttosto, che una buona dose di addomesticamento entri in quel rapporto, proprio per quello che ho accennato: non è solo il movimento da una lingua all'altra, ma da *parole a parole*. E sappiamo bene quanto quelle *parole* siano stratificate. Ed è nel dominio, nel controllo, nel dosaggio della propria *parole* che il poeta si accosta al suo omologo straniero. Così esercita, nel vivo della testualità, la propria responsabilità. Ciò comporta, per fare un altro esempio relativo a poeti del passato e non contemporanei, anche la ricerca di determinati modelli di riferimento. C'è chi ha visto e non a torto, nel "mio" Keats, reminiscenze di Foscolo, Leopardi, persino D'Annunzio. È vero, ma il tutto si è reso omogeneo nella mia *parole*.

V.S. Scrivendo sul ritmo nella poesia moderna, osservi che: "alla sostanziale duplicità di atteggiamento della poesia moderna, che si divide tra antivirtuistica descrizione in negativo della condizione umana e rapporto

ideologizzato con la realtà, com'è nel caso delle avanguardie, corrisponde un'altrettanta duplicità di soluzioni ritmiche. L'alternanza risulta sempre più evidente nel corso del Novecento, dove – accanto al persistere delle forme tradizionali – la nuova percezione ha potuto esprimersi attraverso una innegabile libertà sperimentale, anche all'interno di una singola officina"⁵. Ritieni che tale duplicità di fondo – soprattutto la libertà sperimentale – si ritrovi negli 'strumenti' di resa adoperati nell'officina del moderno poeta-traduttore? E, nel caso specifico del poeta-traduttore Roberto Deidier, un simile atteggiamento può essere 'tradotto' nella scelta di offrire – nel quaderno di traduzioni letterarie *Gabbie per nuvole* – testi tradotti senza l'originale a fronte?

R.D. Credo, in parte, di averti già risposto. Il metro e la forma sono necessariamente condizionati dal testo originale; non si deve trattare mai, però, di un processo puramente mimetico, per il semplice, banalissimo accidente che si tratterebbe di un'operazione im-

⁵ R. Deidier, "Ritmi della modernità", in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano 2002; quindi in Id., *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno*, Sellerio, Palermo 2012, p. 216.

possibile. Ci si può avvicinare, si deve sentire per l'appunto "come suona". Poi si ricrea l'analogo. Ecco, direi che più che l'idea di mimesi sia quella di analogo a calzare per definire la traduzione di poesia. Questo vuol dire che dobbiamo aprire uno sguardo binario su due tradizioni, verificare la plasticità della forma e del metro su entrambe per poter capire come possiamo operare, fin dove ci è lecito spingerci. Insomma, per tornare al sonetto, mi aspetto che da un sonetto inglese il lettore possa ritrovarsi davanti a un sonetto o pseudo-sonetto italiano. Dove è possibile si può intervenire anche sull'impianto rimico, ma spesso questa diventa una forzatura che rischia di interrompere la fluidità musicale della forma, perché ci costringe a soluzioni discutibili, nel senso che ci allontanano irreparabilmente dall'originale. Parlerei piuttosto di imitazione, allora, che è comunque una specie della traduzione, ma non è ciò che più propriamente intendo per traduzione poetica. Bisogna prestare molta, anche troppa attenzione, a ciò che si perde, forse in più rispetto a ciò che si guadagna. Può accadere, per esempio, che qualcosa si perda senza eccessivi sacrifici o amputazioni del testo di partenza; altre volte l'intervento può risultare, come dire, più invasivo: qui si esprime

una maggiore dose di responsabilità. Prendo un verso di Keats, da *I stood tip-toe upon a little hill*, il 211, che recita così: «Where distant ships do seem to show their keels», alla lettera «Quando le navi lontane paiono mostrare la chiglia». Il verso italiano rischia di risultare eccessivamente descrittivo e non conserva nulla del ritmo. Interpretiamo: in verità la lontananza delle navi che mostrano la chiglia può figurare come un pleonasma, ma a patto di rimodulare il verbo «do seem to show» in un'azione che emuli quella distanza, che la contenga, e che faccia riferimento alla linea dell'orizzonte («Where»). E se l'orizzonte è sempre metafora dell'annuncio (o dell'addio, ma qui siamo nel primo caso) una soluzione come «Dove le chiglie annunciano le navi» resta aderente all'immagine e ne conserva in parte il ritmo. Mi pare una buona e accettabile soluzione. Quanto a *Gabbie per nuvole* penso che non possa essere completamente ascritto alla tipologia della traduzione, per questo ho potuto fare a meno del testo a fronte.

V.S. Hai più volte ribadito la tua "difficoltà" a occuparti di autori – italiani e stranieri – che senti a te più affini. Questo vale sia per il tuo lavoro di critico e di saggista,

sia per la tua scrittura poetica. È come se il critico-saggista Deidier volesse, intenzionalmente, mantenere la distanza necessaria per poter mettere meglio a fuoco gli autori e i testi letterari – in prosa e in versi – oggetto del suo studio. Alla stessa maniera, il poeta Deidier è un poeta che cerca di capire gli altri poeti – oppure tenta di capirsi – attraverso la lettura delle loro opere. Infine, nel caso specifico della tua attività di poeta-traduttore, sostieni che chi traduce è, ancora, un poeta che non sa resistere alla curiosità di riscrivere – a suo modo – le poesie di altri poeti che a lui piacciono o che stimolano – anche inconsapevolmente – la sua creatività. Questo sembra essere confermato scorrendo i nomi del tuo personalissimo ‘canone’ di autori tradotti, principalmente dalla lingua inglese: tra i moderni, Philip Larkin, Wystan Hugh Auden, Robert Frost e, a ritroso, il romantico John Keats.

R.D. Si tratta di una posizione personale, se vuoi di un’idiosincrasia. Il rapporto con i modelli, perché è di questo che stiamo parlando, non è semplice né scontato. C’è chi si confronta in completa naturalezza, con una buona e sana dose di spregiudicatezza; per me è stato diverso. Ho avvertito fin da su-

bito, leggendo Auden ad esempio, quanto mi riguardasse, quanto avesse a che fare con la mia ricerca espressiva più profonda, più intima. Modello e insieme polo di tensione, insomma. Non ho amato tutto Auden, ma dove mi ha preso non mi ha più mollato per un lungo periodo. Penso ai sonetti cinesi, a *Città senza mura*, a *Grazie, nebbia!*, penso a certi momenti di tenerezza descrittiva e amorosa e alle altezze davvero vertiginose da cui riusciva a esprimersi. Non potevo sottrarmi dall’affrontarlo sul vivo del suo terreno, con tutta l’umiltà possibile, ma mi veniva impossibile scriverne. Era come se fossi catturato dalle sue stesse parole, dalla sua tecnica, dal suo immenso artigianato (in questo senso credo che Auden stia alla poesia come Bach alla musica). La sua maestria è assoluta. Quindi, se vuoi, proprio per il contrario, ovvero per un eccesso di vicinanza, finché sono stato immerso in lui non ho potuto scrivere una sola riga. Solo in tempi recenti, tornando a leggerlo con più distacco e soprattutto con riferimento a una linea che da lui parte (o forse sarebbe meglio dire che parte da Hardy) e che abbraccia i nomi di Brodskij e di Walcott, ho cominciato a tirare fuori qualche pensiero critico. Questa tensione con i modelli è evidente in *Gabbie per nuvole*: l’assenza del testo originale a

fronte fa capire che non siamo tra le pagine di un semplice quaderno di traduzioni, ma di un libro che si è composto sulle parole altrui. Qualcuno, felicemente, lo ha definito come un “viaggio sentimentale”. Lo è, senza dubbio. E procede, con Auden al centro, intorno ad alcuni assi tematici che sono espressi nei titoli delle sezioni. Quello che potevo dire di quei poeti, in quegli anni, era tutto nel tradurli. E traducendoli credo di aver appreso tanto. Se questo tanto, poi, lo abbia più o meno restituito nei miei versi, è discorso che non compete a me.

A Omero

Sopraffatto da un'enorme ignoranza,
Di te sento parlare e delle Cicladi,
Mentre sogno seduto sulla riva
Delfini tra i coralli negli abissi.
Eri cieco! – ma il velo ora è squarciato,
Per darti vita Giove ha schiuso i cieli,
Nettuno ti ripara con la schiuma,
E tutto il bosco fa cantare Pan;
Sui lidi dell'oscuro c'è la luce,
E in fondo ai precipizi l'erba è intatta;
Sboccia il giorno nel cuore della notte;
Tre volte puoi vedere tu da cieco;
Vedeva come te solo Diana,

Di terra, cielo e inferno la regina⁶.

V.S. Le tue rese italiane del visionario e ‘immaginario’ Keats sembrano, però, confermare quanto da te già precedentemente sostenuto con la metafora del traduttore letterario (che vale, in special modo, per il poeta che traduce un altro poeta): il poeta-traduttore Deidier torna a vestire i panni del “costruttore” di gabbie per le nuvole. Le tue versioni, di nuovo, cercano di chiudere, in una forma plausibile, quello che la materia poetica spesso nega: che, in traduzione, possa continuare a esistere una forma perfettamente analoga a quella del testo originale. Il fine ultimo del tuo pensiero traduttologico tende a questo: cogliendo il movimento dinamico tra le due ‘sponde’ della lingua, riuscire, per quanto possibile, a trasferire all'originale la musica della poesia italiana. Garantire, infine, la creazione di una nuova poesia e non un fac-simile che sa di ‘traduttese’.

R.D. Sì, è proprio così. Ho sempre bisogno di ritrovarmi sotto gli occhi una poesia e non una semplice traduzione. È chiaro

⁶ J. Keats, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di N. Fusini, trad. it. di R. Deidier, N. Fusini e V. Papetti, Mondadori, Milano 2019, p. 487.

che nella ricerca sul ritmo, sul senso, su ciò che con me hai definito “analogo” resta inclusa tutta la parte delle componenti extra-verbali del testo, di cui la semplice traduzione non è chiamata a rendere conto, proprio perché rispecchia quello che Apel ha chiamato «il movimento» della lingua. Ma sappiamo bene che in poesia c’è un’altra lingua dietro quella che leggiamo: ecco perché, inevitabilmente, il “traduttese” ci appare subito tale, senza possibilità di appello. Gli mancano aspetti fondamentali e ugualmente primari del testo poetico. Sono, così, spesso, le versioni degli studiosi, che mirano a restituire un’immagine larvale, per quanto necessaria, al lettore che non conosce la lingua di partenza. Oggi però non sarei così certo di questa divisione netta rispetto alla traduzione d’autore, nel senso che gli studiosi si sono fatti più avvertiti, e anche gli editori che commissionano le nuove tradu-

zioni. C’è, insomma, da parte di tutti gli attori del processo letterario, una consapevolezza maggiore rispetto al passato e questo mi pare un ottimo indirizzo. Ciò non significa, però, aver sviluppato una teoria, un pensiero traduttologico, come tu lo chiami; credo che risponda, piuttosto, a una messa alla prova della propria sensibilità di lettore. È ovvio che, in questa prospettiva, chi abbia una propria officina di poesia parta avvantaggiato, ma nessun poeta ti darà la ricetta di ciò che va fatto e di quanto va evitato, né ti verrà a raccontare i suoi presupposti epistemologici; ti dirà invece, più semplicemente, come ha operato. So bene quanto quel “perfettamente analogo” sia la nostra illusione, la nostra araba fenice. Non è un traguardo: è in realtà il motore del nostro lavoro di poeti che si mettono al servizio dei “collegli” stranieri, qualche volta donando, più spesso imparando.

Carmen Gallo

Come avere paura degli occhi
come sapere che tutte le bocche
professeranno il falso
e per prima la tua
dirà cose che non vuole
vedrà cose che non sa
ma il vero più del falso
resta nelle parole che non riconosco
perché non hanno la tua forma
la calce bianca dei tuoi sensi
deformati per l'occasione
parole annerite, scartavetrate
cercano rifugio tra le mie
ma non trovano
che una pace fatta di spilli
di mura che non tengono
di soldati che non parlano la tua lingua¹.

V.S. Gli “occhi del poeta” vedono ciò che agli altri umani non è dato vedere; ai poeti – per “licenza” – è pure consentito di professare il falso. E, tuttavia, può succedere che il vero, più del falso, “resta nelle parole” che però il poeta non riesce sempre a riconosce-

¹ C. Gallo, *Paura degli occhi*, L'Arcolaio, Forlimpopoli 2014.

re. Se si accetta questo tuo assunto poetico, lo stesso principio può essere pure trasferito agli “occhi” del traduttore: che diventa libero di “vedere” ciò che vuole oppure di adattarlo all'occorrenza. Quanto pesa, a tuo giudizio, sulle scelte del traduttore (anche ‘accademico’, come nel tuo caso) l'essere poeta. Vale ancora – vale per intero – il giudizio che Giacomo Leopardi scriveva in epigrafe alla sua traduzione del *Liber II* dell'*Eneide*: “Senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta”?

C.G. In quel verso ripreso da *Paura degli occhi*, ‘ma il vero più del falso / resta nelle parole che non riconosco’ ciò che provo a dire è che qualcosa di vero risiede nelle parole che usiamo anche quando, in poesia, ricorriamo a formule distanti dalla lingua ordinaria, le cui possibilità di senso e di significazione sono fuori dal controllo di chi scrive. La pratica della traduzione impone, invece, forse una maggiore consapevolezza e una maggiore responsabilità perché si fonda su un dialogo profondo con un'altra voce, che viene da un altro tempo e da un altro spazio. Eppure sappiamo bene che nelle strategie che si adottano nella traduzione di un testo poetico la creatività, l'im-

maginazione linguistica e l'invenzione giocano un ruolo cruciale: perché ogni scarto inevitabile tra le lingue va recuperato, ripensato, ridistribuito, e non c'è una regola o soluzione valida sempre per ogni testo. In questo senso, per le traduzioni di poesia, chi scrive si dedica alla scrittura di versi propri può forse essere avvantaggiato da una certa familiarità con la *poiesis*, con il fare della poesia. In generale, però, io non credo che essere poeta sia un requisito per la traduzione di un altro poeta. Ci sono traduttori e traduttrici dotati di una straordinaria sensibilità linguistica, capaci di entrare in tutte le sfumature di un testo, e ci sono a volte poeti fin *troppo* legati ad alcune marche stilistiche della loro scrittura che si mettono forse poco in ascolto della lingua che traducono ed eccedono nell'appropriarsene [a volte con esiti traduttivi discutibili, ma poeticamente validissimi]. Ci sono poi però anche traduttori fin troppo al servizio della letteralità del testo, che ne depotenziano la forza, e altrettanto legati ad automatismi [per es. la leggibilità imposta dagli editori], che per *difetto*, se non per eccesso, falliscono nel rendere giustizia non solo al testo, ma anche al loro compito. Converrà allora valutare caso

per caso, poeta per poeta, e forse anche ogni prova traduttiva come discorso a sé.

Ciò detto, io ritengo che il solo requisito necessario per chiunque voglia tradurre poesia sia la conoscenza approfondita non solo della cultura e della tradizione poetica cui appartiene il testo che si traduce, ma anche della nostra tradizione e dell'evoluzione che la nostra ricchissima lingua poetica ha vissuto e continua a vivere. Chi traduce ha una responsabilità innegabile nei confronti del passato e del testo che traduce, ma ha anche una grande responsabilità nei confronti del presente: deve infatti inventare una lingua consapevole della tradizione in cui il testo tradotto si inserirà, e del dialogo che si stabilirà tra la *nuova* lingua di quell'opera e i parlanti di quella lingua. Basti pensare a quanto nella nostra storia le voci dei traduttori e delle traduttrici hanno non solo permesso di conoscere opere straordinarie in lingue per tanti inaccessibili, ma anche influenzato concretamente la scrittura in versi di chi leggeva e si formava su quelle traduzioni.

La sepoltura dei morti

Aprile è il mese più crudele, genera lillà dalla terra morta, mescola memoria e desiderio, pungola

radici ottuse con pioggia primaverile.
 L'inverno ci teneva al caldo, copriva
 la terra di neve dimentica, nutriva
 con tuberi secchi una vita minima.
 L'estate ci sorprese, piombando sullo Starnber-
 gersee
 con un acquazzone; ci fermammo sotto il col-
 lonnato
 e con il sole proseguimmo, fino allo Hofgarten,
 e bevemmo caffè, e parlammo per un'ora.
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen,
 echt deutsch.
 E quando da bambini, ospiti dell'arciduca
 mio cugino, lui mi portò fuori in slitta,
 io avevo paura. Mi disse, Marie,
 Marie, tieniti forte. E giù andammo.
 Su, tra le montagne, ci si sente liberi.
 Leggo, quasi tutta la notte, e d'inverno vado a
 sud².

V.S. Fin dal titolo, la tua traduzione di Eliot si presenta al lettore contemporaneo con una proposta di lettura forte e, di certo, non dirimente: in sostituzione dell'autorevole aggettivazione “desolata” (diventata canonica nella tradizione italiana con la prima versione integrale del poemetto, firmata da

² T.S. Eliot, *La terra devastata*, a cura di Carmen Gallo, Il Saggiatore, Milano 2021, “La sepoltura dei morti”, vv. 1-18.

Mario Praz nel 1932) il nuovo titolo recita *La terra devastata*. Le ragioni delle tue scelte traduttive vengono argomentate nel puntuale saggio introduttivo, a corredo del testo, che combina la genesi dei versi eliotiani con la geografia dei luoghi (direttamente o indirettamente) citati e con la storia passata e contemporanea al poeta. In questa tua versione sembra che la funzione del “professore-traduttore” si confronti costantemente con l'alter ego del poeta. In questa opzione di resa mediana quanto si conserva, a tuo giudizio, la capacità-veggenza del cieco ermafrodito Tiresia (che Eliot stesso ‘suggeriva’ nelle sue note al testo) di cogliere “la sostanza del poemetto”? Quanto resta, in traduzione, della riconoscibilità di quei frammenti di letteratura varia (antica e moderna, in lingua e in traduzione) che il poeta (e non il traduttore) Eliot aveva artatamente combinato nell'tessuto versificatorio della *Waste Land*?

C.G. Ancora a proposito della responsabilità di chi traduce nei confronti del presente, credo che in particolare quando ci si confronta con i classici stranieri ci sia la responsabilità di tornare al testo originale, tenendo presenti le traduzioni precedenti ma

collocandole nel tempo storico in cui sono state prodotte e di cui rispecchiano una certa visione della letteratura [né migliore, né peggiore, ma sempre storicamente determinata]. Un'altra responsabilità – ma non credo sia solo dell'accademia, vale per chiunque traduca letteratura – è quella di studiare a fondo l'opera, avvalendosi per quanto possibile della bibliografia disponibile e aggiornandosi sullo stato dell'arte degli studi: nel mio caso, per la traduzione di Eliot, in particolare di quelli disponibili nel contesto anglofono. È studiando – anche nuovi materiali, come le lettere recentemente pubblicate e le nuove autorevoli edizioni critiche di lingua inglese – che ho potuto dar conto del fatto che l'interpretazione di *The Waste Land* si è arricchita negli ultimi decenni di nuove letture che allargano lo spettro di senso del poemetto al di là dell'interesse per il mito e la spiritualità prevalenti in Italia, includendo l'attenzione per la guerra, la complessa riflessione storica di Eliot, il decadimento dell'Europa [tema questo riconosciuto anche dalla critica italiana] e per le questioni di genere e le dinamiche del desiderio. La scelta di cambiare titolo nasce, in fin dei conti, da questo aggiornamento. Non è un caso che anche in Fran-

cia sia uscita, quasi in contemporanea alla mia, una nuova traduzione di Benoît Tadié, anche lui studioso di Eliot, con lo stesso titolo, *La Terre dévastée* [è comunque degli anni '90 una traduzione portoghese con lo stesso titolo]. Non credo sia lo *Zeitgeist*, è solo compito di chi traduce tenere in considerazione nelle scelte traduttive nuovi tasselli interpretativi nella comprensione e restituzione di uno dei capolavori del Novecento. Affiancare al mito la guerra e la storia non ridimensiona la poesia di Eliot, almeno quanto considerare il pensiero politico di Dante non ridimensiona la sua altissima poesia nella *Commedia* [e l'esempio non è casuale]. Rispetto a Tiresia, io credo che 'terra devastata' rispecchi bene 'ciò che vede Tiresia', che come giustamente dicevi Eliot riteneva la sostanza del poema: non solo la devastazione morale implicita nell'accoppiamento privo di desiderio della dattilografia con l'agente immobiliare, entrambi automi della società di massa del dopoguerra, ma anche la frammentazione stilistica e l'esplosione della tradizione occidentale che troviamo nel montaggio di citazioni letterarie e ancora i riferimenti agli imperi crollati e al caos dell'Europa orientale [menzionato da Eliot nelle sue note] sembrano raccon-

tare questa devastazione. Dal ‘mucchio di immagini sfatte’ [v. 22] della prima parte al famoso verso dell’ultima parte: ‘Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine’ [v. 430], ciò che vede Tiresia – secondo alcuni critici voce drammatica dell’intero poemetto – è un paesaggio di macerie e rovine, simboliche, morali ma anche storiche, che non somiglia semplicemente a una terra deserta, arida, fuori dalla storia, ma a una città bombardata o una civiltà deturpata dall’orrore di una guerra che non ha portato con sé la pace [cfr. *La sepoltura dei morti* o il ricorrente riferimento a Cartagine], una terra che ha memoria della violenza che l’ha sfigurata [come nel mito di Filomela, peraltro] e della ferita che la paralizza [come nella leggenda del Re Pescatore]. Chiunque, come ha recentemente sottolineato Hannah Sullivan, a leggere il titolo del poemetto di Eliot nel 1922 avrebbe pensato all’Europa del primo dopoguerra come una *waste land*.

Una pace offuscata porta con sé questo mattino.
Il sole per il dolore non mostrerà il suo capo.
Andiamo via, per parlare ancora di queste cose tristi.

Alcuni saranno perdonati, altri saranno puniti,
perché mai vi fu storia di maggior pena

di questa di Giulietta e del suo Romeo³.

V.S. Nella “nota sulla traduzione” che accompagna la tua nuova versione di *Romeo e Giulietta* dichiarai subito, in maniera inequivocabile, che tradurre è “un atto interpretativo e di approssimazione”. Con altrettanta chiarezza presenti la priorità principale: “salvaguardare il più possibile la vivacità della naturalezza e l’intensità della drammaturgia shakespeariana per farla risuonare in una lingua italiana consonante con le forme del linguaggio, non solo teatrale, del nostro tempo”. Traducendo: il pentametro giambico dell’originale è stato reso con il verso sciolto; le forme chiuse presenti nella tragedia (sonetti, quartine, distici in rima) proposti con espedienti compensativi (fonici, ritmici e retorici) che hanno riproposto – su un piano più consono alla poesia contemporanea – la tessitura poetica dell’originale. Anche per Shakespeare, si prospetta, in maniera non dichiarata, il confronto con l’autorevole tradizione italiana delle versioni di poeti-traduttori (si pensi, almeno, Ungaretti, Quasimodo, Montale). Rispetto alla polarità tradizione-innovazione dove si colloca la poetessa-traduttrice Carmen Gallo?

³ W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, introduzione, note e nuova traduzione di C. Gallo, Rizzoli, Milano 2023.

C.G. Quando traduco, non mi penso come una poetessa che traduce, ma come una traduttrice che in virtù di qualche competenza poetica [non solo nella scrittura, ma come dicevo prima soprattutto nella lettura di poesia contemporanea] e di competenze diremmo scientifiche [la poesia e il teatro elisabettiani sono stati il terreno principale della mia specializzazione accademica prima di Eliot, a cui sono comunque arrivata attraverso lo studio dei poeti metafisici da lui amati] cerca di lavorare sui classici nel rispetto delle traduzioni e delle linee interpretative del passato. Resta però il senso di responsabilità nei confronti degli studi presenti e dei futuri lettori. *Romeo e Giulietta* l'ho tradotto non da poeta ma forse da docente, pensando ai miei studenti e alle mie studentesse, con cui per qualche mese ho condiviso a lezione problemi e difficoltà del lavoro traduttivo e che ringrazio nel mio libro per il loro contributo. Se nella nota alla traduzione dico che è una mia priorità salvaguardare la vivacità e l'intensità della lingua shakespeariana è perché mi sta a cuore che i più giovani continuino a leggere i classici, ad appassionarsi a queste opere fondamentali senza dover affrontare insieme alle difficoltà del teatro shakespeariano

quelle di una lingua italiana che, soprattutto nelle traduzioni del passato, spesso 'aulicizza' e interpone tra il testo e chi legge una distanza ulteriore, che nell'originale non è presente. Non so se c'è innovazione in questo, o se è solo il segno di una cultura della traduzione che anche in Italia sta cambiando: fino a qualche decennio fa si traducevano i toponimi, per esempio "Isle of Dogs" in *The Waste Land* era tradotto come 'Isola dei Cani' come forma di addomesticazione, oggi non faremmo mai una scelta del genere; oppure si tendeva a esplicitare, a beneficio del lettore, ciò che nel testo era volutamente opaco [vedi i riferimenti all'aborto sempre nel poema eliotiano]; o ancora si complicava la sintassi del discorso solo per farlo suonare più letterario, con effetti spesso artificiosi o paludati. Nelle precedenti traduzioni di *Romeo e Giulietta*, per esempio, spesso l'elemento di parodia del petrarchismo è fin troppo attenuato in una lingua poetica italiana così debitrice al modello petrarchesco nelle sue riformulazioni successive da occultare la variazione dei registri – specie quello comico-parodico – che è un aspetto fondamentale di attrito nell'economia drammaturgica del testo [anche in questo caso il problema è interpretativo:

per esempio, sembrava ai più inammissibile pensare che il genio di Shakespeare facesse recitare a Romeo dei brutti ossimori, che venivano dunque tradotti con la massima serietà e raffinatezza poetica]. Paradossalmente queste novità, che introducono forse elementi divergenti rispetto alla *tradizione delle traduzioni* esistenti, di fatto la arricchiscono e permettono di portarla avanti, se è vero come credo che la traduzione sia un lavoro di staffetta e collaborazione che attraversa secoli, decenni e anni, e generazioni di traduttori e traduttrici. Non solo i singoli che traducono, ma direi che in fondo ciascuna epoca inventa il suo modo per aderire il più possibile al testo originale, e io mi ritrovo nella tendenza attuale di preservare l'alterità dei testi e allo stesso tempo di dare conto di chiaroscuri che sono oggi più visibili che in passato, perché risuonano in noi

in modi diversi, perché ci apriamo a nuove letture, o perché abbandoniamo vecchie concezioni o anche pregiudizi, ben sapendo che noi, a nostra volta, saremmo messi in discussione da chi tradurrà in futuro, sperando restino esseri umani e non artificiali. Per tornare alla domanda, direi che è al servizio del testo e della sua futuribilità che metto a disposizione la mia sensibilità di poeta e la mia esperienza nella *poiesis*. Ma a poco servirebbe, mi preme ribadirlo, senza lo studio, l'aggiornamento critico e l'approfondimento dei testi che è il grande, faticoso lavoro sommerso che fanno i traduttori e le traduttrici – non importa se poeti, accademiche o traduttori di professione. Un lavoro che non è mai abbastanza riconosciuto e solo in parte comprende chi si ferma alla superficie linguistica delle traduzioni.

Nicola Gardini

Uno

Le parole fuoriescono dal cuore.
Nel cuore le riporta il traduttore.
Che il suo sia quello e non dello scrittore
È irrilevante: uno è il mondo interiore¹.

V.S. La funzione della scrittura di Nicola Gardini – praticata attraverso il rigoroso esercizio critico-saggistico dello studio accademico oppure in veste di narratore in prosa e in versi – sembra sempre trovare spunto e ospitalità – rimandando ai sacri e nobili obblighi dell'*hospes*, con la duplice accezione di “chi dà” e di “chi riceve” accoglienza – nel “mondo interiore” dello scrittore. È dunque, per Nicola Gardini, lo spazio intimo dei sentimenti il luogo necessariamente deputato alla ‘fuoriuscita’ della parola che – assecondando le necessità, con lo stesso peso e la medesima dignità – può diventare strumento di indagine critica, voce di narrazione in prosa o poetica e anche forma di traduzione?

¹ N. Gardini, *Tradurre è un bacio*, Ladolfi, Novara 2015.

N.G. Sì, è proprio così. Quando si fa letteratura, qualunque formulazione linguistica è uno zampillo di interiorità, che solo allora, nella letteratura, riesce a diventare voce. Nessuno scrittore prende la lingua da una dimensione esterna, per quanti dizionari, grammatiche e retoriche esistano a portata di mano. La parola è sempre parola profonda, manifestazione di un io, meglio ancora: formazione e apparizione pubblica di un io nascosto.

Tra noi

La traduzione è un punto del cervello
Dove stanno le cose senza nome.
Eterno e invalicabile è il cancello,
Però talvolta ricordiamo come
Qualcuna è fatta, la vediamo al buio
Chiara, sembra, benché ci manchi il modo
Di chiamarla, di svolgerla dal nodo
Che tante ne costringe ancora, cui
Magari mai riporterà il ricordo.
Avevo in mente un volto ieri sera,
Amico e familiare. Di chi era?
Vivo o non più? Perché tra noi quel bordo²?

V.S. Per il caso specifico dell’esercizio della traduzione, Nicola Gardini ha pubblicato, nel 2015, il “saggio in versi” *Tradurre è un*

² N. Gardini, *Tradurre è un bacio*, Ladolfi, Novara 2015.

bacio. In linea con l'autorevolissima tradizione classica della trattatistica in versi – e basti, in tal senso, pensare all'*Ars poetica* di Orazio – il libro costruisce e presenta al lettore, attraverso un composito mosaico di 'tesere' poetiche, l'idea generale che l'autore ha del "tradurre" e della "grande metafora che il tradurre è diventato". Una grande metafora che il 'saggista' Gardini traduce in scrittura poetica, facendo tesoro – e, di nuovo, traducendo in teoria – quanto guadagnato attraverso la mediazione fondamentale della lunga pratica traduttiva: dai classici greci e latini, dall'inglese. A circa dieci anni di distanza dalla pubblicazione di quel testo, il repertorio di 'metafore' (tra le tante, "tradurre è un bacio", "la traduzione è un punto del cervello", "tradurre è cucinare", "la bestia che traduce", "tradurre è riscoprire la scrittura", "la traduzione è danza") può dirsi ancora attuale e rappresentativo di una 'idea' di traduzione?

N.G. Penso di sì. Dopo aver letto la domanda, sono tornato a rileggere le poesie di questo saggio, e le ho trovate ancora in gran parte valide. In caso di ripubblicazione, eliminerei le più cronachistiche, quelle che ricordano certi miei lavori, e al loro posto ne metterei qualcun'altra di ispirazione teori-

ca. Però del tradurre io posso parlare ancora solo così: per metafore, per tentativi di raffigurazione, perché tradurre è movimento, spostamento, e non c'è una sola immagine che ne esaurisca la sostanza. Tradurre provoca traduzione – anche le metafore che mi vengono dal pensiero del tradurre sono traduzioni, in fondo. Posso dare, se può far piacere, un'altra piccola poesia, che includerei nell'ipotetica riedizione del libro, composta proprio in questi giorni:

Tradurre è quella cosa. Cosa?

La cosa o la parola?

È fumo di bitume in ora afosa
durante viaggio senza mete
né scorte d'acqua per la sete?

È l'anima che mormora nascosta?

Il corpo che si mostra?

Proprietà d'altri o nostra?

E se non nostra, quanto costa?

Non vedo una risposta.

Tradurre non è mai una cosa sola.

«θυμέ, θυμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,
ἄνα δέ, δυσμενέων δ' ἀλέξει προσβαλῶν
ἐναντίον
στέρνον, ἐν δοκοῖσιν ἐχθρῶν πλησίον
κατασταθεις
ἀσφαλέως· καὶ μήτε νικῶν ἀμφοδὴν ἀγάλλεο
μηδὲ νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσῶν ὀδύρεο.

ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
μὴ λήνῃ· γίνωσκε δ' οἷος ῥύσμος ἀνθρώπους ἔχειν³.

Cuore o cuore, pieno di turbamenti
che non avranno requie, sorgi, aiutati,
opponi agli avversari il petto; e saldo
contro i nemici levati, e se vinci,
non ti vantare con la gente; vinto,
non gemere, prostrato dentro casa.
Delle gioie gioisci e delle pene
pena non eccessivamente; impara
la regola che gli uomini governa⁴.

Forma bonum fragile est, quantumque accedit
ad annos

Fit minor, et spatium carpitur ipsa suo.
Nec violae semper nec hiantia lilia florent,
Et riget amissa spina relicta rosa.
Et tibi iam venient canes, formosae, capilli,
Iam venient rugae, quae tibi corpus arent.
Iam molire animum, qui duret, et adstrue for-
mae:
Solutus ad extremos permanet ille rogos⁵.

Fragile bene è la bellezza: quanto
più s'allungano gli anni, tanto meno

³ Archiloco, frammento 128, West.

⁴ N. Gardini, *Il piacere di tradurre*, in "Poesia, Rivista internazionale di cultura poetica", Crocetti, Milano 2020.

⁵ Ovidio, *Ars amatoria*, II, vv. 113-120.

ne resta; danni le fa il tempo aggiunto.
Né la viola sempre o il giglio è in pieno
Rigoglio: hai dura spina dove manca
la rosa; anche a te già la chioma bianca
diventa; già le rughe il corpo, o bello,
ricoprono di solchi. Tu rinsaldi
l'animo, e la bellezza, è salva.
Ti seguirà sul rogo solo quello⁶.

V.S. Con *Il piacere di tradurre* il poeta-traduttore Nicola Gardini offre al lettore una "coroncina di traduzioni" di testi classici antichi, dal greco e dal latino (Teogonide, Archiloco, Orazio, Marziale, poeti dall'*Antologia palatina*, brani di poeti narrativi (Esiodo, Lucrezio, Ovidio) e due testi in prosa dal Vangelo di Luca e da Seneca "morale" resi però sempre in versi. Nelle pagine che precedono questo "quaderno di traduzioni" si manifesta il tentativo di rendere "poetica" la "visione-oggetto" dell'originale. "Il traduttore vuole rifare il poetico. Per "poetico" intendo una certa bellezza che commuove. un'improvvisa apertura nella nuvolaglia delle solite idee, un'idea di ordine nascosto. Il "poetico" non si ridu-

⁶ N. Gardini, *Il piacere di tradurre*, in "Poesia, Rivista internazionale di cultura poetica", Crocetti, Milano 2020.

ce a una definizione. Forse non si dà neppure come elemento isolabile, analizzabile – una parola particolare, un giro di frase, un messaggio. È il profumo del fiore, che c'è perché c'è il fiore, per riprendere una celebre metafora di Shelley. Non si può toglierlo dal fiore. Però il traduttore è presuntuoso giardiniere. Un profumo gli è rimasto nella mente e lui – pretesa quasi necromantica – cerca di ridargli il fiore”. Accanto alla “poetica” del traduttore – e dalle testimonianze dei testi poetici che la confermano – compare in queste pagine un *tertium comparationis*: la pittura di Nicola Gardini. La scelta di questi “testi” a fronte visivi presuppone un medesimo processo poetico ed equi-

para, in qualche maniera, la versione pittorica alla pratica traduttiva?

N.G. Sì, certo. Alcuni miei dipinti sono nati da mie poesie, e alcune mie poesie sono nate da dipinti. C'è anche una poesia che ha prodotto un dipinto che ha prodotto un racconto, intitolato *L'airone cenerino*. Il traduttore rende una visione, non la cosa vista, non il testo, ma un fantasma del testo; esattamente come fa il pittore. Io così ridefinirei il vecchio detto oraziano *ut pictura poesis*. Traduttore e pittore si assomigliano nell'impegno a rappresentare non quel che c'è, ma quel che si crede di intravedere.

Emilio Isgrò

Jànchi

Jànchi mi divintaru li capiddi
e nun mi basta l'arma di ridiri e cantari
ca quànnu i pila stralùciunu jànchi
fannu na notti nùra.
Era ntò suli jàutu di' me anni
cchiù forti e ginirusi
quànnu cuddàu la spera di stu suli.
Nun canusciti la rizzetta vùì
chi vota 'u tempu arleri e l'arrifrisca?
Nìuri, mi tinciu i me capiddi jànchi
mittènnucci all'arbisciri la notti pi cummògghiu.
Ma unni trovu na tintura eterna
iu ca nun seppi spènniri 'a me vita e nun la
tinni ferma?
Friscu era 'u ventu e lèggiu
e murmurava ciarùsu e moddu.
E chidda si movùu ntrà la nuttata
risbigghiàta di' lampi ca chiancianu
scàrrichi e lagrimuni
supra a li morti vurricati 'n terra.
E tu sintisti i trona contr'è nèuli
e ti parìa di sèntiri 'u stadduni
chi scòncica 'a camidda.
E lampiava 'u celu, supra e sutta,
comu lampianu i spati mmenz'all'aria.
Passà na notti a luttu. Na notti dispirata.

Ah, jòrnu, jòrnu, pòrtami sta luci!
Ah, ventu, ventu, quànnu chiòvi a scrùsciu
supra i campagni sicchi,
pòrtami a mìa li nèuli cchiù asciutti
ch'i vògghiu abbivirari cu' sti làgrimi!
Comu nnàffiu di chiàntu la casitta
unni nascì e criscì, sia sempre biniditta
di' me làgrimi amari.
E nun lassari mòriri di siti
ventu piatùsu chi scannagghi i nèuli,
ddi mura asdirrupati e ddu silènzio.
Tu nenti sa', ma iu ti pozzub diri
c'o suli orbu squàgghia la zabbara
jinchènnu du profumi 'u tempu e l'aria.
Nun ti maravigghiari: a ddu paìsi
li stanzi ciaurianu mbarsamati
e vinci sempri amuri e sempri futti
a stu me cori nnammuratu e sùpprici.
Ddà u me sangu, ddà 'a me linfa,
ddà 'a me vita
e ddà curri la menti
comu cùrrunu i lupi a la muntagna.
Ddà eppi pi cumpari u liùni
e ci parrà ô gazzellu piccittu ntrà so tana.
Ah, mari, mari mari tintu,
è tuttu a li to spaddi 'u paradisu
unni campà cuntentu e senza làstimi!
Ddà vitti l'arba e ora chi fa notti èrramu sugnu
e senza patria e senza nuddu.
Ah, mari, mari disgraziàtu,
picchì m'alluntanasti da' me vita?

Avrìa pigghiàtu 'a luna a fucigghiùni
comu varca bulanti celu celu
ch'arriva ô sulì e mi lu strinciù ó pettu¹.

V.S. “Ut poesis, pictura”. Scorrendo la tua biografia, sembrerebbe quasi che agli inizi della tua carriera il celebre verso oraziano potrebbe funzionare meglio se invertito: l'esordio artistico è, infatti, un esordio poetico che risale al 1956 con la raccolta di poesie *Fiere del Sud* (Arturo Schwarz Editore). Nel 1962 dodici poesie – con il titolo *L'anteguerra* – vengono presentate sulle pagine di “Menabò” pubblicato da Einaudi. Due anni dopo, nel 1964, realizza le prime cancellature su enciclopedie e libri contribuendo alla nascita e agli sviluppi della poesia viva e dell'arte concettuale. Nel 1965 pubblica la seconda raccolta di poesie *Uomini & Donne* per Sampietro Editore e l'anno successivo ancora poesia, con *L'età della ginnastica* per Mondadori. Nel 1966 tiene la prima mostra personale alla Galleria 1+1 di Padova. Rilascia al Congresso Internazionale di Poesia di Abbazia la dichiarazione di poetica *Dichiarazione 1*, successivamente ri-

¹ E. Isgrò, *Poeti arabi di Sicilia*, a cura di F.M. Corrao, Mondadori, Milano 1987.

pubblicata in occasione della mostra presso la Galleria Il Traghetto di Venezia (1966). È un azzardo intendere queste differenti mani di scrittura forme di ‘traduzione’?

E.I. Avendo in qualche modo fatto anche il traduttore, credo che tradurre sia impossibile. Sì, un professore può farlo, se sa il greco può tradurre letteralmente dal greco. Però è anche chiaro che se c'è il testo a fronte – per esempio traducendo dall'inglese – è meglio perché ormai l'inglese lo sanno tutti. Perché è difficile tradurre certi poeti che giocano proprio sulle commistioni e le miscele linguistiche. Io quando ho fatto veramente il traduttore ho cercato delle equivalenze fra lo spirito del poeta e il risultato finale. Una prova di questo è quando ho tradotto dall'arabo, che chiaramente io non conoscevo, un grande poeta come Ibn Hamdis². Io l'ho tradotto

² Il riferimento è alla già citata antologia *Poeti arabi di Sicilia*, nello “Specchio” Mondadori, con prefazione di Luciano Anceschi e curata da F.M. Corrao. Nel testo, rileggevano (adattandolo in italiano) Ibn Hamdis – pur non conoscendo l'arabo – poeti e scrittori quali Maurizio Cucchi, Giovanni Giudici, Jolanda Insana, Mario Luzi, Valerio Magrelli, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Patrizia Valduga, Andrea Zanzotto. Ignazio Buttita ed Emilio Isgrò proposero originalissime versioni in siciliano.

in siciliano, cioè in una lingua ancora meno accessibile dell'arabo (così fu detto allora). In questo caso si creano delle equivalenze. E ciò successe anche con Eschilo³: pur non avendolo tradotto direttamente – avendolo però riletto a mio modo – ho prodotto, in pratica, un allargamento della drammaturgia. Ciò che in Eschilo era fatto di venti versi a me diventava di ottocento. Però i grecisti di professione, che certamente il greco lo sapevano meglio di me, sono rimasti contenti. Evidentemente loro apprezzavano questo mio lavoro. Ma io non mi considero un traduttore.

Questi rapporti si instaurano in quel tipo di relazioni trasversali per cui l'esperienza nuova aiuta a vedere in antichi testi aspetti che vi eran nascosti, che forse non erano pienamente consapevoli negli autori che leggiamo, che suggeriscono sorprese inattese di invenzioni possibili⁴.

Luciano Anceschi

V.S. “Ut pictura, narratio”. Nel 1972 c'è la tua prima partecipazione alla XXXVI Biennale d'Arte di Venezia (dove è presen-

te ancora nelle edizioni del 1978, del 1986 e del 1993). Espone con altri artisti alla mostra *Contemporanea* (1973), curata da Achille Bonito Oliva e allestita nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese a Roma. Nel 1975 il romanzo pseudobiografico – in prosa – de *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò nelle testimonianze di uomini di stato, scrittori, artisti, parlamentari, attori, parenti, familiari, amici, anonimi cittadini* (Il Formichiere), che viene candidato al Premio Strega. Due anni dopo pubblica con Feltrinelli il romanzo *Marta de Rogatiis Johnson*. È casuale o ragionatamente voluto il passaggio – ancora una volta etimologicamente *traductio* – in questo periodo, dalla poesia alla prosa?

E.I. Come avvengono le cose uno non lo sa mai perfettamente e, quindi, mi chiedono ancora oggi come è nata la cancellatura. L'unica cosa che potrei dire: è una crisi mistica. Così il romanzo⁵. A un certo punto volevo lavorare sull'impossibilità di afferrare la storia interna di una persona attraverso gli occhi degli altri, attraverso una chiac-

³ Cfr. E. Isgrò *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, Le Lettere, Firenze 2011.

⁴ Ivi, p. XV.

⁵ Il riferimento è al romanzo *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò nelle testimonianze di uomini di stato, scrittori, artisti, parlamentari, attori, parenti, familiari, amici, anonimi cittadini*, il Formichiere, Milano 1975.

chiera come oggi accade sui social, in pratica. Quindi la prima spinta me la diede quello e ho dovuto creare delle finte dichiarazioni, a volte verosimili, comunque non smentibili, perché se io dico che un signore enorme mi ha incontrato sull'ascensore a New York chi lo può smentire? E quindi ho lavorato in questa direzione, con un'idea. E l'idea ha dato questo risultato. Certe parti erano accuratamente scritte. Certe testimonianze plausibili, altre no. Quindi ho creato questa serie di contraddizioni interne al libro che era un modo per rappresentare l'assenza alla quale siamo costretti quando di noi raccontano gli altri. Questo è il senso. Oggi sparire agli occhi, dichiarare di non esserci, è un esercizio che gli artisti fanno spesso e volentieri. Quindi questo mi fa capire che quell'operazione, in forme diverse, forse una sua giustificazione l'aveva.

V.S. “Ut pictura, drama”. Il ritorno alla scrittura segna una nuova fase di ‘traduzione’: la scrittura drammaturgica. Una esperienza che ritornerà anche nel 2014. Isgrò è ideatore e protagonista di un progetto in tre tempi dal titolo *Maledetti toscani, benedetti italiani* che lo vede interpretare Curzio Malaparte sul palcoscenico del Teatro Metasta-

sio di Prato, cancellare undici illustri toscani per una mostra al Museo di Palazzo Pretorio e realizzare un video d'artista dal titolo *Le api di Lipari*. Ancora scrittura drammaturgica: Nel triennio 1983-1985 pubblica con Feltrinelli la trilogia siciliana *L'Orestea di Gibellina* rappresentata per tre anni nella valle del Belice come avvio alle grandi Orestadi. Nel 1985 per l'Anno Europeo della Musica realizza su commissione del Teatro alla Scala l'installazione multimediale *La veglia di Bach*, allestita nella Chiesa di San Carpofo. Il testo drammaturgico *Didone Adonàis Dòmine*, del 1986 e *Giovanna D'Arco* per Mondadori nel 1989 successivamente portata in scena da Memè Perlini. Poi, in parallelo, un'antologica dal titolo quanto mai indicativo: nel 1987 l'Istituto Italiano di Cultura a Madrid ospita *Cancellature 1965-1987*. E nel 1989 esce il romanzo *Polifemo* (Mondadori). Quanto pesa la pratica ‘silente’ e ‘carsica’ della traduzione nella realizzazione di queste opere?

E.I. A un certo punto per il teatro io ho avanzato l'ipotesi che la lingua del teatro debba essere una lingua travestita, così come la scena e il corpo degli attori. La traduzione nei casi più riusciti è un travesti-

mento linguistico e io di questo sono molto convinto, anche se le traduzioni sono utili. Quello è un altro paio di maniche. Quindi è utile che traduca un testo inglese chi sa l'inglese molto bene. Se poi quello ha anche capacità creative (perché può succedere anche questo) allora sarà un “traduttore infedele”. C'è un famoso detto – che mi pare fosse di Benedetto Croce – che dice: “le donne se sono belle sono infedeli, se sono brutte sono fedeli”. Il che non è del tutto vero. È vero anzi che una brutta traduzione può tradire.

V.S. Nel 1990 tre ‘scritture’ differenti che testimoniano le differenti modalità traduttive della tua arte: Nel 1990 elabora un nuovo testo teorico dal titolo *Teoria della cancellatura* per la personale alla Galleria Fonte d'Abbisso di Milano. Pubblica il romanzo *L'asta delle ceneri* (Camunia) e torna alla poesia con la raccolta *Oratorio dei ladri* (Mondadori). La poesia e la saggistica sembrano prevalere anche negli anni successivi: Nel 2002-3 pubblica i libri di poesie *Brindisi all'amico infame* (Aragno, finalista al Premio Viareggio e vincitore del Premio San Pellegrino) e

I funerali di Corrao. La cancellatura e altre soluzioni (a cura di Alberto Fiz, Skira) raccoglie nel 2007 in volume gli scritti pubblicati su quotidiani e riviste come corredo critico-teorico dell'attività creativa. Dieci anni dopo, in prosa, il nuovo libro *Autocurriculum* (Sellerio), con Guanda le ultime raccolte poetiche: *Quel che resta di Dio* (2019) e *Sì alla notte* (2022). Di nuovo: rispetto alla pittura – o rispetto alla prosa narrativa o alla poesia – sono anche queste ultime prove da leggersi come pratiche di traduzione, se sono forme di traduzione?

E.I. Io ho sempre sostenuto che la creatività – almeno la mia – è fondata sostanzialmente sulla mia capacità di fraintendere anche me stesso. Fraintendere cosa significa? Non fermarsi mai alla literalità delle cose. Ma leggere dentro ciò che vuoi tu, non perché lo vuoi arbitrariamente. Il desiderio di leggere la parola ‘amore’ – in un certo momento e per un certo motivo – viene da dentro. Se io dico che mi piacerebbe vedere delle opere con del mal di denti, questo voglio dire.

Valerio Magrelli

Chi fa questo mestiere,
lavorare studiando,
a volte pensa che i libri lo arricchiscano.
Non è così: ci divorano vivi,
ci divorano e spolpano,
ci scavano e assottigliano.
Più vivo, più dimentico tutto quanto sapevo.
Non so più niente; anzi,
sono spazzato via da ciò che ho letto.
Mi riduco a una briciola corroso,
eroso da tutte quante quelle storie
che hanno soffiato e anni e anni su di me.
I libri ti lavorano come il vento, la roccia.
Ogni libro che leggo, mi lima,
mi cancella e smeriglia, aspro agente atmosferico.
Più leggo più sparisco:
mi atrofizzo,
polverizzato dalle parole altrui¹.

V.S. Il mestiere della scrittura: la prosa saggistica (per l'accademia o per l'editoria); la prosa narrativa (romanzi e racconti) e la poesia, (in proprio e in traduzione). *Triacorda* si distinguono – nitidamente e ciascuna rivendicando la propria autonomia –

nella composita *persona* intellettuale di Valerio Magrelli. Lavorare studiando, lavorare scrivendo, lavorare traducendo. Quanto queste tre forme di 'narrazione' si contaminano – arricchendosi o pregiudicando una a discapito delle altre – nelle differenti modalità di scrittura del professore-scrittore (poeta e romanziere)-traduttore Magrelli?

V.M. In effetti a me piace molto l'idea di una sorta di poligrafia. Ecco, in questo devo dire risento delle lezioni che seguì a diciotto, diciannove anni di Elio Pagliarani con il suo laboratorio poetico. Rispetto al Gruppo 63 ho sempre avuto un atteggiamento problematico, con molte critiche. Ma, certo, ho fatto completamente mia quell'esigenza sperimentale: ecco, per non andare lontano, dico solo che una settimana fa è andata in scena un'opera – con due musicisti, Bruno Moretti e Franco Piersanti – sulla Callas, intitolata *Kalòs-Callas: collage*. A me è stata fatta la richiesta di scrivere un libretto d'opera, cosa che non avevo mai fatto in vita mia. Per questa ragione parlo di sperimentazione: la raccolta dei miei libri si intitola *Le cavia*, dove vedo come 'cavia' sia la poesia sia chi la scrive; sperimentazione e gusto del nuovo incontro. Dirò di più: anche

¹ V. Magrelli, *Exfanzia*, Einaudi, Torino 2022.

all'interno di quella precisa area che è la traduzione, in realtà, io ho cercato di praticare un ventaglio di possibilità. Ad esempio, seguendo molto la traduzione a quattro mani, vuoi con lingue che conoscevo come il tedesco, vuoi con lingue totalmente remote come l'arabo. A quattro mani io portavo le mie competenze: per esempio di carattere metrico all'interno di autori per i quali questa dinamica era estremamente importante. Ho tradotto dal portoghese, dal greco, dal latino sempre però a quattro mani. Ancora: ultimamente mi sono dedicato alle traduzioni non soltanto in metro ma addirittura in rima e due settimane fa è andata in scena al teatro Parenti, con la regia di Michelletto e Shammah, un *Misanthropo* in doppi settenari con rima baciata; questione molto controversa, lavoro enorme, però a mio parere appassionante. Ho anche pubblicato un saggio proprio sul valore "esplosivo" della rima, soprattutto a teatro. Dopodiché sto traducendo tutte le poesie di Mallarmé ma, naturalmente, inserire un sistema di rime (come pure è stato fatto) lì dentro richiederebbe una trentina d'anni. E, quindi, non ho neppure pensato a un'ipotesi del genere.

*La traduzione non è la custodia delle ceneri,
ma la custodia del fuoco.*

Gustav Mahler

Triste tradurre,
guardare a un testo passato
piuttosto che al futuro del testo.
Triste, ma in questo modo:
Resurrexit!,
declinando al futuro
il passato del testo venturo².

V.S. Introducendo *La parola braccata*, raccolta di saggi critici sul tradurre – “e più precisamente sul tradurre poesia” – si parla di uno “sterminato continente della traduzione” che oggi ha gli spazi geografici di un vero e proprio “Nuovo Mondo”: “Come di fronte alla scoperta delle Americhe, una serie di contributi sempre più numerosi ha cioè portato alla nascita di un filone di indagini basato sull'integrazione delle scienze cognitive negli studi di traduzione. Non per niente si è parlato di un 'nuovo paesaggio' costituito dai processi di traduzione mentale”³. Accanto alla rassegna teorica

² V. Magrelli, *Exfanzia*, Einaudi, Torino 2022.

³ V. Magrelli, *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 7.

dei *translation studies*, alla discussione sulla *polysystem theory* che implica la funzione ‘traduttiva’ nel sistema, fino alle recentissime indagini della *psycho-translation* circoscritta nelle modalità di *translation memory* e *cognitive translation*, la pratica della traduzione testimonia esempi di resa di rime e anagrammi; le traduzioni di indovinelli numerici e la ‘versione’ delle lettere in forma di calligramma; per giungere di nuovo alla contemporaneità proiettata nel “film del poeta” con la traduzione, “doppiamente estrema” dei sottotitoli. Il risultato finale di questo viaggio millenario porta alla ragionata semplificazione nell’equivalenza traduzione=decisione (rimandando all’etimologia latina del verbo *de*, con valore intensivo e *caedēre*, ‘tagliare’, ‘troncare’ e del sostantivo *cesōia*). La traduzione come inevitabile decisione è la scelta di resa preferibile – non potendo essere assolutamente quella definitiva – dalla prospettiva metodologica del professore-teorico della traduzione Valerio Magrelli?

V.M. Ho organizzato *La parola braccata* – è il caso di dire – in punta di piedi, perché non mi ritengo un traduttologo. Ormai la riflessione sulla traduzione ha dato vita

a una vera e propria disciplina a sé stante, anzi, a più d’una. E – piuttosto da traduttore e da docente di traduzione – ho cercato di radunare tutto quanto avevo raccolto nel giro di una trentina d’anni. Quindi: la prima parte del volume vuole essere dedicata più che altro a riflessioni teoriche. La seconda, invece, racchiude una serie di esercizi pratici. Io mi rifaccio alla famosa distinzione di Berman tra esperienza come pratica e riflessione ed esperienza (più che teoria) come fase empirica. Quello che ho potuto dire – ripeto una famosa citazione di Richards⁴ – è che, appunto, la traduzione probabilmente rappresenta “il più complesso processo mai affrontato nel cosmo”. Questo deve dare un’idea di quello a cui andiamo incontro, tanto più nella traduzione letteraria, quando cerchiamo di riprodurre qualcosa di impossibile; perciò ritengo la rima, in maniera molto specifica, così importante. Ne *I fiori del male* di Baudelaire abbiamo gli esempi più diversi e più illustri: Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni; per non parlare di critici come Luigi De Nardis e tanti altri. A mio parere il risultato più alto, pa-

⁴ Cfr. I.A. Richards, *Il significato del significato: studio dell’influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, il Saggiatore, Milano 1966.

radossalmente al di là degli esiti effettivi, è quello di Gesualdo Bufalino che ha tradotto *I fiori del male* in rima e metro. Ecco, arrivare a quella follia prevede certo dei sacrifici ‘sanguinosi’; ma arrivare a qualcosa del genere vuole anche dire rendere al lettore italiano un oggetto che presenti l’identica struttura di quello originale. Concludo dicendo che questo non riguarda soltanto gli autori più tradizionali (da un certo punto di vista Baudelaire lo è) ma anche autori a cui non penseremmo in un primo momento. Menziono un bel saggio del germanista Giuseppe Bevilacqua sulla indispensabile presenza delle rime nel giovane Gottfried Benn.⁵ Di fronte a quelle quartine penso a Goethe (ma pure a Pessoa) che vivono solo della rima. La mia domanda è: che senso ha trasportarle in maniera inerte?

⁵ Cfr. G. Bevilacqua, *Il problema della rima in Benn*, in U. Stadler, J.E. Jackson, G. Kurz, P.H. Neumann (a cura di), *Zwiesprache*, J.B. Metzler, Stuttgart 1996, pp. 172-182.

L’imballatore chino

*Che cos’è la traduzione? Su un vassoio
La testa pallida e fiammante di un poeta.*

(V. Nabokov)

L’imballatore chino
Che mi svuota la stanza
Fa il mio stesso lavoro.
Anch’io faccio cambiare casa
Alle parole, alle parole
Che non sono mie,
E metto mano a ciò
Che non conosco
Senza capire cosa sto spostando.
Sto spostando me stesso
Traducendo il passato in un presente
Che viaggia sigillato
Racchiuso dentro pagine
O dentro casse con la scritta
“Fragile” di cui ignoro l’interno.
È questo il futuro, la spola, il traslato,
il tempo manovale e citeriore,
Trasferimento e tropo,
la ditta di trasloco⁶.

⁶ V. Magrelli, *Poesie (1980-1992)*, Einaudi, Torino 1996.

V.S. Dalla teoria alla pratica della traduzione. Nell'atto del tradurre si concretizza – prende corpo – la rappresentazione della *communis natura* del poeta e del traduttore. Una comunione d'intenti privilegiata che, ad esempio, si manifesta anche nell'esercizio della “tautotraduzione” poetica, riconosciuta – nel caso del poeta-traduttore Magrelli – attraverso la lettura de *La scomparsa* di Georges Perec; opera in cui lo stesso Perec aveva reso dal francese in francese testi poetici di autori riconducibili al suo personalissimo ‘canone’.

V.M. La “tautotraduzione” è un ‘caso’, teorico e pratico, che a me sta molto a cuore: tautotraduzione intesa come la traduzione di un testo da una lingua alla sua stessa lingua. Non mancano esempi di tal genere nella letteratura moderna in prosa e in versi. Qui, però, andiamo oltre il caso del racconto *Babette's feast* di Karen Blixen, che si autotraduce (la Blixen, infatti, scriveva i suoi romanzi in inglese, ma poi li traduceva in danese, la sua lingua materna) in modo che la sua lingua materna retrocedesse rispetto alla lingua acquistata. Con Georges Perec superiamo anche questa forma di traduzione: il passaggio si realizza dal francese

al francese. Sembra un po' il *Pierre Menard* di Jorge Louis Borges, che traspone il testo del *Don Chisciotte* dallo spagnolo allo spagnolo e che, per George Steiner, è la massima allegoria della traduzione: il “delirio” di uno scrittore che traduce un testo nella stessa lingua di partenza. Il lavoro di George Perec è mirabile perché, con *La scomparsa*, realizza un libro totalmente “lipogrammatico”, cioè senza la presenza di una lettera (nel suo caso la ‘e’). Questo succede in un'epoca in cui non esisteva il computer e, quindi, il controllo del testo risultava difficilissimo. All'interno di questo volume, il protagonista presenta le sue preferenze letterarie ma ne discute, ovviamente, senza l'uso della ‘e’. Perec arriva, dunque, a tradurre alcuni sonetti dal francese rendendoli in un francese amputato della ‘e’. Ma il dato rilevante è che la traduzione fosse stata fatta in alessandrini in rima baciata. Da enigmista di professione, aggiunge, ad esempio, i testi poetici di Mallarmus (perché non può dire la ‘e’ di Mallarmé); oppure di Baudelaire, che chiama *Le fils du capitain Aupick*, ‘Il figlio del Capitano Aupick’, evitando così di pronunciare la vocale finale.

Questo ci fa capire bene che cos'è *la contrainte*, il 'vincolo'. Il vincolo è qualcosa che mi pongo spontaneamente e che mi sfida nel comporre. Lo stesso Baudelaire intende il sonetto come forma fissa: una sorta di catena d'oro; nel senso che si tratta di una catena, perché nel sonetto tu non puoi mettere sedici versi o diciotto o dieci, non puoi non fare le rime, non puoi non adottare un criterio isometrico. Perciò i vincoli, *les contraintes* sono tanti e dunque di tratta di una catena. Ma è una catena d'oro perché se si riesce a superarli si avrà qualcosa di più prezioso che non l'espressione di quello che viene chiamato "verso libero". C'è una battuta che mi viene in mente – attribui-

ta al grande poeta americano Robert Frost, in polemica con Wallace Stevens, altro poeta americano altrettanto grande ma meno simpatico – nella quale Frost dice: "Scrivere poesie senza rispettare il metro e la rima è come giocare a tennis senza rete". Rilievo giustissimo perché la rete è quell'ostacolo che crea il gioco. Senza ostacolo, non esiste il gioco. Ciò non vuol dire che non esistano capolavori in verso libero, naturalmente. Ma, per alcuni millenni, la poesia ha fatto tutt'uno con questo ostacolo da superare. Io credo che il traduttore debba tenerne conto e provare, con una difficoltà se possibile ancora maggiore, a replicarlo nella sua versione.

Giuseppe Montesano

CXV La Béatrice

Dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure,
Comme je me plaignais un jour à la nature,
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguais lentement sur mon cœur le poignard,
Je vis en plein midi descendre sur ma tête
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux.
À me considérer froidement ils se mirent,
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux:

– “Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent.
N'est-ce pas grand-pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques?”

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts
Domine la nuée et le cri des démons)
Détourner simplement ma tête souveraine,
Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil !
La reine de mon cœur au regard nonpareil
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse.

CXV La Beatrice

In terreni inceneriti, calcinati, senza vegetazione,
mentre mi lagnavo un giorno con la natura,
e vagando a caso, affilavo lentamente
il pugnale del pensiero sul mio cuore,
io vidi in pieno mezzogiorno calare sulla mia testa
una nube funebre e gravida di tempesta,
che portava un branco di demoni viziosi,
simili a nani crudeli e curiosi.
Si misero a scrutarmi freddamente,
e, come passanti che fissano lo spettacolo di un pazzo,
li sentii ridere e bisbigliare tra di loro,
scambiandosi più di un cenno e di una strizzatina d'occhi:

– “Contempliamo a sazietà questa caricatura
e quest'ombra di Amleto che imita le sue pose,
lo sguardo indeciso e i capelli al vento.
Non è forse penoso vedere questo esteta ben nutrito,

questo accattone, questo istrione in vacanza,
questo furfante,
solo perché sa interpretare artisticamente la
sua parte,
avere la pretesa di interessare alla canzone dei
suoi dolori
le aquile, i grilli, i ruscelli e i fiori,
e che persino a noi, inventori di questi vecchi
trucchi del mestiere,
vuol recitare urlando le sue tirate risapute?”
Avrei potuto (il mio orgoglio alto come le
montagne
domina la nuvolaglia e il grido dei demoni)
semplicemente distogliere la mia testa sovrana,
se non avessi visto in mezzo alla loro truppa
oscena,
delitto che non ha fatto vacillare il sole!
la regina del mio cuore dallo sguardo ineguagliabile,
che rideva con loro della mia cupa impotenza
e ogni tanto gli regalava qualche sporca carezza.

Questa poesia è un esempio evidente della maniera di “raccontare” in versi di Baudelaire, non lineare e non epica, ma frantumata e costruita attraverso una sorta di montaggio precinematografico. La poesia, suddivisa in tre grandi “strofe” irregolari, attacca con una descrizione che già al secondo verso precipita verso l’azione: con l’ingresso

in scena di un Io che racconta, nell’imperfetto che è il tempo narrativo flaubertiano e che qui serve anche a creare una sospensione onirica, qualcosa che potrebbe essere accaduto nel tempo e fuori del tempo. Nella *Beatrice* l’Io dice di sé “mi lagnavo un giorno con la natura,/ e vagando a caso, affilavo lentamente/ il pugnale del pensiero sul mio cuore”, e, in preda a questo stato, che si scoprirà essere quello di un poeta-esteta, l’Io assiste al colpo di scena cinematografico di una nube che si apre per far apparire “un branco di demoni viziosi,/ simili a nani crudeli e curiosi”, che lo scrutano bisbigliando tra loro come degli alienisti scruterebbero “un pazzo”: demoni-alienisti che ridono di lui e se lo additano, come accade in quei sogni in cui si è nudi e ci si sente osservati e pieni di vergogna. La seconda strofa attacca dopo uno spazio bianco, a cui si aggiunge un trattino e poi le virgolette di un discorso diretto, un discorso con il quale i demoni-alienisti ti prendono la parola, in un “noi” collettivo come un coro; e la loro voce si fa gioco dell’alienato, trattandolo non da folle, ma da imbecille, da attorcucolo che si atteggiava a Amleto quando invece è solo uno che vive troppo comodamente, un piccolo esteta che crede di essere originale quan-

do invece ripete vecchi trucchi inventati dagli stessi demoni-alienisti, quei trucchi che nella *Fanfarlo* il giovane Baudelaire-Samuel Cramer smascherava così: “È l’odio per tutti e per noi stessi che ci ha condotti a questa menzogne. È per la disperazione di non poter essere nobili e belli seguendo i mezzi naturali che noi ci siamo così bizzarramente truccati il volto. Ci siamo applicati a sofisticare il nostro cuore, abbiamo tanto abusato del microscopio per studiare le terribili escrescenze e le vergognose verruche da cui è coperto, e che noi accresciamo piacere, che ci è impossibile parlare il linguaggio degli altri uomini. Essi vivono per vivere e noi, ahimè, viviamo per sapere. Abbiamo psicologizzato come i pazzi, che accrescono la loro follia sforzandosi di comprenderla”. Come potrebbe l’atteggiamento da finto Amleto, che in realtà è il vero esteta sempre fasullo che sopravvive in Baudelaire, ingannare i demoni-alienisti che sono il Baudelaire che sa tutto e fin da giovane sull’estetismo? Nella *Beatrice* a questo punto le virgolette si chiudono, c’è ancora uno spazio bianco, e ricompare l’Io dell’inizio, che mentre sta pensando di guardare i demonietti dall’alto della sua superiorità – autoironizzata però in una parentesi: “(il mio

orgoglio alto come le montagne/ domina la nuvolaglia e il grido dei demoni)” –, si accorge che, in combutta con la “loro truppa oscena”, c’è “la regina del mio cuore”, la *sua* Beatrice, che ride di lui insieme a loro e che li tocca con delle “sporche carezze”: immagine su cui si arresta e, quasi, si direbbe, viene censurato il racconto. Al cuore della *Beatrice* non c’è una donna reale e meno che mai c’è, come ripetono in coro gli interpreti, Jeanne, e se mai c’è la donna come “divinità” o “Angelo” idealizzata in alcune poesie per la Sabatier; ma soprattutto, ruotando intorno a questo totem, c’è nella *Beatrice* la dialettica baudelairiana al lavoro contro il sé stesso parte di un ambiente “troppo artista”, come dirà con esattezza Rimbaud nel solo rimprovero mosso a colui che considerava “un Dio”: c’è un attacco al poeta meschino che si avvolge in un estetismo che è una “caricatura” della bellezza. A questo esteta tocca scoprire contro sé stesso che Beatrice, la donna ideale che incarna la Bellezza platonica, non è degna dell’Idéal di fuoco e estasi che spetta a Lady Macbeth e alla *Notte* di Michelangelo: l’illusione dell’idealismo degli esteti va infranta. I demoni-alienisti sono la voce della verità, che viene affidata dialetticamente e quindi inversamen-

te, proprio a chi ha inventato la finzione: Ma chi ride del Baudelaire esteta è Baudelaire stesso, attraverso il personaggio-Io che va in scena nella *Beatrice*. Solo passando attraverso lo choc di questa conoscenza che smaschera proprio il centro stesso dell'estetico si può scrivere una poesia come *I Gioielli*, dove spingendosi sull'orlo in cui l'estetico diventerebbe estetizzazione si arriva alla verità, o una poesia con un *Il Balcone*, dove spingendosi sull'orlo in cui il sentimento diventerebbe sentimentalismo si arriva alla pura emozione del cuore.

Per il tema della Bellezza che deve essere fatta a pezzi in quanto estetismo per poter essere estetica, si vedano *Una carogna*, *Una martire*, *La Bellezza* e *Inno alla Bellezza*, con i relativi riferimenti¹.

V.S. “Il viaggio nella foresta” di Charles Baudelaire inizia da lontano ed è da intendersi – per esplicita dichiarazione di Giuseppe Montesano – innanzitutto nella misura critica di un'interpretazione “sempre provvisoria”. Dal 1992 – con la traduzione dello *Spleen di Parigi* – al montaggio

del composito mosaico del Meridiano nel 1996 – con i tasselli aggiunti grazie ai preziosi dialoghi con Antonio Franchini, Ernesto Ferrero, Matteo Palumbo, Renata Colorni – che si ‘costruiva’ anche attraverso la mano del traduttore, la lettura-critica del saggista, la sensibilità della ‘poetica’ del curatore Giovanni Raboni. E ancora in traduzione nel nuovo millennio: *La Capitale delle Scimmie*, *I paradisi artificiali*, o nella biografia critica *Il ribelle in guanti rosa*, per giungere, infine, a *Baudelaire è vivo*. I Fiori del male *tradotti e raccontati*. La traduzione sembra – in questa rapidissima (e non completa) rassegna bibliografica baudelairiana di Montesano – essere una ‘costante’ interpretativa imprescindibile per la comprensione del processo di “trasmutazione” (termine di chiara mediazione dantesca sul quale si tornerà nelle domande successive). Nell'ultimo volume citato, *Baudelaire è vivo*, alla traduzione si abbina la lettura raccontata e commentata del critico-traduttore-narratore. È corretto ricondurre le tre differenti modalità interpretative che interagiscono tra di loro – sempre partendo dalla scrittura ‘binaria’ dei testi francesi resi in italiano – ad una macro-categoria concet-

¹ G. Montesano, *Baudelaire è vivo. I Fiori del male tradotti e raccontati*, Giunti, Firenze 2021, pp. 834-837.

tuale più ampia, classificabile sotto la voce omnicomprendensiva di ‘traduzione’?

G.M. Non saprei, davvero. Fin dai primi tentativi, nell’adolescenza, di tradurre Baudelaire, ho sempre pensato che tradurre fosse far passare qualcosa del linguaggio altrui nel proprio linguaggio, una acquisizione di potere nel linguaggio attraverso la traduzione. Intorno ai vent’anni e fino forse ai trenta, leggevo tutto ciò che potevo su teorie della traduzione e teorie sulla linguistica, sempre con grande interesse, eppure sempre con un interesse relativo, e leggevo molto, allora, gli studi sulla metrica, anche se erano davvero pochissimi quelli interessanti. Preferivo, in quegli anni, scrivere versi che fossero diretta applicazione degli esempi metrici, sonetti, madrigali, terze rime, quartine, sestine, poesie in martelliani, ritmi “barbari”, polimetri, e persino credo una canzone dantesca: e mi piaceva, e mi piace ancora, confrontare tra loro, in traduzione, le diverse versioni di un testo che mi attirava, considerando le traduzioni *quasi* tutte lecite e possibili. Tanto per dire, per me era interessante lo Shakespeare di Montale e quello di Ungaretti, così diversi, e arrivavo fino a leggere di un autore anche più di dieci tra-

duzioni diverse, non per lavoro, ma per piacere. Se leggevo le idee sulla traduzione di Pound, per dirne una, allora andavo a leggere le traduzioni di Pound dagli Anglosassoni e da Properzio, dai Giapponesi di Fenollosa e dai cinesi dell’Antologia attribuita a Confucio, le confrontavo con altre traduzioni e così via, a volte in una deriva infinita. Insomma, dopo un po’ le teorie mi sembrarono troppo teoriche, e poche volte importanti, e per capire cosa diceva Croce sulla traduzione di Goethe preferivo leggere le traduzioni di Goethe fatte da Croce confrontandole con quelle di altri traduttori. Preferivo, o meglio cercavo di più, le traduzioni fatte da poeti che mi piacessero già per la loro poesia: e così il Williams di Sereni o l’Apollinaire di Caproni o il Gongora di Ungaretti. Traducevo poi, per me, ciò che mi attirava e mi colpiva. Così ho tradotto alcune poesie dei lirici greci, considerando la versione di Quasimodo un capolavoro ma discostandomi molto da essa. E alcuni cori di Sofocle e di Eschilo, e dopo di Euripide. Molte odi di Orazio. Varie poesie di Properzio e di Catullo, e qualcuna di Tibullo. Persino dei pezzetti minuscoli del Virgilio epico che mai ho amato, e un’intera bucolica. Per motivi simili, sempre per me, ho

tradotto un poeta credo semi-sconosciuto come Walter Savage Landor che imitava i poeti latini e greci, e Thomas Hardy, che al suo meglio non imitava nessuno ed era veramente difficile da interpretare e italianizzare. Poi rare cose di Rimbaud in prosa e piccole poesie di Machado, e non poche di Goethe aiutandomi con grammatiche e vocabolari, fin quasi a credere di conoscere il tedesco, cosa del tutto falsa. E alcune poesie di Blake, Pound e Eliot, e moltissime poesie di Charles Cros, inimitabile poeta che per il suo essere lieve è forse più intraducibile di Mallarmé, e alcune poesie supreme di Verlaine. Baudelaire era sempre, in modo sotterraneo o evidente, la stella polare. Per dire, ho tradotto *Espana* di Gautier perché Baudelaire lo citava tra i migliori libri di Gautier, il mago perfetto delle lettere francesi, e per lo stesso motivo parti del breve poema *Albertus*. E le *Fables* di La Fontaine, che mi piaceva da sempre e che avevo scoperto citate con lode da Baudelaire, *fables* che mi interessavano per l'uso lafontiano di una sorta di versificazione libera, o quasi libera, che poteva variare in una singola *fable* dall'alessandrino a un verso o non verso di tre sillabe, usando quindi una gamma metrica vastissima: queste due furono tradu-

zioni non private, ma pubblicate, Gautier disamato e La Fontaine ancora amato. Alcune delle versioni fatte per mio piacere, soprattutto latini e greci, ma anche Rimbaud e Verlaine, sono andate a finire in *Lettori selvaggi*, altre, di poeti cinesi ritradotti dal francese e dall'inglese, tra le quali quasi un terzo della splendida antologia di Démieville, per un totale di almeno duecento poesie, erano per il gusto di cui ho parlato di risentire nella mia lingua alcune delle cose che mi colpivano. Anche in traduzione ho cercato le rime, i metri e tutto il resto, sì, ma questo sempre e solo da ragazzo, verso i vent'anni: fu il caso, tra altri, di Baudelaire, rivoltato, per una decina di poesie, in esperimenti falliti senza scampo. Ma mi deludevano anche i tentativi, più o meno riusciti, in realtà mai riusciti, di "poetizzarlo", come del resto pensavano due grandi poeti, tra i migliori traduttori di Baudelaire, e cioè Caproni e Bertolucci, che lo tradussero entrambi in prosa: prosa che aveva usato il primo traduttore italiano dei *Fiori del male*, nel 1893, Riccardo Sonzogno, e poi Adele Morozzo Della Rocca circa trent'anni dopo. E comunque, da molto molto molto tempo, preferisco in genere le traduzioni che non pensano di poter riprodurre metri e

rime, ma che si accontentano di una qualche precisione lessicale e, se è possibile, di un qualche ritmo, e solo se viene fuori non a spese della lettera, versioni che cercano anzitutto di non fare poesia in proprio: quella può essere illuminante o splendida, ma si chiama *imitazione* nel senso leopardiano. Insomma, alla fine, per quanto riguarda *Baudelaire è vivo. I fiori del male tradotti e raccontati* ho seguito il più possibile “la lettera”, anche perché, tra l’altro, mi è parso di aver capito la natura narrativa dell’80-90% delle poesie di Baudelaire, e ho tradotto senza darmi alcuna possibilità di poesia in proprio, ma anche senza credere nelle brutte fedeli o proprio nell’idea metafisica di fedeltà, semmai in una speranza di avvicinamento alla *cosa*: fornendo al lettore inventivo ma non per forza stracolto, lettore che ha e deve avere il testo a fronte, una possibilità di comprensione *quasi* a calco dell’originale, con tutti gli inconvenienti del caso soprattutto per quanto riguarda la fitta punteggiatura baudelairiana, rispettata fin *quasi* all’impossibile. Io non credo che sia possibile tradurre la cosiddetta musica di una lingua, e anzi penso che cercando di farlo si genera nel 99,9% dei casi un mascheramento, cioè un pastiche; né penso

che sia possibile una resa metrica, come confermano in maniera inequivocabile i pur interessanti tentativi contemporanei di traduzione metrica dei classici fatti da vari traduttori, interessanti tecnicamente ma che vanno a finire sempre in un mascheramento e quindi nel pastiche; né penso, però, che tolte musica e metrica la forma della poesia sia scomparsa: come sembra credere, purtroppo, tanta accademia i cui traduttori si sentono autorizzati dall’illusione della “musica” a poetizzare, quando invece da loro si vorrebbe una letteralità il più possibile esatta linguisticamente e storicamente, compito non meschino ma al contrario immenso. Ci sono eccezioni a questo? Be’, le eccezioni ci sono sempre: ma sono proprio rare. Un esempio delle rare versioni riuscitissime che provano a rifare metrica e addirittura rime è la versione dell’*Eugenio Onegin* di Puskin fatta da Giovanni Giudici: in novenari italiani dichiarati non sempre perfetti, e con rime, assonanza e allitterazioni usate con grande sapienza. Capolavoro dell’italiano in forma di traduzione l’*Onegin* di Giudici? Sì. Nonostante arrivi poi, un paio di anni fa, una versione di *Eugenio Onegin* di un buon traduttore del Cechov giovanile, e studioso esperto di russo al con-

trario ovviamente di Giudici che comunque ascoltava i dischi in russo di un grande dicatore per “sentire” il ritmo-Puskin, e che questo studioso giudichi, con interessanti approfondimenti teorici, che il novenario di Giudici e le rime non sono come dovrebbero essere etc. Dove un po’ viene da sorridere, pensando all’italiano delle due versioni, perché lì appare evidente che chi ha della metrica una conoscenza solo teorica difficilmente può giudicare con “esattezza” ciò che è stato fatto da un poeta che, come Giudici, ha lavorato per tutta la vita alla metrica *teoricamente e concretamente*: e infatti nella concretezza del tradurre lo studioso, fornendo una giustificazione ancora una volta teoricamente interessante delle proprie scelte, fornisce poi una versione italiana più simile al grigiore indistinto della burocrazia traduttorica che allo splendore puskiniano-giudicesco o, se si preferisce, giudicescopuskiniano. Cosa che poi accade, in maniera diversa, nella famigerata versione di Nabokov dal Puskin di *Onegin*, dove davvero si è spinti a chiedersi, ignorando il russo, che cosa ci sia di “bello” o di “significativo” o di “interessante”, per la conoscenza della poesia in traduzione e per l’arricchimento della lingua di arrivo, nell’inglese rimato e

in metrica della versione di Nabokov: peraltro molto criticata anche da un niente affatto ignorante del russo come il critico Edmund Wilson. E mi fermo qui con gli esempi, anche se sarebbe istruttivo e non poco divertente anche confrontare tra loro, che so, la versione dell’*Iliade* di Monti, della Calzecchi Onesti e della Ciani, traendone meditazioni non poco interessanti, nel caso in questione “a favore” del risultato di due opposti assoluti come Monti e Calzecchi-Onesti. Dove questi miei, sia detto con la dovuta auto-ironia, sono pareri legati alla dovuta auto-ironia, sono pareri legati alla famigerata sensibilità estetica di uno scrittore interessato più di tutto alla lingua di arrivo, e sono quindi decisamente opinabili e volontariamente lontanissimi da qualsiasi normatività: sono piuttosto inviti a leggere alcune traduzioni e a farsi da soli, da lettori anche un po’ selvaggi, un’idea concreta di esse. Ma a questo punto, oltre all’eccezione, va anche indicata la regola del poetizzare sbagliatissimo, il cui *exemplum* assoluto è purtroppo la versione dei *Fiori del male* di Bufalino, la cui lettura può essere però istruttiva al contrario: perché quando Bufalino traduce “notre coeurs que tu connais”, che vuol dire solo i nostri cuori che tu conosci, con “i nostri fidi petti” credendo di fare

poesia italiana, non solo consegna Baudelaire a uno pseudo-manzonismo da traduzione, ma fa apparire la completa incompienza dei più elementari livelli linguistici e proprio storico-culturali, e non quelli profondi, ma proprio quelli elementari, e soprattutto mostra una sensibilità estetica che in un senso non positivo lascia senza parole. E si potrebbe citare una via di mezzo, che è quella di Raboni-Baudelaire, dove la sensibilità acutissima dei livelli linguistici dell'italiano e del francese portava Raboni, che non voleva rinunciare alla poesia per la prosa, a trovare soluzioni intelligenti di reinvenzione, storicamente e anche esteticamente riuscite: ma poi, a causa del tentativo di "ritmo" in senso ampio, a perdere alcuni elementi lessicali e le strutture interne alle singole poesie date dalla *dispositio*, *dispositio* essenziale in Baudelaire: ma nel caso Raboni giustificate, le perdite evidenti, almeno dalla onestamente dichiarata scelta di essere poeta portatore di sé stesso *con* Baudelaire. E quindi? E quindi ci si può avvicinare alla lettera il più possibile, anche in poesia, e conservare *il necessario*, forse soprattutto conservando le differenze più "dure": altrimenti non si dovrebbe tradurre nulla, dato che nulla può essere riprodotto come è

nell'originale. La macro-forma non può scomparire, perché essa è data da elementi di significato o se si vuole di senso che una volta si sarebbero definiti "contenuto", ma che non sono contenuto neutro, e sono piuttosto un aspetto fondamentale della macro-forma, di ciò che è l'intero e che Aristotele avrebbe chiamato la *causa formale*: come, se no, spiegare che poeti in arabo e in persiano, poeti in sanscrito e nelle lingue indiane, poeti cinesi e giapponesi abbiano potuto nutrire scrittori e lettori ignoranti di quelle lingue, che leggevano traduzioni nemmeno poi tanto sottili ma ne ricavano metamorfosi sottilissime? La risposta è semplice, diciamo così: il fatto è che leggendo una traduzione il lettore è chiamato a un lavoro di ricostruzione e di completamento non minore, e forse anche maggiore, di quel lavoro di re-immaginazione che fa leggendo, se parliamo dell'italiano, Montale o Svevo o Dante o Gadda o Parise o Arbasino o qualsiasi scrittore che non sia un semplice *replicatore*: alla fine, che il libro è "fatto" dal lettore *e* dall'autore, in proporzioni che possono arrivare anche al 50%, non è una frase a effetto. Ma queste sono opinioni, e non pretese teoriche, e per di più opinioni che una nuova o antica traduzione concreta può

rendere contraddittorie a me stesso. Quindi alla tua domanda finale non so cosa rispondere, davvero. Forse, apparentemente o realmente fuor di chiave, posso dirti che tradurre la grandiosa prosa poetica o critica baudelairiana per il Meridiano delle *Opere di Baudelaire*, prosa che definire “poetica” secondo il significato italiano di “prosa poetica” è inesattissimo, ha liberato in me la prosa per nulla affatto baudelairiana dei miei romanzi e forse di tutto ciò che scrivo: il che è davvero strano, si direbbe, o forse non lo è. Ho fatto degli esempi concreti, che chiaramente parlano di una ossessione per la traduzione che mi abita, e che forse è legata a una idea che non riesco a estirpare e né ormai voglio estirpare da me, che è quella che qualsiasi testo letterario di livello superiore, per dire *L'uomo senza qualità* o *La coscienza di Zeno*, è “solo” la traduzione di un archetipo di senso, che Musil e Svevo vedono-sentono-immaginano e che provano a riportare in parole, che i lettori dovranno tradurre e a loro volta vedere-sentire-immaginare. E a proposito della prosa, avendone scritto molta, dall'articolo di attualità al romanzo al racconto al saggio all'opera teatrale eccetera, posso aggiungere che la prosa non è certo, come tanti credono, più adatta

della poesia a restituire quel miscuglio di sensi e di pensiero, di corpo e mente, di astratto e concreto che chiamiamo “realtà”, la quale realtà è, comunque e nonostante tutto!, la sola cosa davvero interessante da tradurre con il massimo di verità. Impossibile tradurre la realtà in parole? Ma certo, e ovviamente! E allora? Lo scrittore che non prova allo stesso tempo eccitazione e terrore di fronte a questa impossibilità non è uno scrittore, o, almeno, non è uno scrittore che mi interessa o che conta *par de bon*, sul serio, per la mia vita.

Sono le voci di una lingua che è un'orchestra capace di suonare la *musica della mente*, un'orchestra che nell'immenso invoca le briciole e nelle briciole evoca l'immenso, un'orchestra che soffia in flauti e clarinetti fissando vertigini e trovando il sogno della lingua italiana: un sogno che è la trasmutazione alchemica della mente nel corpo e del corpo nella mente, una forma in cui l'emozione genera i concetti².

V.S. La lingua in questione è la lingua del “ventriloquo” Dante Alighieri. La polifonia di voci è la sua poesia accompagnata,

² G. Montesano, *Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, i greci*, Bompiani, Milano 2022, p. 59.

in sottofondo, dalla “musica della mente” (e per Dante la poesia vera era *factio rhetorica musicaque poita*³). La lingua italiana trova in questa misurata sintesi – di suono linguistico e musicale – una ulteriore “trasmutazione”: alchemica e onirica, ancora in equilibrio tra forma e contenuto. Ma “trasmutare” è pure il verbo che il poeta fiorentino usa – forse non per primo ma connotandolo dantescammente – ad indicare l'impossibilità della traduzione di poesia⁴. Ancora torna la parola ‘trasmutazione’ – ne “Le voci di Dante”, capitolo mediano dei tre saggi che compongono l'indice *Tre modi per non morire*, in mezzo a Baudelaire e ai greci – quando l'*agens* della *Commedia*, classicamente “invasato” dal dio Apollo riesce a “dire l'indicibile”; ovvero sono trasmutazioni le “metamorfosi” raccontate, il viag-

gio attraverso un cammino capovolto e inverso – dall'oscurità verso la luce stellare – proprio come l'atto traduttivo. È una trasmutazione quella dell'Ulisse dantesco, assai diverso rispetto al suo ‘originale’ omerico: verso la “vita vera”, così come la chiama Arthur Rimbaud; verso l'ignoto con il suo “folle volo”, che è viatico verso il ‘nuovo’, verso il ‘moderno’, come succederà a Baudelaire con la sua simbolica morte metamorfica. In sede teorica, quanto pesa per Giuseppe Montesano questa idea della ‘trasmutazione’ e quanto si rilette nel suo esercizio pratico di traduttore?

G.M. Penso di aver già risposto dicendo che in *Baudelaire è vivo. I fiori del male tradotti e raccontati* ho scelto, diciamo così, di *tradurre* e non di *trasmutare*. Detto questo, ripeto: forse non è sempre ogni atto di scrittura letteraria una trasmutazione? Se scrivo “levò le mani in alto”, queste parole non corrispondono mica esattamente al gesto reale che posso fare con il mio corpo quando *levo le mani in alto!* Se scrivo “levò” e non “sollevò” o “innalzò” o qualsiasi cosa, non è solo una scelta ornamentale o formale, ma è ciò che opera nella trasmutazione dal gesto “reale” al gesto scritto: qualcosa che si ap-

³ Cfr. Dante, *De Vulgari Eloquentia*, II, IV, 2.

⁴ Cfr. *Convivio*, I, 7: “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li 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 ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno”.

prossima al reale secondo una scala infinita e mai risolta per sempre. In questo senso ci sono poi tipi di scrittura più traducibili o meno traducibili di altri, ma non per questioni linguistiche o grammaticali, ma per questioni di prossimità concreta a una realtà vissuta e storica. Si è giustamente tradotto *On the road* di Kerouac (uno scrittore che non mi interessa se non come testimone straordinario di un tempo storico, al contrario di un Allen Ginsberg che letterariamente parlando è molto più avanti) con *Sulla strada*. Che dire? L'americano di Kerouac è sostanzialmente non difficile da tradurre, ma allo stesso tempo è forse meno possibile da tradurre delle *Fleurs du mal*... Bizzarria? No. Solo che *on the road* non è sulla strada, perché una *highway* non è un'autostrada, né una *blue highway* è un'autostrada blu, o una "strada blu" è una statale o una provinciale, e le automobili italiane non sono grandi come quelle americane, e un viaggio in auto che vada *coast to coast* in Italia non ha nulla a che vedere con un viaggio americano *coast to coast* per motivi spaziali, di distanze e di mentalità: e come tradurre ciò che non ha alcun reale corrispettivo italiano e per di più, cosa pericolosa, *sembra* però avere corrispettivi evidenti a causa di una presunta

contemporaneità? Ma traduciamo lo stesso, e comunque, in qualche modo, "funziona": nel modo in cui possono funzionare le traduzioni. Le traduzioni, anche quando sono imperfette, se fatte con interesse per la lingua di arrivo, per la *cosa* che si traduce e cercando di sfuggire all'allisciamento, accrescono il potere della *tua* lingua e soprattutto del tuo mondo. Era quello che sapevano e capivano molti autori della *Romantik* tedesca, e lo stesso Goethe, cosa che non è detto noi sappiamo altrettanto bene. Un piccolo esempio potrebbe essere la prima traduzione italiana del *De rerum natura* di Lucrezio. La fece, alla fine del Seicento, Alessandro Marchetti: in endecasillabi sciolti... Si dice in genere che poi il suo stile influenzò l'Arcadia eccetera eccetera. In realtà la traduzione di Marchetti è interessante ancora oggi (vabbe', concedimi un pizzico di follia) perché Marchetti era un matematico, insegnava filosofia della natura e continuò gli studi galileiani di meccanica: e produsse quindi, in parte, un italiano che arrivò poi, per dire, fino a certo meccanicismo segreto di Foscolo, misteriosamente o per vie traverse. E non sto elogiando la traduzione "libera", relativamente, di Marchetti perché è poetizzante: ma perché è *necessaria*. Marchetti infiora

Lucrezio, certo, eppure lo traduce tenendo conto della macro-forma, e lo traduce perché oltre che poeta è un “fisico”, e se pure tende ad “allisciare”, qualcosa di duramente lucreziano e anche di inquietantemente estraneo che c’è nel latino, passa nell’italiano e lo arricchisce: perché il buon Marchetti cerca di tradurre un mondo che ritiene importante in un altro mondo: questo è ciò che gli importa. Se, per me, la migliore traduzione in versi di Lucrezio è quella nuova di Milo De Angelis, è perché De Angelis è tornato su una sua precedente versione insoddisfatto di essersi appropriato un po’ troppo di Lucrezio e di averlo portato verso sé stesso: allora è splendidamente accaduto che, ritornandoci come lui dice con più attenzione a Lucrezio e alla chiamiamola così “lettera”, De Angelis nuovo scava possibilità metriche molto libere ma anche rigorose che solo chi sa in proprio come è fatta la poesia può trovare, e che non si sovrappongono in modo “poetizzante” a Lucrezio, ma sono al servizio di Lucrezio *oggi*: il poeta De Angelis non ha ingoiato o ornato Lucrezio, lo ha ascoltato in profondità. Tutto ciò è contraddittorio? Potrebbe darsi, come potrebbe darsi che la realtà del fatto traduttivo è contraddittoria perché quando si fa con-

creta non è più né teorica né astratta. Dante diceva che la “dolcezza” e cioè la *musica*, non si traduceva, ma poi traduceva e “imitava”, o forse *trasmutava?*, a tutto spiano la dolcezza e l’asprezza da provenzali e latini vari e da chiunque toscano e siciliano eccetera gli servisse: e si dà il caso che la cosa è mirabile perché Dante è Dante, ma anche perché Dante traduce un mondo in un altro mondo. In questo senso, si sa, la letteratura è nient’altro che una continua metamorfosi di testi in altri testi e di realtà in altre realtà, e quando smette di esercitare questa metamorfosi e questi passaggi smette di esistere *sul serio*. Che poi è un po’ la questione del presente, in cui proprio questa funzione metamorfica è ormai perdente perché complessa: e il paradosso contemporaneo è che, eccezion fatta per i temerari, in un mondo che è complesso come mai prima, la letteratura getta la spugna di fronte alla complessità e si dedica alla semplificazione che non è mai semplicità cioè essenzialità. Quanti autori di metamorfosi *da* Foster Wallace o DeLillo ci sono oggi? E quanti *da* Gadda o da Céline? E quanti *da* Joyce o Beckett? Non si tratta del buon tempo che fu, chi se ne frega del buon tempo che fu! Si tratta della normalizzazione che alliscia le tradu-

zioni, ma che è all'opera anche, e forse molto di più, nelle opere "originali" o pseudo-tali: per cui troppi, e purtroppo anche tra i più giovani, sia pure di talento, sapendo come funziona la normalizzazione editoriale, la fanno già da soli, e allisciano, e tolgono asperità, e semplificano. Sarebbe la loro, o la nostra, un'autocensura? E chi lo sa...

Voglio pronunciare delle parole in cui credo, trasmetterle alle persone come se facessi insieme a loro un viaggio che ci porti fuori dall'inerzia, dall'inedia della mente, dall'invasione psicologica che ci sta svuotando la vita... Per questo per me è diventato così importante *Come diventare vivi*, e poi lo sai, ho letto le tue traduzioni dei *Fiori del male*, e i racconti che spiegano le poesie, e quel Baudelaire che diventava nuovo: *Baudelaire è vivo*, così hai chiamato il libro, e mi è sembrato un richiamo... Questo è il punto: come faccio io proprio io, Servillo e proprio io, Toni, a sentirmi vivo? E se ci riesco, cosa posso trasmettere agli altri? Come posso far sentire vivi anche gli altri? Io adoro la finzione, i romanzi, le storie, ma sento il bisogno di un altro genere di parole, oggi: perché mi sembra che i tempi chiedano altro...⁵

⁵ G. Montesano, *Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, i greci*, op. cit., pp. 135-136.

V.S. La parola è condivisione. A ribadire anche una continuità concettuale con i precedenti testi critici *Lettori selvaggi* e *Come diventare vivi* – e prima di questo con il Baudelaire tradotto, commentato e 'raccontato' – è il lettore d'eccezione Toni Servillo a rilevare la funzione mediatrice del saggista, narratore in prosa e traduttore Giuseppe Montesano. La parola condivisa avviene *in specie* di dialogo e attraversa generi diversi – dal quasi 'montaggio' cinematografico, alle riscritture, agli adattamenti teatrali, alla musica – tutti a testimoniare l'eccezionale capacità di 'trasmutazione' e di metamorfosi dell'opera di Giuseppe Montesano. Ancora una volta: questa testimonianza del 'lettore' Servillo può confermare la natura 'traduttiva' – nei contenuti, nel tempo e nella forma – della scrittura, in prosa narrativa, critica e in traduzione, di Montesano?

G.M. Vedo che torniamo sempre al punto, bene! Però, rileggendo quello che ho scritto un po' improvvisando mi rendo conto che suona reciso, troppo reciso, e non era mia intenzione. Per cui ti dico che di certe questioni forse si dovrebbe parlare a voce, da vicino, in un simposio non accademico ma platonico, ovvero tra pochi amici, con

musica per cominciare e poi vino per risvegliare l'inconscio e poi discussioni fatte *per vivere*, in una situazione interiore di reciproca benevolenza, lasciando che non le persone, ma le idee, si sfregino tra loro come selci, per farne uscire qualche scintilla: che è quello che diceva Platone nella settima lettera, guarda un po' considerata apocrifa ma forse no o forse chissà dalla scienza filologica, eppure testimonianza indispensabile a capire alcune questioni, non solo platoniche, essenziali. E poi, una lettera apocrifa sarà una traduzione *errata*? Mah! E non era in fondo in gran parte "errata" la traduzione della cultura greca e latina che a Firenze fecero artisti, politici, filosofi, scrittori? Eppure, ah, loro generarono un rinascimento, cioè del passato morto e sepolto e dimenticato fecero vita e persino futuro. Si contraddicevano quei tizi in quella bizzarra Firenze universale e localissima? Be', si ultracontraddicevano! Ma di certo operavano trasmutazioni e metamorfosi. E sì, alla fine quello che più mi interessa è questo: tra-

smutazioni e metamorfosi, e persino fraintendimenti, nati però dalla passione, esattamente come nel rinascimento storico, o come quando gli arabi tradussero Aristotele mentre gli europei balbettavano, o quando si unirono scontrandosi l'Islam e la Persia o l'India, o quando il Sudamerica dopo aver mescolato cognomi italiani e inglesi e russi e ebrei e tedeschi e slavi e spagnoli e creoli e indios e meticci ne fece letteratura nell'esempio di Cervantes, o quando il Nordamerica che aveva più o meno sermoneggiato per due secoli produsse "all'improvviso" Poe e poi Melville, o quando Baudelaire introdusse in modo reverente Poe in Europa e lo consegnò al futuro, o quando Catullo grecizzò il latino e si consegnò al futuro, e così via: tutte traduzioni e trasmutazioni e metamorfosi. Per *fare cosa*? Per generare altre forme di arte, e con quelle, e al di sopra di quelle, altre *possibilità di vita*. Ancora? Oggi? *Persino* oggi? Nessuno lo sa, e meno di tutti io. Ma la speranza, ridotta al lumicino, non è del tutto spenta.

Valerio Nardoni

In questa veglia

Non solo hai tutte le ragioni tu
ma saranno ascoltate le preghiere
le tue notturne povere e convesse
testimonianze. Che fare
quando ancora non sei limpida
uguale a come ti so io, eppure
sul punto di sfuggirmi dall'immagine
che scateni. L'estate
tarderà sempre con te
a svaporare, e un ronzio di zanzara
scenderà sillabando questa veglia
di mare¹.

V.S. Scorrendo la tua bibliografia, sul piatto della bilancia pesa molto di più l'attività di traduttore rispetto a quella di poeta. Nel tuo caso, perciò, sarebbe forse più giusto parlare di un 'traduttore-poeta' piuttosto che di un 'poeta-traduttore'?

V.N. Non c'è dubbio: nel mio caso, da un punto di vista quantitativo, l'identità di poeta scompare dietro a quella del tradutto-

¹ V. Nardoni, *Senso di facilità*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli (FI) 2014.

re. Ho pubblicato forse una quarantina di volumi tradotti, ma un solo libro di versi (anche se in precedenza ne avevo scritti altri), a cui si aggiungono una favola illustrata (scritta con l'amico Stefano Miani), un romanzo, e il testo di uno spettacolo musicale-teatrale scritto insieme a dei musicisti straordinari e all'esperto di jazz Leonardo Ciardi, un libro che, pure in prosa, considero di fatto un'opera poetica, anche per la sua dimensione prettamente orale. Tuttavia, non credo basti questo per rispondere alla domanda sul fatto di sentirmi un traduttore-poeta, piuttosto che un poeta-traduttore, che tocca un punto su cui studiosi illustri hanno molto dibattuto. A questo tema ho dedicato in passato un breve saggio intitolato *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, in cui, appunto, oltre alle due figure a cui ti riferisci, ho inserito anche una terza e necessaria figura, quella del traduttore-studioso. Questo perché a mio modo di vedere un buon traduttore dovrebbe essere un po' tutte e tre le cose per fronteggiare al meglio i vari casi che gli si presentano. Il saggio di cui ti parlo si concludeva con uno sguardo a Vittorio Bodini, Francesco Tentori e Oreste Macrí, che si erano cimentati a tradurre

la stessa poesia di Luis Cernuda da angolature diverse. Ad ogni modo, dopo una serie di riflessioni, scrivevo così:

È in questo senso che tutti i traduttori di poesia, in verità, devono essere un po' poeti-traduttori in modo da saper mantenere viva la lingua d'arrivo, e un po' traduttori-poeti, in modo da saper distinguere fra sé e l'altro, per dargli il giusto spazio; ma soprattutto devono essere traduttori-studiosi, cioè sapere bene cosa stanno leggendo e possibilmente... farcelo sapere!

Certo, in quell'ironico «farcelo sapere» stanno in verità tutta la sensibilità, l'orecchio, il mestiere, la cultura e l'intenzione del traduttore, ma credo che le categorie a cui ti riferisci debbano leggersi con la dovuta distanza dai mostri sacri del nostro Novecento. Quella del traduttore può essere oggi anche una professione, la traduttologia è ormai riconosciuta e radicata come disciplina del nostro sistema, che offre molte possibilità di approfondimento e di dibattito sulla traduzione, al di là dell'incontro col mitico genio creatore o del sapiente insuperabile. Che non per questo smetteranno di esistere: io di sicuro non sono nessuna delle due cose, ma – mio malgrado – ho tradotto molto. Venendo al punto, quando, nel 2014, mi ritro-

vai a pubblicare il mio libro di versi *Senso di facilità* (che contiene poesie scritte intorno al 2008 – fine del mio dottorato – e poi lungamente riviste) ero molto titubante, alcuni amici mi avevano incoraggiato a farlo, ma non riuscivo del tutto a lanciarmi. Ricordo di aver parlato di questi dubbi con Franco Buffoni, conosciuto nell'occasione di un convegno sulla traduzione, il quale in seguito mi incoraggiò alla pubblicazione dei versi che gli avevo fatto conoscere, in parte forse anche proprio per liberarmi dallo spettro del poeta-traduttore o del traduttore-poeta. Mi disse più o meno così – ma la citazione non è per nulla letterale, è solo nella mia testa: «hai pubblicato sia saggi, sia traduzioni; pubblica anche le tue cose, così sarai a posto, non dovrai mai giustificarti come poeta mancato o poeta che non si concede». Da quelle parole intesi che senza slancio creativo non esiste traduzione e che non c'era nulla di cui vergognarsi o da sacrificare ad una non meglio detta oggettività. Persino l'immortale Cervantes – questo mi balenò nella testa e forse risposi – già trentottenne, scriveva qualcosa di simile nel prologo alla sua opera prima, la *Galatea*, argomentando di essersi a un certo punto determinato a pubblicare non riuscendo più a capi-

re quale fra questi due inconvenienti fosse il peggiore: quello di chi – vado parafrasando – con leggerezza si avventura a comunicare troppo presto i frutti del proprio ingegno, o piuttosto quello di chi, non accontentandosi mai del risultato e dando per buono solo quello che non riesce a fare, alla fine non combina nulla. Ecco, nelle parole di Buffoni devo aver sentito in qualche modo anche l'eco di queste parole tante volte lette e rilette.

V.S. Per mestiere – e per passione – sei un lettore ‘forte’ di poesia: innanzitutto di poesia spagnola e poi di poesia italiana così come pure di poeti stranieri. Quanto ha pesato questa tua condizione nella tua produzione poetica e quanto nel tuo mestiere di traduttore?

V.N. Oggi sono un insegnante di lingua spagnola con particolare interesse per la traduzione poetica, ma in verità il mio avvicinamento alla poesia è stato piuttosto inaspettato. Fino all'età di ventitré anni non solo non sono stato un lettore forte, non sono stato proprio un lettore. Avevo fatto prima un anno di ingegneria, uno come pittore e poi uno come obiettore di coscienza. Alla fine, per smettere di studiare senza scontentare nessuno per il fatto di aver rinunciato, mi iscrissi ad una

facoltà dove di sicuro avrei fallito, non avendo mai preso una sufficienza a italiano e pochissime a inglese durante gli anni del liceo. Mi iscrissi a Lingue, scegliendo russo e tedesco. Poi, per seguire una ragazza che mi parlava di uno straordinario ed eccentrico professore, cominciai a seguire le lezioni di letteratura spagnola. Mi ritrovai così a leggere, senza capire una parola, il *Romancero gitano* di Federico García Lorca, che mi avvinse a tal punto che iniziai a riempire quaderni interi di scritture notturne. Il giorno dell'esame, solo per salutarlo, portai a quel professore una specie di operetta teatrale in versi che ero andato scrivendo, dove non si capiva nulla, ma in cui lui – che mi ricercò tempo dopo tramite un amico – vide non so cosa. Trovava che ci fosse in me una spiccata predisposizione per l'arte poetica; mi venne da ridere quando me lo disse, io gli risposi «ma io un libro di poesia non l'ho mai letto!». Lui trovava che la mia paradossale ignoranza potesse darmi un altrettanto paradossale vantaggio e mi disse: “Perfetto, così non avrai troppo da disimparare! Io potrò insegnarti... *tutto*”. Mi fece mettere da parte lo spagnolo e partire dallo studio sistematico della grammatica italiana e degli *Ossi di seppia* di Montale, che leggemmo insieme per un anno intero. Tre anni dopo, in modo altrettanto rocambolesco, incontrai Mario Luzi, con cui

strinsi una speciale intesa nonno-nipote, e che a un certo punto un po' per gioco iniziò a farmi rivedere certe sue traduzioni dal francese. Sapeva che non conoscevo quella lingua, ma diceva «tu hai la mano buona». Mi insegnò tantissime cose: ogni volta che non mi tornava un passaggio di una sua traduzione voleva che glielo dicessi e gli facessi anche una mia proposta. Facevo delle sudate tremende. Alla fine, con una umiltà che non ho più rivisto in nessuno, spesso non accettava né la mia, né la sua versione, ma ne trovava una terza. Anche a lui feci leggere delle cose che scrivevo e con grande sincerità mi disse che non funzionavano, ma mi restituì quelle carte indicandomi in rosso i versi che secondo lui erano salvabili. E poi mi spinse a tradurre qualcosa dallo spagnolo, e fece lui la stessa revisione per me.

La mia scrittura creativa fu senza dubbio inibita dalla vicinanza di Luzi, tenni un diario in quegli anni, ma rallentai molto; venne però l'anno del centenario di Neruda (il 2004) e la casa editrice Passigli – dove Luzi dirigeva la collana di poesia – cercava un correttore di bozze occasionale per la ristampa di tante vecchie traduzioni. Fu così che alla fine mi proposero di farne una nuova, *Sicuro azzardo* di Pedro Salinas, il poeta a cui ho dedicato più tempo in assoluto e di cui proprio quest'anno, essendo uscito dai diritti,

ho tradotto e pubblicato una nuova versione de *La voce a te dovuta*, il suo capolavoro. Nel tempo, la mia conoscenza della letteratura spagnola si è fatta più solida di quella che ho nei confronti della letteratura italiana, cui pure sono attento, per la mia sobria attività di editore, che mi ha permesso di conoscere e dialogare con tanti poeti italiani attuali, grazie soprattutto al lavoro di Paolo Maccari che dirige la sezione italiana della nostra collana di poesia. Ad ogni modo, ancora oggi non mi ritengo un lettore forte, né tantomeno colto, quanto – come ho tentato di argomentare – un lettore sensibile al palpito della scrittura. Dopo l'archetipica esperienza con Luzi, moltissimo ho continuato in seguito ad apprendere grazie alla mia attività di editor di traduzioni altrui, soprattutto da lingue sconosciute, dove la parola stonata si sente subito a orecchio, mentre a quella giusta si arriva solo dopo un lungo dialogo col traduttore. Ricordo qui in particolare, la rilettura dei versi del poeta turco Ergülen con il bravissimo traduttore Nicola Verdrame o il lavoro sulla versione dal tedesco di Monica Pesetti di un libro di filastrocche per bambini dedicato a dei baci impossibili fra animali diversissimi; e forse è un po' per questo – come scriveva Franco Buffoni nella generosa prefazione al mio volumetto di poe-

sie – che la mia voce «pare giungere da altri luoghi, non necessariamente astratti o astorici, ma appartati, lontani». Un'altra esperienza formativa per me decisiva è stata l'amicizia con Walter Della Monica, grande protagonista del *Trebbio poetico*, iniziativa che fin dagli anni '50 portava la poesia e i poeti in piazza a leggere i propri versi: con lui ho avuto la fortuna di organizzare tante serate nei primi anni 2000, imparando molto, di nuovo, sulla dimensione della parola «detta», non solo scritta e sulla sua necessaria interpretazione. Ogni serata della rassegna (si chiamava allora *Un poeta da ricordare*) era monografica, c'era quindi da leggersi l'opera di un poeta, scegliere una quindicina di testi e scrivere un breve commento introduttivo ad ognuno di essi, che fosse adatto per il grande pubblico. La divulgazione mi impegna, mi diverte e mi appassiona: di recente, infatti, ho tenuto una rubrica per «Controradio» che andava in onda in tempo di lock down, due minuti per presentare un poeta e spiegare un verso, con un pizzico di ironia. Su Youtube si trova la registrazione delle dieci puntate, cercando *Che verso che fa*. In conclusione, credo di essere un lettore a cui piace e cerca di andare a fondo nel rapporto fra suono e senso della poesia e questo devo dire incide molto nel mio lavoro di traduttore, dove faccio ogni

sforzo per mantenere vibrante questo stupore anche nella lingua d'arrivo: e penso che ogni forma di scrittura sia a suo modo una forma di traduzione.

V.S. C'è una traccia teorica – e, di conseguenza, metodologica – che tu segui nel tuo lavoro di traduttore?

V.N. Sì, certo, senza teoria e metodo la traduzione sarebbe nella maggior parte dei casi ridotta ad un lavoro impressionistico disarticolato. In tal senso, una primissima parentesi va dedicata alla specificità della traduzione dallo spagnolo all'italiano: la grande vicinanza fra le due lingue comporta quasi sempre in traduzione il risultato di un testo «ibrido», cioè a tratti inevitabilmente schiacciato sull'originale come un calco, e in altri punti dello stesso testo, invece, irrimediabilmente distante. Nel caso di forme chiuse, ad esempio, è un fatto piuttosto comune che alcuni versi risultino letteralmente traducibili con degli endecasillabi, con tanto di rime regolari, ed altri invece assolutamente no, col risultato di un prodotto assai dissonante, una specie di brutta copia dell'originale. Anche in virtù di questo, il mio metodo è forse più pratico che teorico:

prima di tutto, cerco di stabilire un dialogo col testo di partenza e chiedere direttamente a lui come vuole essere tradotto. Questo, fuori di metafora, vuol dire leggerlo con attenzione e nel frattempo abbozzarne una ipotetica e non meglio detta traduzione letterale (che fra queste due lingue è sempre più o meno plausibile). Confrontando le due versioni, si potrà studiare in seguito, in modo piuttosto empirico, che cosa sia andato perduto nel passaggio e se c'è modo di recuperarlo, a quale prezzo o con quali alternative. Tutto qui. C'è da dire che la stessa operazione di tradurre è una delle forme della lettura, così non è raro che al «come» tradurre ci si arrivi a lavoro già ben avviato, quando il testo avrà svelato i tranelli che sfuggono alla 'lettura non scritta', quella canonica. Ci si ritroverà dunque a fare continui bilanci, a cui seguiranno soluzioni fortunate o inevitabili sacrifici, ricordando sempre che un conto sarà tradurre una singola poesia, un altro sarà tradurre un'opera integrale con i suoi più ampi ricorsi, disegni e figurazioni globali. Naturalmente, penso che si debba sempre avere ben chiaro perché e per chi si traduce, e allora lo si potrà fare anche per divertimento e lasciarsi andare: a mio modo di vedere non ci sono

metodi più giusti di altri, purché si sappia a che gioco si sta giocando, o non giocando. Una delle cose che ho tradotto con più trasporto – e mai pubblicato – è l'opera teatrale *Fuenteovejuna* di Lope de Vega, sconfinando del tutto nel campo della riscrittura e divertendomi molto. Per concludere, un esempio concreto del mio modo di ragionare può essere dedotto dal caso della traduzione di forme chiuse, come i *Sonetti* di Lorca a cui alludevo. In primo luogo, si diceva, tali sonetti potrebbero essere tradotti letteralmente: pensando ad un'edizione con testo a fronte, detta versione potrebbe risultare un servizio editoriale utile per certi lettori disinteressati alla lingua di arrivo – e questo è ciò che ha fatto Glauco Felici per Einaudi. In mancanza del testo a fronte, come nell'edizione curata da Lorenzo Blini per le poesie complete edite da BUR, la scelta giusta potrebbe ricadere invece su una versione in endecasillabi sciolti. Per il traduttore ciò comporta uno sforzo maggiore, che si rivela qui necessario per dare notizia al lettore sia del fatto che eravamo di fronte a dei sonetti, sia per evitare di allontanarsi troppo dal piano letterale dei versi (non verificabile altrimenti dal lettore). Questa operazione è spesso piuttosto indolore, e la si ottiene a

seguito di pochi interventi, spesso su parole secondarie del verso (come tradurre «sobre» con «sub» anziché «sopra», per risparmiare una sillaba o spostare un accento); ma il traduttore, per ottenere dei versi sciolti, sarà altresì impegnato a dissimilare le rime che il testo gli porgerà naturalmente, per evitare un prodotto finale con rime collocate in modo irregolare. E questo è già più difficile. Per ragioni di spazio, si potrebbe pensare anche di abbandonare l'endecasillabo a favore di un altro metro (per esempio l'alexandrino), cosa che per Lorca andrebbe benissimo, perché lui stesso scrive alcuni dei suoi sonetti in questo modo. Mentre per ragioni di eufonia si potrebbe in alternativa pensare a dissimilare le rime ricorrendo ad un sistema – questo sì, è molto più complesso – di assonanze, al fine di offrire al destinatario un piacere di lettura maggiore, come ha fatto il poeta Mario Socrate per Garzanti. Infine, si potrebbe tentare l'ardua e discutibilissima via di una traduzione in metrica e rima. Quest'ultima soluzione, se per certi sonetti risulta non solo plausibile, ma talvolta davvero eccellente nel rispetto di tutte le qualità del testo di partenza, per altri risulta invece assai tortuosa. Anni fa, con lo stesso spirito giocoso con cui avevo

avvicinato *Fuenteovejuna* di Lope, mi misi a tradurre in metrica i sonetti di Lorca, senza pormi questioni di committenti o tempi di consegna, che sono una componente non trascurabile del *lavoro* del traduttore. Fu così, lo dico per chiudere il cerchio, che feci amicizia con Franco Buffoni a cui ebbi a mandare uno di quei sonetti – quello che mi sembrava meglio riuscito – che lui apprezzò molto, fino a pubblicarlo sulla rivista *Testo a fronte*. In verità, io stesso in una antologia delle poesie di García Lorca che avevo curato per le edizioni del «Corriere della Sera», vuoi anche per la tremenda scarsità di tempo concesso, tradussi due o tre di quei sonetti limitandomi a non troppo raffinate assonanze, anzi... andando a scegliermi francamente non tanto quelli che ritenevo più significativi, ma quelli che in traduzione mi risultavano più fattibili. Di seguito, invece, due delle quartine lorchiane più complesse da rendere in rima in italiano, cui pongo a fronte due traduzioni estreme, cioè quella letterale e quella metrica (realizzate da me), e quella di compromesso, in endecasillabi sciolti, nell'ottima versione di Francesco Fava, che con pochi e puntuali ritocchi riesce a tenersi molto vicino al dettato dell'autore.

El poeta habla por teléfono con el amor

Tu voz regó la duna de mi pecho
en la dulce cabina de madera.
Por el sur de mis pies fue primavera
y al norte de mi frente flor de helecho.

Pino de luz por el espacio es
cantó sin alborada y sementera
y mi llanto prendió por vez primera
coronas de esperanza por el techo.

El poeta habla por teléfono con el amor

Tu voz regó la duna de mi pecho
en la dulce cabina de madera.
Por el sur de mis pies fue primavera
y al norte de mi frente flor de helecho.

Pino de luz por el espacio estrecho
cantó sin alborada y sementera
y mi llanto prendió por vez primera
coronas de esperanza por el techo.

El poeta habla por teléfono con el amor

Tu voz regó la duna de mi pecho
en la dulce cabina de madera.
Por el sur de mis pies fue primavera
y al norte de mi frente flor de helecho.

Pino de luz por el espacio estrecho
cantó sin alborada y sementera
y mi llanto prendió por vez primera
coronas de esperanza por el techo.

Il poeta parla al telefono con il suo amore

Nella dolce cabina la tua voce
ha irrigato la duna del mio petto.
Nel sud dei miei piedi, primavera,
sul nord della mia fronte, fiore di felce.

Legno di luce in quello spazio stretto
ha cantato senz'alba e senza semina
e lì il mio pianto per la prima volta
ha appeso al tetto serti di speranza.

Il poeta parla al telefono con il suo amore

Nella dolce cabina la tua voce
ha irrigato la duna del mio petto.
Nel sud dei miei piedi, primavera,
sul nord della mia fronte, fiore di felce.

Legno di luce in quello spazio stretto
ha cantato senz'alba e senza semina
e lì il mio pianto per la prima volta
ha appeso al tetto serti di speranza.

Il poeta parla al telefono con il suo amore

La tua voce irrigò questo mio petto
spoglio e la dolce cabina di legno.
Di primavera al sud dei piedi un segno
e un fior di felce al nord, in fronte metto.

Pino di luce nello spazio stretto
cantò senz'alba e senza un solco pugno,
e per la prima volta in pianto assegno
corone di speranza a tutto il tetto.

La mia scelta di mantenere le rime – e con questo tento infine di rispondere in modo completo alla tua domanda – ha diversi motivi: uno editoriale, legato ad una specifica situazione del mercato in quel momento, dove le altre versioni erano già presenti in autorevolissime edizioni; uno di sfida personale, di volermi addentrare nel testo – affatto chiaro – al punto di trovare nel pretesto formale la scusa per smuoverlo dalla sua sede letterale, che spesso perde ogni risvolto emozionale nell'equivalente lessicale italiano; e in ultima

istanza, un motivo ermeneutico, perché alla mia percezione questi sonetti lorchiani, scritti dopo la valanga surreale di *Poeta en Nueva York*, monumento del verso libero spagnolo, è proprio quella di esprimere lo strazio, per un moto oscuro e incontenibile dell'animo poetico, di trovarsi racchiuso in una forma scomoda. Ma di nessuno di questi ingredienti presi singolarmente farei mai una questione di principio, anche perché, te l'ho detto, a me Lorca piaceva anche quando non capivo nulla di cosa scrivevo.

Roberto Piumini

Un lenzuolo si stende bianco e grande,
non come mare deserto e glaciale
sul cui crudo orizzonte l'orso arranca,
non come pampa inutilmente piatta
su cui si sfoga isterico lo struzzo:
un lenzuolo si stende bianco e vasto,
misurato e ospitale, ampio e uguale,
tendenzialmente puro, ha rapporti
col corpo e l'aria e l'acqua,
perde e acquista fragranza e pulizia,
ha una unita eleganza, un'esattezza:
un lenzuolo ha una mite armonia.
Tendenzialmente puro, gran quadrato
o meglio che quadrato,
fatto a sezione aurea, però
imperfetta, in modo che rimanga
un dubbio quieto nella perfezione:
un lenzuolo sia seta silenziosa
o sia limpido lino, liscio, orlato,
è il fagotto slegato per la merenda dei sogni¹.

V.S. Nella tua copiosissima bibliografia
Il piegatore di lenzuoli è forse il testo che,
meglio di altri, riesce a sintetizzare la tua

¹ Il testo è tratto da *Il piegatore di lenzuoli*, pubblicato per i tipi dell'editore Rugginenti nel 2001, con brani musicali di Andrea Bassevi.

versatilità poetica e – al tempo stesso – la complessità, semantica e formale, della tua scrittura. E questo si può evincere da una 'ricostruzione' genetica del testo che pone subito in evidenza un altro aspetto, altrettanto significativo, del tuo stile: la costante sperimentazione esercitata attraverso la pratica delle contaminazioni di genere.

R.P. Il testo de *Il piegatore di lenzuoli* nacque come storia per bambini di una sola pagina, rimasta inedita per lunghi anni. Poi decisi di riprenderlo e di dargli forma di poema narrativo. La trama è molto semplice: Un narratore defunto (che ho sempre immaginato come un remoto lascito de *L'antologia di Spoon River*) racconta la sua vita e la sua morte. Fin dall'infanzia affascinato dai lenzuoli, raggiunta l'età della ragione decide – con una scelta esistenziale ed elegiaca – di guadagnarsi il pane (ma anche di riscuotere abbracci e baci) aiutando le donne a piegare lenzuoli; operazione che di solito sono costrette a fare da sole, e non senza difficoltà. Succede però che una volta venga chiamato, in un solaio bretone, da una misteriosa fanciulla a piegare un lenzuolo sterminato, accecante, definitivo. E qui incontrerà la sua 'gotica' morte. Nella sua prima

edizione, il poemetto fu pubblicato da un editore musicale (Rugginenti), in forma di foglietto stampato a ‘cassetta’, che conteneva la mia lettura del testo con intervalli musicali eseguiti da Andrea Bassevi. Successivamente e per molti anni, accompagnato al pianoforte dallo stesso musicista, ho recitato il poema durante spettacoli in teatri o biblioteche. Di tutti i miei testi poetici ‘lunghi’, *Il piegatore di lenzuoli* è l’unico che conosca a memoria. Anche la performance recitativa ha un suo significato specifico. Lo recito sempre seduto, alla fine dello spettacolo con l’illuminazione centrata su di me e indossando un paio di occhietti da cieco; che significano una figurazione metaforica dei significati “morte-cecità-sapientialità”. Si tratta, per me, di un testo molto intimo – una sorta di ‘mantra’ poetico-narrativo – che mi segue da più di due terzi della mia vita e che, sicuramente, testimonia gli ‘attraversamenti’ di modi, spazi, livelli linguistici, espressivi e comunicativi della mia scrittura poetica. Cercando – per quanto possibile – di riassumerne il senso: nato come racconto breve per bambini; diventato poema “per adulti” (il virgolettato conferma l’ambiguità dell’espressione che meriterebbe un commento più approfondito); accompagna-

to da musiche; pubblicato, una prima volta, in forma scritto/sonora e, successivamente, in una raccolta poetica che da quel testo prende il titolo;² letto e recitato a memoria in grandi teatri o in piccoli spazi di biblioteche e librerie, *Il piegatore di lenzuoli* è il testo in versi che, probabilmente, più di altri mostra i passaggi e le variazioni della mia parola. È la testimonianza più veritiera della sua tendenza a non rimanere lettera “scritta”, seppure in formati editoriali ben differenziati, ma a diventare ‘parola-agita’, ‘parola-parlata’ che si associa a differenti forme espressive, in diverse situazioni d’ascolto e d’interazione. E credo che questo abbia influenzato, parecchio, la mia scrittura poetica e di riflesso – oppure vicendevolmente – anche quella traduttiva. L’italiano era la lingua imparata a scuola (lontanissima allora dal favorire la conservazione dei dialetti); nelle prediche in chiesa, al cinema e, soprattutto, alla radio. In epoca ancora ‘pre-televisiva’, era proprio la radio a rappresentare una delle fonti principali d’apprendimento – rispetto ai pochi libri a disposizione – di esperienza e di “ascolto” linguistico. La liturgia in

² R. Piumini, *Il piegatore di lenzuoli*, Aragno, Torino 2008. Di prossima ripubblicazione, insieme ad altri 9 poemi narrativi, per Marietti1820.

chiesa, poi, conservava la ritualità in latino. Quattro idiomi, dunque, hanno contribuito alla mia *Bildung*: il latino, letto e ascoltato, ma non capito né parlato; i due dialetti della mia infanzia e adolescenza (il camuno, scabro e cupo dialetto di ceppo celtico, parlato in alta Valcamonica e l'emiliano “di montagna” dell'Appennino bolognese, terra d'origine dei miei genitori) molto diversi fra loro, capiti ma non parlati; l'italiano, invece, capito e parlato. In aggiunta, il cinema di quegli anni che replicava i dialetti romaneschi e meridionali del neorealismo, con i rumori di lingue straniere, feroci abbaiamenti nazisti e altere giaculatorie *Cheyennes*. Riconduco a questa varietà e abbondanza di suoni significanti – che allora giocosamente comparavo nella mente, insieme alla mia curiosità linguistica diventata presto pratica in precoci poesie – anche i primi giochi di trasposizione, di traduzione mentale da un dialetto all'altro; oppure dall'italiano a uno dei vari dialetti, che tra di loro s'incrociavano in maniera sempre più definitiva.

V.S. Nelle tue traduzioni poetiche ti sei confrontato con nomi autorevoli della tradizione letteraria inglese: William Shakespeare, John Milton e Robert Browning. Il tuo

inizio di traduttore è legato, però, a versioni occasionali e, poeticamente, meno impegnate: brevi testi inglesi di orsetti o folletti, le *Filastrocche di Mamma Oca*; brani estratti dai *Versi perversi* di Rohald Dahl; traduzioni di ‘ballatelle’ floreali di Cicely Mary Barker, illustratrice e narratrice britannica famosa soprattutto per il libro, in versi e con disegni, *Le fate dei fiori*. Quanto ha pesato – questa differente pratica della traduzione letteraria – sulla tua scrittura poetica?

R.P. La mia esperienza di traduttore è iniziata con le versioni dall'inglese di testi per l'infanzia, lingua che avevo studiato male da ragazzo; che ho continuato a studiare per molti anni; che leggo oggi correntemente senza però aver guadagnato scioltezza e sicurezza nella lingua parlata. Il risultato di quelle prime traduzioni fu una versione metrica in italiano non impacciata e letterariamente efficace. Dopo quelle ‘prove’, il gusto di tradurre, che mi interessava principalmente sul piano linguistico – dunque escludendo fatiche e responsabilità di tema e di narrazione – crebbe notevolmente e decisi di dedicarmi a testi poetici inglesi più ‘impegnati’. Tradussi i *Sonetti* di Shakespeare e, successivamente, una selezione

di poemetti di Browning;³ forse anche ‘ispirato’ dalla pubblicazione di un ‘mio’ canzoniere – *L’amore in forma chiusa*⁴ – di cento sonetti amorosi d’imitazione duecentesca. Nello specifico delle rese shakespeariane, prima e durante le traduzioni consultai un discreto numero di versioni edite, integrali e parziali, con la curatela di studiosi o nelle forme d’arte di poeti. Le prove di resa erano molteplici e differenti: traduzioni erudite, filologiche, piccoli saggi di ermeneutica, dove però la necessità di mostrare le scelte e le sottigliezze critiche annullava qualsiasi grazia complessiva, fornendo alla lettura dei pacchetti teoretico-letterari in prosa invece che delle poesie. C’erano delle traduzioni in versi del tutto sprovviste metricamente, o goffamente alterate nel metro, nella rima o addirittura nel contenuto, per arrivare alla quantità prosodica. C’erano traduzioni metricamente ben fatte, ma scritte in italiano dell’800, come se non fosse possibile tra-

durre i *Sonnets*, salva la struttura elisabettiana, gli endecasillabi e lo schema delle rime, in un linguaggio contemporaneo. Arrivai così a una mia personale divisione delle traduzioni dei *Sonetti*, riconducibili a due distinte tipologie: quelle “professorali” (e l’esempio più emblematico è quello di Alessandro Serpieri⁵) consistenti in piccoli saggi di interpretazione prosastica più che poesie; indifferenti a ritmo, rima, partitura fonetica, sintesi metaforica. Seppure molto utili per comprendere i sottili ed elusivi risvolti tematici e semantici, risultavano però inerti come testi poetici. Il secondo tipo di traduzioni – che tentavano la forma chiusa praticando rime ed endecasillabi – si potevano dividere, a loro volta, in due categorie: quelle che, per ottenere la rima, o la quantità d’accento, forzavano, diluivano o ‘straniavano’ il testo originale; oppure quelle che, con più efficacia metrica, traducevano l’inglese del Cinquecento in un italiano ottocentesco, come se fosse impossibile all’italiano contemporaneo reggere l’impresa. L’esperienza traduttiva di quei sonetti – così differenti da quelli italiani, per “drammaturgia” e per progressione – nella fase ‘com-

³ W. Shakespeare, *Sonetti*, Bompiani, Milano 2000 (Nel 2014 è stata edita la versione in audiolibro con letture dei testi di Stefano Accorsi: *I sonetti di William Shakespeare*, Emons Audiolibri, Roma 2014); R. Browning, *Accanto al camino e altre poesie*, Interlinea, Novara 2001.

⁴ R. Piumini, *L’amore in forma chiusa*, Il Melangolo, Genova 1997. Riedito da Interlinea, Novara, col titolo *I silenziosi strumenti d’amore*.

⁵ Cfr. W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1995.

positiva' non presupponeva nessuna finalità editoriale ma, una volta stampato, fu apprezzato sia da studiosi che da lettori; giudicata non meno fedele – nei limiti aporetici della traduzione di poesia – all'originale shakespeariano. Inoltre, tale esercizio pesò considerevolmente sul mio secondo canzoniere: *L'amore morale-Sonetti erotici*,⁶ composto per metà da sonetti italiani e nell'altra parte da sonetti elisabettiani. Sempre negli stessi anni, continuò l'esperienza shakespeariana con la traduzione italiana, in versi, di *Macbeth*.⁷ Questa è la conferma di tradurre solo (tranne un'eccezione) componimenti inglesi in versi. Inglese, perché rispetto a testi francesi o spagnoli, prossimi all'italiano, m'impegnano a una ricerca/ricostruzione linguistica più radicale e responsabile. In versi, perché scrivendo molta della mia poesia, sia per bambini che per adulti (distinzione 'impropria', ma non da discutere in questa sede) in forma chiusa, mi sento in grado di creare equivalenze metriche e rime non forzate, o sgraziate; e di trova-

⁶ R. Piumini, *L'amore morale-Sonetti erotici*, Il Melangolo, Genova 2001. In corso di riedizione da Interlinea, Novara, col titolo *Le differenze d'amore*.

⁷ W. Shakespeare, *Macbeth*, tavole di Salvador Dalí, traduzione di R. Piumini, Interlinea, Novara 2019.

re, traducendo, una sintesi di forma e senso, una forma di "canto equivalente". La traduzione poetica è per me, prima di tutto, ragione di divertimento e rilassamento: ne è testimonianza la versione in endecasillabi del *Paradise Lost* di Milton.⁸

E di chi è la colpa?
Di chi se non di lui che da me ebbe,
ingrato, tutto quello che poteva:
lo feci giusto e retto, ed abbastanza
forte per non cadere, benché libero⁹.

Il Paradiso Perduto – che, a parte le classiche traduzioni di Papi e Maffei¹⁰ presenta versioni moderne insoddisfacenti, per resa poetica o linguistica – ha rappresentato, per i miei esercizi traduttivi, un lavoro assai impegnativo: quasi sedicimila versi, diventati

⁸ J. Milton, *Paradise Lost*, a cura di Fabio Cicero, Bompiani, Milano 2009.

⁹ *Ibidem*, Libro III, vv. 97-100.

¹⁰ Il riferimento è alle traduzioni ottocentesche del *Paradise Lost* di J. Milton, compiute da L. Papi – *Il paradiso perduto* di G. Milton tradotto da L. Papi, Milano: per Gaetano Shieppati [sic.], 1830; e quella di A. Mazzei, G. Milton, *Il paradiso perduto. Poema*, traduzione del cav. A. Maffei, Unione Tipografica Editrice, Torino 1857 – entrambe poi ripubblicate con il corredo delle tavole di Gustave Doré.

in italiano, come accade nel tradurre l'inglese, parecchie centinaia in più. Nonostante l'impegno profuso, ho quasi rimpianto che Milton non avesse messo i suoi versi in rima: avrei affrontato con soddisfazione il compito. Agli occhi dei traduttori di mestiere una simile operazione di resa compiuta da un traduttore non professionista – e nel mio caso 'dilettante' nel senso più intimo del termine – sarà, di certo, apparsa disennata o stravagante.

V.S. Un discorso a parte merita la traduzione dell'*Aulularia* di Plauto. La tua scelta di rendere un'opera antica da una lingua – il latino – che ha storicamente già guadagnato la sua indiscutibile 'autorevolezza' nella traccia tradizionale dei poeti-traduttori italiani contemporanei, pare confermare due aspetti centrali nel dibattito pratico-teorico sulla traduzione. Innanzitutto, la persistenza di una duplicità di fondo nelle opzioni di resa, che tu individui nelle categorie di traduttori "ermeneuti" e di traduttori "del canto" (riconoscendoti in questo secondo *modus operandi*). E, infine, la funzione di "traduttore-completatore", 'sagoma' intellettuale nella quale tu individui riunite le tue identità di traduttore e autore.

R.P. Ritengo che la traduzione di un testo scritto in forma chiusa 'viva' tra due rischiose estremità: da una parte, la resa semanticamente accurata – rimeditata, senza problemi di costruzione metrica – in cerca delle più sensibili e raffinate (ma, a volte, solo erudite) corrispondenze di senso tra 'atomi' e 'molecole' di lingue diverse. Dall'altra parte, l'opzione di una ricostruzione prosodica corrispondente che si concede, nel compito musicale e ritmico, allontanamenti e licenze più o meno ampie rispetto al testo originale. È probabile che la "buona traduzione" si collochi in un punto intermedio del segmento: non necessariamente all'esatta metà, e in modo stabile per tutto il componimento. Ritengo possibile che l'indice di adeguamento al testo – nella durata del processo traduttivo – si sposti da una modalità all'altra; creando a sua volta, con queste oscillazioni, un segmento discreto che è, per così dire, lo "stile" della traduzione, il suo riconoscibile territorio di senso. I due differenti modi traduttivi non si concretizzano, probabilmente, per il tramite una scelta operativa ma in virtù della diversa natura dei traduttori. I traduttori "ermeneuti" tendono, naturalmente, al primo 'modo'; i traduttori "del canto" – *ego*

quorum – si esprimono grazie al secondo. In tal senso va letta la mia traduzione dell'*Aulularia* di Plauto. Tra i testi sopravvissuti dell'autore latino è, forse, quella più famosa, soprattutto per gli spunti che ha 'suggerito' ad altre celebri commedie della letteratura europea moderna (si pensi, almeno, a *L'Avare ou l'École du mensonge*, di Molière). Un musicista argentino, Jorge Bosso, voleva comporre un'opera sul modello plautino ma non aveva trovato testi, a suo giudizio, soddisfacenti. Senza affrontare il latino arcaico – e naturalmente accettando di essere traduttore di traduttori – mi sono im-

pegnato a 'vertere' Plauto: naturalmente in endecasillabi. Il testo classico, è noto, manca del finale, benché si sappia cosa debba accadere alla fine, perché i due *Argumenta* iniziali descrivono la storia nella sua completezza. Nell'edizione teatrale – come in quella a stampa – è dunque presente, e dichiarato come tale, un "Finale apocrifo" scritto da me, in coerenza linguistica e drammaturgica col resto della commedia. Attraverso questa esperienza di 'traduttore-completatore', ho tentato di riunire – e credo di averlo fatto in maniera non contraddittoria – le mie due figure di traduttore e di autore.

Antonio Prete

Traducendo Louise Labé

Portare nella mia lingua la febbre
dei tuoi amori è intorbidare l'acqua
di un torrente che balza sopra marmi
chiari. Ma c'è qualcosa che passando
tra le lingue in ogni epoca rimane
lucente, una moneta che non perde
valore, essendo del vuoto la forma,
mai si consuma perché è già mancanza,
voglio dire il desiderio. Tradurre
è prestare parola al desiderio,
non colmare la sua pena, non rompere
il nodo che lo lega all'impossibile.

Gli amori tuoi, verità o finzione,
vissuti all'ombra di Saint-Jean o solo
nella dolente esperienza del verso,
quel morire d'amore con il bacio
della rima, l'affanno e il riso offerti
al dio che brucia il cuore e la parola
vengono alla mia lingua, mentre penso
ai miei lontani incendi e al primo errore
di cui non scorgo che un fatuo bagliore.¹

¹ A. Prete, *Tutto è sempre ora*, Einaudi, Torino 2019.

V.S. “I nomi dei poeti lampeggiano sul cielo d'un ragionare meditativo e conversevole”.² La definizione di ‘comparatista’ è forse quella che – meglio di altre ‘etichette’ accademiche – riesce a riassumere la composita fisionomia intellettuale di Antonio Prete: la traccia ‘binaria’ della letteratura francese e di quella italiana – con due poeti che spiccano tra i tanti studiati, Charles Baudelaire e Giacomo Leopardi – l'esercizio della critica letteraria e la pratica (con gli inevitabili risvolti di riflessione teorica) della traduzione letteraria. Quanto ha pesato tutto questo sullo stile e sulle scelte di contenuto del narratore in prosa e del poeta?

A.P. Sul piano delle discipline accademiche, la Letteratura Comparata è stata per me un'area di approdo per dir così naturale, non appena quell'insegnamento universitario, soppresso dalla Riforma Gentile, è tornato possibile: questo perché, a partire dai primi anni Settanta, m'ero trovato a scrivere intorno a scrittori e poeti sia italiani sia francesi – su Leopardi e Baudelaire anzitutto, come lei ricorda, ma anche sulla “nouvelle critique” francese e sulla poesia italiana

² A. Prete, *Chirografe. Variazioni per Mallarmé*, Edizioni di Barbablù, Siena 1987, p. 7.

del Novecento – e m’era accaduto di affrontare spesso questioni di teoria letteraria, in particolare riferibili al linguaggio della poesia (erano gli anni delle collaborazioni con riviste quali “Per la critica”, “aut aut”, “il piccolo Hans”). Quando poi nell’Università di Siena si è potuto avviare un dottorato di comparatistica, me ne sono occupato attivamente, lavorando per un decennio con gli studenti e i colleghi: è stata una bella esperienza di comunità che ricerca, anche di “comunità di traduttori”. Ancora oggi quei legami sono vivi. Il dottorato si chiamava *Letteratura Comparata e Traduzione del testo letterario*. In quel dottorato si sono formati diversi traduttori oggi attivi. Quanto al nesso tra l’esercizio della critica e la pratica della prosa e della poesia, penso che sia sotterraneo, e qualche volta emerga, ai miei occhi, e forse anche agli occhi dei lettori, nella forma di certi indugi riflessivi, o come movimento interrogativo. Ci sono poi delle presenze nella prosa che discendono direttamente dal tempo didattico: per esempio la sezione *Carte celesti* dell’*Imperfezione della luna*, ha all’origine un corso sulle rappresentazioni del cielo nella letteratura (il *Sidereus Nuncius* di Galileo, in particolare). Un lontano corso su *L’angelo in Dante, Baude-*

laire e Rilke ha avuto, credo, i suoi riflessi in alcune narrazioni brevi in cui è in scena l’angelo. Così ricerche e studi sul mondo animale, sulla sua rappresentazione (già l’ultimo capitolo del *Pensiero poetante* si intitolava *La traccia animale*), possono essere all’origine del libro di racconti *L’ordine animale delle cose*. Comunque, ho sempre pensato le diverse forme di scrittura – saggio, narrazione, poesia, traduzione – come modulazioni dello stesso sguardo, come movimenti, per dir così, dello stesso spartito. Sarà per questo che m’è accaduto di pensare alla critica non come un esercizio di valutazione e classificazione, ma come un’esegesi che muovendo dal primo testo giunge a un nuovo testo, in dialogo con il primo. Lo stile della critica: sin da quando, appena laureato, mi sono dedicato nel “perfezionamento” a De Sanctis, l’implicazione soggettiva – di passione e, appunto, di stile – mi è sembrata connaturale alla scrittura critica.

V.S. “Pensare è poetare”³. Il critico e saggista Antonio Prete ha lungamente – e con modalità metodologiche diverse – ‘interrogato’ i poeti soprattutto sulla questione del-

³ A. Prete, *Chirografe. Variazioni per Mallarmé*, Edizioni di Barbablù, Siena 1987, p. 9.

la lingua. “Interrogare i poeti: salire, in sogno, su un tetto da cui il paesaggio di parole appare consumarsi nell’infinito, e il sogno stesso, trasformatosi in parola critica, permane come assenza, come amarezza d’un inatteso risveglio”⁴. Se, dunque, “pensare” equivale a “poetare” come ha interpretato il poeta Antonio Prete anche i “silenzi” – còlti dal suo alter ego di studioso – che “da Mallarmé s’allargavano” fino a Ungaretti”?

A.P. Quel frammento di *Chirografie*, e gli altri che precedevano e seguivano, volevano essere un margine al *poème-en-prose* di Mallarmé *Crise de vers*, uno scritto in cui il poeta, mentre diceva, per lampi, del verso francese, di alcune sue figure, affidava a cristalli di immagini la sua idea di poesia e allo stesso tempo cercava la relazione tra il linguaggio e il suo confine, il suo oltre. La lettura e rilettura di quello scritto e di altri di Mallarmé – in quegli anni Ottanta lavoravo anche su Baudelaire, e avevo già avviato la traduzione delle *Fleurs du mal* – mi portava a riflettere, un po’ in controcanto, sul cammino del verso italiano, dall’endecasillabo al verso libero, sostando sulle sue stazioni

più rilevanti. Interrogare i poeti, affacciarsi dalla soglia nelle stanze del loro comporre – erano anche gli anni in cui provavo a tradurre qualcosa di Rilke e di Valéry – significava fare esperienza della nascita del verso, del movimento verso la parola. Un movimento che preserva i silenzi, i silenzi che precedono la parola, anzi porta quei silenzi nel ritmo che unisce e separa e sostiene le parole. Per rispondere all’ultima parte della sua domanda, direi che il mio passaggio alla poesia – anche se fin da ragazzo ho scritto versi, senza pensare al loro esito pubblico – è avvenuto attraverso i poeti. Attraverso l’ascolto della loro voce e del loro timbro. La ricerca di una prossimità d’ascolto – prima ancora che l’annotazione al margine e la critica prendessero forma – credo che abbia avuto un suo forte rilievo. È come se un’attitudine, o una vocazione, si riconoscessero tali nel corso di un dialogo, di un incontro. Mi viene in mente una frase, che può essere letta come un aforisma, di Edmond Jabès, cioè di uno scrittore non certo formalista: “La poesia ha soltanto un amore: la poesia”. E i silenzi sono l’anima di quella lingua che chiamiamo poesia.

⁴ A. Prete, *Chirografie*, cit., p. 17.

V.S. *La traduzione è un ponte che mette in rapporto le differenze*. Vladimir Nabokov in una celebre definizione della poesia scrive: “What is Poetry? What gets lost in Translation”. Sembra fargli eco (consapevolmente?) Antonio Prete quando afferma: “La poesia è quel che si perde quando si pronuncia una parola”. Spostando queste due equivalenze sul piano della traduzione letteraria, sembrerebbe quasi che la versione di un testo poetico debba essere intesa come un atto di perdita ‘doppia’. Se così fosse, si andrebbe contro quello che il traduttore Antonio Prete scrive in premessa a *All’ombra dell’altra lingua. Per una poetica della traduzione*, il libro che può essere considerato il suo manifesto teorico su questo tema specifico: “Tradurre vuol dire situarsi tra le lingue. Stare tra le lingue. Rispondere alla parzialità di ogni lingua con un passaggio di confine. Replica alla mancanza di un’unica lingua, esponendo la ricchezza e la bellezza che la pluralità delle lingue comporta. Dalla Babele delle lingue non sale l’indefinito mormorio della confusione, ma la lussureggiante polifonia del molteplice. Ogni traduttore, ciascuno con i suoi modi, testimonia quanto sia necessaria questa risonante pluralità delle lingue: senza di essa, non si tradurrebbe, dun-

que non si farebbe esperienza della differenza, non si conoscerebbe il bagliore dell’alterità, non si esplorerebbe l’ignoto”⁵.

A.P. No, non era consapevole l’eco da Nabokov: il fatto che della poesia si dica per sottrazione, per esclusione – per un *resto* – indica anzitutto l’impossibilità di dare della poesia un’identificazione esteriore, e risoluta; e poi allude a quel proprio della poesia che è il sottrarsi alla riduzione sia formale sia contenutistica, il sottrarsi cioè all’univocità della significazione. Il dantesco “legame musaico”, il *suonosenso*, è appunto irriducibile. La traduzione, che, osando, tenta di rompere e poi ricomporre quel legame in una nuova lingua, è esperienza di un’approssimazione, di un tentativo: si traduce cercando una traduzione compiuta e riuscita che non ci sarà mai. E vengo alla domanda. Direi che la traduzione poetica, mentre mostra l’irriducibilità di una lingua nell’altra, esaltando così la singolarità irripetibile di un poeta, rivela che anche la lingua del traduttore, del traduttore di poesia, è singolare, propria, e queste due singolarità, quella del poeta e quella del traduttore, peraltro frontali, testi-

⁵ A. Prete, *All’ombra dell’altra lingua. Per una poetica della traduzione*, p. 7.

moniano della ricchezza che è data dalla *pluralità* delle lingue. La mancanza della prima lingua – quel “manque la sùpreme” di cui diceva Mallarmé – e che divenne per Benjamin traduttore dei baudelairiani *Tableaux parisiens* il punto di partenza per il suo scritto *Die Aufgabe des Übersetzers*) dischiude nella diversità il confronto, nella differenza la conoscenza dell’altro, anzi l’esperienza profonda dell’altro, e l’incontro, il colloquio. Il traduttore, secondo Leopardi, nei momenti migliori fa un’esperienza analoga a quella che fa l’artista quando *imita*, non quando *copia*. La traduzione come *imitazione*: Leopardi fa l’esempio di un’opera scultorea in una data materia che è imitata con un’altra materia. Tradurre sarebbe come riprodurre un vaso di creta in un vaso di marmo, o viceversa.

V.S. *La traduzione è sempre in stato d’ombra*⁶. Nella nota del traduttore – posta in premessa alla sua traduzione de *Les Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire – si legge: “tradurre è starsene all’ombra del dopo, e in una condizione, per così dire, di inconsistenza, di labilità, forse anche di apparen-

za. Eppure compito del traduttore è fare di questa condizione derivata e incerta e precaria una sorta di inizio, o almeno l’illusione di un inizio. Stando all’ombra dell’originale, della sua lettera, del suo senso, dei suoi silenzi, il traduttore tenta l’azzardo: tenere insieme nella nuova lingua l’identità del testo originale e la propria identità. Qui è anche il miraggio di ogni traduttore di poesia: costruire, con la lettura, l’ascolto e l’esercizio, una tale prossimità al poeta straniero che costui, pur privato di quello che un poeta ha di più proprio, cioè della sua lingua, possa non perdere nella nuova lingua il suo timbro e carattere e stile”. Alla luce di quanto scritto, la sua prima preoccupazione – o quantomeno quella più importante – è stata quella di trovare una “analogia metrica” che garantisse, in italiano, una “corrispondenza poetica” con l’originale. Può offrirci un esempio di versione di Baudelaire, a suo giudizio particolarmente indicativo di questa opzione di resa?

A.P. Rimando innanzitutto al libro *All’ombra dell’altra lingua* che considero ‘teoricamente’ dichiarativo rispetto alla mia attività pratica: raccoglie sia la riflessione sulla mia esperienza di traduttore sia il frut-

⁶ Cfr. A. Prete, *All’ombra dell’altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

to delle conversazioni diciamo teoriche sul tradurre, conversazioni tenute per diversi anni con gli allievi e con i colleghi di quel dottorato senese che ho coordinato (è infatti a costoro che dedico il libro, perché soggetti attivi di questo comune cercare intorno al tradurre). Il passaggio che lei riporta mostra in certo senso il nucleo della riflessione: la traduzione della poesia come *scrittura poetica* che nasce nell'incontro con un'altra scrittura poetica. Un'esperienza che mentre toglie al poeta quello che lui ha di più proprio, cioè la sua lingua, ospita nella nuova lingua il timbro, le forme, i modi, insomma l'identità del *Dichten* che stava dentro quella lingua; e, allo stesso tempo, in questa ospitalità dell'altro, mette in gioco ed espone la lingua di colui che traduce, insomma, il suo esser poeta mentre traduce poesia. Mentre l'altro è ricomposto nel suo dire ma in una nuova lingua, il traduttore fa esperienza del proprio dire poetico. All'ombra dell'altra lingua, cresce il fiore che è la nuova lingua. Un equilibrio difficile, una scommessa. Per questa preziosa relazione tra l'altro e il sé ho fatto spesso ricorso, per dire della traduzione, a figure del discorso amoroso. Quel "prima" che è l'originale non solo può rivivere nel "dopo" che

è la sua traduzione, ma può essere il tempo e lo spazio perché quel "dopo" ritrovi un suo proprio accento. Ogni traduzione poetica o è inventiva, a suo modo dunque "originale", pur stando "all'ombra", o non è che una resa, una trascrizione, esteriore e priva d'anima, di un altro testo in una nuova lingua. Ma questa è solo la linea diciamo ideale verso cui muove, tra tentativi e limiti, il traduttore di poesia. Un esempio, dalla mia traduzione dei *Fiori del male*? Confesso che ho difficoltà a sceglierne uno, perché le soluzioni che ritengo per dir così riuscite sono spesso nello stesso testo precedute o seguite da momenti più opachi e meno riusciti. A proposito di *analogia metrica*, potrei ricordare un episodio: quando la prima edizione Feltrinelli dei *Fiori del male* fu presentata a Roma, vent'anni fa (da Valerio Magrelli, Jacqueline Risset e Catherine Maubon), due musicisti del gruppo *Têtes de bois* mi fecero un regalo: cantarono *L'Albatros* nella musica di Leo Ferré usando la mia traduzione italiana dicendo che non avevano fatto nessun arrangiamento. Fu la migliore recensione al libro. Ma questa corrispondenza non sempre è possibile sul piano del ritmo, e allora si tratta di cercare equivalenze, corrispettivi: la tradizione poetica della propria

lingua aiuta in questo. A proposito di quella traduzione baudelairiana, dovrei dire anzitutto del rapporto con l'alessandrino, delle analogie ritmiche che ho cercato di rendere meno teatrali e attenuare (l'*alexandrin* è il verso della *Comédie française*, classico per l'orecchio dei francesi e altisonante per noi, esperienza estranea alla tradizione del verso italiano, che nel teatro ha avuto vicissitudini mai davvero popolari). Quando il sonetto di Baudelaire in alessandrini aveva sullo sfondo il modello anche ritmico e linguistico della Pléiade, dunque dei petrarchisti francesi, ho cercato di usare l'endecasillabo italiano, accentuando così il rapporto con la nostra tradizione petrarchesca e tassesca: è chiaro che qui la corrispondenza riguarda non il singolo verso, la sua misura, il suo ritmo, ma la forma sonetto. Così, in alcuni di questi casi – il sonetto *De profundis clamaui*, ad esempio – la traduzione si è spostata decisamente verso l'*imitazione* poetica, verso il *d'après*. Ma questo è il vantaggio che si ha nel tradurre un'opera come *Les fleurs du mal*, un'opera molto composita per forme e misure e registri, pur nella sua architettura rigorosa. Inoltre, in alcune versioni di *poèmes* sui quali m'era accaduto di scrivere dei saggi, come è il caso del sonetto in

alessandrini *À une passante*, ho osato tradurre lasciando intravedere un certo movimento interpretativo (è quella che Contini chiamava traduzione glossematica, ovvero interpretativa). Nel caso del *poème La Béatrice*, rovesciamento parodico dell'angelicità dantesca, i registri danteschi aspri e da malebolge mi sono venuti incontro negli endecasillabi italiani che usavo. Sono alcuni dei particolari di quel cercare e tentare che è l'azzardo bellissimo del tradurre poesia. Offro come esempio uno dei sonetti più famosi dalla raccolta baudelairiana, *À une passante*.

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! *jamais*
peut-être!

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimé, ô toi que le savais

A una passante

La strada era assordante, urlava
tut'intorno, Esile ed alta, in lutto, regina dolorosa,
una donna passò, con la mano fastosa

Leggera, nelle gambe una scultorea grazia.
Negli occhi suoi, cielo ove s'annuncia l'uragano,
bevevo, come quello ch'è fatto ossesso e strano,
la dolcezza che incanta, il piacere che strazia.

Un lampo... poi la notte! Bellezza fuggitiva,
che con un solo sguardo la vita m'hai ridato,
non ti vedrò più dunque che nell'eterna riva?

Altrove, in lontananza, e tardi, o forse mai!
Non so dove tu fuggi, tu non sai dove vado,
io t'avrei certo amato, e tu certo lo sai!

Molti i particolari nella resa di questo testo richiederebbero spiegazioni ma arrivo all'ultimo verso baudelairiano: bellissimo, che, come i grandi versi impressi nella memoria, mal sopporta di uscire fuori della sua lingua e piegarsi al sapore e alle forme di altre lingue. Qui ho fatto prevalere

⁷ La versione italiana è tratta da Charles Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 198-199.

l'idea di attenuare il movimento invocativo, allocutorio, compensando questa perdita – peraltro necessaria, dati i registri espressivi italiani – accettando la piena corrispondenza del *tu*; della sua forte presenza, anzi dei due soggetti in questione, trattandosi di un incontro, di un'esperienza d'amore dislocata in un tempo altro, ma più forte di ogni esperienza vissuta. Con l'introduzione in italiano di quel *certo* – ripetuto, quasi risposta all'insistenza del *toi* – ho cercato di fare dell'ultimo verso della lingua d'arrivo una sorta di replica musicale e insieme mentale, nella quale precipita per così dire l'interpretazione che della *Passante* ho da tempo, nei tanti ritorni su di essa, cercato di dare. E dunque: l'esperienza visiva, fisica; quella interiore, apertura di un tempo altro, salvazione e custodia nel tempo-spazio dell'interiorità di una figura che appartiene nella non appartenenza. Una figura che è intima nella sua sparizione, che è vissuta nell'assenza di fisico contatto⁸.

⁸ Il commento intero al testo baudelairiano tradotto è pubblicato in Antonio Prete, "In compagnia di Baudelaire: traduzione, dialogo, imitazione", *Cahiers d'études romanes*, 24/2011, pp. 31-43.

Eleonora Rimolo

Per due giorni il vento ha cercato l'entrata delle nostre tane, senza fermarsi, notte e giorno un unico grido tra le ante, la stessa elemosina pretesa con una lingua sconosciuta che non conosce traduzione ma solo spavento: è straniero il tuo silenzio dopo lo schianto del vaso sopra al davanzale, è una cosa che si crepa dentro le spire del grecale, come le gambe gracili si frantumano dentro gli spilli dei dissuasori e poi servono anni di orrore e di ricostruzione, carezze e riposo per assorbire il trauma, per attrarlo dentro un'altra faccia con altri occhi, che non sono più i tuoi.¹

V.S. Traduzione d'autore, ossia da poeta a poeta: l'opera tradotta diventa *res* autonoma o opera indipendente? Quali fattori entrano in gioco nel momento in cui un poeta con la sua personalità e il suo stile devono interfacciarsi con una lingua diversa e soprattutto con un *modus poetandi* magari opposto al proprio?

¹ E. Rimolo, *Prossimo e Remoto*, Pequod, Ancona 2022.

E.R. Il termine 'traduzione d'autore' così come viene inteso generalmente vuole indicare e circoscrivere le traduzioni di opere compiute da scrittori – e più in particolare da poeti. Questa discriminante così selettiva è forse da considerarsi come uno strumento privilegiato per investigare in modo minuzioso una (ri-)produzione lirica che è sempre «sorretta da principi estetici, quindi con interessi anche allo stile e alla creatività»². Pertanto, non dobbiamo stupirci di come le collezioni di traduzioni siano considerate in modo unanime come parte integrante della bibliografia di un poeta, e questo è ancora più rilevante quando si constata che sia in Italia sia all'estero davvero in pochi sono quelli che si sono sottratti al confronto con una lingua forestiera. La traduzione è esperita come un esercizio che ha una piena autonomia rispetto allo scopo di diffondere dei testi allogeni. Questo non vuol dire che le versioni, per quanto incluse all'idea di prodotto letterario, possano essere considerate come *res* autonoma, ma perlomeno come un gesto letterario che sfoga la necessità di emancipare il traduttore dal ruolo subalterno rispetto a quello dell'autore originale.

² M. Borio, *La traduzione d'autore*, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/la-traduzione-dautore/>.

D'altronde, la traduzione prevede un doppio legame, sia al testo di partenza che alla situazione comunicativa del destinatario. Questo doppio legame è essenziale ai fini della definizione del rapporto di equivalenza tra la fonte e il testo derivato, che in poesia si fonda innanzitutto le proprietà estetiche del testo di partenza nonché sulle connotazioni espresse dal testo poetico attraverso la modalità di verbalizzazione³. Da queste considerazioni possiamo trarre alcune riflessioni che possono aiutarci a capire la dinamica che porta un poeta a tradurre un altro: un primo dato da apprendere è che la traduzione d'autore riesce a far coincidere due personalità creando una fusione di poetiche che arricchisce il testo in uscita. Certo è innegabile che l'esercizio della poesia, l'esperienza dei suoi interni – di faticosa costruzione e di illuminazione – garantisce quantomeno una prossimità di ascolto, di comprensione, di percezione profonda, al testo originale. E potremmo aggiungere che chiunque traduca poeticamente un poeta è, necessariamente, nel corso di quell'esperienza di traduzione,

³ W. Koller, *Il concetto di equivalenza e l'oggetto della traduttologia*, trad. it. di E. Zoni, in Aa.Vv., *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, a cura di M. Agorni, LED Edizioni Universitarie, Milano 2005, p. 104.

egli stesso un poeta, anche se non ha mai pubblicato suoi propri versi. Questo complicherebbe ancor di più l'ufficio della traduzione e l'esistenza della traduttologia come disciplina indipendente potrebbe essere giustificata da ragioni meramente organizzative, ma non sulla base dei suoi contenuti. Difatti, nonostante i numerosi, continui ed eterogenei tentativi condotti dalla linguistica per definire oggettivamente le norme di una traduzione, non possono esistere regole fisse per la traduzione letteraria come non si può regolare scientificamente l'opera d'arte. È la conclusione a cui giunge Klein: poiché la linguistica è ben lontana dalla risoluzione dei propri problemi, non può fornire un contributo davvero essenziale alla traduttologia⁴. La traduzione letteraria non può dunque a maggior ragione ridursi concettualmente a una operazione di riproduzione di un testo. Questo può valere al massimo per un testo di tipo tecnico, per il quale è tutto sommato congruo continuare a parlare di decodifica e di ricodifica. Sarebbe più corretto considerare la traduzione d'autore come un processo, che vede muo-

⁴ Cfr. W. Klein, N. Dittmar, *Developing grammars. The acquisition of German syntax by foreign workers*, Springer, Berlin 1979.

versi nel tempo e possibilmente fiorire e rifiorire, non “originale” e “copia”, ma due testi forniti entrambi di dignità e di personalità artistica, in cui lo stile dell’originale si fonde e si tramuta attraverso una lingua altra, tramite il filtro della sensibilità del traduttore-poeta, che interviene con un esercizio di comprensione e di immedesimazione sul testo originale, senza fraintenderlo, ma assorbendolo per dargli nuova configurazione⁵. Un poeta come Gianni D’Elia, non a caso, parla della traduzione d’autore come di una «adesione simpatetica, non tanto al testo finito e compiuto, quanto alla miriade di cellule emotive che lo hanno reso possibile. Come tentare di ripercorrerne la trama germinativa, con una fiducia che nessun linguista ammetterebbe, perché essa non precede soltanto il soggetto ma il linguaggio: l’esperienza di un sentire che è appunto fiducia in un dono di ‘contagio’ controllato, inoculato giorno per giorno, fino a interagire con le ragioni più profonde del proprio fare»⁶. Dunque, la traduzione di poesia sarà

contemporaneamente produzione e riproduzione, analisi critica e sintesi poetica, rivolta tanto verso il sistema linguistico straniero, quanto verso il proprio. Traduzione poetica, dunque, non come palinsesto nel senso genettiano di scrittura sovrapposta (nella quale è possibile sceverare il testo sottostante, l’ipotesto)⁷, ma come risultato di una interazione verbale con un modello straniero recepito criticamente e attivamente modificato. Un poeta traduttore di poesia dovrà muoversi sulla base di una resa letterale del testo di partenza ma anche sulla base del rispetto delle aspettative dei lettori che appartengono al polo della ricezione, senza però mai dimenticare (sarebbe impossibile pur volendo) il proprio contesto poetico e il proprio scopo letterario, che difficilmente coincide perfettamente col poeta da tradurre. Forse non senza un fondo di verità e senza alcuna remora Carlo Carena scrive che chi traduce non dev’essere un “traduttore di mestiere”, ma un “letterato”, non solo escludendo dal supposto ‘non-mestiere’ della traduzione chiunque traduca la ‘non-letteratura’, ma negando che esistano competenze professionali nella formazione dei tradutto-

⁵ F. Buffoni, in Aa.Vv, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 12.

⁶ Cfr. la prefazione alla traduzione a cura di G. D’Elia delle *Nourritures terrestres* di André Gide apparsa da Einaudi nel 1994 nella collana “Scrittori tradotti da scrittori”.

⁷ Cfr. G. Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

ri⁸. Nella concezione intertestuale, infatti, il rapporto originale-copia (che implica una gerarchia di precedenza, di maggiore importanza dell'originale rispetto alla copia) acquista una dimensione propria: diviene dialogico, e non è più di rango ma di tempo, in quanto la traduzione poetica viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonomia e dignità in dialogo con quella del testo di partenza. Difatti, secondo Luciano Anceschi, la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali è la poetica⁹. Nell'ottica della intertestualità, la traduzione letteraria è dunque il rapporto tra due poetiche, quella dell'autore tradotto e quella del traduttore. Non è possibile immaginare una "copia conforme all'originale", in quando intervengono posizioni normative, ideologiche, stilistiche naturalmente diverse e avviene una sorta di positivo gioco di forza tra due personalità poetiche che finiscono per entrare in contatto al fine di una sana

collaborazione e della produzione di un testo secondo, dipendente ma in egual modo indipendente da quello di partenza. Rispetto alle traduzioni canoniche, quelle d'autore devono fare i conti con due *pattern* poetici diversi, e il poeta traduttore sicuramente deve riuscire a dimostrare la sua compatibilità con la sensibilità del poeta da tradurre, senza fossilizzarsi su nevrosi di tipo normativo. D'altronde Mattioli sostiene in *Studi di poetica e retorica* che è proprio sull'abbandono di ogni posizione normativa che si gioca la possibilità di dare una impostazione nuova ai problemi della traduzione e al loro studio. Non ha nessun interesse continuare a discutere se si possa o non si possa tradurre, partendo dall'idea di traduzione come copia perfetta che per principio non si dà¹⁰. Bisogna poi fare i conti anche con la capacità dei poeti-traduttori di percepire il ritmo di un altro poeta in maniera spesso naturale: questa "competenza innata" è sicuramente un plusvalore, in quanto il ritmo è parte integrante del linguaggio e si realizza attraverso una particolare intonazione – intesa non come scansione metrica ma come corpo eracleo che si fa lingua e discorso. Il poeta tra-

⁸ C. Carena, *I turbamenti di S. Gerolamo*, in *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, a cura di S. Nicoletta, D'Auria, Napoli 1991, p. 209.

⁹ Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano 1962.

¹⁰ Cfr. E. Mattioli, *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena 1983.

duttore deve trovare il ritmo per incontrare il soggetto e da questo “ritrovamento” nasce un’opera artistica a tutto tondo, che può essere tanto un’opera letteraria originale quanto un’opera di traduzione: sarà dunque necessario far rientrare i processi linguistici e le tecniche talvolta rigide di competenza del traduttore (il quale non può prescindere dalla consapevolezza che anche il testo poetico è “fatto” di lingua, che non si può lavorare sulla lingua se non si hanno basi di linguistica e che non si può far nulla in modo coerente senza un modello teorico di riferimento¹¹) nel più generale quadro psico-cognitivo delle attività mentali umane, così da individuare ciò che accomuna (oggettivamente) e ciò che distingue (soggettivamente) tutti i processi traduttivi al di là della sentimento di incertezza e di vertigine che è comprensibile provare di fronte ad un nuovo volto poetico in cui il poeta-traduttore è costretto a specchiarsi¹².

¹¹ L. Salmon, *Teoria della traduzione: una “lotta infinita” per il rigore interdisciplinare*, in *Comparatismi*, 5, 2020, p. 47.

¹² L. Salmon, *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 47.

V.S. Nello specifico, hai curato con Matteo Pupillo la traduzione di «*Regresso a um cenário campestre*» di Nuno Júdice: qual è il tuo rapporto con la lingua portoghese e con Júdice, e quali sono le convergenze e/o le divergenze stilistiche e tematiche con cui ti sei dovuta confrontare per tradurre e dunque comprendere a fondo le intenzioni del poeta?

E.R. Per quanto concerne la mia diretta esperienza di traduzione d’autore, che ha prodotto, con la collaborazione di Matteo Pupillo, la traduzione della più recente silloge del portoghese Nuno Júdice *Regresso a um cenário campestre* per i tipi della Delta3, al di là delle posizioni teoriche esposte in precedenza, posso affermare che l’incontro con la poesia di Júdice è avvenuto innanzitutto attraverso un “innamoramento” del suo stile, che molto ben dialoga con la mia poetica e con i miei strumenti retorico-stilistici i quali, sebbene molto diversi da quelli dell’universo culturale e linguistico di Nuno, hanno svolto la funzione di bussola per orientare la ricerca etico-estetica dei versi portoghesi, della loro musicalità, della loro struttura linguistica e retorica. Il procedimento seguito è insomma quello sugge-

rito da Gian Piero Bona, che intende possibile l'atto del tradurre soltanto a partire da una duplice condizione, quella di "interpretes et amans"¹³. "Mi costringo a scrivere ogni giorno, come un impiegato. Scrivere è la mia vita. Mi piace farlo, non mi dà da vivere, però è la mia maniera di essere", dichiara Júdice a Antonio Jiménez Barca su *El País*¹⁴. Un *habitus*, dunque, che non appare mai in alcun modo esito di costrizione o forzatura, né ha il sapore di un testo d'occasione o di un esercizio virtuosistico, ma corrisponde coerentemente a chi lo indossa. Per Nuno il poeta è un *flâneur*, un viandante che si trova dinanzi agli sconosciuti bivi della vita, e davanti a questi si ferma, prima di intraprendere la propria strada, per comporre poesia in quanto occasione unica per scoprire sensi nascosti e inaspettati, per percepire i legami sottesi tra l'Io e il Mondo, tra Sé stesso e la Natura (e non è un caso che tra i suoi poeti preferiti compaiano Hölderlin e la poesia romantica, Mallarmè, e i simbolisti) che è la scena primaria in cui siamo costretti ad

esibirci ogni giorno¹⁵. Apprestandosi al viaggio del comporre, Júdice si lascia trasportare dalla propria stessa scrittura, interroga le parole, le lascia risuonare, riverberare nell'eco di sé stesse, poi prova nuove combinazioni alla ricerca di quella "musica delle parole" che costruisce anche – a livello incosciente, talvolta, ma pienamente dominato nella tradizione poetica, una "musica del senso". Inseguire la sintassi spesso verbosa, articolata, complessa dei suoi testi è un'esperienza totalizzante per chi si trova a dover tradurre i suoi versi, soprattutto se si fanno i conti con il proprio modo di essere poeti, di fare poesia: dal suo verseggiare infatti traspare un raffinato gusto del linguaggio, che non è sterile esercizio formale ma bacino di raccolta sostanziale di una sequela infinita di idee che vanno concatenandosi verso dopo verso, generando l'andamento di un discorso che a sua volta si riflette, attuandosi, inscenandosi. Non è da sottovalutare la presenza dell'elemento filosofico nella sua produzione, che la traduzione deve far emergere con altrettanta preponderanza e naturalezza: egli infatti incastra sapientemente tra loro i matto-

¹³ G.P. Bona, *Interpres et amans (o la condizione del tradurre)*, in Aa.Vv., *La traduzione del testo poetico*, op. cit., pp. 78-83.

¹⁴ A. Jiménez Barca, "Nuno Júdice: 'Me obligo a escribir todos los días, como un oficinista'", *El País*, 27.11.2013.

¹⁵ C. De Luca, *La poesia portoghese contemporanea*, <http://poesia.blog.rainews.it/2015/03/la-poesia-portoghese-contemporanea/>.

ni del linguaggio per costruire l'edificio del discorso filosofico, che si traduce spesso in una riflessione meta-poetica, in cui la poesia interroga se stessa e le singole parole si tendono all'estremo del proprio senso, frastagliandosi nelle sue molteplici sfumature, quasi a voler mettere alla prova la propria resistenza. Espliciti i riferimenti al mondo stoico-epicureo di matrice classica, ma anche a quel neopaganesimo pessoano così ben teorizzato dal mezzo eteronimo pessoano Antonio Móra e poi applicato dall'eteronimo Ricardo Reis nelle sue *Odi* di matrice oraziana, spesso piegate al sentimento tutto portoghese della *saudade*. In particolare, il processo di appropriazione del testo oraziano da parte di Júdice si muove sulla base di alcune approssimazioni, ma anche di alcune distanze. Da un lato abbiamo il poeta lirico latino, abile nella gestione di vecchie forme letterarie rinnovate, dall'altro un poeta filosofo proiettato nella contemporaneità ma legato a materiali antichi, dei quali si appropriava senza mezze misure, accettandoli nella loro forma e nel loro contenuto, facendo di essi una fede morale, religiosa, filosofica. Il merito che Orazio rivendica a ragione per sé, è quello di aver trasposto con la sensibilità e le regole romane, temi lirici della

tradizione greca; Júdice, a sua volta, come Reis, trae da Orazio le formule e la motivazione per la descrizione poetica delle concezioni estetiche del lirismo classico, in cui è un piacere e forse un dovere morale rifugiarsi di tanto in tanto. Nel poeta portoghese, i temi tipici della letteratura greco-latina vengono integrati e nutriti da concetti pagani di vita e da processi linguistici che evocano la poesia oraziana, e questo accade perché nella personalità poetica di Júdice, antico e moderno s'intersecano in una rilettura delle forme e dei contenuti oraziani al fine di produrre nel lettore un effetto di innovazione e di specificità. C'è però una netta differenza tra Reis e Júdice: Reis, infatti, pur aderendo ai principi della filosofia stoico-epicurea in larga parte, guarda oltre alcuni temi come quello del *carpe diem* e si spinge in un pessimismo che va ben al di là della comune consapevolezza scomoda dell'effimero, percepito come elemento insito in tutte le cose. Egli limita la positività di fondo percepita in Orazio e condivisa da Júdice i quali, pur sapendo che la finitezza è immanente ed è condizione inevitabile di tutte le cose, sono ben disposti ad afferrare il momento immediato, che è uno spazio in cui si realizza una forma transitoria ma valida di esistenza sere-

na: l'eteronimo di Pessoa, invece, pensa che i piaceri del momento siano anch'essi connotati da uno sgradevole senso dell'effimero e dell'inutile. Anche se le cose passano e muoiono nel flusso intermittente del tempo, il tempo della vita per Júdeice è un dono prezioso che vale sempre la pena vivere:

Filosofia

Onde passar o amor, nada tem que fazer a inteligéncia.

Plotino

Embora o alberto caeiro tenha dito que amar e pensar, continuo a pensar que o amor nao precisa do pensamento. Pelo contrario, quando se pensa no amor, o amor esconde-se em cada linha de raciocinio, e so quando o sentimento substitui a logica e que, tal como a flor que so se abre com o sol, o amor ganha a forma de quem amamos. Podia dizer que nada do que alberto caeiro pensa sobre o amor e diferente do que eu sinto, tendo ele apenas o fundo filosofico que faz parte da sua natureza; o que eu penso, porem, e que essa filosofia que o impregna de cada vez que abre a janela e, em vez de ver a natureza, ve apenas

a essencia do que ele julga ser o mundo natural, nao passa de uma certeza tao vaga como a ideia

que ele tem do amor. Com efeito, tal como para saber o que e uma pedra e preciso senti-la no concavo da mao, com a sua materia dura e fria, tambem para saber o que e o amor e preciso sentir o corpo da amada e o seu calor, e o que aprendemos nesse instante e que o amor

existe, assim, sem precisarmos de o pensar¹⁶.

Filosofia

Dove passa l'amore, nulla ha a che fare con l'intelligenza.

Plotino

Anche se alberto caeiro diceva che amare è pensare, penso ancora che l'amore non abbia bisogno del pensiero. Al contrario, quando si pensa all'amore, l'amore si nasconde in ogni tratto del raziocinio, e solo quando il sentimento sostituisce la logica accade che, proprio come il fiore che si apre solo con il sole, l'amore prende la forma di chi

¹⁶ N. Júdeice, *Regresso a um cenário campestre*, Dom Quixote, Lisboa 2020, p. 60.

amiamo. Potrei dire che niente di ciò che alberto caeiro pensa sull'amore è diverso da quello che sento, avendo appena il fondamento filosofico che fa parte della sua natura; ciò che penso, tuttavia, è che questa filosofia che lo impregna ogni volta che apre la finestra e, invece di vedere la natura, vede solo l'essenza di ciò che crede sia il mondo naturale, sia solo una certezza tanto vaga quanto l'idea che lui ha dall'amore. Infatti, proprio come per sapere che cos'è una pietra devi sentirla nel cavo della mano, con la sua materia dura e fredda, anche per sapere cos'è l'amore devi sentire il corpo dell'amata e il suo calore, e quello che impariamo in quell'istante è che l'amore esiste, così, senza bisogno di pensarci¹⁷.

In altre poesie Júdeice veste con estrema naturalezza panni altrui, assume nuove identità, reali o presenti nell'immaginario collettivo, racconta o rievoca storie che non gli appartengono, o che gli appartengono solo in forma mediata, simbolicamente,

¹⁷ N. Júdeice, *Ritorno allo scenario campestre*, trad. it. di E. Rimolo, M. Pupillo, Delta3, Grottaminarda, 2021, pp. 66-67.

quali proiezioni di sé e di esperienze pregresse. Vi sono infine poesie in cui sveste ogni maschera e si rivolge senza alcun filtro – onirico, surreale, ironico, filosofico – al lettore. L'altezza di queste poesie "piene" risiede nella profondità dell'introspezione, nella pacata oggettività della descrizione, nel dolente distacco dalle cose nel momento stesso in cui il poeta le abbraccia con lo sguardo. In queste poesie il poeta abbandona la messa in scena e mette liberamente in scena se stesso e la propria diretta e personale esperienza delle cose, quand'anche simbolicamente trasposte, scandagliando il buio della propria memoria in cerca di figure che riemergono prepotentemente alla luce del presente, dando forma nuova alla Storia, orientando il lettore alla lettura anche ideologica di certi avvenimenti del passato:

Descobertas

Nos nao descobrimos a india, nem sei como e que la chegamos. Tambem nao descobrimos o brasil, que nem sequer estava a nossa espera. Nem descobrimos nenhum caminho maritimo para sitio nenhum porque nunca demos por ter um mar as costas. Nao descobrimos as bananas por falta de habilidade para as descascar. Tambem

nao descobrimos o cha porque o cafe
nos tirou o sono. Nao descobrimos o elefante
porque nos distraimos a ouvi-lo tocar
o sino com a tromba. Descobrimos o rinoceronte
mas afogou-se, e quem o encontrou foram
os italianos que o empalharam. Nao descobrimos
os indios nus porque estavamos a olhar para as
indias
nuas. Nao descobrimos o japao porque anda-
vamos
no pagode, e so descobrimos os biombos namban
para ver se havia gueixas deitadas
por tras deles. E nao descobrimos o prestes
joao
nem o apostolo tome. E nem sequer
consequimos descobrir a polvora. (E isto que
dizem
os que nunca descobriram nem uma mosca
na ponta do nariz)¹⁸.

Scoperte

Non abbiamo scoperto l'india, e non so
come ci siamo arrivati. Neanche
il brasile abbiamo scoperto, che neppure
ci stava aspettando. Né abbiamo scoperto
una via marittima per nessun luogo
perché non ci siamo mai resi conto di avere un
mare

¹⁸ N. Júdice, *Regresso a um cenário campestre*, op. cit., p. 73.

alle nostre spalle. Non abbiamo scoperto le ba-
nane per
l'incapacità di sbuciarle. Nemmeno
il tè abbiamo scoperto perché il caffè
ci ha tolto il sonno. Non abbiamo scoperto l'e-
lefante
perché ci siamo distratti ascoltandolo suonare
la campana con la proboscide. Abbiamo sco-
perto il rinoceronte
ma è annegato, e a trovarlo sono stati
gli italiani che l'hanno imbalsamato. Non ab-
biamo scoperto
gli indiani nudi perché stavamo guardando le
indiane
nude. Non abbiamo scoperto il giappone per-
ché stavamo camminando
nella pagoda, e abbiamo scoperto solo i pan-
nelli namban
per vedere se c'erano geishe sdraiate
dietro di loro. E non abbiamo trovato il soler-
te joão
né l'apostolo tomé. E neppure
siamo riusciti a trovare la polvere da sparo
(così dicono
quelli che non hanno scoperto neanche una
mosca
sulla punta del naso)¹⁹.

¹⁹ N. Júdice, *Ritorno allo scenario campestre*, trad. it. di E. Rimolo, M. Pupillo, op. cit., pp. 83-84.

Júdice opera nel segno di una continuità culturale che potrebbe aiutare a fornire una risposta alle inascoltate domande del presente attraverso una strategia di ri-significazione e reinvenzione del classico. Egli accoglie pienamente la teoria dell'agire 'di nuovo' spinti dal richiamo del 'classico' (che qui in Italia ha caratterizzato, negli anni '80, soprattutto la rivista poetica *Prato Pagano* diretta da Gabriella Sica) che permette sia di guardare al futuro con il sostegno di un attento recupero della tradizione classica, sia di preservare un patrimonio etico-letterario che si teme possa andare distrutto. Non di rado preferisce le atmosfere classiche riuscendo a collocarle in una contemporaneità corrotta, che ha svuotato il mito e rinnegato il classico, bisognosa di un rinnovato processo di *imitatio* in poesia – che non è un retaggio dimenticato del classicismo, ma un sano modo di intrattenere un rapporto con i propri precursori, senza i quali un testo non assume dignità letteraria alcuna e il poeta non conquista alcun tipo di identità o di originalità²⁰. È questo il messaggio teorico contenuto nei versi di Júdice: evocare senza ricalcare pedissequa-

mente allusioni appartenenti a un codice culturale e linguistico in apparenza da noi lontanissimo, ma in realtà parte integrante e costante della nostra formazione e del nostro sistema di convenzioni-valori attuale. Nell'inestimabile lascito del tempo passato c'è insomma ogni strumento per affrontare e leggere il presente, che sia un monito o una consolazione: al poeta è affidato il compito di arricchire e rinvigorire il patrimonio delle radici della nostra civiltà europea attraverso la melodia e il ritmo vitale del suo verso. Ciò che in particolare stupisce di questo ultimo libro del poeta portoghese, è la capacità di mescolare l'elemento atemporale di stampo arcadico-mitico a quello contemporaneo, reale, vissuto: il ritorno allo scenario campestre è un inno alla pura classicità e rimanda al mito dell'ideale Arcadia, meta utopica di una distensione totale dell'essere che vive un rapporto del tutto armonico con la natura, ma è anche un invito a non perdere di vista, considerati i tempi che viviamo, soprattutto relativamente alla pandemia, le potenzialità di un ritorno ad una vita in contatto con gli elementi naturali, vissuta anche nell'ottica di un *otium* che, sebbene imposto dalle norme di distanziamento sociale, può essere

²⁰ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 155.

una opportunità di riagganciarsi con quanto normalmente la frenetica quotidianità ci impedisce un contatto diretto e costante: la ricerca di uno spazio di riflessione interiore, la riconquista del ricordo e la sua potenza vivificatrice, la tensione amorosa che non si spegne ma viene alimentata dalla fiamma di Amore (che è il solo motore di tutte le cose ed è anche il vero protagonista di questo testo). Interessante anche il richiamo indiretto al *Decameron* di Boccaccio e alla scelta, da parte dei protagonisti delle novelle trecentesche, di trovare rifugio in una villa di campagna durante l'epidemia di peste che affligge Firenze a quel tempo. D'altronde la sua produzione scritta si concentra da sempre su temi contemporanei e sulla necessità di quel ritorno al reale che era fine ultimo della generazione di poeti degli anni '70 a cui la critica portoghese lo associa (avendo debuttato come poeta, nel 1972) incontrovertibilmente:

Epidemia

Passa de um para o outro atraves do olhar, de uma palavra,
de um toque de maos; por vezes, basta um leve suspiro

para adivinhar a febre, e atras dele descobre-se que
nao e preciso cura nem tratamento. Instala-se na
cabeça,
no corpo, na boca, nos dedos, sem dor nem cansaco,
apenas aquela ansia a que se da o nome de desejo e,
para que abrande o remedio, e ver quem se ama, ouvir
a voz que alivia a solidao, saber onde esta, o que faz,
o que veste. E a doenca esta nos que a evitam, nos
que a nao conhecem por ignorancia ou por medo,
nos que nunca ousaram e, um dia, rejeitaram o que
se lhes oferecia. Assim, dizem os especialistas, nao evitem o olhar que vos procura, nao esquecam
a palavra que vos chega, tao inesperada; e recebiam
sem receio essa mao que tereis sonhado e vos procura, fazendo com que entreis, para sempre, no campo dos atingidos pelo mais doce dos contagios²¹.

²¹ N. Júdice, *Regresso a um cenário campestre*, op. cit., p. 71.

Epidemia

Passa dall'uno all'altro attraverso lo sguardo,
una parola,
un tocco di mani; a volte, basta un leggero so-
spiro
per indovinare la febbre, e alle spalle si scopre
che
non c'è alcuna cura o trattamento. Si deposita
nella tua testa,
nel corpo, nella bocca, nelle dita, senza dolore
o stanchezza,
solo quell'affanno a cui si dà il nome di desi-
derio e,
per addolcire la medicina, si dovrebbe vedere
chi ami, ascoltare
la voce che allevia la solitudine, sapere dov'è,
cosa fa,
cosa indossa. E la malattia è in coloro che la
evitano, in coloro
che non la conoscono per ignoranza o per paura,
in coloro che non hanno mai osato e che, un
giorno, rifiutarono ciò che
gli veniva offerto. Così, dicono gli esperti,
non evitare lo sguardo di chi vi cerca, non di-
menticate
la parola che vi viene incontro, così inaspetta-
ta; e ricevete
senza paura quella mano che avrete sognato e
che vi
cerca, facendo sì che entrate, per sempre,

nel campo delle persone colpite dal più dolce
dei contagi²².

‘Ritornare allo scenario campestre’ si-
gnifica tanto: è un invito a percorrere *à re-
bours* i complessi e intricati sentieri del cuo-
re, prestando ascolto, con umiltà, ai segna-
li della natura – che ha tanto da insegnar-
ci – e ai moti della propria ancestrale inte-
riorità. Significa accogliere la possibilità di
un ritorno alla sostanza prima dell'umano,
fatta di cose semplici, ma concrete ed irri-
nunciabili: l'*affectus*, inteso come un senti-
mento di benevolenza verso il prossimo, vi-
sto non come un nemico da cui difendersi
ma come la possibilità concreta e viva di ar-
ricchimento del proprio universo emotivo;
l'*eros*, inteso come motore propulsivo del-
le azioni quotidiane, tese al raggiungimen-
to dei nostri progetti di vita – che richiedo-
no sempre tanta fatica, tanta responsabili-
tà, tanta passione –; i *mores*, cioè le consue-
tadini, gli imperativi categorici interiori, di
matrice anche rituale, ai quali bisognereb-
be cercare di non venire mai meno (ed è un
dato che nell'antichità fossero regolatori di

²² N. Júdeice, *Ritorno allo scenario campestre*, trad. it. di E. Rimolo, M. Pupillo, op. cit., pp. 80-81.

ogni aspetto della vita cittadina, tanto sul piano religioso quanto su quello profano). Elementi che appartengono ad un mondo mitico, arcadico, che appaiono come attinenti ad una visione conservatrice del mondo, troppo rigida, poco riformatrice, forse ma che agiscono in direzione di una ri-

voluzione non comune. Non a caso Agamben sostiene che è davvero contemporaneo solo chi non coincide perfettamente col suo tempo, e proprio per questo è capace di percepirlo: è per questo che la visione di Júdece si fa chiara, nitida, sincera, da lingua a lingua, da poeta a poeta.

Edoardo Zuccato

Portando al di qua

Per ogni parola che ho portato al di là, ne ho
portato dieci al di qua
Più che tradurre, il mio lavoro è stato cisdurre.

Dall'estraneo al familiare, dallo straniero al
noto.

La norma è questa. Pochissimi i traduttori,
milioni i cisduttori.
Compresi bilingui e trilingui, che viaggiano
meglio verso casa
pur ignorando dove sia di preciso.

O le migliaia che vedono il mondo in tradu-
zione
di lingua ignota che per intuire consumano la
vita. Cisduttori supremi
della perfezione, compilano dizionari umanese-
angelese
la cui parte seconda resta sempre incompiuta.

Il medio patrono dei traduttori, non Girolamo
ma Caronte,
porta i vivi nel regno dei morti e ogni tanto,
per bilanciare la barca,
si fa cisduttore e ricarica un morto per il regno
dei vivi.

Perciò pure lui è un traduttore incompleto.

Traduttrice perfetta ne esiste una sola,
patrona vera di quel mestiere,
che viaggia sempre in un senso, senza ritorno
e ti trasporta in silenzio nella lingua dell'acqua
e terra e aria¹.

V.S. Un'introduzione in versi – a mo'
di esergo, due terzine e tre quartine in ver-
so libero compongono il testo del compo-
nimento “Portando al di qua” – per l'ulti-
mo libro di versioni poetiche compiute da
Edoardo Zuccato, *Il dragomanno errante*. Il
sottotitolo recita: *quaderno di traduzioni*: le
pagine raccolgono la selezione del suo ven-
ticinquennale esercizio traduttivo; con testi
editi e inediti, resi dal latino, dal francese e
dall'inglese. In chiusura di volume, di nuo-
vo una poesia – di ‘congedo’ – con la qua-
le il poeta-traduttore Zuccato riassume in
versi di quanto ha ‘cisdotto’ per il lettore; e
quanto la sua versificazione, specularmente,
ha saputo porre “a fronte”.

A fronte

Burano o Murano, c'è poco da fare
Sarà il silicio diverso l'impasto

¹ E. Zuccato, *Il dragomanno errante. Quaderno di traduzioni*, ATi editore, Milano 2012, p. 9.

La temperatura di fusione
Il soffio nel cannello
Non c'è uno specchio ch'è uno
Che non esca incrinato
O almeno privo d'impurità
Gli utenti reclamano
Abbruttiti invecchiati di trent'anni
E più di un colpo
Ma cosa credono?
Di essere tutti Veneri e Adoni?²

In chiave traduttologica, due sono gli elementi da mettere subito in evidenza. Innanzitutto, risalta la scelta di presentare le versioni italiane senza il testo originale a 'fronte'. La 'paternità' dell'opera viene, comunque, sempre garantita dal traduttore: dichiarando il nome dell'autore, il titolo del componimento, corredando le poesie con un breve apparato di note in chiusura. Il poeta-traduttore sembra, però, voler intenzionalmente riproporre il componimento tradotto in una nuova veste, autonoma – soprattutto per ciò che concerne l'aspetto linguistico – rispetto al modello di partenza. Inoltre, ai testi stranieri resi in dialetto milanese si aggiungono spesso – graficamente collo-

cate a piè di pagina – le 'versioni' in lingua italiana. Anche questo *tertium comparationis* può essere interpretato come 'indicatore' di una guadagnata indipendenza poetica delle opere tradotte in lingua dialettale per il tramite della preziosa mediazione di resa offerta dal poeta-traduttore 'bilingue'. Infine, l'antologia di testi resi ne *Il dragomanno errante* testimonia – su di un piano teorico – la natura 'speculare' del processo di traduzione letteraria ribadendo, nella pratica, l'irrealizzabile pretesa di 'fedeltà' assoluta riflessa nell'opera tradotta.

E.Z. La pagina stampata è il risultato di varie scelte, di natura molto diversa. C'è sempre un elemento pratico che ha il suo peso. Data la facilità con cui oggi si possono recuperare in rete i testi originali, e dato che gli autori inclusi nel *Dragomanno* sono in larga parte classici, era un aggravio inutile dei costi raddoppiare la dimensione del libro, che immaginavo come una cosa agile. Volevo inserire pochi testi, quelli che a mio giudizio "funzionavano" meglio in italiano. Perciò ho escluso le traduzioni di poesie, anche quelle a cui sono molto affezionato, quando la resa italiana non mi soddisfaceva. Al di là delle ragioni editoriali in senso stret-

² E. Zuccato, *Il dragomanno errante. Quaderno di traduzioni*, cit., p. 101.

to, l'assenza degli originali a fronte è adatta a questo particolare progetto, in cui l'obbiettivo era presentare le mie versioni che avevano una vita propria e non solo una funzione di ausilio alla lettura dell'originale. Il libro contiene varie lingue e vari modi di tradurre. La traduzione per me è anche una palestra per esercizi, un laboratorio per esperimenti. La traduzione italiana a piè di pagina delle traduzioni in dialetto serve ai lettori che non sanno il dialetto, ma oltre a questa ovvia funzione allude anche al gioco di specchi infinito che sono la traduzione e la letteratura. Una metamorfosi nel tempo e nello spazio che è la vita e la sopravvivenza della parola poetica. Quanto alla fedeltà, capisco sempre meno che cosa sia, e che cosa intendano le persone che la menzionano come fosse un'ovvio parametro di giudizio.

V.S. In un tuo saggio dedicato alla traduzione romantica inglese – pur riconoscendo il carattere “fondativo” del movimento nella sua doppia anima anglo-tedesca – individui una delle differenze più marcate tra le due tradizioni letterarie nell'atteggiamento che ebbero verso la traduzione. “A cavallo fra Sette e Ottocento in Inghilterra ne vennero realizzate moltissime, ma non si produsse

nulla di paragonabile all'ondata di originali teorie della Germania coeva”³. È innegabile, a tuo giudizio, l’“ambiguità” dei romantici inglesi che, a margine di una consistente pratica traduttiva – di classici e di opere di autori moderni, tra i quali la Bibbia, Platone, Virgilio, Dante, Petrarca, Caldéron, Goethe – mostrarono una invece un interesse, scarso e riduttivo, per le motivazioni teoriche dell'*Art of Translating*. La traduzione significava, in concreto, un'attività di ripiego del tutto funzionale alle esigenze della scrittura poetica, alla sua natura “in parte mistificante, come creazione di carattere quasi divino”. L'impressione è, dunque, che i *poet-translators* romantici non avessero ancora preso piena consapevolezza dell'importanza della pratica della traduzione – e, soprattutto, della necessità di una teoria capace di sintetizzare la natura di tale processo – così come pure del ruolo determinate che essa avrebbe svolto nella definizione della ‘loro’ idea di scrittura poetica.

³ E. Zuccato, “Originalità e traduzione nella poesia romantica inglese” in *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando editore, Roma 2001, p. 61.

E.Z. Come ho mostrato in quel saggio, c'è un'ambiguità di fondo nell'atteggiamento dei romantici inglesi verso la traduzione poetica. Da un lato la sminuiscono per mettere enfasi sull'originalità come principio generatore primario della poesia, dall'altro diversi di loro, come Coleridge, Byron e Shelley, sono stati straordinari traduttori. Penso che il differente atteggiamento dei romantici tedeschi sia dovuto alla condizione storica della Germania e della letteratura tedesca, entrata in quei decenni in una fase nuova, di piena autonomia "moderna". Nelle fasi formative di una letteratura la traduzione ha quasi sempre un ruolo rilevante. In Inghilterra lo ebbe nel Rinascimento; nel Settecento gli inglesi erano politicamente e culturalmente troppo sicuri sé per averne troppo bisogno. La grande diffusione della traduzione nell'Otto-Novecento inglese avviene poi sotto un segno diverso, quello dell'appropriazione imperialista. Fra i tanti beni di cui l'impero si fa tramite per l'Occidente c'è anche la letteratura, che viene "scoperta" (cioè tradotta) come si "scopre" un certo territorio extraeuropeo. Un atteggiamento completamente diverso da chi traduce per diventare autonomo adattando tramite la traduzione un modello di

riferimento, come il latino o il provenzale per gli italiani del Duecento.

V.S. Franco Brevini definisce il poeta dialettale novecentesco un "personaggio culturalmente bifronte" con due anime, quella in lingua italiana e quella in dialetto. E, interpretando l'evoluzione della poesia dialettale tra la prima e la seconda novecentesca, prende le mosse da una celebre distinzione formulata da Eugenio Montale: "In due modi, quando si è uomini di qualche cultura, si può essere dialettali: o traducendo dalla lingua, giocando sull'effetto di novità che il trasporto può imprimere anche a un luogo comune, o ricorrendo al dialetto come ad una lingua vera e propria, quando la lingua sia considerata insufficiente, o impropria a una ispirazione. Il secondo caso è il più valido e il più interessante; ma i due modi possono essere presenti nell'interno dello stesso poeta, anzi lo sono quasi sempre. E non è detto che il primo caso non possa dare risultati poetici perché tradurre poesia è uno dei possibili modi di far poesia originale"⁴. Il poeta-traduttore (e il traduttore in dialetto) Edoardo Zuccato – che ri-

⁴ F. Brevini, "Lingue e culture in contatto nella poesia dialettale del Novecento", in *La traduzione del testo poe-*

entra sicuramente nella ‘categoria’ del “personaggio culturalmente bifronte” ipotizzata da Brevini – in quale dei due indirizzi montaliani si riconosce?

E.Z. La descrizione di Montale è appropriata, e riconosce giustamente alla traduzione il ruolo possibile di forma di poesia. Per quanto mi riguarda, scrivo in dialetto per il secondo dei due motivi indicati. La traduzione entra sempre in gioco in un secondo momento, quando c’è da fare la versione in italiano della poesia che ho appena scritto. Dopo alcuni giorni o alcune settimane correggo il testo, a volte in modo sostanziale, ma in genere con qualche limatura di dettagli. Queste correzioni riguardano sia il testo in dialetto sia la traduzione italiana. A volte (pur se di rado) correggendo la traduzione italiana mi rendo conto che una correzione analoga è una miglioria possibile anche nel dialetto. Ma nella stragrande maggioranza dei casi il lavoro avviene nella direzione opposta, dal dialetto all’italiano. Altrimenti scriverei le poesie direttamente in italiano, come ho fatto, perché mi è venuto il pallino in quel periodo, nella raccol-

tico, a cura di F. Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 64.

ta *Gli incubi di Menippo*. Comunque, mi dà molto meno piacere scrivere poesia in italiano che in dialetto. Ho cercato di farci i conti in versi in vari luoghi, ad esempio questa poesia inclusa nella raccolta appena citata:

Mahut

Su, elefantiaco idioma,
con tutte le risorse che da una vita mi consumi,
con i quintali di escrementi che mi lasci da spalare
almeno muoviti con eleganza.

Tradotta nei tuoi termini, non c’è cosa
che non aumenti di quattro misure,
spenzolando dalle mani come una floscia proboscide
inabile ad afferrare alcunché.
Raffinati ornamenti, fronzoli sonori,
come risuonano bene nel tempo
i tuoi barriti di docile servitore.

Su, vetusto pachiderma che tutti onorano
il martedì dopo le diciannove
e durante il weekend ai giardini
zoologici, rimarcando la tua beltà fossile
mentre tu sguazzi felice nel tuo pantano vocalico.

Dal tuo baldacchino quanto piace ai curiosi
guardare
le specie a rischio, linci accademiche, tigri padane

colli fatali e altre rovine nella verzura degli anni.

Su, cortigiano soprammobile, liofante di cartapesta,
tira il carro su cui sei tirato,
non sempre sarà martedì magro⁵.

V.S. Giungendo, infine, a parlare delle “occasioni” pratiche che producono le tue versioni poetiche – e ricordando la sincronica presenza, nel tuo lavoro di poeta-traduttore, di tre lingue, l’altomilanese, l’italiano, l’inglese – appare evidente che il processo traduttivo, “trasbordo incessante fra varie sponde”, si riveli, a tuo giudizio, come vera e propria condizione di vita piuttosto che un’attività occasionale. Nel caso specifico delle traduzioni di poesia poni, come assunto implicito di quest’idea, il principio della libera scelta personale. Tuttavia, anche per la libera decisione, ipotizzi una scala di “valori” che è poi riflessa in delle modalità teoriche, ben definite, di traduzione letteraria⁶.

⁵ E. Zuccato, *Gli incubi di Menippo*, Elliot, Roma 2016, p. 32.

⁶ Su questo argomento, cfr. il saggio di Edoardo Zuccato “Le occasioni della traduzione poetica. Una tipologia personale”, contenuto nell’edizione aggiornata de *La traduzione del testo poetico* a cura di F. Buffoni, Marcos Y Marcos, Milano 2004, pp. 469-490.

E.Z. La libera scelta è il privilegio di chi non si guadagna da vivere facendo il traduttore. Dal dopoguerra in poi la traduzione ha subito una professionalizzazione senza precedenti. Chi lavora su commissione deve stare entro vincoli stabiliti dalle case editrici, sia nella scelta dei testi, sia nelle modalità di traduzione. Il che non impedisce di trarre piacere dal lavoro né di realizzare ottime traduzioni quando tutto gira per il verso giusto. Ma questo vale soprattutto per il romanzo. Nessuno si guadagna da vivere solo con la traduzione di poesia, che è pagata raramente e, in ogni caso, ancora meno di quella del romanzo. Il vantaggio di tradurre senza essere pagati è che si può mettere mano a quello che piace per il gusto di farlo. Mi è capitato negli ultimi anni con un’antologia di poesie di Coleridge, in cui ho potuto sfruttare una vita di lettura e studio sul poeta inglese, e un’antologia di poesie di Thomas Hardy a cui sto lavorando adesso, con fatica e grande piacere. Beninteso, non tutte le traduzioni di questo genere vengono bene, anzi. La traduzione-testo, per dirla con Meschonnic, cioè la traduzione che sta in piedi da sola pur restando una versione attendibile dell’originale, è sempre un piccolo miracolo. L’autotraduzione, poi, è un’esperien-

za ancora diversa. In genere miro a una versione che aiuti la lettura del dialetto, senza rinunciare a una resa italiana dotata di un suo ritmo e una sua espressività, anche se i problemi sono quelli di qualsiasi traduzione.

Ovvero, in tanti punti cruciali c'è un impoverimento o una semplificazione. La densità espressiva cala e non mi va di ricrearne a qualunque costo una completamente autonoma dall'originale in dialetto.

Euripide, *Alcesti*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di Luigi Bravi (Classici greci e latini), Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna 2021, pp. 192

di Annachiara Laterza

La recente traduzione dell'*Alcesti* di Bravi (d'ora in poi, B.) si basa sul testo di G. Murray (*Euripidis Fabulae*, I, Oxford, 1902), che, com'è noto, è più conservativo di quello di J. Diggle (*Euripidis Fabulae*, I, Oxford, 1984). B. dichiara di discostarsi da tale testo in soli tre punti (p. 40). La traduzione è in prosa sia nelle sezioni recitate che in quelle liriche. Tuttavia la conservazione dell'*ordo verborum* in alcuni passi appare significativa, perché produce uno stile alto, adeguato a quello della lirica euripidea. È il caso ad esempio dei vv. 588-596: *τοιγὰρ πολυμηλοτάταν/ ἐστίαν οἰκεῖ παρὰ καλλιναον / Βοιβίαν λίμναν. ἀρότοις δὲ γυνῶν/ καὶ πεδίων δαπέδοις ὄρον / ἄμφι μὲν ἀελίου κνεφαίαν / ἰππόστασιν αἰθέρα τὰν Μο-/ λοσσῶν τίθεται,/ πόντιον δ' Αἰγαίῶν' ἐπ' ἄκταν / ἀλίμενον Πηλίου κρατύνει.* “Così abita Admeto un focolare ricco di greggi presso il lago di Bebe dalle belle onde. Alle distese dei campi arati e agli spazi delle pianure come confine verso l'oscura posta dei cavalli del Sole egli pone il cielo dei Molossi, il marino Egeo fino alla costa senza por-

ti del Pelio governa”. B. dichiara di privilegiare una traduzione che permetta di entrare “nei modi di Euripide e dei Greci utilizzati per dire certe cose” (p. 40). Un caso in cui l'aderenza al testo greco serve a restituire i presupposti culturali dei Greci è al v. 290, dove B. fa emergere il concetto della disparità di ruoli e di importanza tra il padre e la madre. Per l'espressione ὀ φύσας χῆ τεκοῦσα sceglie una traduzione letterale “colui che ti ha generato e colei che ti ha partorito”, mostrando così come secondo la mentalità greca la madre non contribuisse alla generazione dei figli da un punto di vista biologico, a differenza del padre, ma si limitasse a partorirli. Analogamente la resa “trasporto” di ἐκφοράν (v. 422) rinvia all'usanza descritta nel testo della processione funebre dal luogo di morte verso quello di sepoltura. Altre volte B. compie delle scelte che, pur non prevedendo una traduzione strettamente letterale, permettono di avvicinare il lettore alla mentalità greca. Un esempio è offerto dal v. 476, dove ξένοι, propriamente “stranieri, ospiti”, è reso con “amici”. Usare il concetto di amicizia in luogo di quello di ospitalità, non solo permette di cogliere il valore positivo della *vox media* qui impiegata, ma chiarisce che, presso i Greci, la ξενία si basava su legami personali, i quali assumevano anche un carattere affettivo. Un ulteriore esempio è offerto dalla traduzione dei vv. 730-3. Qui il verbo “pagare” sottolinea l'idea “economica” tipi-

ca della mentalità greca in riferimento alla pena da scontare per un delitto di sangue δίκας δὲ δώσεις σοῖσι κηδεσταῖς ἔτι “pagherai il dovuto”, ἀδελφῆς αἷμα τιμωρήσεται “ti farà pagare il sangue della sorella”.

Alcune traduzioni sottendono una specifica interpretazione del testo. Al v. 327, ad esempio, l'espressione εἴπερ μὴ φρενῶν ἁμαρτάνει, resa con “se non ha perso il senno” (anziché con “se non è privo di senno”), sembra basarsi sull'interpretazione che Admeto fosse dotato di ragione e possa (teoricamente) averla persa a seguito dell'imminenza della morte della moglie. Casi di uso di parole o espressioni più specifiche di quelle del testo greco, invece, sono offerti dal v. 226b, dove l'espressione οἷα ἔπραξας, che alla lettera vale “in quali condizioni ti sei venuto a trovare”, è resa con “quali sensazioni provi”, e dal v. 426, dove, il verbo λέγω, per evidenziare il valore iussivo che assume all'interno di un contesto in cui Admeto dà disposizioni ai suoi sudditi sulle modalità di esibizione del lutto per Alceste, è reso con “decreto”. Va inoltre segnalata una tendenza alla semplificazione volta a conferire maggiore scorrevolezza alla traduzione. Ai vv. 664 e 716, B., ricorrendo al termine “funerale” sia in riferimento all'esposizione del cadavere (προθήσονται νεκρόν) che alla processione funebre (ἀλλ' οὐ σὺ νεκρόν ἀντί σοῦ τόνδ' ἐκφέρεις;), semplifica espressioni che risulterebbero eccessivamente ampollose in ita-

liano. Al v. 462a il concetto dello scambio della vita di Admeto con quella di Alceste, espresso da ἀμείβω, è semplificato attraverso il ricorso al verbo “salvare”. All'esigenza di semplificare il testo, rendendolo più scorrevole, sembra rispondere anche la scelta di omettere parole o espressioni ritenute pleonastiche. Al v. 872a, ad esempio, nella resa “entra in casa” per βᾶθι κεῦθος οἴκων, è omesso il termine κεῦθος “recesso”, giacché si ritiene sufficiente riferirsi alla casa, senza specificare che si tratta della sua parte più interna. Rientra nella tendenza alla semplificazione anche la scelta di omettere frequentemente le particelle e gli avverbi. È inoltre interessante considerare l'uso del linguaggio metaforico, che, a seconda dei casi, risulta più o meno aderente al testo. In alcuni casi B. conserva le metafore greche attraverso l'uso di immagini significative. Al v. 91, ad esempio, traduce μετακύμιος ἄτας lett. “che sta in mezzo alle ondate della sventura” con “nella tempesta della sventura”. Anche la metafora animale associata, nel linguaggio affettivo, al bambino, viene conservata nella resa “passerotto” di νεοσσός (vv. 401-3). Particolarmente icastica risulta poi l'immagine acquatica dei vv. 1067-8, dove la resa “mi intorbidisce il cuore” per θολοῖ δὲ καρδίαν, che conserva il valore di base del verbo, serve a descrivere l'effetto esercitato su Admeto dalla donna misteriosa presentatagli da Eracle. Probabilmente la scelta di mantenere un'immagine simile si spiega con la

presenza del sostantivo πηγὴ “sorgente”, al verso successivo, riferito alle lacrime che sgorgano dagli occhi. La resa “su un legno a due remi” di ἐλάτα δικώπων al v. 444, per indicare la barca su cui Alceste verrà traghettata oltre il fiume Achelonte dal dio Ade, costituisce un caso in cui anche la metonimia viene conservata, benché con l’uso di un sostantivo più generico rispetto a ἐλάτα “abete”. Altrove il linguaggio metaforico è differente da quello del testo greco. Al v. 1048 l’oppressione della sventura, indicata da ἄλλῃς γὰρ συμφορᾷ βαρύνομαι, è resa da “sono abbastanza incupito dalla sciagura”. Si passa così dall’idea del peso, espressa da βαρύνομαι, a una forma più comune in italiano per descrivere l’effetto provocato dal male sullo stato d’animo di una persona. È anche possibile, talvolta, riscontrare una attenuazione del linguaggio metaforico, dettata probabilmente dalla volontà di semplificare il testo. Al v. 269, ad esempio, viene meno l’immagine della notte che “striscia” sugli occhi, in quanto ἐφέρπει è tradotto con “ricopre”. Un ulteriore caso di indebolimento della metafora si osserva al v. 657, dove la personificazione della casa, realizzata attraverso l’attribuzione a δόμον dell’aggettivo ὀρφανόν, viene parzialmente eliminata dalla traduzione “derelitta”.

Interessanti sono alcune scelte lessicali. Si osserva innanzitutto una cospicua presenza del linguaggio colloquiale, come nell’efficace resa “che ne combina di ogni sorta” per l’aggetti-

vo negativo πανοῦργον (v. 766), propriamente “capace di tutto”, o il valore di “dover fare i conti” attribuito al verbo τυγχάνω (v. 314) in riferimento all’incontro tra i figli di Admeto e una eventuale nuova sposa del padre. È inoltre interessante la tendenza opposta a rendere più elevate espressioni che nel testo greco sono colloquiali. Al v. 634, ad esempio, l’avverbio ἐκποδῶν, che vale “fuori dai piedi”, è reso con “lontano”. Analogamente il nesso ἐν ποσὶν “tra i piedi”, riferito al male in τοὺν ποσὶν γὰρ οἰστέον κακόν (v.739), è reso con “attuale”. Altre scelte lessicali significative consistono nell’uso di un linguaggio che rende più espressivo il testo o ne fa emergere il significato più autentico. Al v. 611, ad esempio, viene evidenziato il valore più autentico dell’espressione γηραιῷ ποδὶ, rendendola non, letteralmente, “con piede anziano”, ma “con piede stanco”. La resa “scelse di morire a vantaggio della tua vita” τῆς σῆς προῦθανε ψυχῆς (v. 620), invece del semplice “morì per la tua vita”, si mostra coerente con la rappresentazione del personaggio di Alceste nella tragedia, in quanto evidenzia la volontarietà del suo sacrificio.

Si nota un uso parco da parte del traduttore delle didascalie, limitate alle entrate e alle modalità della *performance*, con la presenza, talvolta, di chiarimenti su questo aspetto nelle note. A queste ultime è inoltre riservata la funzione di precisare traduzioni generiche, come nel caso

di σφαγή (v. 228), reso con “sacrificio” e poi precisato come “sgozzamento” in nota, o letterali, come nel caso di πρὸς τάφος τε καὶ πυρᾶν (v. 608) “alla pira e alla sepoltura”, dove il valore metonimico del termine πυρᾶ è specificato in nota con “tumulo che ricopriva ceneri ed offerte”. Un tratto ricorrente, tipico in generale delle traduzioni dei testi teatrali, consiste nella preferenza per la paratassi rispetto all’ipotassi del testo originale, ai fini di una maggiore scorrevolezza. A questa medesima esigenza risponde evidentemente anche la tendenza all’uso di espressioni nominali al posto di voci verbali. Al v. 80, ad esempio, φθιμένην βασιλειαν è reso con “la morte della regina”.

Un caso interessante per le implicazioni testuali è ai vv. 568-9, dove B. traduce “O reggia già sempre ospitale e libera di un nobile uomo”. Tale resa si mostra aderente al testo

di Murray, in quanto rispecchia la lezione dei codici πολύξεινος καὶ ἐλεύθερος, nella quale i due aggettivi sono riferiti ad οἶκος. Tuttavia l’espressione “di un nobile uomo” sembra rivelare l’influenza dell’emendamento di Purgold πολυξείνου καὶ ἐλευθέρου, in cui i due aggettivi sono riferiti ad ἄνδρὸς. La traduzione di B., infatti, estende il valore di ἐλεύθερος ad ἄνδρὸς, operando una distinzione di significato: ἐλεύθερος è tradotto con “libera” in riferimento alla reggia e con “nobile” in riferimento all’uomo.

Nel complesso la traduzione di B. si distingue per la sua scorrevolezza e per l’efficacia nel trasferire in prosa il linguaggio e le forme di una rappresentazione teatrale. Conservando la potenza delle immagini greche, essa si rende al tempo stesso fruibile da un variegato pubblico di lettori moderni.

Jesmyn Ward, *Giù nel cieco mondo*, traduzione di Valentina Daniele, NN Editore, Torino 2023

di Raffaele Montesano

Nel 1977, anno di nascita di Jesmyn Ward, lo stato del Mississippi subiva ancora i retaggi della questione razziale nonostante il *melting pot*, espressione derivante dall'omonima opera teatrale di Israel Zangwill del 1908 in cui si celebravano gli Stati Uniti come luogo dove persone di diverse origini etniche e culturali potevano fondersi insieme per formare una nuova e unica identità americana.

Le stesse vicende personali della futura scrittrice mostrano come questo stato di fatto – diventato poi esplicita strategia o, meglio, speranza del governo americano – non stava dando i risultati sperati. Non si verificava, insomma, quest'amalgama tanto sperata.

Il Mississippi – e gli Stati Uniti in generale – sono descritti dalla Ward «Come un serpente che cambia pelle. Da fuori sembra diverso ma dentro è sempre uguale».¹

Per tutto il periodo della scuola la Ward subisce ripetuti atti di bullismo e discriminazio-

ne per il colore della sua pelle; molti di questi episodi ispireranno il suo romanzo *La linea del sangue* (NNE, 2020).

Durante l'imperversare dell'uragano Katrina, la casa di famiglia viene completamente distrutta. Nel tentativo di raggiungere la chiesa di comunità adibita a rifugio, a causa del forte vento la loro auto finisce fuori strada; chiedono aiuto bussando all'abitazione più vicina, ma la famiglia bianca che apre la porta rifiuta di aiutarli.

Nel 2000, inoltre, un ubriaco investe, non è mai stato chiarito se volontariamente o meno, con la macchina il fratello uccidendolo.

L'episodio le segna la vita ma anche la scelta della carriera. Proprio per onorare il fratello defunto, decide di diventare scrittrice e dar voce a ciò che le sta intorno, mescolando continuamente vicende personali e corali, della sua famiglia e della sua comunità.

La condizione di donna di colore nata negli Stati Uniti alla fine degli anni Settanta e cresciuta tra gli anni Ottanta e Novanta, in una società ancora profondamente razzista che stava affrontando l'ultima fase della Guerra Fredda, rappresenta il nucleo centrale del suo universo letterario, il suo serbatoio di storie.

Studia a Stanford dove ottiene il *Bachelor of Arts* in letteratura inglese e successivamente un *Master of Arts* in Studio dei media e comunicazione. Consegue anche un MFA – che in Ame-

¹ Fonte: https://www.corriere.it/19_maggio_26/jesmynward-canta-spirito-canta-nn-editore-intervista-a89b5d78-7fc1-11e9-8558-8311fa6a8639.shtml (url consultato il 24\05\24).

rica è un PhD per materie legate alla produzione artistica – in scrittura creativa.

Nel 2008 pubblica *Where the line bleeds* (*La linea del sangue*, NNE, 2020), dove Jesmyn Ward narra le difficoltà dell'adolescenza e l'amore familiare che tiene insieme i protagonisti.

Joshua e Christophe, gemelli di Bois Sauvage, Mississippi, vivono con la nonna cieca Mamee, mentre la madre Cille si è trasferita ad Atlanta e il padre tossicodipendente Sandman li ha abbandonati. Dopo il diploma, Joshua trova lavoro al porto e si innamora di Laila, mentre Christophe inizia a spacciare, causando una frattura tra i fratelli. Le tensioni familiari aumentano con il ritorno di Sandman e le incomprensioni con Cille.

Nel 2011 esce *Salvage the bones* (*Salvare le ossa*, NNE, 2018).

Un uragano minaccia Bois Sauvage, Mississippi, dove Esch vive con i suoi fratelli e il padre in un'area chiamata la Fossa. Mentre si preparano per l'emergenza, Skeetah si prende cura del suo pitbull, Randall si occupa del piccolo Junior, ed Esch scopre di essere incinta e si confronta con il suo amore per Manny. Nei dodici giorni che precedono la tempesta, il legame tra i fratelli si rafforza, diventando un faro di speranza nell'imminente calamità.

Nel 2017 esce *Sing, unburied, sing* (*Canta, spirito, canta*, NNE, 2019) in cui la scrittrice esplo-

ra l'animo umano e i legami di sangue in un Mississippi intriso di amore, violenza e speranza.

Jojo, un tredicenne, cerca di capire cosa significa diventare un uomo mentre vive con la madre Leonie, la sorellina Kayla, il nonno Pop e la nonna Mam, che è in fin di vita. Leonie, una madre incostante e in conflitto con se stessa, decide di portare i figli a prendere il padre Michael, appena uscito di prigione. Jojo deve separarsi dai nonni, custodi di storie su spiriti e un passato sanguinoso. Mam, in punto di morte, attende la pace che solo la riunione familiare può portare.

Nel 2023 esce *Let us descend* (*Giù nel cieco mondo*, NNE, 2023).

Annis è una giovane schiava in una piantagione della Carolina, nipote di una guerriera africana e figlia di uno stupro. Di giorno svolge estenuanti lavori domestici e ascolta di nascosto le lezioni sull'Inferno dantesco destinate alle figlie del padrone, sue sorellastre; di notte, impara l'arte del combattimento dalla madre per difendersi. Quando la madre viene venduta, Annis resta sola e senza protezione, scoprendo con Safi la dolcezza del primo amore. Venduta dal padrone, Annis è costretta a marciare verso New Orleans con altri schiavi. Durante questo tragico viaggio, lo spirito dell'antenata Aza, un enigmatico angelo custode, appare per aiutarla a fuggire.

Il progetto di NN è iniziato il 19 marzo 2015, traducendo in italiano Kent Haruf, tra le voci letterarie maggiori del secondo Novecento.

Il nome, NN (*nomen nescio*, nome sconosciuto, come nelle carte d'identità degli orfani di padre), riflette il tema della ricerca dell'identità nel mondo contemporaneo, insieme alla qualità della scrittura e all'empatia suscitata dalle voci degli autori. Questo tema guida le loro scelte editoriali, indipendentemente dai generi o dalla nazionalità degli autori.

Il loro catalogo non è organizzato in collane, ma in Stagioni, Trilogie e Serie. Ogni stagione esplora un tema specifico legato alla ricerca dell'identità, come il peso dei ruoli e delle relazioni, l'eredità del passato, e gli alleati e nemici nella ricerca del proprio posto nel mondo. In questo modo, i libri sono connessi da fili rossi invisibili, creando un ideale percorso di lettura.

Considerato il manifesto dell'editore, Jesmyn Ward, scrittrice che ha messo il tema dell'identità al centro della sua produzione letteraria, è sicuramente la figura perfetta che trova naturale collocazione all'interno del loro catalogo.

La traduzione di *Let us descend* – come tutti gli altri romanzi della Ward pubblicati da NNE – è stata affidata a Valentina Daniele, traduttrice di lunghissima esperienza che annovera tra i suoi lavori le traduzioni di testi contemporanei di grande successo come J.K. Rowling, *Harry Potter e l'Ordine della Fenice* (Salani, 2003).

Il titolo scelto dalla Ward per il suo romanzo è tratto dalla *Divina Commedia*, in particolare dal *Canto IV* dell'*Inferno*.

L'endecasillabo completo recita: «Or discendiamo qua giù nel cieco mondo».

La Ward sceglie la prima metà del verso mentre nella versione italiana è stata scelta la seconda. La decisione di non mantenere lo stesso titolo è dovuta principalmente alla perdita di impatto che la traduzione in italiano avrebbe comportato.

Va considerato che per i lettori americani Dante non ha lo stesso potere evocativo che ha per quelli italiani. Molte espressioni dantesche sono entrate nell'italiano grazie a questa loro caratteristica. “Nel cieco mondo”, ad esempio, suona alle nostre orecchie come chiaro sinonimo di inferno. Non è la stessa cosa per i lettori d'oltreoceano.

Per la stessa ragione, in italiano la prima parte del verso “Or discendiamo”, avrebbe sicuramente comportato una perdita d'impatto perché senza l'endecasillabo completo non risulta facile l'associazione alla *Commedia* dantesca.

La Ward ha letto la *Commedia* nella versione in inglese tradotta da Robin Kirkpatrick nell'edizione del 2006 che si caratterizza per l'eleganza e fluidità delle parole scelte che non tolgono nulla alla coerenza tematica con l'originale italiano.

La traduzione è pensata per essere accessibile a un pubblico ampio. Kirkpatrick la accom-

pagna con un apparato di note e commenti che aiutano il lettore a comprendere il contesto storico, culturale e letterario dell'opera di Dante, essenziali per chi non ha familiarità con il mondo medievale e le allusioni dantesche.

Inoltre, l'edizione include un'introduzione approfondita e vari saggi che offrono una panoramica sul significato e l'importanza della *Divina Commedia*, aiutando i lettori a comprendere meglio il contesto e l'impatto dell'opera. Kirkpatrick riesce a far risaltare i temi universali presenti nel poema, rendendo evidente la loro rilevanza contemporanea. Le questioni morali, spirituali e filosofiche vengono presentate in modo tale da risuonare anche con i lettori moderni.

Un'altra caratteristica apprezzata della traduzione di Kirkpatrick è l'eleganza linguistica. Pur utilizzando un linguaggio moderno, la traduzione conserva una solennità che si addice al tono epico dell'opera di Dante.

Una traduzione, quindi, che cerca di bilanciare eleganza stilistica e fruibilità del contenuto ad un pubblico ampio e culturalmente variegato.

La modernità di questa traduzione si sposa efficacemente con la prosa della Ward creando sulla pagina una piacevole armonia tra l'inglese del racconto e quello dei versi citati al suo interno.

The tutor says: "Let us descend,' the poet now began, 'and enter this blind world,'" and his words echo through me. I hear the sighs: the summer wind pushing slant at the house, the wood groaning, but

instead of the Italian poet descending into hell, I see my mother toiling in the hell of this house. Walking down from a hot, crate-choked attic to a second floor clustered with bedrooms where my sire's children cried through keyholes after their mother died, after my mother became their nursemaid and pulled them from her breast, down to the first floor, where my mother grew sere over a burning stove, to the potato-and-onion-rank basement, cool and rat infested, down and down, to deeper basements, root cellar opening to root cellar. More hell. "I shall go first. Then you come close behind," the tutor says. "Through me you go to the grief-racked city," he says, his voice like the soft buzz of velvet.

Lo stile traduttivo di Kirkpatrick, con la sua modernizzazione dell'italiano del Trecento, ha agevolato quindi la ri-traduzione in italiano dei versi citati dalla Ward che, seppur non numerosissimi, sono diventati il centro della narrazione: ogni verso introduce una situazione narrativa. Nel testo sopra citato, ad esempio, l'inferno è associato dalla Ward alla casa in cui vive da schiava e le pene sono i soprusi a cui il suo padrone la sottopone.

La presenza di Dante, però, non è soltanto sotto forma di citazioni ma anche situazionale. Una delle scene principali del romanzo, infatti, è l'attraversamento di un fiume: le schiave, legate l'una all'altra, devono guardare un fiume per essere portate a New Orleans per essere vendute.

Qui a sud le acque fangose del fiume creano un gorgo, nero al centro. Siamo fermi sulla riva, sperando che i Georgiani ci tolgano le corde, le catene, ma non lo fanno. Alcuni affrontano l'acqua sui cavalli, che li portano sulla sponda opposta. Gli altri aspettano con noi, fischiano alla fila delle donne, ci radunano con i loro animali alti.

«Avanti» dicono. «Andate». Ci trasciniamo verso l'acqua. Le prime donne della fila entrano nel fiume, le gonne si sollevano. La corda tira e io entro in acqua dietro di loro, i pesciolini sfrecciano intorno alle mie caviglie. L'acqua brucia il sangue rapreso sulle dita dei miei piedi, è come acido nei piccoli tagli che mi ricoprono le gambe. Gli uomini in catene, che ci seguono, stanno vicini, ci guardano senza dire una parola. La donna davanti a me, con i capelli che ricadono ai lati del viso scarno, ansima, si tira indietro. «Non so nuotare» sussurra.

Tutta la sezione, dall'attraversamento del fiume alla scena della loro vendita è ricalcata sul *Canto III* in cui Dante e Virgilio attraversano l'Acheronte e sul *Canto V*, in cui incontrano Minosse.

Le schiave sono come le anime dannate che devono attraversare il fiume per essere poi portate al cospetto di chi le giudicherà: i compratori che ne valuteranno le caratteristiche e ne decideranno la collocazione.

Oltre il fiume, c'è ancora una volta l'inferno che le aspetta.

This far south, the river's muddy water churns, black at its center. We stand on the bank, hoping for the Georgia men to remove our ropes, our chains, but they do not. A few charge the water with their horses, who carry them to the other side. The rest wait with us, and they whistle at the line of women, crowding us with their tall beasts.

"Go on," they say. "Go." We shuffle toward the water, and the first women on the line wade into river, their skirts rising. The rope yanks, and I step in behind them, minnows darting around my ankles. The water burns the gore on my toes, is acid in the small cuts all over my legs. The chained men, who follow us, stand close together, looking at us with no words. The woman in front of me, her hair framing her gaunt face, breathes hard, pulls back.

"I don't know how to swim," she whispers.

Tutta la parte centrale del romanzo, fatta di nuovi soprusi, sofferenze ma anche amore e progetti di fuga, è metafora del passaggio attraverso il purgatorio.

Come Dante che sogna, riposando di notte dopo ogni faticosa salita verso la balza superiore, ed i suoi sogni sono parte integrante del viaggio e del suo significato, anche la protagonista inizia a sognare e questo, pian piano, la porta a maturare il progetto di fuggire, di smettere di purgarsi e raggiungere il paradiso.

Il secondo ricordo è più una ricomposizione che un fiorire, la cucitura tra un momento e l'altro nel tempo. È successo dopo che l'uomo che la corteggiava ha dimostrato a mia madre che non poteva proteggerci entrambe, dopo che le ha dimostrato che la sicurezza per lei e me doveva cercarsela da sola. In questo ricordo ero piccola, tanto piccola da starle in braccio, tanto da appoggiare il mento alla sua spalla mentre lei correva.

Mamma, dicevo. Resisti, tesoro, diceva mamma. Resisti.

«Annis?». Esther spezza il mio sogno.

«Resisti» dico, cercando a tentoni il prossimo ritaglio di memoria, ma non arriva niente.

«Resisti» dico, ma non so se lo sto dicendo a Esther o alla terra. «Ti prego» sussurro. Quel che resta dei miei capelli tagliati mi cade sugli occhi, sulla faccia, mi sfiora il mento. Li offro alla terra. «Ti prego» dico.

Il capitolo finale, *Once more saw stars* (*A riveder le stelle*), rappresenta la personale salita in paradiso della protagonista che, scappata dal-

Con la partenza di Aza, la notte della palude dispiega i suoi minuti. Gli insetti piangono i fratelli morti. Il buio ribollente odora di linfa e uova marce. Scavalco i detriti per inginocchiarmi nel ruscello e sciacquarmi la bocca, il viso, il corpo. Mi pulisco le parti soffici, alla ricerca di sangue; scopro con sollievo che il seme nel mio ventre è rimasto. Rami e foglie strappate coprono il mio fuoco morto e si sovrappongono alla radura illuminata dalla luna.

The second memory is less a flowering than a piecing together, a sewing of one moment of time to another. This happened after the courting man showed my mother he couldn't protect the both of us, after he showed my mama she had to seek safety for me and her on her own. I was small in this memory, small enough for her to hold in her arms, for me to rest my chin on her shoulder as she jogged.

Mama, I said.

Hold on, baby, Mama said. Hold on.

“Annis?” Esther disrupts my dreaming.

“Hold on,” I say, grasping at the next patch of memory, but nothing comes. “Hold on,” I say, but I don't know if I'm saying it to Esther or to the earth. “Please,” I whisper. What remains of my chopped hair falls over my eyes, over my face, to brush the bottom of my chin. I offered to the earth. “Please,” I say.

la sua ultima padrona, raggiunge una comunità di schiavi fuggiti che vivono nascosti in una palude.

With Aza's leaving, the swamp night unfurls its minutes. The insects cry, weeping their broken breathren. The seething dark smells of sap and rotten eggs. I climb over debris to kneel in the stream to rinse my mouth, my face, my body, clean. Wipe my soft parts, looking for blood; I'm relieved to find the seed in my belly remains. Tufted branches and torn leaves blanket my dead fire, overlies the moonlit clearing.

Cerco la mia trapunta e me la avvolgo addosso, pulisco la soglia e mi sdraio lì. Ho in bocca il sapore delle dense radici della terra. Lo succhio via, guardando in alto. La tempesta di Aza ha ripulito la ruota del cielo e il grande fiume di stelle brilla. Spero che mia madre guidi una barca ben salda, con una grande vela bianca sulla via d'acqua celeste tra i mondi. Il suo vascello fa parte della flotta risorta che naviga nell'Acqua. Spero che stia a gambe larghe sul suo ponte, con Mama Aza accanto a lei, con le fusciasche che sventolano nell'invisibile vento scuro. Donne sicure e lungimiranti. Le ampie strade si aprono e scintillano per loro, ribollenti di ghiaccio e di luce, di acqua e di spirito. Il bianco della luce delle stelle le sosterrà. Danzeranno con il rollio del ponte. Canteranno.

Finito il romanzo, ci si accorge che Dante è presente in tre modi: con le citazioni dirette, sotto forma di metafora e, inoltre, come linguaggio altro che la protagonista utilizza per descrivere l'indescrivibile, il suo inferno, e allo stesso tempo estraniarsi da esso.

Come scrive la traduttrice Valentina Daniele nella postazione all'opera: «L'italiano dante-

I search for my quilt and wrap it about me, kick the clutter from the doorway, and lie across the doorjamb. My mouth tastes of the dense root of earth. I suck the flavor away, gazing up. Aza's storm has wiped the wheel of the sky clear, and the great river of stars shimmers. I hope my mother helms a tight-seamed boat with a large white sail on the celestial waterway between worlds. Her vessel one of the resurrected fleet navigating the Water. I hope she stands widelegged on her deck, Mama Aza beside her, their sashes snapping in the invisible dark wind. Sure-footed, farseeing women. The wide byways open and glittering to them, seething with ice and light, water and spirit. How the whitewash of starlight would buoy them along. How they dance with the rocking deck. How them sing.

sco spicca nel flusso dei pensieri di Annis con nitidezza e precisione, come se a delineare la tragedia e l'assurdità del mondo in cui vive la protagonista fosse più adatta una lingua distante ed estranea».

Alberto Manguel, *Il rovescio dell'arazzo. Note sull'arte della traduzione*, Sellerio Editore, Palermo 2024

di Annateresa Mirabella

La traduzione può essere una impossibilità, un tradimento, una frode, un'invenzione, una pia menzogna; ma rende il lettore un ascoltatore più saggio e migliore; meno sicuro, assai più sensibile, *seliglicher*

Alberto Manguel, *Una storia della lettura*

1. *Alberto Manguel: quarantadue parole sulla traduzione*

La riflessione sulla traduzione dell'opera letteraria, nel corso dei secoli e in relazione alle diverse civiltà e culture, ha assunto prospettive sempre nuove e differenti¹, spaziando dai concetti di *imitatio* ed *aemulatio* degli autori latini alle libere appropriazioni dei testi classici nel Seicento francese², sino ad arrivare alla consapevolezza di una maggiore complessità di tale processo, passando per la concezione romantica dell'impossibilità della traduzione. È Georges Mounin, negli anni Sessanta, a parlare della “fedeltà alla

poesia”³, che è cosa diversa dalla fedeltà meccanica al testo di partenza; successivamente, Georg Gadamer avrebbe decretato che ogni traduzione è, sempre ed inevitabilmente, un'interpretazione e che è il traduttore a farsi carico della responsabilità di ogni singola sfumatura; il campo veniva ristretto da Umberto Eco, secondo cui “un testo può suscitare⁴ infinite letture senza però consentire qualsiasi lettura. È impossibile dire quale sia la migliore interpretazione di un testo, ma è possibile dire quali siano sbagliate”. Sono dunque molte le vie teoriche che è possibile intraprendere per introdurre un discorso sull'arte della traduzione. Una vita trascorsa tra i libri, scrittore, giornalista, traduttore – ma soprattutto lettore⁵ – nel suo ultimo saggio Alberto Manguel pone interrogativi puntuali, guardando alla traduzione come a una sperimentazione continua, irrisolta e forse irrisolvibile. Ne *Il rovescio dell'arazzo. Note sull'arte della traduzione*⁶ (a cura di Giovanna Baglieri, titolo originale dall'inglese: *The Backside of the Tapestry*:

³ Bertazzoli, 2021, p. 87.

⁴ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, Milano 2016, p. 146.

⁵ In *Una storia della lettura* (Feltrinelli, Milano 2009, p. 16), poco prima di introdurre l'incontro con Jorge Luis Borges, Manguel scrive: “La mia aspirazione era di vivere tra i libri”.

⁶ A. Manguel, *Il rovescio dell'arazzo. Note sull'arte della traduzione*, Sellerio Editore, Palermo 2024.

¹ R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Carocci Editore, Roma 2021. p. 40.

² Bertazzoli, 2021, p. 57.

notes on the Art of Translation), si accosta all'argomento con la delicatezza di chi ne conosce la vulnerabilità e la potenza, provando a districarne i fili attraverso quarantadue parole.

Termini che si fanno punti di osservazione, una sorta di Aleph che lascia trapelare i molteplici riflessi e percorsi possibili per indagare la complessa natura della questione: *Correttezza, Il santo, Calma, Natura, Purezza, Nome, Sperma, Politica, Ordine, Giuramento, Racconti, Tradimento, Universo, Casa, Sovversione, Successo, Stella, Blu, Legge, Ospitalità, Doppelgänger, Voce, Bel tempo, Onestà, Rinascita, Andar per mare, Mondo, Forza, Cartografia, Abbondanza, Accademia, Risveglio, Intelligibilità, Tempo, Adamo, Mito, Morte, Copia, Archetipo, Ritratto, Ombra, Modestia.*

2. I percorsi della traduzione

Una narrazione pacata e profonda, che si ritaglia brevi incursioni nella storia e nella filosofia, e che lascia immediatamente spazio al rapporto ossessivo dell'artista – e, quindi, del traduttore – nei confronti della perfezione. In antichi miti e aneddoti si nasconde il senso del tradurre, che non sfugge allo sguardo penetrante di Manguel. Lo ritrova, risalendo indietro nel tempo, già nell'epistola di *Hayy ibn Yaqzan. I segreti della filosofia orientale*, opera del XII secolo del filosofo Ibn Tufayl – un testo che l'autore definisce una sorta di “precursore magico di

Robinson Crusoe” – che anticipa alcuni indirizzi del pensiero moderno ponendo al centro l'essere umano e il suo relazionarsi col mondo, traducendone i segni in base a un proprio alfabeto.

Ripercorrendo anche i luoghi e i temi più comuni dell'universo della traduzione, a partire dalla Torre di Babele, Manguel si sofferma poi sulla valenza di tale pratica, e su ciò che resta del significato dell'opera: “il lettore (o il traduttore) trasforma continuamente il testo⁷, uno strato di pelle dopo l'altro”. Un'entità vivente, e come tale, mai uguale a sé stessa. Un concetto che si avvicina al pensiero di Dante e di Voltaire, affrontati nel capitolo *Casa*, autori che guardano alla traduzione come a una nuova dimora per il testo originale. Al contrario, c'è chi in essa riconosce una forma di tradimento: è riportata, a tal proposito, la vicenda del reverendo Richard Whately che – quasi anticipando l'intuizione magrittiana – di una copia della *Versione Autorizzata della Bibbia*, avrebbe esclamato: “Questa⁸, signori, non è la Bibbia! [...] Questa è soltanto una traduzione della Bibbia!”.

La vocazione arbitraria di determinate traduzioni – non soltanto letterarie – realizzate nel corso dei secoli è in effetti innegabile. L'autore cita, tra gli altri esempi, Constance Garnett (celebre traduttrice inglese dei romanzi russi) e Gómez Estrada (che, nel tradurre in spagnolo le fiabe dei

⁷ Manguel, 2024, p. 15.

⁸ Manguel, 2024, p. 83.

Grimm, ne ha edulcorato le ambientazioni cupe) i quali, pur avendo operato evidenti trasformazioni sulla materia originale hanno trovato apprezzamento presso i lettori inconsapevoli.

In alcuni casi la traduzione – o l'assenza della stessa – può rendersi complice di ingiustizie, ad esempio in contesti giuridici, come riferito nei *Saggi* di Montaigne, (II:32). Capita invece che diventi atto fondativo, sovversivo, di protesta: è il caso di Margaret Tyler, che nel Seicento si occupò di rendere in lingua inglese il romanzo spagnolo *Espejo de príncipes y caballeros* di Diego Ortúñez de Calahorra, scegliendo di affrontare gli argomenti presenti nel testo da una prospettiva femminile.

A un certo punto del testo, si pone quindi, più esplicitamente, la questione della fedeltà, costante invisibile che attraversa il testo. La posizione dell'autore affiora nel capitolo *Accademia*, quando si instaura un dialogo tra le tesi del critico e poeta inglese Matthew Arnold e del filosofo suo connazionale Francis William Newman. Manguel sembrerebbe abbracciare una visione affine a quella di Newman, che giudicava impossibile – da parte di un traduttore – arrivare a far coincidere il proprio punto di vista con quello dell'autore, soprattutto se vissuto in un'altra epoca e cultura: le qualità che non dovrebbero invece mancargli sono “quell'autentica sensibilità per l'argomento⁹, e quell'amo-

⁹ Manguel, 2024, p. 106.

re disinteressato, che sono entrambi così rari in letteratura, e così preziosi”.

Agganciandosi alla vicenda del *Faust* di Goethe, Manguel fa poi riferimento¹⁰ al *Vocabolario degli Intraducibili* di Barbara Cassin, che si è recentemente soffermata sull'impossibilità di rendere l'esatta corrispondenza di determinati termini in un'altra lingua, precisando come tale definizione non sia unicamente riferibile a quelli che risultano irriducibili in questo passaggio, ma anche ai termini che sembrano essere “traducibili all'infinito”. A ogni parola di un sistema linguistico corrisponde un'*antologia* – parola di cui viene ricordata l'etimologia greca, ovvero “mazzo di fiori” – di significati, i quali possono rifiorire all'occorrenza se l'autore sceglie di prestarvi attenzione.

Si è poi introdotti alle vicende e all'immaginario mitico della popolazione maya Totzil¹¹, stabilitasi in Messico nel I secolo a.C., e privata delle terre comunitarie nel 1867 in seguito alle riforme di Juárez. È in relazione ai Totzil che viene ricordato il lavoro decennale di Robert Laughlin (29 maggio 1934 - 28 maggio 2020), lessicografo della lingua Tzotzil del Chiapas, in Messico *Il Grande Dizionario Tzotzil di San Lorenzo Zinacantan* (1975), ad oggi il più approfondito che si occupi di una lingua indigena americana: attra-

¹⁰ Manguel, 2024, p. 110.

¹¹ R. Laughlin, *Anthropology News*, <https://www.anthropology-news.org/articles/robert-m-laughlin/>.

verso Laughlin, Manguel suggerisce come adoperarsi per proteggere una lingua implichi la protezione di una visione del mondo, e rappresenti una garanzia di dignità per i suoi parlanti.

3. *La traduzione come processo esistenziale*

Del processo di traduzione viene dunque portata alla luce la natura esistenziale, legata al modo in cui l'essere umano impara a stare al mondo, cercando di fare pace con il Tempo e la Morte. Manguel riflette dunque sulla necessità di ordinare la realtà, per poterla comprendere meglio, nonostante essa si presenti come qualcosa di potenzialmente disordinato: “sappiamo che quel che chiamiamo universo non ha una fine comprensibile,¹² non ha uno scopo ravvisabile né un metodo nella sua pazzia”. Tradurre tradisce così l'incapacità umana di arrendersi all'ambiguità. Ed è anche per questo che il viaggio del traduttore non è mai un'esperienza individuale, dal momento che egli ripercorre le tappe dell'autore “andando per mare”. La metafora del viaggio marino a indicare l'atto creativo è ripresa da Manguel per illustrare in che modo la traduzione non sia altro che il ripetersi di una rotta già segnata sulla mappa, e che dunque – dopo la prima volta – può essere ulteriormente esplorata. Con il tempo, può accadere

infatti che nuove traduzioni si rivelino necessarie, e che questo viaggio debba essere compiuto di nuovo: pur rivolgendosi ai lettori del presente¹³, tuttavia, il traduttore guarda al futuro, “alla ricerca di un significato che sogna incessantemente un lettore non ancora nato”.

Alla fine dei quarantadue brevi percorsi che provano a racchiudere quelle consapevolezze che dovrebbero ispirare l'*ars traducendi*, emerge però un aspetto caro a Manguel. Nel proporre al lettore un parallelismo tra fotografia e traduzione – apparentemente accomunate da un limite, ovvero l'impossibilità di cogliere tutti gli aspetti del frammento di realtà che si sforzano di riportare in altri termini, tale limite si rivela come qualità, se non addirittura proprietà: non è necessario né previsto che, del testo, venga colto ogni singolo aspetto. Manguel ricorre alla *revelatio* di cui parlava san Girolamo, secondo cui nel riportare al lettore le parole tradotte da un'altra lingua,¹⁴ bisogna preservarne il mistero: “soltanto le traduzioni mediocri rivelano tutto o quasi del testo originale, ogni frase, ogni virgola, ogni parola, ogni refuso”. È anche in questo senso che al traduttore, in ultima analisi, spetta il compito di essere il “lettore migliore”, scegliendo il ricamo appropriato ma, allo stesso tempo, nascondendo il rovescio dell'arazzo alla vista altrui.

¹³ Manguel, 2024, p. 107.

¹⁴ Manguel, 2024, pp. 145-146.

¹² Manguel, 2024, p. 121.

Il curatore

Vincenzo SALERNO è professore associato di Letterature comparate all'Università degli Studi di Salerno. Segretario generale della SIT (Società Italiana di traduttologia), dal 2019 è Direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca “Alfonso Gatto” dell'Università degli Studi di Salerno e del Centro di Ricerca “Domenico Rea”. Le sue ricerche vertono principalmente su questioni di teoria e storia della traduzione letteraria nel mondo classico, nella letteratura italiana e nelle letterature anglofone. Si è occupato, inoltre, di letteratura di viaggio, di poesia italiana risorgimentale, di narrativa e di poesia italiana contemporanea e della produzione – editoriale e letteraria – di libri d'artista in Italia e in Inghilterra. Tra le sue pubblicazioni più recenti, la monografia *La bella rima che fiorisce tra i versi. H. W. Longfellow e Dante* (Francesco D'Amato Editore, 2023) e le curatele della rivista *Trame di letteratura comparata (Come un polittico, Neu, 2018, II)* e del volume *L'estro furioso Domenico Rea da Napoli a Nofi* (FedOa University Press-Federico II Press, 2022).

Gli autori e le autrici

Mariano BÀINO (Napoli, 1953) è poeta, romanziere, traduttore. L'esordio letterario risale al 1983 con la pubblicazione di *Camera iperbarica* – raccolta di versi, poesie visive, poemi-oggetto – apparsa come supplemento al numero XXXV del periodico di poesia *Tam Tam*. A partire dalla metà degli anni Ottanta inizia la sua collaborazione, in veste di redattore, alla rivista *Altri Termini*, fattivamente partecipando, inoltre, ai convegni e alle iniziative editoriali promosse dal “Gruppo 93”, del quale è uno dei fondatori. Nel 1990 – con Biagio Cepollaro e Lello Voce – dà vita alla rivista *Baldus*. La modalità espressivo-linguistica – forse più ‘caratterizzante’ della scrittura poetica di Bàino – si traduce e prende forma attraverso l'utilizzo del dialetto, concretizzandosi in testi neodialettali – prevalentemente composti sul finire degli anni '80 – quali quelli raccolti nel libro *Ônne 'e terra* (Pironti, 1994; Zona, Genova 2003). Il volume presenta anche le prime traduzioni di Bàino – in dialetto napoletano – dallo spagnolo di Luis De Góngora y Argote, dal francese di André Frénaud e dall'italiano di Vittorio Sereni.

Alberto BERTONI (Modena, 1955) è autore dei libri di poesia *Lettere stagionali* (Book, 1996, nota di Giovanni Giudici); *Tati* (Book Editore, 1999, omaggio in versi di Gianni D'Elia); *Il catalogo è questo. Poesie 1978-2000* (Aragno, 2000, intervento di Roberto Barbolini); *Le cose dopo* (Aragno, 2003, postfazione di Andrea Battistini); *Ho visto perdere Varenne* (Manni, 2006, prefazione di Niva Lorenzini); *Ricordi di Alzheimer* (Book, 2008, con una lettera in versi pa-

vanesi di Francesco Guccini, e 2012); *Il letto vuoto* (Aragno, 2012) e *Traversate* (Società Editrice fiorentina, 2014, prefazione di Paolo Valesio). Nel 2018 i suoi testi sono confluiti nel volume *Poesie 1980-2014*, pubblicato ancora da Aragno. Al 2023 risale la sua ultima raccolta di versi, *L'sola dei topi*, edita da Einaudi. Suoi testi sono stati tradotti in inglese, francese, russo e ceco, mentre in spagnolo ha pubblicato l'antologia *El guardián del lugar* (2012). È professore di Letteratura italiana contemporanea e di Prosa e generi narrativi del Novecento nell'Università di Bologna. Le sue principali traduzioni, dall'inglese, sono raccolte in *Blue and Blue (Un'antologia di poeti anglo-irlandesi-americani)* (Sometti, 2000). Ha curato un'edizione dei sonetti di Shakespeare (W. Shakespeare, *Sonetti d'amore*, Giunti, 2012, in collaborazione con Guido Mattia Gallerani).

Franco BUFFONI (Gallarate, 1948), esordisce nel 1978 sulle pagine della rivista *Paragone*, con una selezione di componimenti inediti presentati da Giovanni Raboni. Nel 1979 pubblica il primo volume di versi a cui fanno seguito dodici raccolte poetiche. Tra le più recenti: *Il profilo del Rosa* (Mondadori, 2000, Premio Betocchi); *Del Maestro in bottega* (Empiria 2002, Premio Pascoli, Premio Pavese); *Guerra* (Mondadori, 2005, Premio Dedalus della critica); *Noi e loro* (Donzelli, 2008, Premio Maria Marino); *Roma* (Guanda, 2009, Premio Città di Penne, Premio Giuseppe Giusti). Nel 2012 Massimo Gezzi raccoglie, nel volume *Oscar Poesie 1975-2012*, l'opera poetica di Buffoni (Mondadori, Premio Alda Merini). Dal 2015 al 2019 escono altri quattro libri di poesie (l'ultimo è *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*,

Garzanti, 2021). Cospicua è anche la produzione di romanzi. Professore ordinario di Letteratura inglese e di Letterature comparate, Franco Buffoni ha insegnato nelle università di Bergamo, di Cassino, di Milano (IULM), di Parma, di Trieste e di Torino. Nel 1989 ha fondato – e tuttora dirige – il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria *Testo a fronte*. Nello stesso anno ha curato il volume *La traduzione del testo poetico* (Guerini & Associati, in edizione ampliata per Marcos y Marcos nel 2004) e nel 2007 *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti* (Interlinea, seconda edizione ampliata, 2016). Per Mondadori ha tradotto *Poeti romantici inglesi* (2005, Premio Marazza) e proposto sue versioni italiane di opere di Byron, Coleridge, Wilde, Kipling.

Anna Maria CARPI (Milano, 1939), germanista di formazione, ha insegnato Letteratura tedesca e Traduzione letteraria nelle università di Milano, di Macerata e di Venezia. Dal tedesco ha reso testi poetici di Nietzsche (*Le poesie*, Einaudi, 2015); di Gottfried Benn (*Frammenti e distillazioni*, Einaudi, 2004); di Durs Grünbein (*Schiuma di quanti*, Einaudi, 2021), di Heiner Müller (*Non scriverai più a mano*, Scheiwiller, 2006) e di Michael Krüger (*Spostare l'ora*, Mondadori, 2015). Nel 2011 ha curato il Meridiano Mondadori delle *Opere* di Kleist. Nel 2000, per la sua versione di *A metà partita* di Grünbein (Einaudi, 2022) ha ricevuto il “Premio Monselice”; nel 2012 il “Premio Nazionale per la Traduzione” dal Ministero dei Beni Culturali; nel 2015 il “Premio Città di Sant’Elpidio a mare”, per la miglior traduzione italiana di poesia straniera. Autrice di saggi, racconti e romanzi, comincia a pubblicare ver-

si a partire dal 1993 fino all'ultimo titolo *L'aria è una* (Einaudi, 2022). Nel 2014 le è stato assegnato il "Premio Carducci" alla carriera e l'anno successivo una raccolta antologica di suoi componimenti poetici è stata tradotta in tedesco da Piero Salabé con la postfazione di Durs Grünbein (*Entweder bin ich unsterblich*, Edition Lyrik Kabinett bei Hanser, 2015).

Maurizio CUCCHI (Milano, 1945), poeta e romanziere, saggista e traduttore, esordisce nel 1976 con la pubblicazione della raccolta – fortemente voluta da Giovanni Raboni – *Il disperso* (Mondadori, 1976), subito accolta da giudizi favorevoli della critica e dei lettori. Altrettanto positivamente vengono valutate le opere in versi negli anni successivi: tra questi è opportuno almeno ricordare il volume curato da Alba Donati *Poesie 1965-2000* (Mondadori, 2001); *Il viaggiatore di città* (Lietocolle, 2002); *Per un secondo o un secolo* (Mondadori, 2003); *Vite pulviscolari* (Mondadori, 2009); *Malaspina* (Mondadori, 2013). Nel 2016, sempre per Mondadori, viene stampata la raccolta *Poesie 1963-2015* che raccoglie, integralmente, la sua produzione poetica. Seguono, nel 2017, l'antologia *Paradossalmente e con affanno* (Einaudi) e, nel 2019, la raccolta di versi *Sindrome del distacco e tregua* (Mondadori). Critico letterario ed editorialista, è stato curatore, con Stefano Giovannardi, dell'antologia *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995* (Mondadori, 1996-2004). Maurizio Cucchi è traduttore dal francese: soprattutto di Stendhal, di Alphonse de Lamartine, di Flaubert, di Villiers de Isle-Adam, di Mallarmè, di Valéry e di Prevert. Collabora con i quotidiani *la Repubblica* e *La Stampa* occupandosi, prevalentemente, di poesia.

Roberto DEIDIER (Roma, 1965), è professore ordinario di Letteratura italiana presso l'Università di Palermo. L'esordio poetico avviene nel 1989, sulle pagine della rivista *Tempo presente*, contenente una selezione di sue poesie presentate da Elio Pecora. Nell'autunno dello stesso anno inizia a pubblicare un quaderno di poesia, *Trame*. Alla fine del 1994, Deidier consegna il suo primo libro alle edizioni Sestante, per la collana «Il mare in tasca». *Il passo del giorno* (Premio Mondello per l'opera prima) appare nei primi mesi del 1995, con una prefazione di Antonio Prete e la copertina di Piero Guccione. Dopo aver insegnato presso le università di Roma Tre e di Cassino – e dopo un periodo di collaborazione con l'Enciclopedia Italiana – nel 1999 Deidier passa stabilmente all'università di Palermo. Con l'amico editore e stampatore Gaetano Bevilacqua pubblica la sua seconda raccolta di poesie, *Libro naturale*, arricchita da un'incisione di Giulia Napoleone (con cui realizza altre *plaquettes* di versi ed edizioni d'arte). Nel 2015 raccoglie in un unico volume le poesie dei primi due libri in *Una stagione continua* (PeQuod) e nell'autunno dello stesso anno un nuovo libro, *Il primo orizzonte*, (Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova, di nuovo con un'incisione di Piero Guccione). Nel 2011 Deidier consegna a Marisa Di Iorio, per le edizioni Empiria, un quaderno di traduzioni, *Gabbie per nuvole*. Infine, nel 2014, pubblica il volume *Solstizio*, che appare nella collana "Lo Specchio" di Mondadori, a cui fanno seguito *Dietro la sera* (Il Bulino, 2017) e *All'altro capo* (Mondadori, 2021).

Carmen GALLO (Napoli, 1983) insegna Letteratura inglese all'Università di Roma La Sapienza. Si occupa di poesia e teatro *early modern*, di teoria e di aspet-

ti morali nella nascita del *novel*, di modernismo, di Beckett e, più di recente, del teatro britannico contemporaneo nelle sue implicazioni politiche e ambientali (Churchill). Ha dedicato un saggio monografico alla poesia metafisica di John Donne, George Herbert e Richard Crashaw intitolato *L'altra natura. Eucarestia e poesia nel primo Seicento inglese* (Pacini, 2018), e ha pubblicato una nuova traduzione di *All is True, or Henry VIII (Tutto è vero, o Enrico VIII*, Bompiani, 2017) di William Shakespeare in *Tutte le opere*, (a cura di Franco Marengo, vol. III, Bompiani, 2017). Sua è anche la traduzione del dramma contemporaneo di Caryl Churchill, *Lives of Great Poisoners (Ritratti di figure con veleno*, nell'edizione curata da Paola Bono, Editoria&Spettacolo, 2020). Ha pubblicato tre libri di poesia: l'ultimo, *Le fuggitive* (Nino Aragno) ha vinto il Premio Napoli 2021. Tra i suoi lavori più recenti: una nuova edizione e traduzione commentata di *The Waste Land (La terra devastata)* di T.S. Eliot (Il Saggiatore, 2021) e di *Romeo and Juliet (Romeo e Giulietta)* di Shakespeare (Bur-Rizzoli, 2023).

Nicola GARDINI (Petacciato, 1965) poeta, romanziere e pittore, saggista e autore di traduzioni letterarie, insegna Italian and Comparative Literature alla University of Oxford. Numerosi i testi critici di cui l'ultimo è *Viva il greco. Alla scoperta della lingua madre*, (Garzanti, 2021). L'esordio poetico risale al 1995 nella collana "Poeti italiani" di Einaudi con *La primavera*, a cui hanno fatto seguito diversi volumi tra cui: *Le nuvole* (Crocetti, 2007); *Stamattina* (Ladolfi, 2014) e il saggio in versi *Tradurre è un bacio* (Ladolfi, 2015). Ricchissima è la bibliografia di traduzioni: Ovidio, *Heroides*, (Mondadori, 1994); Ovi-

dio, *Tristia*, (Mondadori, 1995); W.H. Auden, *Un altro tempo* (Adelphi, 1997); Ted Hughes, *Fiori e insetti, qualche uccello e un paio di ragni*, con un saggio di Derek Walcott (Oscar Mondadori, 2000); Emily Dickinson, *Buongiorno notte* (Crocetti, 2001); *Il senso del desiderio. Poesia gay dell'età moderna*, (Crocetti, 2001); Marco Aurelio, *Colloqui con se stesso* (Medusa, 2005); Virginia Woolf, *Sulla malattia* (Bollati Boringhieri, 2006); Charles Simic, *Club midnight* (Adelphi, 2008); il meridiano dedicato a Ted Hughes (curato con Anna Ravano, Mondadori, o 2008); Catullo, *Carmina. Il libro delle poesie*, (Feltrinelli, 2014); George Orwell, 1984 (Mondadori, 2019).

Emilio Isgro (Barcellona Pozzo di Gotto, 1937) è tra i massimi esponenti italiani della teoria visiva ed è considerato l'ideatore della "Cancellatura", come nuovo elemento di conservazione e di trasmissione di parole e di immagini. Poeta e romanziere, drammaturgo e traduttore, critico teatrale e d'arte, è stato per molti anni giornalista e inviato all'estero. Oltre a testi teatrali (si ricordi almeno il volume collettaneo *l'Oresteia di Gibellina e altri testi per il teatro*), ha pubblicato numerose raccolte poetiche (*Fiere del Sud*, 1956; *L'età della ginnastica*, 1966; *Oratorio dei ladri*, 1996; *Brindisi all'amico infame*, 2003, *Sì alla notte*, 2023), romanzi (*L'avventurosa vita di Emilio Isgro*, 1974; *Marta de Rogatiis Johnson*, 1977; *Polifemo*, 1989, *Autocurriculum*, 2017) e gli scritti teorici raccolti in *La cancellatura e altre soluzioni* del 2008. Le sue cancellature – su opere d'arte e in libri d'artista – sono esposte in molti musei del mondo, dal MOMA di New York al Museo Reale di Belle Arti di Bruxelles.

Valerio MAGRELLI (Roma, 1957), è scrittore in prosa e in versi, traduttore e professore ordinario di Letteratura francese all'Università Roma Tre. L'esordio poetico risale al 1980 con il libro *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, 1980), al quale seguono *Nature e venature* (Mondadori, 1987) ed *Esercizi di tipologia* (Mondadori, 1992). Le tre raccolte, arricchite da versi successivi, sono poi confluite nel volume *Poesie (1980-1992) e altre poesie* (Einaudi, Torino 1996). Sempre per l'editore torinese, ha pubblicato: *Il sangue amaro* (2014), *Le cavie* (2018) ed *Exfanzia* (2022). Ha tradotto, prevalentemente, autori dal francese: Paul Valéry, *L'idea fissa, o Due uomini al mare* (Theoria, 1985), Paul Verlaine, *La buona canzone*, (Edizioni Amadeus, 1986); Claude Debussy, *Il signor Croche antidilettante* (Studio Tesi, 1986); *Poeti francesi del Novecento* (voll. 2, Lucarini, 1991); *Il mio Faust*, con uno scritto di Giancarlo Pontiggia (SE, 1992); Roland Barthes, *Dove lei non è: diario di lutto: 26 ottobre 1977-15 settembre 1979* (Einaudi, 2010).

GIUSEPPE MONTESANO (Napoli, 1959), scrittore, saggista, giornalista e traduttore, insegna Filosofia nei licei. L'esordio letterario risale al 1996 con il romanzo *A capofitto* (Sottotraccia); tra le opere di saggistica i più recenti volumi sono: *Il crepuscolo di tutto* (Edizioni dell'Asino, 2021) e *Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, i Greci* (2023). Numerose le curatele e le traduzioni, prevalentemente dal francese: le *Favole scelte* di Jean de La Fontaine (Mondadori, 1992); *Lo spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa* di Baudelaire (Mondadori, 1992); i *Racconti crudeli* di Auguste Villiers del l'Isle-Adam, (Frassinelli, 1995); il Meridiano Mondadori delle *Opere* di Baudelaire

(Mondadori, 1996); e il racconto lungo *La Fanfarlo* (Mondadori, 1996); *España* di Theophile Gautier (Mondadori, 2001); sempre da Baudelaire, *La capitale delle scimmie* (Mondadori, 2002); *I paradisi artistici* (tradotti con Milo De Angelis e con uno scritto di Jean Paul Sartre, Mondadori, 2003) *Il mio cuore messo a nudo e altri progetti*, (Mondadori, 2004); una scelta con introduzione in un Meridiano Mondadori delle *Opere* di Ottiero Ottieri (Mondadori, 2009); *Elvira* di Brigitte Jacques tratto da *Molière e la commedia classica* di Louis Jouvet; *Baudelaire è vivo. I fiori del male, tradotti e raccontati* (Giunti, 2021).

Valerio NARDONI (Livorno, 1977) è Professore Associato di Lingua e traduzione – Lingua Spagnola dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Dal 2003 ha attivato una costante collaborazione con la casa editrice Passigli, per la quale ha curato la traduzione di molti autori di lingua spagnola, soprattutto poeti (Pedro Salinas, Federico García Lorca, Pablo Neruda, ecc. fino al contemporaneo Andrés Sánchez Robayna), ma anche narratori come Miguel de Cervantes, Fernando Savater e Mario Vargas Llosa. Per le opere in prosa si segnala anche la traduzione della raccolta di racconti *Mentre le donne dormono* di Javier Marías uscita nel 2014 per Einaudi. Per la sua attività di traduttore ha ricevuto vari riconoscimenti fra cui un Premio Speciale Nazionale per la Traduzione (2018), assegnato dal Ministero dei Beni e delle attività Culturali e del Turismo per le sue versioni di Pedro Salinas e Miguel de Cervantes. È autore di numerosi saggi sulla letteratura spagnola, con particolare attenzione per i Secoli d'Oro, il Novecento e la contemporaneità.

Roberto PIUMINI (Brescia, 1947) è poeta, narratore in prosa e traduttore. Dopo la laurea in Pedagogia all'Università Cattolica di Milano (con tesi su *La persona del poeta in Emmanuel Mounier*), ha frequentato la Scuola Superiore di Comunicazioni Sociali di Milano. Dal 1967 al 1973, è stato insegnante di lettere in scuole medie e superiori della provincia di Varese e ha diretto corsi di scrittura poetica e teatrale. È stato fra gli autori e ideatori della trasmissione televisiva RAI *L'Albero Azzurro*. Ha scritto e condotto le trasmissioni radiofoniche *Radicchio* e *Il Mattino di Zuccherò*. Dal 1990 ha pubblicato cinque romanzi, sette raccolte di racconti e testi di parodia letteraria, continuando con la scrittura di poesia. L'ultima fatica in rima, *Panegimo e altri poemi* (Scalpendi Editore, 2024). L'attività di traduttore si è concentrata, prevalentemente, su versioni dall'inglese, proponendo, in traduzione italiana, i poemi di Browning (Interlinea, 2001), i *Sonetti* (Bompiani, 2000) e il *Macbeth* (Nino Aragno Editore, Torino 2019) di Shakespeare, il *Paradiso Perduto* (Bompiani, 2009) di John Milton. Dal latino ha reso l'*Aulularia* di Plauto (Einaudi, 2017), con l'aggiunta di un finale apocrifò.

Antonio PRETE (Copertino, 1939), saggista, critico letterario, italianista e francesista, è stato professore di Letterature comparate all'Università di Siena; visiting professor in atenei francesi, inglesi, spagnoli e statunitensi (tra questi, la Harvard University, il Collège de France, l'Universidad de Salamanca) e docente presso la Scuola Superiore Galileiana di Padova. Poeta, narratore in prosa e traduttore – quasi esclusivamente dal francese – ha reso in italia-

no Charles Baudelaire, Edmond Jabés, André Gide e curato il volume antologico *L'ospitalità della lingua. Baudelaire e altri poeti*. Tra il 1989 e il 2004 ha fondato e diretto la rivista di teoria e pratica della poesia (anche in traduzione) *Il gallo silvestre*. E sempre in materia di traduzione, fondamentale è il suo saggio *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione* (Bollati Boringhieri, 2011). L'esordio letterario di Antonio Prete avviene però con una sorta di originale testo narrativo prosimetrico: nel 1984 pubblica, in quattrocento copie numerate, *Chirografie. Variazioni per Mallarmé* (Edizioni di Barbablù): si tratta di un testo breve corredato da citazioni, in lingua francese, tratte da *Crise de vers* di Stéphane Mallarmé. In poesia è da ricordare il volume *Tutto è sempre ora* (Einaudi, 2019). Della sua prolifica produzione di critico letterario – e di studioso di letterature comparate, con una marcata attenzione alle letterature italiana e francese – vanno almeno citati: *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi* (1980), *Nostalgia. Storia di un sentimento* (1992), *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade* (2007), *Trattato della lontananza* (2008), *Compassione. Storia di un sentimento* (2013), *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità* (2016), *Carte d'amore* (2022).

Eleonora RIMOLO (Salerno, 1991) è Assegnista di Ricerca in Letteratura Italiana presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato il volume *I mille volti di Lidia: genesi e sviluppo del personaggio* (Edisud, 2020), l'edizione introdotta e commentata dei *Sermoni* di Gasparo Gozzi (Edisud, 2023) e saggi su *Misure critiche, Sinestesie, Cenobio, Rassegna della Letteratura Italiana, Semicerchio*. È direttore della rivista di Poesia *Atelier* e dirige le collane di poesia contemporanea

nea “Aeclanum” e “Letture Meridiane”. Ha tradotto dal portoghese l’opera di Nuno Júdice (“Ritorno allo scenario campestre”, Delta3, Aeclanum 2021). In poesia ha pubblicato: *La resa dei giorni* (Alter Ego, 2015 – Premio Giovani Europa in Versi), *Temeraria gioia* (Ladolfi, 2017 – Premio Pascoli “L’ora di Barga”, Premio Civetta di Minerva) *La terra originale* (Pordenonelegge-Lietocolle, 2018 – Premio Achille Marazza, Premio “I poeti di vent’anni. Premio Pordenonelegge Poesia”, Premio Minturnae) e *Prossimo e remoto* (Pequod, 2022 – Premio Ceppo-Pistoia 2023). Con Giovanni Ibello ha curato *Abitare la parola. Poeti nati negli anni ’90* (Ladolfi, 2019).

Edoardo ZUCCATO (Cassano Magnago, 1963), è professore associato di lingua e letteratura inglese presso la Libera università di lingue e comunicazione di Milano (IULM). Fin dall’esordio – *Tropicu da Vissévar* (Crocetti, 1996) – Zuccato sceglie il dialetto altomilanese o il “bosino”. Dopo la raccolta in italiano *Gli incubi di Menippo* (Elliot, 2016), è tornato alla poesia in dialetto con *Tèrman e ricord (Pietre di confine e ricordi)* (2021). Il dialetto si conserva anche nelle traduzioni dal francese delle *Ballate* di François Villon, a quattro mani con il poeta-traduttore Claudio Recalcati, nel volume *Biss, lüsèrt e alter galantomm* (Effigie, 2005); e, successivamente, nella resa delle Bucoliche di Virgilio, *I Bùcòligh* (Medusa, 2007). Nel 2008 è uscito, in lingua inglese, un suo libro dedicato alla ricezione di Petrarca nell’Ottocento britannico: *Petrarch in Romantic England* (Palgrave Macmillan). Dall’inglese ha curato *Sotto la pioggia e il gin. Antologia della poesia inglese contemporanea* (Marcos y Marcos, 1997); ha tradotto

opere in prosa (1991) e in versi (l’antologia *Tutto il mondo di ombre*, Elliot, 2018; Thomas Hardy, *L’orologio degli anni. Poesie 1857-1928*, Roma, Elliot, 2022). Studioso di teoria e di pratica della traduzione letteraria nei paesi anglofoni e di poesia contemporanea, è caporedattore del semestrale *Testo a fronte*, membro del comitato scientifico di *Comparative Critical Studies*, del comitato scientifico della Nuova serie della Collana “Strumenti (Teoria, storia e pratiche della traduzione)” dell’Editore Mucchi, e del Consiglio Direttivo e del Comitato Scientifico della “Società Italiana di Traduttologia” (SIT).



Società italiana di Traduttologia

Creata nel 2016, la Società italiana di Traduttologia – con sede legale presso l'Institut français Palermo –, pur partendo da un campo specifico, quello degli studi di teoria, storia e critica delle traduzioni, intende aprirsi, in un più ampio quadro europeo ed extraeuropeo, verso altre aree affini e complementari del sapere (letteratura comparata, linguistica teorica e applicata, antropologia e filosofia del linguaggio, estetica, epistemologia delle scienze umane e sociali, storia delle idee), così come intende giovare di qualificati studiosi stranieri, in modo da arricchire la sua azione culturale. La Società, inoltre, intende operare per la visibilità degli studi traduttologici di tradizione italiana in ambito scientifico internazionale, e per il riconoscimento della traduttologia come area disciplinare specifica in seno alla comunità scientifica italiana (ART. 2 dello Statuto).

Struttura

Presidente onorario: Franco Buffoni; Presidente: Antonio Lavieri, Università di Palermo (socio fondatore); Vice Presidente: Maria Teresa Giaveri (socio fondatore); Segretario generale: Vincenzo Salerno, Università di Salerno (socio fondatore); Tesoriere: Erika Raniolo, Università di Catania.

Consiglio direttivo

Silvana Borutti, Università di Pavia; Chiara Elefante, Università di Bologna; Maria Teresa Giaveri, Accademia delle Scienze, Torino; Antonio Lavieri, Università di Palermo; Danielle Londei, Università di Bologna; Vincenzo Salerno, Università di Salerno; Edoardo Zuccato, IULM, Milano.

Comitato Scientifico

Maria Gabriella Adamo †, Università di Messina; Viviana Agostini-Ouafi, Université de Caen – Basse Normandie (Francia); Olga Anokhina, ITEM-CNRS, Paris (Francia); Silvana Borutti, Università di Pavia; Franco Buffoni; Nadine Celotti, Università di Trieste; Roberto Deidier, Università di Enna «Kore»; Franco De Vivo, Università di Cassino; Chiara Elefante, Università di Bologna; Nicola Gardini, University of Oxford (UK); Maria Teresa Giaveri, Accademia delle Scienze, Torino; Jean-René Ladmiral, Université Paris Nanterre e ISIT (Francia); Florence Lautel-Ribstein, Université d'Artois (Francia); Antonio Lavieri, Università di Palermo; Charles Le Blanc, University of Ottawa (Canada); Danielle Londei, Università di Bologna; Gianfranco Marrone, Università di Palermo; Jean-Yves Masson, Université Paris-Sorbonne (Francia); Valerio Magrelli, Università di Roma Tre; Franco Nasi, Università di Modena e Reggio Emilia; Matthew Reynolds, University of Oxford (UK); Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina (Brasile); Vincenzo Salerno, Università di Salerno; Giovanni Saverio Santangelo †, Università di Palermo; Edoardo Zuccato, IULM, Milano.

Per le modalità di iscrizione e ulteriori informazioni sulle attività della Società: <https://www.facebook.com/Sitraduttologia>

Finito di stampare
nel mese di luglio 2024

“*Imparare a convivere con la provvisorietà non è una rinuncia, ma una conquista, significa infatti riconoscere alla traduzione una partecipazione profonda e una funzione nell'ambito della vita dell'arte e aprirsi ad una comprensione non pregiudicata di questa attività, la cui centralità è fortemente presente nella coscienza culturale del nostro tempo tanto da configurarsi come un punto di riferimento per il riassetamento in atto dei saperi.*”

[Emilio Mattioli]

Mariano Baino | Alberto Bertoni | Franco Buffoni | Anna Maria Carpi
Maurizio Cucchi | Roberto Deidier | Carmen Gallo | Nicola Gardini
Emilio Isgrò | Valerio Magrelli | Giuseppe Montesano | Valerio Nardoni
Roberto Piumini | Antonio Prete | Eleonora Rimolo | Edoardo Zuccato

€ 24,00 i.c.

isbn 9791281716179

